

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**O CREPÚSCULO DE OSCAR WILDE:**  
escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897)

**YURI BARBOSA RESENDE**

**2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CREPÚSCULO DE OSCAR WILDE:**

escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897)

**YURI BARBOSA RESENDE**

*Sob a orientação da professora*

**Dra. Maria da Glória de Oliveira**

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em Relações de Poder e Cultura.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.*

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001.*

Seropédica, RJ

Novembro, 2021

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo autor.

R433c Resende, Yuri Barbosa, 1997-  
O crepúsculo de Oscar Wilde: escrita de si e  
estética da existência em De Profundis (1897) / Yuri  
Barbosa Resende. - Seropédica, 2021.  
173 f.

Orientadora: Maria da Glória de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal  
Rural do Rio de Janeiro, História, 2021.

1. Oscar Wilde. 2. De Profundis. 3. Esteticismo.  
4. Era Vitoriana. 5. Literatura Inglesa. I. Oliveira,  
Maria da Glória de, 1961-, orient. II Universidade  
Federal Rural do Rio de Janeiro. História III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 1259 / 2021 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.085184/2021-35

Seropédica-RJ, 29 de novembro de 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

YURI BARBOSA RESENDE

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA DISSERTAÇÃO.

APROVADA EM 26 de novembro de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Professor Doutor MARIA DA GLÓRIA DE OLIVEIRA - orientadora- UFRRJ  
Professora Doutora REBECA GONTIJO TEIXEIRA - UFRRJ  
Professora Doutora MARIA APARECIDA REZENDE MOTA - UFRJ

*(Assinado digitalmente em 29/11/2021 08:12 )*  
MARIA DA GLÓRIA DE OLIVEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)  
Matricula: 1544166

*(Assinado digitalmente em 29/11/2021 19:53 )*  
REBECA GONTIJO TEIXEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)  
Matricula: 1734363

*(Assinado digitalmente em 29/11/2021 15:35 )*  
MARIA APARECIDA REZENDE MOTA  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 269.196.217-20

Para verificar a autenticidade deste documento entre em  
<https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 1259, ano:  
2021, tipo: TERMO, data de emissão: 29/11/2021 e o código de verificação: 8a62198142

*Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã  
nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade.*

**Lygia Fagundes Telles**

*La mélancolie est l'illustre compagnon de la beauté. Elle l'est si bien  
que je ne peux concevoir aucune beauté qui ne porte en elle sa tristesse.*

**Charles Baudelaire**

## AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de reservar este primeiro agradecimento aos meus pais, Julio e Verônica Resende, pelo amor incondicional, por me apoiarem emocional e financeiramente e por suportarem o convívio comigo – o que, sendo franco, não é uma tarefa fácil. Gostaria também de agradecer:

À minha orientadora no mestrado, professora Maria da Glória de Oliveira, pela atenção, paciência e serenidade em nossos encontros, bem como pelos conselhos, indicações bibliográficas e leituras críticas deste trabalho. Obrigado por ter acreditado nesta pesquisa desde seus primeiros passos, quando ainda era somente um pré-projeto repleto de lacunas e carente de objetivos bem definidos;

À professora Maria Aparecida Rezende Mota, Cida Mota, minha orientadora na graduação, mentora e amiga, cuja contribuição para o meu desenvolvimento intelectual julgo incalculável. Jamais conseguirei lhe agradecer suficientemente pela inspiração em momentos decisivos, por suas críticas construtivas – sobretudo aquelas acerca da minha redação vacilante – e pelo carinho e solicitude para comigo nos últimos anos;

À professora Rebeca Gontijo Teixeira, por ter aceitado integrar as bancas de qualificação e defesa desta dissertação, apresentando diversas sugestões e críticas pertinentes, e por suas excelentes aulas as quais tive oportunidade de acompanhar na pós-graduação;

À minha tia Lúcia Helena Cunha dos Anjos, não apenas pelo incentivo e carinho, mas também por ser uma acadêmica exemplar e inspiradora;

Aos valiosos poucos amigos que tenho – e os quais certamente não mereço –, pela companhia e as conversas tanto nos momentos alegres quanto nos sorumbáticos;

À insubstituível Jullie Xavier Nossa por, a despeito dos efeitos adversos, ter se esforçado para se fazer presente e por, frequentemente, ter acreditado mais em mim do que eu mesmo;

À Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, a Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Colégio Pedro II. Não tenho palavras suficientemente precisas para expressar minha gratidão a essas instituições públicas de excelência em ensino e pesquisa, decisivas na minha formação e fundamentais para a sociedade brasileira;

E, finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), entidade crucial para o desenvolvimento científico do nosso país, pela bolsa que me permitiu desfrutar do privilégio de concentrar exclusivamente minhas atenções nesta pesquisa nos últimos meses.

## RESUMO

RESENDE, Y. B. O crepúsculo de Oscar Wilde: escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897). Seropédica, 2021. 173p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Relações Internacionais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

**Título:** O crepúsculo de Oscar Wilde: escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897)

**Resumo:** O objeto de análise deste estudo é a relação entre arte e vida no pensamento do escritor irlandês Oscar Wilde (1854–1900). A principal fonte que mobilizamos é a epístola autobiográfica *De Profundis*, redigida por Wilde no cárcere de Reading, em 1897, após o dramaturgo ser condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados por “flagrante indecência”. Além desta missiva, também estudamos outros escritos de Wilde, como os ensaios “A decadência da mentira”, “O crítico como artista” e “A alma do homem sob o socialismo”, os quais dialogam diretamente com nossa fonte principal. Em linhas gerais, argumentamos a favor da hipótese de que, analisada a partir das noções de escrita de si e estética da existência, *De Profundis* constitui não apenas uma continuidade da defesa dos principais ideais do esteticismo por parte de Wilde, mas também uma tentativa do escritor de legar uma imagem coerente de si à posteridade. Além disso, o artista irlandês, em virtude da experiência vivida no cárcere e da humilhação pública sofrida, assimila o sofrimento e a tristeza ao seu pensamento estético, aprofundando sua proposta de uma elaboração ética crítica, intermediada pela fruição artística e com potencial de resistência à normatividade, a qual ele chama de “individualismo”.

**Palavras-chave:** Oscar Wilde; *De Profundis*; Esteticismo; Era Vitoriana; Literatura Inglesa.

## ABSTRACT

RESENDE, Y. B. O crepúsculo de Oscar Wilde: escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897). Seropédica, 2021. 173p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Relações Internacionais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

**Title:** The twilight of Oscar Wilde: self writing and aesthetics of existence in *De Profundis* (1897)

**Abstract:** The object of analyses of this study is the relationship between art and life in the thoughts of the Irish writer Oscar Wilde (1854–1900). The main reference source is Wilde’s autobiographical epistle, posthumously titled *De Profundis*, written by Wilde while in Reading Gaol prison, in 1897, after the playwright was sentenced to two years of hard labour for “gross indecency”. In addition to this letter, we have also studied other Wilde’s works, such as the essays “The Decay of Lying”, “The Critic as Artist”, and “The Soul of Man under Socialism”; which directly connects with our main reference source. In general, we argue in favour of the hypothesis that, from the notions of self writing and aesthetics of existence, *De Profundis* shows not only a continuation of Wilde's defense of the main ideals of aestheticism, but also an attempt by the writer to bestow a coherent image of himself to posterity. In addition to this, the Irish artist, due to his experience in prison and the public humiliation he suffered, assimilates the suffering and sadness in his aesthetic thinking. In this way, he resumes and deepens his proposal of a critical ethical elaboration, intermediated by artistic enjoyment and with potential for resistance to normativity, which he calls “individualism”.

**Keywords:** Oscar Wilde; De Profundis; Aestheticism; Victorian Era; English literature.

## RÉSUMÉ

RESENDE, Y. B. O crepúsculo de Oscar Wilde: escrita de si e estética da existência em *De Profundis* (1897). Seropédica, 2021. 173p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História e Relações Internacionais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2021.

**Titre:** Le crépuscule d'Oscar Wilde : l'écriture de soi et l'esthétique de l'existence dans *De Profundis* (1897)

**Résumé:** L'objet d'analyse de cet étude est la relation entre l'art et la vie dans la pensée de l'écrivain irlandais Oscar Wilde (1854-1900). La source principale de laquelle nous faisons usage est l'épître autobiographique posthume intitulé *De Profundis*, rédigée par Wilde lorsqu'il était incarcéré à Reading, en 1897, après avoir été condamné à deux ans de prison, assortie de travaux forcés, en vertu d'une loi datant de 1885 interdisant l'homosexualité et sous des accusations d'« indécence publique ». Tout en prenant en compte les faits mentionnés, nous allons également étudier d'autres écrits de Wilde, notamment les essais « Le Déclin du mensonge », « Le Critique comme artiste » et « L'Âme de l'homme sous le socialisme », qui ont tous une relation dialogique avec notre source principale. En effet, nous proposons ainsi une étude en faveur de l'hypothèse que *De Profundis*, lorsqu'analysé à partir de notions de l'écriture de soi et de l'esthétique de l'existence, constitue non seulement une continuité de la défense des idéaux principaux de l'esthétisme de la part de Wilde, mais aussi une tentative de l'écrivain de transmettre une image cohérente de soi-même à la postérité. En plus, l'artiste irlandais, en vertu de l'expérience vécue en prison et de l'humiliation publique qu'il a subi, absorbe la souffrance et la tristesse dans sa pensée esthétique, tout en approfondissant sa proposition d'élaboration éthique et critique, effectué par la jouissance artistique, où l'on trouve du potentiel de résistance à la normativité, nommé par lui « individualisme ».

**Mots-clés:** Oscar Wilde; *De Profundis*; Esthétisme; Ère Victorienne; Littérature anglaise.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – WILDE: (RE)INVENTOR DE SI MESMO .....</b>	<b>13</b>
1.1 Um panorama da sociedade vitoriana.....	15
1.2 Da ribalta ao cárcere .....	20
1.3 <i>Epistola: in Carcere et Vinculis</i> .....	30
1.4 Particularidades da escrita de si epistolar .....	41
1.5 As camadas de <i>De Profundis</i> .....	59
<b>CAPÍTULO II – O BASTIÃO DO “NOVO ESTETICISMO” .....</b>	<b>67</b>
2.1 A sexualidade sob os holofotes .....	69
2.2 O dândi forjado em Oxford.....	85
2.3 Wilde teórico: “A decadência da mentira” e “O crítico como artista” .....	103
2.4 A retórica da ambiguidade entre a sinceridade e a ironia .....	110
2.5 “O outro lado do pomar”: o esteticismo wildeano repensado em Reading .....	115
<b>CAPÍTULO III – “VITA NUOVA”: O INDIVIDUALISMO WILDEANO .....</b>	<b>123</b>
3.1 Cuidado de si e estética da existência.....	127
3.2 A importância de ser individualista .....	131
3.3 A proposta ético-artística retomada em <i>De Profundis</i> .....	139
3.4 Possibilidade(s) de resistência no pensamento wildeano .....	146
3.5 O encontro entre individualismo e utopia.....	155
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU “UMA LUZ QUE NUNCA SE APAGA”) .....</b>	<b>160</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>168</b>
Fontes.....	168
Referências Bibliográficas.....	168

## INTRODUÇÃO

*O verdadeiro na vida de um homem não é o que ele faz,  
mas a lenda que se cria em torno dele.*

Oscar Wilde<sup>1</sup>

O St. James Theatre, edifício de arquitetura portentosa que ficava localizado no coração da capital do Império Britânico<sup>2</sup>, estava lotado na noite de 20 de fevereiro de 1892. Em meio ao público presente para a grande estreia, encontravam-se figuras proeminentes da alta sociedade vitoriana, incluindo escritores como Henry James e George Bernard Shaw. A peça a ser encenada intitulava-se *O Leque de Lady Windermere*, mas o que realmente atiçava a curiosidade dos ingleses era o nome do autor nos cartazes: um popular e extravagante dândi irlandês chamado Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), ou, simplesmente, Oscar Wilde.

Apresentando o sarcástico subtítulo “uma peça sobre uma boa mulher”<sup>3</sup>, *O Leque de Lady Windermere* pode ser interpretada como uma crítica ao puritanismo inglês e à imposição às mulheres de se portarem publicamente de acordo com os valores burgueses a fim de serem consideradas “respeitáveis”. Os diálogos inventivos de Wilde, repletos de aforismos e chistes, reiteravam algumas das características mais conhecidas de sua personalidade, deleitando a plateia. Após o término do quarto e último ato, atendendo aos gritos de “O autor! O autor!” provenientes do público em meio à salva de palmas, o dramaturgo apareceu na ribalta em seus trajes costumeiramente chamativos, apresentando dois adendos incomuns ao visual: tragava um cigarro e trazia na botoeira uma flor, um cravo tingido de verde. O dândi observou o público brevemente e, em seguida, discursou:

Senhoras e senhores, apreciei imensamente esta noite. Os atores ofereceram-nos uma encantadora interpretação de uma deliciosa peça, a apreciação dos senhores foi muitíssimo inteligente. Felicito-os pelo enorme sucesso de seu desempenho, o qual me convence de que os senhores veem a peça em termos quase tão elogiosos quanto eu.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> WILDE, Oscar *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 49.

<sup>2</sup> Localizado na King Street, no West End londrino, o histórico teatro abriu suas portas em 1835 e foi demolido em 1957, a despeito dos esforços de figuras influentes à época, como o ator Laurence Olivier, para salvá-lo.

<sup>3</sup> Originalmente, a peça chamava-se *Uma boa mulher*. Aconselhado por sua mãe, Oscar Wilde alterou o título e reaproveitou o nome original ao publicar a peça em livro posteriormente, acrescentando-o como um subtítulo. Cf. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 319.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 320-321.

Os críticos mais conservadores e alguns cavalheiros da alta sociedade, desgostosos a respeito da temática da peça que haviam acabado de assistir, reprovaram a postura audaciosa de Oscar Wilde; de modo geral, todavia, o público aplaudiu o discurso.

Este episódio no St. James Theatre é bastante simbólico porque reúne diversas características marcantes de Wilde. *O Leque de Lady Windermere* não é hoje a peça mais famosa do poeta irlandês – *A Importância de Ser Prudente* parece ocupar esta posição de prestígio, sendo costumeiramente apontada pelos críticos literários como seu trabalho dramático mais significativo –, mas foi ela quem lhe abriu as portas para lograr êxito com uma sequência de comédias que seguiam a mesma fórmula: histórias que enxovalhavam os costumes da alta sociedade vitoriana, repletas de personagens que sempre estão fingindo ser aquilo que não são e diálogos mordazes, em geral invertendo valores e reiterando ideias associadas a um movimento artístico conhecido como esteticismo. O discurso irônico de Wilde ao fim da apresentação marca uma posição que o dramaturgo defendeu em diversos escritos teóricos, isto é, de que o artista jamais deveria ser subserviente aos desejos do público, de que a arte por si só deveria ser sempre autossuficiente. Os trajes extravagantes do escritor não apenas sublinhavam o dandismo ao qual ele era adepto, como também ressaltavam o perigoso flerte de Wilde com ideias tidas como controversas para a burguesia, como a crença na total dedicação do homem ao prazer, à fruição artística e estética, fazendo deste um ser completamente livre de amarras sociais. Naquela noite de 1892, Wilde não só iniciava uma ascensão meteórica à posição de principal figura literária da Inglaterra daquela década, como também se lançava no primeiro ato de uma peça que se tornaria tão ou mais famosa do que qualquer trabalho escrito por ele: sua própria vida. Diferentemente das suas populares comédias, contudo, o enredo se revelaria uma tragédia.

Embora o reconhecimento artístico fosse uma novidade para Wilde em 1892, a popularidade, adquirida por outros motivos, já lhe era bastante familiar desde a década anterior: havia excursionado pela Inglaterra e Estados Unidos da América, divulgando as ideias do esteticismo, a doutrina artístico-filosófica com a qual se identificava; publicara uma coleção de poemas audazes, que afrontavam a moral burguesa vitoriana; e, por fim, há muito era uma figura requisitada nos salões londrinos em virtude da sua personalidade singular e elegante oratória. Estas sedutoras características de Wilde, somadas à fama conquistada nos palcos dos teatros, logo atraíram as atenções de um jovem estudante de Oxford, Lord Alfred Douglas (1870-1945), o qual recorreu ao escritor com a desculpa de que, em virtude de seu

prestígio e influência, necessitava de ajuda para resolver uma situação delicada<sup>5</sup>. Bosie, como o rapaz era chamado por amigos íntimos e familiares, e Wilde tornaram-se inseparáveis e logo iniciaram um envolvimento romântico sem promessas de fidelidade sexual. Diferentes biógrafos de Wilde atestam que o relacionamento era, no melhor dos adjetivos, tempestuoso: Douglas era provocador, lascivo e encontrava grande prazer em promover cenas públicas e gastar vultosas quantias de dinheiro – sobretudo aquele que não lhe pertencia. A despeito das brigas frequentes, os amantes não faziam questão de esconder dos olhos mais curiosos o relacionamento controverso; pelo contrário, frequentavam juntos locais públicos ao longo do dia e, à noite, visitavam prostíbulos londrinos almejando encontrar “prazeres perversos”<sup>6</sup>.

A problemática relação culminou no segundo ato da tragédia wildeana: após diversos embates públicos e privados com o Marquês de Queensberry (1844-1900), o pai de Douglas que se encontrava extremamente insatisfeito com os mexericos acerca do relacionamento do filho com Wilde, o dramaturgo tomou a decisão de processá-lo por calúnia. A atitude inconsequente deflagrou um escândalo público de proporções inimagináveis, de modo que em 25 de maio de 1895, após uma espécie de reviravolta jurídica, foi Wilde quem acabou sentenciado a dois anos de prisão com trabalhos forçados sob a acusação de cometer atos de “flagrante indecência” – uma tipificação de crime sexual que estava apenas um degrau abaixo da sodomia, isto é, sexo entre homens. Apesar das diversas oportunidades de fuga ao longo dos três julgamentos ocorridos entre abril e maio daquele ano, Wilde optou por permanecer em Londres e enfrentar o tribunal e a humilhação pública promovida pela imprensa até o fim, mesmo alertado por amigos de que suas chances de ser inocentado praticamente inexistiam.

Chegamos, enfim, ao amargo terceiro ato da tragédia protagonizada por Oscar Wilde. Encarcerado em Reading, o artista sobreviveu corajosamente à árdua rotina que lhe foi imposta pelo sistema prisional inglês, mas o opróbrio que se abateu sobre sua vida jamais lhe permitiu ser o mesmo novamente. Wilde encontrou a morte em 1900, aos 46 anos de idade, pobre e renegado pela sociedade que outrora lhe aplaudira, num quarto de hotel ordinário em Paris. Antes de falecer, confidenciou aos amigos ter perdido completamente o desejo de escrever e a alegria de viver:

---

<sup>5</sup> Wilde aborda rapidamente este episódio em *De Profundis* como “uma situação que seria assustadora para qualquer um”, sem entrar em detalhes. Conforme veremos no primeiro capítulo, Richard Ellmann e Matthew Sturgis, dois dos principais biógrafos de Wilde, assinalam que Douglas provavelmente estava sofrendo algum tipo de chantagem em função de cartas que aludiam às suas relações homossexuais. Cf. WILDE, Oscar. *De Profundis*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Alaúde, 2014. p. 44.; STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*. London: Head of Zeus, 2018. p. 452.

<sup>6</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Alaúde, 2014. p. 167.

Para explicar por que se via incapaz de escrever uma nova peça de teatro, Wilde traça um balanço amargo: “No que diz respeito à comédia, perdi o impulso essencial da arte e da vida, *la joie de vivre*: é aterrador. Ainda sinto prazer, paixões, mas a alegria de viver me deixou”. A outro correspondente, ele escreve alguns meses mais tarde: “Quando vier me ver, poderá constatar que me tornei a ruína, o desabamento do que tinha outrora de maravilhoso, de brilhante e de terrivelmente inverossímil” (...) E a seu fiel confidente Ross ele confessa: “Minha escrita se liquefez – assim como também eu. Sou apenas uma larva que sofre, em semiconsciência”.<sup>7</sup>

Há, contudo, um elemento interessante a ser analisado neste melancólico crepúsculo da vida de Oscar Wilde que ainda nos parece pouco estudado e sobre o qual nos debruçaremos ao longo desta dissertação. Durante os três primeiros meses de 1897, Wilde escreveu uma longa carta no cárcere, destinada formalmente a Bosie, a qual se tornaria seu derradeiro trabalho em prosa, sua última obra de fôlego antes de perder *la joie de vivre*. Publicada postumamente como *De Profundis*, nesta obra o escritor rememora episódios vivenciados ao lado de Douglas e condena a qualidade do relacionamento e a “degradação ética”<sup>8</sup> advinda dele. Ao longo das extensas oitenta páginas escritas à pena e tinta, Wilde nos apresenta um documento difícil de ser caracterizado e analisado não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelas condições sob as quais foi redigido. *De Profundis* revela um Oscar Wilde que, ao se dirigir a Douglas, alterna entre a amargura e resignação numa rapidez vertiginosa. Mais do que isso, o escritor parece se contradizer em sua argumentação: embora assuma a culpa pela própria condenação, apresenta uma narrativa na qual culpabiliza Douglas e sua família e lhes concede perdão. Ao fim da missiva, a despeito das duras acusações desferidas contra Bosie, sugere um encontro com o amante<sup>9</sup> no continente europeu após sua soltura e suplica que este lhe envie alguma carta em resposta.

A característica que mais nos salta aos olhos em *De Profundis* é como o tom confessional e autobiográfico de Wilde mistura-se com passagens ensaísticas nas quais o escritor reflete sobre a relação entre arte, sofrimento e “individualismo” – um termo cunhado por Wilde num ensaio de 1891<sup>10</sup> para se referir a uma conduta que, sob sua perspectiva, deveria ser privilegiada pelos homens. Por que um prisioneiro opta por, em meio a um relato

<sup>7</sup> TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*: Wilde, Rilke e Tsvetaeva. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014. p. 52-53.

<sup>8</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> Wilde jamais utiliza o vocábulo “amante” para se referir a Douglas, porém caracteriza a relação com o jovem como “amor” em diversos trechos da carta. Podemos definir a relação de ambos como uma espécie de *affair* uma vez que Wilde era casado legalmente com Constance Holland.

<sup>10</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução de Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2013.

de si, lançar mão do gênero ensaístico a fim de repensar as bases das suas perspectivas artística e ética? Por que Wilde justifica a escrita da carta como uma tentativa de ensinar Bosie a “conhecer a si mesmo”, mas investe a maior parte de sua retórica em justificar suas próprias atitudes e narrar fatos que o destinatário também vivenciou? O fio condutor para averiguar estas questões nos parece partir da intencionalidade de Oscar Wilde em destinar sua missiva não apenas a Alfred Douglas, mas à posteridade. Bosie assume o papel formal de destinatário e Wilde efetivamente dirige-se a ele em grande parte de seu monólogo textual, entretanto, as atenções e preocupações do escritor parecem muito mais voltadas aos destinatários invisíveis, a uma aposta no futuro que empreende com a escrita de *De Profundis*. Isto posto, como podemos lançar um olhar sobre a epístola de Wilde sem limitá-la aos moldes de uma escrita autobiográfica, tencionando captar todas as camadas do discurso levado a cabo pelo escritor? Parece-nos adequado mobilizar não exclusivamente, mas em especial, as noções de *escrita de si* e *estética da existência* nesta tentativa de apreender plenamente a missiva de Wilde, seja nos trechos autobiográficos e confessionais, seja nas passagens ensaísticas que rompem com a dialogicidade típica da troca de correspondências.

Ao refletir sobre a noção de *escrita de si*, Michel Foucault define o gênero epistolar como uma forma etopoiética<sup>11</sup> de constituição do sujeito que funciona, simultaneamente, como um exercício de ensinamento ao outro (o destinatário) e a si próprio (o remetente). A carta seria, por conseguinte, uma maneira do escritor treinar-se, adestrar-se, por intermédio do processo de “desvelar a sua alma”<sup>12</sup> ao outro, de modo que a escrita de si neste tipo de documento ultrapassaria o caráter de mero exame de consciência para revelar um exercício no qual o escritor se constitui como um “inspetor de si mesmo”<sup>13</sup>.

Pensar criticamente no ato de narrar a si mesmo, ou de *relatar a si mesmo*, nos leva às reflexões de Judith Butler, as quais dialogam intimamente com os estudos de Foucault acerca das práticas de sujeição<sup>14</sup>. Para a filósofa estadunidense, um relato de si é sempre efeito de uma interpelação, de uma imposição de elaborarmos uma versão inteligível da nossa própria

<sup>11</sup> Segundo Foucault, esta função etopoiética da escrita de si é uma “operadora da transformação da verdade em êthos”. Cf. FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992. p. 144.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992. p. 160.

<sup>14</sup> Optamos pela palavra “sujeição” a fim de nos mantermos fiéis ao vocabulário mobilizado por Michel Foucault e Judith Butler. O primeiro lança mão da expressão “multiplicidade de sujeições” para referir-se à fabricação de sujeitos em suas relações com os códigos, normas e prescrições sociais, ao passo que a segunda acrescenta que as normas estabelecem uma “formação inteligível do sujeito” em determinadas circunstâncias históricas. Cf. BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 28-29.

história capaz de ser oferecida ao(s) outro(s). Esta narrativa, empreendida por intermédio da linguagem, transparece as relações de poder e os códigos intrínsecos ao contexto sócio-histórico daquele que relata, de modo que ao nos enunciarmos já estamos mobilizando e refletindo, inevitavelmente, um conjunto de saberes e normas aos quais estamos sujeitos em dada condição histórica – um regime de verdade<sup>15</sup>, para utilizarmos o vocábulo foucaultiano. Esta perspectiva de Butler aponta para a importância de “reconhecer os limites de próprio reconhecimento”<sup>16</sup> almejado num relato de si e de descortinar a opacidade que existe do sujeito perante ele mesmo ao estruturar uma narrativa a seu respeito. Sob esta perspectiva, um “eu” idêntico a todo momento é inconcebível, de modo que uma forma de contornar o que Butler chama de “violência ética” praticada num relato de si seria aceitarmos a incoerência biográfica inerente à condição humana e sua falibilidade.

Estas reflexões de Foucault e Butler nos parecem cruciais para que aperfeiçoemos o olhar lançado sobre a escrita de Oscar Wilde a fim de evitar uma análise acríica do relato oferecido pelo dramaturgo ou privilegiar uma incessante e despropositada checagem factual nas oitenta páginas de *De Profundis*. Parece-nos, na verdade, mais proveitoso desvelar a intencionalidade e a subjetividade que moldam a narrativa de si construída pelo dramaturgo, bem como a necessidade encontrada por ele de embasar esta narrativa com uma reformulação daquilo que acreditava ser uma conduta ética eficaz, uma “arte de viver” proveniente de um autoconhecimento crítico. Neste ponto, novamente percebemos a possibilidade de uma abordagem dos escritos wildeanos a partir dos estudos de Michel Foucault.

O filósofo francês apresenta ao leitor, inspirado no estudo das práticas greco-romanas, o conceito de *cuidado de si*<sup>17</sup>, uma possibilidade de construção crítica do sujeito a partir de um exercício filosófico constante cujo pilar é a autorreflexão. Esta construção é interpretada como uma relação do sujeito consigo mesmo, a qual “objetiva determinar a forma na qual o indivíduo deve constituir-se enquanto sujeito moral de suas próprias ações”<sup>18</sup>. Tal prática se traduz, para Foucault, por meio da concepção de uma *estética da existência*, isto é, um meio pelo qual um indivíduo, sujeito e efeito de múltiplas relações de poder, elabora a si mesmo

---

<sup>15</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 34.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>17</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

<sup>18</sup> BRANDÃO, Ramon T. P. Foucault: uma introdução às artes da existência. In: *Revista Interespaços*, Grajaú, v.1, n.3, p. 379-391, 2015. p. 385.

criticamente, resistindo e contrapondo-se ao poder disciplinar e às relações de dominação que tencionam submetê-lo ao padrão normativo<sup>19</sup>.

Apresentadas sucintamente algumas de nossas escolhas teórico-metodológicas, cabe também destacarmos que estamos lançando um olhar sobre a escrita de Wilde no século XXI, em um momento no qual vivemos uma ampla publicização dos discursos sobre o eu – sobretudo a partir de uma maior democratização do acesso à internet. Os registros sobre si deixaram os diários, as cartas ou até mesmo os blogs para se multiplicarem por meio de novas mídias, explorando a obsessão da contemporaneidade por imagens, pelo espetáculo incessante proveniente de redes sociais como o Instagram e o TikTok. A elaboração de uma análise crítica da missiva de Wilde a partir da ótica que aqui propomos, privilegiando uma reflexão sobre o “eu” e a subjetividade, portanto, pode ser melhor compreendida à luz do momento histórico no qual realizamos este estudo.

Convém ainda destacarmos que, embora nosso trabalho almeje “dar voz” a Wilde após um período no qual sua obra e vida foram vastamente discutidas pela crítica literária e pelas correntes de estudos gay e *queer*, não podemos negligenciar alguns marcadores contingentes, isto é, algumas particularidades do sujeito que estudamos, dentre as quais destacamos aqui a classe social, branquitude<sup>20</sup>, gênero e sexualidade. Ou seja, é importante não ignorarmos o fato de que Wilde, um homem branco oriundo de uma família de classe média alta, desfrutou de amplo prestígio e da convivência com a alta sociedade durante a maior parte de sua vida. A despeito das críticas apresentadas à sociedade vitoriana, da origem irlandesa<sup>21</sup> e do comportamento considerado “ímoral” na esfera privada, Wilde gozava de uma condição social e financeira bastante confortável até a publicização de suas transgressões causada pelo escândalo público suscitado pelo processo contra o Marquês de Queensberry. Não podemos incorrer, portanto, numa mitificação de Wilde como sujeito transgressor, alheio às normas e às relações de poder da sociedade de seu tempo. Se Oscar Wilde adquiriu a posição de dramaturgo bem sucedido na década de 1890, isto só pode ser explicado por sua sujeição ao

---

<sup>19</sup> BRANDÃO, Ramon T. P. Foucault: uma introdução às artes da existência. In: *Revista Interespaços*, Grajaú, v.1, n.3, p. 379-391, 2015. p. 387.

<sup>20</sup> Sobre a noção de branquitude, ver: FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquitude não marcada. In: WARE, Vron (Org.) *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 307-338.

<sup>21</sup> Sobre a relação entre Oscar Wilde, sua origem irlandesa e o imperialismo britânico, destacamos dois estudos: DOODY, Noreen. Performance and Place: Oscar Wilde and the Irish National Interest. In: EVANGELISTA, Stefano (Org.). *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. New York: Bloomsbury Publishing, 2010. p. 51-64; ZELTER, Joachim. Oscar Wilde: The Importance of Being Irish. [S.l.], 2010. Disponível em: <<http://joachimzelter.de/wp-content/uploads/2010/07/pdf4.pdf>>. Acesso em 16 jan. 2021.

jogo social, ou, em outras palavras, por ser também ele uma parte ativa daquela sociedade que criticava em seus escritos.

Sobre o marcador da sexualidade, há de se tomar um cuidado igualmente especial. Conforme mencionamos, buscou-se compreender o personagem histórico Oscar Wilde, sobretudo no último quartel do século XX, ora por meio de uma análise fixada em sua obra literária à luz de sua trajetória biográfica, ora tentando enquadrar a vida do escritor sob uma ótica que favoreça alguma corrente teórica. Após a leitura de alguns destes estudos, algumas questões vêm à mente: onde encontramos a voz do próprio Wilde neste cenário? Como podemos nos aproximar da perspectiva subjetiva do dramaturgo a respeito das decisões tomadas ao longo de sua trajetória e de como deveria ser sua conduta? Para além da questão do papel da sexualidade na condenação do escritor, como este tema aparece se analisarmos panoramicamente o pensamento de Wilde? O escritor aborda tacitamente sua sexualidade em *De Profundis*, por exemplo, mas sempre a situando, ao nosso ver, num leque mais amplo de reflexões a respeito da liberdade dos indivíduos. Nossa percepção sobre estas questões, em linhas gerais, é que devemos considerar estes marcadores contingentes ao passo que também não devemos lhes atribuir um protagonismo que não condiz com os escritos de Wilde, nossas fontes. Fazer uso de uma lente específica e insistir em descortinar de modo pré-determinado, uma preocupação do escritor com questões que não estão efetivamente presentes em seus textos parece-nos uma abordagem pouco frutífera considerando nossos propósitos<sup>22</sup>. Diante destes apontamentos, como proceder, então?

Nossa leitura crítica de *De Profundis* intenta desvelar um Oscar Wilde que, ao lançar mão da *escrita de si*, do relato que faz de si mesmo, estaria oferecendo uma narrativa coerente à posteridade a respeito dos eventos que resultaram em seu opróbrio. Mais importante do que isso, contudo, seria a preocupação do escritor em, tendo sua reputação e vida arruinadas pelo escândalo público, salvar o personagem de dândi esteta por ele apresentado ao longo dos anos que precederam sua ignomínia, ou, em outras palavras, preservar sua performance e a coerência de seu modo de pensar a fim de legar um “mito de escritor” ao futuro. Partindo

---

<sup>22</sup> Há alguns estudos publicados nos últimos trinta anos, majoritariamente anglófonos, que analisam a vida e obra de Oscar Wilde centralizando o tópico da sexualidade. Alguns destes trabalhos, cujas contribuições julgamos relevantes, serão comentados ao longo desta dissertação, sobretudo nos dois primeiros capítulos; todavia, gostaríamos de destacar aqui, previamente, alguns exemplos, escritos em diferentes décadas, que ilustram este tipo de abordagem: DUFFY, John-Charles. Gay-related themes in the fairy tales of Oscar Wilde. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 29, n. 2, p. 327–349, set. 2001; COHEN, Ed. Writing Gone Wilde: homoerotic desire in the closet of representation. *PMLA*, Cambridge, v. 102, n. 5, p. 801-813, out. 1987; SCHMIDGALL, Gay. *The stranger Wilde: interpreting Oscar*. New York: Dutton, 1994; SILVA, Francinaldo F. da. A queer theory implemented reading of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. Campina Grande, 2014. Monografia (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2015.

desta hipótese, podemos analisar com mais clareza a importância do ensaio sobre a relação entre arte e vida que Wilde nos apresenta em meio a sua epístola: ao reformular os pilares do esteticismo, equiparando a procura pelo prazer à experiência do sofrimento, Wilde estaria nos apresentando as fundações de seu novo eu, do “Wilde pós-Reading”, que será guiado por um “intenso individualismo”<sup>23</sup>. Esta proposta ético-artística de Wilde não somente visaria embasar sua existência após o cárcere, como também pode ser compreendida a partir dos termos de uma *estética da existência*, defendendo uma elaboração crítica dos sujeitos, capaz de eludir as normas e o poder dos agentes externos sobre o homem. Oscar Wilde parece vislumbrar nesta postura ética crítica uma forma de resistência e, principalmente, a possibilidade da concretização de uma utopia na qual os indivíduos poderiam gozar de uma efetiva prática de liberdade. Em suma, a escrita de si estaria presente em *De Profundis*, sob esta perspectiva, como um exercício revelador de subjetividade, uma prática de si capaz de encontrar uma liberdade de reinvenção do eu ao criar uma forma de resistência<sup>24</sup> ao poder hegemônico por meio da proposta de uma arte de viver, de uma estética – ou ética, se assim preferirmos<sup>25</sup> – da existência.

Segundo o levantamento presente no livro *Irish Studies in Brazil*<sup>26</sup>, a primeira tradução brasileira de *De Profundis*, apresentando o subtítulo “A tragédia de minha vida”, data do início da década de 1930<sup>27</sup>. Trata-se, portanto, de uma tradução para a língua portuguesa a partir da primeira versão da carta publicada pelo executor literário e amigo de Oscar Wilde, Robert Ross, a qual apresenta grande parte do conteúdo censurado e privilegia as passagens na qual Wilde reflete a respeito da figura de Jesus Cristo. Como Ross doou o documento ao Museu Britânico sob a condição de que permanecesse em sigilo por cinquenta anos<sup>28</sup>, a versão estritamente fiel ao manuscrito de Wilde somente foi publicada em 1962 na Inglaterra<sup>29</sup>. A

<sup>23</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 97.

<sup>24</sup> Ressaltamos que uma das precauções de método que entendemos ser crucial no desenvolvimento desta pesquisa é não lançar mão da noção de resistência de forma acrítica. Trataremos desta problemática mais detidamente no primeiro e terceiro capítulos desta dissertação.

<sup>25</sup> Embora os termos “ética” e “estética” se aproximem a partir de uma chave de leitura foucaultiana, eles não são exatamente sinônimos entre si. Trataremos deste tópico no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>26</sup> MUTRAN, Munira H.; IZARRA, Laura P. Z. (Org.). *Irish Studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. p. 383-384.

<sup>27</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis: a tragédia de minha vida*. Tradutor desconhecido. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931.

<sup>28</sup> Merlin Holland, neto de Oscar Wilde, explica o percurso da carta até sua publicação integral em 1962 em um de seus textos. No primeiro capítulo deste trabalho também detalharemos minuciosamente o percurso deste documento após a finalização de sua escrita, ainda no Cárcere de Reading, por Oscar Wilde. Cf. HOLLAND, Merlin. *Essays, selected journalism, lectures and letters*. In: WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003.

<sup>29</sup> WILDE, Oscar; HART-DAVIS, Rupert; HOLLAND, Merlin (Orgs.). *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 1962.

primeira tradução brasileira do texto integral de *De Profundis* somente foi realizada na década de 1980<sup>30</sup>, tornando-se, desde então, a mais popular. Outras traduções da carta de Wilde surgiram nos últimos vinte anos, sobretudo a partir do interesse renovado do público na obra do dramaturgo suscitado pelo centenário de sua morte<sup>31</sup>. Deste modo, optamos por mobilizar neste estudo a mais recente tradução do documento para a língua portuguesa, elaborada por Cassio Arantes Leite<sup>32</sup>. Parece-nos que a tradução de Leite é a mais cuidadosa ao transpor para a língua portuguesa o lirismo da carta de Wilde e, além disso, aquela que mais se esforça para não alterar o estilo do documento original. Apesar destas qualidades, também consultamos, ao longo da pesquisa, a versão original, em inglês, da carta de Wilde<sup>33</sup> a fim de cotejar os textos e verificar se nenhum detalhe ou possível subtexto da escrita do poeta se perdeu durante o árduo processo de tradução<sup>34</sup>.

*De Profundis* não apresenta quaisquer divisões em sua estrutura, porém os capítulos desta dissertação estão organizados de forma a privilegiar três eixos temáticos possíveis de serem identificados na missiva de Oscar Wilde: o relacionamento com Alfred Douglas (a escrita autobiográfica e confessional); a assimilação artística de emoções experienciadas no cárcere (o ensaio dentro da epístola); e, por fim, a concepção de um Individualismo à luz do exemplo de Jesus Cristo (ora apresentada sob uma escrita ensaística, ora sob uma escrita autobiográfica). Vale ainda ressaltar que estes três tópicos se entrelaçam constantemente no decorrer da prosa de Wilde, de modo que a divisão aqui proposta está mais preocupada em percorrer um caminho didático e oferecer destaque aos diferentes temas privilegiados pelo dramaturgo e menos em criar balizas que engessem nossa análise e compreensão total do documento, organizando-o artificialmente em seções imiscíveis.

No primeiro capítulo, examinaremos a escrita de si de Oscar Wilde em sua epístola a partir dos trechos nos quais o prisioneiro de Reading adota um tom confessional e autobiográfico no intento de construir uma narrativa coerente no relato que faz de si mesmo para Alfred Douglas e para a posteridade, recriminando-se pelos exageros e desvios éticos cometidos na companhia do amante e analisando as consequências deste comportamento.

---

<sup>30</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*. Tradução de Júlia Tettamanzy e Maria Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 1982.

<sup>31</sup> Destacamos aqui a tradução de Marcello Rollemberg para *De Profundis*, presente numa coletânea com diversas cartas de Wilde inéditas em português: WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar*. Tradução de Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2000.

<sup>32</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Alaúde, 2014.

<sup>33</sup> WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007.

<sup>34</sup> Neste trabalho utilizamos como referência primária para as citações a edição brasileira apresentando a tradução de Cassio Arantes Leite. Quando julgamos necessário, acrescentamos o texto original à referência da citação localizada na nota de rodapé.

Após apresentarmos ao leitor os eventos-chave que antecederam a condenação do dramaturgo e uma sintética descrição do conteúdo de *De Profundis*, refletiremos a respeito das particularidades do gênero epistolar e de seu uso numa pesquisa historiográfica, bem como sobre algumas noções, tais como *relato de si e auto-ficção*, e suas possibilidades de auxílio na análise da fonte. Ao fim, apresentaremos nossa hipótese acerca das razões pelas quais Wilde não apenas oferece sua narrativa a respeito do escândalo por ele protagonizado, como também opta por reformular publicamente as bases de seu pensamento em relação ao diálogo entre arte e conduta ética.

Na segunda parte desta dissertação debateremos a perspectiva artística de Oscar Wilde, isto é, o movimento artístico-filosófico com o qual ele se identificou ao longo de toda sua vida, o esteticismo. Partindo de uma discussão bibliográfica baseada na relação entre Oscar Wilde, crítica literária e história da sexualidade, pretendemos investigar em que medida o dramaturgo ofereceu contribuições ao esteticismo, possibilitando-nos compreender não apenas a perspectiva do escritor a respeito de uma possível conexão entre arte e vida, mas também os instrumentos dos quais lançou mão nas décadas de 1880 e 1890 – tais como a subversão da ideia de *sinceridade*, conforme veremos a partir de um estudo de Lionel Trilling, e o frequente emprego de ironia – a fim de manifestar em seus escritos sua adesão a uma determinada doutrina artística. Em suma, compararemos o pensamento do Oscar Wilde pré-escândalo com a reformulação do esteticismo proposta por ele próprio em *De Profundis*, averiguando não apenas às continuidades e possíveis rupturas de seu pensamento, mas também às especificidades da associação entre esteticismo e conduta ética.

Por fim, no último capítulo, debateremos, a partir da anteriormente mencionada noção de *estética da existência*, o “individualismo”, esta proposta ético-estética assinalada por Oscar Wilde, tendo em vista a escolha de Jesus Cristo pelo poeta irlandês como figura exemplar de uma vida transfigurada em obra de arte, bem como a conexão desta ideia com a organização de uma sociedade utópica fundada numa elaboração ética crítica por parte dos indivíduos. Em outras palavras, a questão principal que orientará este último capítulo será a seguinte: como podemos analisar o “individualismo” assinalado por Oscar Wilde e em que medida essa proposta do escritor pode ser classificada como uma forma efetiva de resistência, uma prática de liberdade que toma forma a partir de uma escrita de si?

Richard Ellmann, um dos principais biógrafos de Wilde, afirmava que rótulos são incapazes de caracterizar o dramaturgo eficientemente<sup>35</sup>. O escritor irlandês, por sua vez, colocou na boca de um de seus mais polêmicos personagens, Lord Henry Wotton, de *O Retrato de Dorian Gray*, um de seus aforismos mais famosos: “Definir é limitar”<sup>36</sup>. Mais difícil do que rotular ou definir Oscar Wilde talvez seja tentar apreendê-lo por inteiro, detectar cada detalhe de sua forma de pensar, perceber e projetar o futuro para o mundo a sua volta. Ao nos aproximarmos um pouco mais do pensamento de Oscar Wilde – ou de sua utopia<sup>37</sup>, como ele mesmo definia –, desta sua voz artística e intelectual presente em ensaios e cartas que parecem ter sido pouco estudados nas últimas décadas quando comparados às suas peças teatrais e do seu hoje aclamado romance, pretendemos oferecer alguma contribuição neste sentido.

Retornamos, enfim, à epígrafe que abre esta introdução: “O verdadeiro na vida de um homem não é o que ele faz, mas a lenda que se cria em torno dele”. A despeito da pretensão do escritor de projetar uma imagem determinada de si para o futuro por meio de *De Profundis*, lançar um olhar mais cuidadoso sobre este último trabalho de fôlego de Wilde, eclipsado ao longo dos anos por sua biografia e outras obras literárias mais populares, pode representar não somente uma possibilidade de desmitificação, isto é, de conhecê-lo para além do personagem público e da lenda que desejou criar em torno de si, mas também de capturar que tipo de legado vinculado ao seu pensamento e a sua imagem Wilde ambicionou deixar para a posteridade. Talvez seja por intermédio deste “canto do cisne”, nascido no crepúsculo de sua existência, no melancólico ato final da peça que foi sua vida, antes da “alegria de viver” abandonar este popular artista do *fin-de-siècle* vitoriano, que encontraremos uma trilha possível para melhor examinarmos – se não completamente, ao menos parte – o pensamento deste personagem histórico que continua a nos fascinar mesmo passados mais de 120 anos de sua morte.

---

<sup>35</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 11.

<sup>36</sup> WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003. p. 203.

<sup>37</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo, op. cit.*, p. 44.

## CAPÍTULO I – WILDE: (RE)INVENTOR DE SI MESMO

*A paixão pela beleza é apenas o desejo intensificado pela vida.*  
Oscar Wilde<sup>38</sup>

Na noite de 19 de abril de 1893, aos trinta e oito anos de idade, Oscar Wilde (1854–1900) estreou a peça *Uma mulher sem importância* no Haymarket Theatre, em Londres. Após o espetáculo, outro sucesso de público do dramaturgo que já se habituava aos teatros lotados, ele se reuniu com amigos em um jantar oferecido na casa da cantora de ópera Blanche Roosevelt. Antes da comida ser servida, uma mulher chamada Cheiro lia a sorte nas mãos dos convidados atrás de uma cortina, de modo que estava impossibilitada de ver os seus rostos e, portanto, reconhecê-los. Bastante supersticioso, Wilde não resistiu à tentação e ofereceu suas mãos à quiromante. “A mão esquerda é a mão de um rei, mas a direita é a de um rei que se exilará” sentenciou Cheiro após perscrutar as mãos do poeta irlandês. Apavorado, Wilde perguntou quando a tragédia se abateria sobre ele e ouviu que seria por volta de seus quarenta anos. O dândi deixou imediatamente a reunião, visivelmente abalado<sup>39</sup>. Curiosamente, em exatos dois anos, Wilde de fato conheceria sua completa derrocada.

O ano no qual se iniciou a pressagiada decadência de Oscar Wilde, 1895, se revelou desastroso para o escritor sob todos os aspectos. Embora estivesse gozando do ápice do seu prestígio artístico junto à sociedade vitoriana, Wilde vivia um verdadeiro tormento na sua vida privada em virtude do relacionamento conturbado com o amante Lorde Alfred Douglas, vulgo Bosie, que lhe consumia praticamente todo o tempo e dinheiro. Além disso, o jovem havia tragado Wilde para dentro de um velho embate com seu pai, o controverso Marquês de Queensberry, que passou a perseguir o dramaturgo por Londres e espalhar maledicências a respeito de sua sexualidade.

Apoiado pelo amante ensandecido perante a possibilidade de colocar o próprio pai atrás das grades, Wilde ignorou todos os aconselhamentos e decidiu instaurar um processo de calúnia contra o Marquês. Como um bumerangue jogado ao vento que retorna contra aquele que o arremessou, a atitude de Wilde se revelou mal calculada, tornando-se inequivocamente a pior decisão de sua vida. As provas mobilizadas pela defesa de Queensberry que vieram à tona durante o julgamento indicavam que a conduta sexual de Wilde era, de fato, legalmente

---

<sup>38</sup> WILDE, Oscar *apud* STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*. London: Head of Zeus, 2018. p. 135. Tradução nossa. No original: “*The passion for beauty is merely the intensified desire for life*”.

<sup>39</sup> Este episódio é narrado em detalhes na biografia de Wilde escrita por Richard Ellmann. Cf. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 333.

inapropriada, de modo que se tornou inevitável que a Coroa processasse o escritor pelo crime de “flagrante indecência”. Após três julgamentos exaustivos – o primeiro como querelante, os dois subsequentes como réu –, Oscar Wilde foi condenado em 25 de maio de 1895 à pena máxima prevista na lei britânica para seu delito.

O cárcere, contudo, foi apenas uma das punições que Wilde teve de enfrentar. O julgamento de uma das figuras históricas mais populares de seu tempo foi acompanhado à exaustão pela imprensa britânica que, conforme um dos biógrafos do escritor assinala, não tardou em lhe conferir o título público de “Sumo Sacerdote dos Decadentes”<sup>40</sup>, contribuindo decisivamente para sua transformação em um pária da sociedade. O poeta também foi à bancarrota, de modo que todos os seus bens foram leiloados a fim de arcar com as despesas dos processos jurídicos dos quais fora protagonista. Além disso, Wilde perdeu a guarda de seus filhos, que se tornou exclusiva de sua esposa<sup>41</sup>, e viu sua família ser obrigada a fugir da Inglaterra e adotar outro sobrenome, numa tentativa de evitar infortúnios causados pela infâmia adquirida.

Na cadeia, Wilde sobreviveu, apesar de ter sua saúde prejudicada pela rotina exaustiva, e contrariou a previsão daqueles que apostavam em seu suicídio. Alfred Douglas abandonou-o após a condenação<sup>42</sup>, ao passo que os poucos amigos que ficaram ao seu lado, como Robert Ross e Frank Harris, foram justamente aqueles que lhe haviam advertido sobre as consequências inimagináveis de instaurar um processo contra Queensberry. Durante o terço final da pena, em 1897, um Oscar Wilde combalido, mas já vislumbrando sua soltura, ganhou acesso a papel, pena e tinta desde que não escrevesse nada além de cartas. O dramaturgo, então, decidiu escrever uma longa “carta encíclica”<sup>43</sup> destinada ao amante que lhe arruinara a vida, oferecendo sua perspectiva dos acontecimentos e explicando as decisões tomadas que o levaram à ignomínia.

---

<sup>40</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 410.

<sup>41</sup> Oscar Wilde jamais voltou a ver os filhos após sua condenação, em 1895. Em diversos trechos de *De Profundis*, a dor causada pela saudade de Vyvyan e Cyril é transmitida por Wilde. O poeta, inclusive, afirma em uma das passagens da carta que deseja que seus filhos sejam educados para que nunca se tornem alguém como Alfred Douglas. Cf. WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 162.

<sup>42</sup> Douglas tentou publicar um livro de poemas dedicado a Wilde e um artigo para um jornal francês contendo transcrições de cartas escritas pelo artista antes de ser preso. Em virtude da ausência de Bosie, que não lhe enviava cartas nem lhe visitava na prisão, Wilde proibiu a publicação de ambos os conteúdos por intermédio do amigo Roberto Ross.

<sup>43</sup> WILDE, Oscar; ROLLEMBERG, Marcello (Org.). *Sempre seu, Oscar*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 183.

Ultrapassando o rótulo de “carta de amor jamais lida”<sup>44</sup>, *De Profundis*, como este documento foi intitulado e publicado por Robert Ross após a morte de Wilde em 1900, é o testemunho derradeiro de um intelectual sobre sua vida e sua conduta, mas, sobretudo, uma reelaboração da perspectiva artístico-ética a qual defendeu vigorosamente durante toda a vida por meio de sua performance pública e de seus escritos. Nesta missiva, como veremos adiante, Wilde testa os limites do gênero epistolar em um texto híbrido que ora toma forma de autobiografia confessional, ora apresenta-se nos moldes de um ensaio artístico.

No presente capítulo, iniciaremos nosso estudo a partir de um movimento que nos parece incontornável: analisaremos o contexto no qual nossa fonte foi redigida. Deste modo, é mister que visitemos brevemente alguns episódios anteriores à escrita de *De Profundis* que se tornaram decisivos na marcha dos acontecimentos da vida de Oscar Wilde. A partir disto, poderemos apresentar ao leitor a quem esta carta se dirigia, em qual momento da vida do dramaturgo foi escrita e algumas das motivações por trás do texto. Historicizada nossa principal fonte, passaremos a examiná-la a partir do entendimento de que correspondências constituem uma forma privilegiada de escrita de si, de modo que recorreremos às contribuições de diferentes estudiosos a fim de compreender não apenas esta noção a qual estamos mobilizando – isto é, escrita de si –, como também as possibilidades de análise ensejadas por ela. Em seguida, debateremos a respeito do esforço de Oscar Wilde em relatar a si mesmo e dotar sua narrativa de sentido por meio da escrita de si. Almejamos, em suma, examinar a narrativa confessional autobiográfica que Wilde leva a cabo em sua escrita autorreferencial e o desejo do escritor de construir, a partir de um discurso fundado em suas memórias acerca da relação com Alfred Douglas, um relato coerente de si mesmo. Desta forma, pretendemos identificar não apenas as diferentes dimensões do discurso de Oscar Wilde, mas também analisar a escolha do escritor de realizar, no espaço de uma epístola, uma reelaboração ensaística de suas perspectivas artística e ética.

### **1.1 Um panorama da sociedade vitoriana**

Podemos delimitar a Era Vitoriana entre os anos de 1837 e 1901, isto é, o período durante o qual a Rainha Vitória (1819-1901) ocupou o trono do Império Britânico, cuja vastidão territorial o levou a ser popularmente conhecida como “aquele onde o sol nunca se punha”. Os britânicos ocupavam um lugar de destaque na economia mundial, sendo

---

<sup>44</sup> HAIDER, Arwa. A carta de amor (e mágoa) nunca enviada mais famosa da história. BBC News Brasil, 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-38205667>>. Acesso em 12 nov. 2020.

responsáveis por metade da exportação de produtos essenciais, como o algodão e diversos metais<sup>45</sup>. Trata-se de um período marcado decisivamente pela Revolução Industrial, por uma relativa estabilidade política e econômica – denominada *Pax Britannica* – e pela adaptação da sociedade frente às mudanças provocadas pelos avanços tecnológico e científico. O historiador Peter Gay sustenta que a burguesia temia um abalo nos “sistemas de crença e autoridade” propiciados pelo desenvolvimento das Humanidades e da influência da Revolução Francesa, de modo que

essas grandes turbulências constituíam uma presença constante nas mentes do século XIX, gerando sonhos plenos de esperança ou verdadeiros pesadelos, o que levava os otimistas a predizer o triunfo da ciência, a liberação feminina ou a renovação da cultura, enquanto os pessimistas eram levados a prever a ruína das religiões, a subversão da vida familiar ou a corrupção da ordem. Por séculos a fio, as inovações haviam sido temidas, fornecendo um referencial para sanções violentas; no século XIX, esse referencial foi institucionalizado.<sup>46</sup>

Era central, portanto, a preocupação entre as camadas mais abastadas da sociedade com os possíveis abalos socioculturais que o progresso poderia trazer a reboque com tantas transformações. Segundo Flávia Domitila Costa Moraes, havia “um apego quase dramático à religiosidade severa”<sup>47</sup>, de modo que muitos vitorianos viviam

assombrados pela ideia de perderem a companhia divina e humana, de perderem de vista **o tão sonhado mundo unificado pela crença e pela fé**. Sob a intensa pressão de uma vida competitiva, canalizavam toda sua energia e atenção ao trabalho que, com exceção da palavra “Deus”, era o vocábulo mais popular no século XIX vitoriano. Nessa sociedade comercial, **o sucesso, a respeitabilidade e a riqueza compunham a ambição central de cada cidadão**. O trabalho árduo era visto como grande virtude, portanto o ócio e a preguiça representavam os piores vícios. Mas aí também está presente um forte apelo de conotação religiosa como forma de “justificar” tal ambição.<sup>48</sup>

O apego exacerbado às regras morais e ao puritanismo estava situado em um amplo leque de virtudes valorizadas pela sociedade vitoriana, *em especial pela burguesia*, tais como a retidão e o trabalho árduo. A respeito dessas características, amplamente associadas à época vitoriana no senso comum, ressaltamos o alerta do historiador Peter K. Andersson: não

<sup>45</sup> SALINAS, Carmen Cortes. *La Inglaterra Victoriana*. Madrid: Akal Ediciones, 1985. p. 28.

<sup>46</sup> GAY, Peter. Esforços para uma definição. In: \_\_\_\_\_. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 44.

<sup>47</sup> MORAIS, Flavia Domitila Costa. *A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 1999. p. 24. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000224694>>. Acesso em 29 abr. 2021.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 54-55. Grifo nosso.

convém que o adjetivo “vitoriano”, por maior que seja a tentação, seja utilizado como sinônimo para práticas restritivas, uma vez que não havia uma homogeneidade cultural entre os indivíduos de diferentes classes daquela sociedade<sup>49</sup>. Moraes também argumenta que as virtudes e valores aqui mencionados eram “especificamente gerados pela classe média e por esta difundidos, de vez que o proletariado, a classe trabalhadora, era relegada ao afastamento da obediência alienada; dela esperavam-se apenas os resultados de sua força trabalhadora”<sup>50</sup>.

De acordo com Sally Mitchell<sup>51</sup>, legalmente havia apenas duas classes sociais na Inglaterra vitoriana: os aristocratas – detentores de títulos e terras por herança – e os plebeus – todos os demais. Na prática, contudo, podemos dizer que os vitorianos se organizavam em três classes: os trabalhadores, a classe média (composta majoritariamente por burgueses) e a elite (com presença marcante da aristocracia). O pertencimento a uma determinada classe não era definido somente pela condição financeira, mas também pelas características ostentadas publicamente por um indivíduo, tais como sua educação, linguajar, roupas e apreço por determinados valores. Mitchell, ao explicar a estratificação social inglesa, escreve que os vitorianos “acreditavam que cada classe possuía padrões próprios e esperavam que as pessoas obedecessem às regras de sua respectiva classe, de modo que acreditavam ser rude e inadequado se comportar como alguém de uma classe acima – ou abaixo – da sua”<sup>52</sup>, o que caracterizaria uma burla àquilo que Lionel Trilling chama de *sinceridade inglesa*<sup>53</sup>. Além de cultivarem diferentes hábitos e costumes, vale adicionar que indivíduos de diferentes classes raramente habitavam as mesmas regiões de uma cidade.

Na classe mais ampla, a dos trabalhadores, encontravam-se pequenos agricultores, empregados domésticos e operários, por exemplo. Em geral, detinham baixíssima escolaridade e começavam a trabalhar muitos jovens, sobretudo ajudando no trabalho dos membros mais velhos da família<sup>54</sup>.

Constituindo 25% da população no fim do século XIX, a classe média abarcava todos aqueles entre os trabalhadores braçais e a elite fundiária, sendo composta, em linhas gerais,

---

<sup>49</sup> ANDERSSON, Peter K. How civilized were the victorians?. *Journal of Victorian Culture*, Oxford, v. 20, n. 4, p. 439-452, 2015.

<sup>50</sup> MORAIS, Flavia Domitila Costa. *A evolução da modernidade na filosofia e na literatura*, op. cit., p. 97. Grifo nosso.

<sup>51</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*. 2. ed. Westport: Greenwood Press, 2009. p. 18.

<sup>52</sup> *Ibid.* Tradução nossa. No original: “Victorians believed that each class had its own standards, and people were expected to conform to the rules for their class. It was wrong, people thought, to behave like someone from a class above—or below—your own”.

<sup>53</sup> Discutiremos a ideia de uma sinceridade inglesa e de como Wilde a ironizava em suas peças no segundo capítulo.

<sup>54</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 18.

desde pequenos comerciantes e burocratas (baixa classe média, ou *old middle class*) a militares, profissionais liberais e professores universitários (alta classe média, ou *upper middle class*), segundo a classificação proposta por Mitchell<sup>55</sup>. Em um estudo sobre a vida cotidiana na primeira metade do século XIX, Jacques Chastenet ratifica que a classe média vitoriana era majoritariamente burguesa, estimando-a em torno de 10 mil pessoas por volta de 1850<sup>56</sup>. Este pesquisador, contudo, apresenta uma segmentação alternativa da classe média burguesa: *alta burguesia*, da qual eram pertencentes os membros das profissões liberais, altos funcionários do governo e o clero da Igreja Anglicana; *média burguesia*, segmento majoritário da classe média, composta por donos de fábricas, comerciantes, homens da bolsa, médicos, jornalistas e rentistas; e, finalmente, *pequena burguesia*, da qual faziam parte homens de condição financeira inferior aos mencionados anteriormente, porém com expressivo nível de escolaridade<sup>57</sup>. O *status* de um cavalheiro de classe média, usualmente atribuído a um indivíduo da *upper middle class*, era construído a partir de sua sociabilidade exemplar, do prestígio de sua ocupação profissional e de sua família, ao passo que o *status* de uma dama era usualmente conectado ao de seu marido ou ao de sua família enquanto fosse solteira.

Por fim, a elite vitoriana era composta, majoritariamente, por aristocratas proprietários de terras, de modo que quase toda sua renda provinha da exploração e do aluguel de suas posses fundiárias. Eram flagrante minoria na estratificação social, de modo que havia somente 562 famílias portadoras de títulos hereditários de nobreza no Império Britânico na metade do século XIX<sup>58</sup>.

Apesar de diversificada socioeconomicamente, as diferentes camadas da classe média vitoriana cultivavam um vívido apego ao compartilhamento de normas e ideais entre si a fim de se diferenciarem dos menos abastados. Além do culto ao trabalho – difundido como prática enobrecedora do homem – e à respeitabilidade – relacionada ao cumprimento dos padrões sociais, como a etiqueta, e à religiosidade –, a classe média acreditava que era essencial o indivíduo ser autossuficiente e discreto sobre sua situação financeira, de modo que jamais deveria tratar em público a respeito de seus ganhos e/ou eventuais dívidas: *keep yourself to*

---

<sup>55</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 19.

<sup>56</sup> CHASTENET, Jaques. A vida burguesa. In: \_\_\_\_\_. *A vida quotidiana na Inglaterra no começo da era vitoriana (1837-1851)*. Lisboa: Livros do Brasil, [195-]. p. 83.

<sup>57</sup> CHASTENET, Jaques. A vida burguesa, op. cit., p. 83-85.

<sup>58</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 22.

*yourself*<sup>59</sup> era a máxima difundida nos salões vitorianos. Relembramos que a renda não era, por si só, determinante para caracterizar o pertencimento a uma classe, porém um indivíduo da *middle class* precisava dispor de certa quantia anualmente a fim de manter um estilo de vida compatível com a família na qual havia nascido, a sua escolaridade e sua ocupação<sup>60</sup>.

A sexualidade era um tópico importante para essa classe média, sobretudo no que diz respeito às mulheres. Acreditava-se, por exemplo, que as jovens deveriam se manter ignorantes a respeito de questões relacionadas ao sexo até serem desposadas pelos seus maridos<sup>61</sup>. Houve na década de 1850 uma grande movimentação em torno da criminalização da prostituição e, no último quartel do século XIX, uma crescente preocupação com o sexo fora do casamento e com relações entre homens. Não havia ainda, contudo, uma formulação a respeito do que conhecemos hoje como heterossexualidade e homossexualidade, mas sim com a assimilação de características tidas como masculinas por parte dos homens em suas respectivas educações, sobretudo na escolar<sup>62</sup>.

Sobre este último ponto, um aspecto que merece ser mais uma vez destacado é a ideia de uma respeitabilidade tipicamente masculina, isto é, o cultivo de uma imagem séria e prudente [*earnest*] pelos cavalheiros, isto é, ser sincero com as pessoas e equilibrado em seu comportamento público. Alguns exemplos: cumprir os acordos feitos, sejam eles escritos ou verbais; não beber em excesso; não desfrutar de plena ociosidade; estar sempre asseado; ser sincero durante as conversas<sup>63</sup>. Vale destacar como exemplo de ironia em relação a essa virtude burguesa *A Importância de Ser Prudente* (*The importance of being Earnest*, no original), a derradeira peça de Oscar Wilde. Na trama, o personagem central que ostenta uma vida dupla, goza de pleno ócio e é absolutamente insincero perante todos os demais chama-se Prudente (*Earnest*)<sup>64</sup>. Segundo Mitchell,

o conceito de um modo de vida distinto da classe média desenvolveu-se no início do período vitoriano. Além de manter um certo tipo de casa, **a classe**

---

<sup>59</sup> Em tradução livre para o português, “guarde sua vida para você”. Cf. MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 265.

<sup>60</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 29.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>62</sup> Trataremos detalhadamente da questão da sexualidade na sociedade vitoriana no segundo capítulo, relacionando-a diretamente aos estudos acadêmicos sobre Oscar Wilde.

<sup>63</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 265.

<sup>64</sup> Esforçamo-nos aqui para adaptar o trocadilho para língua portuguesa, objetivando transmitir ao leitor a essência da ironia de Oscar Wilde. A opção por traduzir *Earnest* como “Prudente” deriva da tradução da peça mais difundida no Brasil (WILDE, Oscar. *A importância de ser Prudente*. Tradução de Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&PM, 2014).

**média desprezava o ócio aristocrático**; a maioria valorizava o trabalho árduo, a moralidade sexual e a responsabilidade individual.<sup>65</sup>

As *upper classes* – ou a “alta sociedade”, como preferimos chamar o conjunto das classes mais abastadas do período vitoriano – demonstravam grande interesse pelas artes, elemento valorizado como parte essencial da formação cultural e intelectual de um indivíduo. Não obstante a preferência das camadas burguesas por obras que seguissem e/ou reforçassem alguns dos valores expostos até aqui, a Era Vitoriana foi um período frutífero para as artes, em especial para a literatura inglesa. Os romances de Charles Dickens e William Thackeray, por exemplo, eram populares e sempre muito aguardados pelo público<sup>66</sup>. Estes eram dois escritores que expunham em suas obras críticas sutis à sociedade vitoriana, desde seu apego obsessivo pelo teatro de aparências às condições precárias de vida dos operários – incluindo mulheres e crianças – nas fábricas e vilas residenciais. Também merecem destaque outros escritores que publicaram trabalhos relevantes durante o período vitoriano, detentores de ampla fortuna crítica, como Lewis Carroll, Robert Louis Stevenson, Henry James e William Morris.

Para além das obras destes literatos célebres, no último quartel do século XIX um movimento artístico específico conquistou certa popularidade na Inglaterra ao defender a primazia do belo sobre todas as coisas e a autossuficiência da arte, isto é, a ausência de um utilitarismo moral ou crítico por trás das obras. Oscar Wilde tornar-se-ia o nome mais conhecido deste movimento, intitulado *esteticismo*, e, não seria exagero afirmar, sua personificação. O dândi irlandês lançou mão de uma das formas de arte mais populares no período para tecer críticas à sociedade e defender suas crenças estéticas: o teatro. Embora tenha se dedicado ao longo da vida a escrever poemas, contos, tratados, ensaios e um romance, foi nos palcos dos teatros londrinos que Wilde conquistou seu almejado sucesso.

## 1.2 Da ribalta ao cárcere

Antes de iniciarmos nossa incursão pela trajetória biográfica de Oscar Wilde – neste capítulo, em particular, nos deteremos exclusivamente aos anos que precedem o encarceramento do escritor e a escrita de *De Profundis* –, convém que, tendo em vista a

---

<sup>65</sup> MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*, op. cit., p. 20-21. Tradução nossa. No original: “*The concept of a distinctly middle-class way of life developed early in the Victorian period. In addition to maintaining a certain kind of house, the middle class despised aristocratic idleness; the majority valued hard work, sexual morality, and individual responsibility*”.

<sup>66</sup> MORAIS, Flavia Domitila Costa. *A evolução da modernidade na filosofia e na literatura*, op. cit., p. 44.

notável abundância de biografias de Wilde publicadas até o presente momento, justifiquemos brevemente nossas escolhas bibliográficas. Desde sua morte em 1900, dezenas de obras foram publicadas no intento de narrar e analisar cronologicamente os fatos que se sucederam na vida de Oscar Wilde. Além de amplas biografias tradicionais majoritariamente anglófonas, é possível encontrar trabalhos autobiográficos escritos por contemporâneos do escritor – *Oscar Wilde and myself*, do amante Alfred Douglas, por exemplo – que visam abarcar também parte da trajetória de Wilde; narrativas que analisam recortes específicos da vida de Wilde, como seus derradeiros anos em Paris após deixar a prisão na Inglaterra; e, por fim, até mesmo obras específicas acerca da relação do poeta irlandês com célebres nomes literários de sua época ou com figuras-chave do seu círculo social – como Robert Ross e Frank Harris. Desta forma, antes de tecer qualquer comentário a respeito da trajetória biográfica de Wilde, convém que apresentemos as duas obras que, em meio a um leque tão amplo e diversificado de opções, embasarão a narrativa biográfica por vezes apresentada ao longo da dissertação.

Parece-nos consenso entre os estudiosos da obra e vida de Wilde que a biografia escrita por Richard Ellmann, *Oscar Wilde*<sup>67</sup>, publicada em 1987, apresenta-se como um ponto de referência. Neste trabalho, a única biografia de fôlego traduzida para a língua portuguesa até o momento, Ellmann não apenas se esforça em reconstituir a trajetória biográfica de Wilde, como também lança seu olhar como crítico literário sobre as obras do esteta irlandês. Há, todavia, algumas questões das quais precisamos tomar nota. Apesar da ampla lista de fontes mobilizadas pelo biógrafo, algumas delas parecem não ter sido cheçadas cuidadosamente – provavelmente, em virtude do estado de saúde delicado de Ellmann, que acabou falecendo durante o processo de revisão das provas do livro. O exemplo mais notável de equívoco é a fotografia da atriz húngara Alice Guszalewicz, nos trajes de Salomé, erroneamente identificada como se fosse Oscar Wilde trajando roupas femininas. Outros problemas menores foram destacados pelo acadêmico alemão Horst Schroeder no livro *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*<sup>68</sup>. Estas inexatidões não comprometem decisivamente a leitura e a importância da obra premiada de Ellmann, porém apontam para a necessidade de alguns cuidados, a fim de que não incorramos em erros há muito já identificados e superados.

---

<sup>67</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>68</sup> SCHROEDER, Horst. *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*. Braunschweig: [s.n.], 2002.

Em 2018, após sete anos de pesquisa, Matthew Sturgis publicou na Inglaterra a biografia *Oscar: A Life*<sup>69</sup>. O biógrafo, editor da revista *The Wildean*, um periódico da Oscar Wilde Society<sup>70</sup>, não apenas apontou e corrigiu os eventuais equívocos do livro escrito por Ellmann, como também lançou mão de novos documentos surgidos desde o fim da década de 1980, como cartas e a transcrição integral das sessões do julgamento contra o Marquês de Queensberry, a fim de aprofundar a reconstituição biográfica de Wilde. É notório também que Sturgis dedique muito mais espaço em seu trabalho para alguns momentos da vida do poeta irlandês que nos parecem cruciais e aos quais Ellmann reservou poucas páginas, como o início da sua popularidade na cidade de Londres após graduar-se no Magdalen College e os episódios que antecederam os julgamentos aos quais o escritor foi submetido.

Desta forma, parece-nos pertinente lançar mão destas duas obras não apenas como referências, mas também como trabalhos importantes para a discussão bibliográfica a ser realizada em diferentes momentos desta dissertação. O livro de Richard Ellmann permanece incontornável para que tenhamos uma visão ampla da vida de Wilde, e sua análise minuciosa das obras do escritor e das correntes literárias com as quais podem ser identificadas, proveniente da experiência como crítico literário, é fundamental para que compreendamos a formação intelectual do dramaturgo e as bases fundadoras do pensamento wildeano. Matthew Sturgis, por seu turno, nos fornece não apenas um contraponto seguro para a leitura da obra de Ellmann, como também nos oferece o olhar e cuidados característicos de um historiador que dispôs de fontes até então inéditas no decorrer de sua pesquisa. Por conseguinte, o diálogo entre estes dois trabalhos – o primeiro consagrado com um prêmio Pulitzer e academicamente reconhecido e o segundo fruto de pesquisas mais recentes e com potencial para se sustentar como uma nova biografia de referência – revela-se notoriamente proveitoso para as discussões que almejamos estabelecer, ensejando, inclusive, novas possibilidades para analisarmos questões referentes à trajetória, obra e formação intelectual de Oscar Wilde. Feitas essas considerações de natureza bibliográfica, retornemos ao século XIX.

Até o início da década de 1890, embora já fosse conhecido entre os ingleses desde os anos 1880 pela sua oratória invejável, os trejeitos extravagantes e as roupas excêntricas, Oscar Wilde era, até então, mais popular por ser uma personificação do movimento artístico o qual abraçara, o esteticismo, do que por qualquer um de seus feitos artístico-literários. Wilde só

---

<sup>69</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*. London: Head of Zeus, 2018.

<sup>70</sup> Trata-se de uma organização inglesa sem fins lucrativos fundada em 1990 que publica semestralmente a revista *The Wildean*, com estudos literários sobre Oscar Wilde, e trimestralmente um jornal intitulado *Intentions*, com atualizações sobre eventos da comunidade de sócios. Para mais informações sobre a Oscar Wilde Society, consultar o site da instituição, disponível em <<http://oscarwildesociety.co.uk/>>. Acesso em 12 nov. 2020.

começou a despertar olhares mais atentos do público em relação ao seu trabalho a partir da publicação de um polêmico romance na edição de julho de 1890 do periódico *Lippincott's Monthly Magazine*, *O Retrato de Dorian Gray*. Na esteira dos holofotes conquistados pelo burburinho causado por seu romance, que foi devidamente revisado e ampliado para publicação em versão definitiva em livro no ano de 1891, Wilde lançou uma coletânea de ensaios teóricos e aproveitou para finalmente se estabelecer como dramaturgo na Inglaterra<sup>71</sup>.

Em 1892, a partir do sucesso arrebatador da peça *O Leque de Lady Windermere*, que atraía pessoas de diferentes classes sociais ao teatro, o dândi irlandês passou a receber altas quantias em dinheiro e ampliou sua fama, tornando-se um artista recorrentemente requisitado. Entre 1892 e 1895, Wilde levou aos palcos uma sequência de sucessos, para além do já mencionado: *Uma Mulher Sem Importância*, *Um Marido Ideal* e *A Importância de ser Prudente*, sua última peça. Suas obras teatrais eram usualmente recebidas com críticas mistas pela imprensa, mas nada parecia abalar a ânsia do público em ver e rever as comédias wildeanas. Oscar Wilde estava em seu auge e triunfava soberano: dispunha de excelentes condições financeiras, gozava de ampla popularidade e, enfim, conquistara a almejada respeitabilidade artística.

Em meio às celebrações do sucesso da peça de estreia, Wilde recebeu uma carta de um graduando de Oxford que conheceu um ano antes, Lord Alfred Bruce Douglas. O jovem poeta de 22 anos pediu ajuda ao dramaturgo para contornar uma situação de chantagem a qual estava sendo submetido e, embora as particularidades do episódio permaneçam desconhecidas, podemos inferir, a partir dos estudos de Sturgis e Ellmann, que havia relação com os “descuidos” de Douglas em suas relações homossexuais<sup>72</sup>. Wilde prontamente tentou ajudá-lo, a despeito dos avisos por parte de amigos próximos acerca da personalidade do rapaz, e a relação entre ambos rapidamente evoluiu para um envolvimento romântico e sexual que se demonstraria desastroso.

A beleza ostentada por Alfred Douglas, reiteradamente apreciada e elogiada por Wilde em conversas e cartas, equivalia-se ao difícil trato do jovem no cotidiano e ao seu gosto por gastar o dinheiro do dramaturgo irlandês. Bosie, como Wilde e outros amigos íntimos chamavam-no, era mesquinho, arrogante e tinha ataques de cólera tanto em locais públicos quanto em reuniões privadas. Além disso, o jovem estudante vivia em permanente confronto

<sup>71</sup> Sobre este momento da vida de Oscar Wilde e os anos que antecederam a fama como dramaturgo, falaremos mais a respeito no segundo capítulo ao investigarmos a relação entre o artista irlandês e o esteticismo.

<sup>72</sup> Richard Ellmann aborda o episódio rapidamente em sua biografia, baseando-se essencialmente na referência ao episódio que Wilde faz em *De Profundis*. Para mais detalhes sobre o ocorrido, a obra de Matthew Sturgis é uma escolha mais recomendável. Cf. STURGIS, Matthew. *Oscar*, *op. cit.*, p. 452.

com o próprio pai, John Sholto Douglas, o Marquês de Queensberry, um aristocrata ateu de reputação questionável, famoso pelos modos rudes e as recorrentes polêmicas familiares. Segundo Ellmann,

durante esse período, Wilde constatou que Douglas era não apenas belo, mas também irresponsável e intratável, com um temperamento feroz. (...) Quando não estava irado, Douglas sabia ser “muito charmoso” e “quase brilhante”. Queria ser amado, queria ser tratado como um intelectual capaz. (...) Quando em 1894, o pai ameaçou cortar-lhe a mesada, Douglas estimulou-o a isso, apoiando-se por completo na generosidade de Wilde. Uma vez que nem um nem outro praticava ou esperava fidelidade sexual, o dinheiro representava o selo e a garantia de seu amor.<sup>73</sup>

A relação entre Wilde e Bosie não era caracterizada pela mútua fidelidade sexual. Os dois brigavam constantemente e afastaram-se por diversas vezes, mas a fidelidade nunca foi um problema para eles. As desavenças eram provocadas pelo comportamento perdulário e inconsequente de Douglas, sua arrogância e suas cenas em locais públicos. Foi Bosie, inclusive, quem apresentou o “submundo” londrino da prostituição homossexual a Wilde, por intermédio de um proxeneta chamado Alfred Taylor, e estimulou um estilo de vida mais “descuidado” por parte do dramaturgo. Wilde passou a abraçar a irresponsabilidade característica de Douglas e iniciou um envolvimento com diversos rapazes, todos muito jovens e com aproximadamente a metade de sua idade, isto é, sempre próximos aos vinte anos. Wilde, contudo, não limitava estas relações ao ambiente clandestino dos bordéis; o escritor também almoçava em restaurantes luxuosos com os garotos de programa, presenteava-os frequentemente com artigos caros, e levava-os a hotéis de alta classe para dormirem consigo. Este comportamento, conforme Wilde assinalaria posteriormente na prisão, era como “um banquete com panteras”<sup>74</sup>, um “deslize na lama da sensualidade”<sup>75</sup>.

A situação começou a se agravar quando Wilde passou a receber visitas de chantagistas, ameaçando-o a divulgar cartas comprometedoras<sup>76</sup> trocadas entre ele e Alfred Douglas. Além disso, o dramaturgo também se tornou o alvo favorito do Marquês de Queensberry, imensamente insatisfeito com a relação entre o esteta e o filho e os boatos que

<sup>73</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 337.

<sup>74</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 149.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>76</sup> O episódio de Oxford que levou Douglas a procurar Wilde não foi algo ocasional. O jovem era extremamente descuidado e abandonava as cartas trocadas com o dramaturgo em hotéis, restaurantes e até mesmo nos bolsos de roupas com as quais presenteava amantes e amigos. Desta forma, rapidamente as missivas chegaram às mãos de chantagistas, que se aproveitavam da Seção 11 da Emenda da Lei Criminal de 1885 para arrancar dinheiro de membros da alta sociedade. Trataremos das minúcias da promulgação desta lei no capítulo seguinte, quando discutirmos o caso Wilde relacionando-o ao campo da História da Sexualidade.

circulavam a respeito da natureza da “amizade” entre os dois. Encorajado por Bosie, sempre entusiasmado ao desafiar o pai, Wilde adotou uma postura imprudente e continuou a frequentar publicamente hotéis e restaurantes na companhia do amante.

A escalada do Marquês de Queensberry contra Wilde se intensificou abruptamente a partir de 1894. O pai de Alfred Douglas não apenas visitou Wilde e o ameaçou de morte caso não rompesse com o filho, como também empreendeu uma tentativa frustrada de invadir o teatro na noite da estreia de *A Importância de Ser Prudente* a fim de fazer um discurso público acusando o autor da peça de sodomia. Temendo cada vez mais andar por Londres e ser atacado pelo Marquês, Wilde desconsiderou os conselhos de amigos mais próximos e, incitado por Bosie, acreditou na força da sua posição de prestígio na sociedade vitoriana quando tomou a decisão que mudaria sua vida: no final de fevereiro de 1895, após receber um cartão no qual o pai de seu amante acusava-o de “posar como sodomita”<sup>77</sup>, decidiu processá-lo por calúnia. Oscar Wilde saltara inadvertidamente na direção de um abismo.

A firma de advocacia contratada pelo escritor lhe garantiu que, se as afirmações do Marquês fossem de fato caluniosas – ou seja, mentiras incapazes de serem provadas perante o tribunal –, a vitória era provável. Wilde sabia que as acusações do Marquês não eram infundadas, porém mentiu aos advogados dizendo-se inocente e subestimou o seu adversário ao acreditar que este não reuniria provas suficientes para embasar o argumento de que o escritor “posava como sodomita” e que tal informação era de interesse público. Queensberry, contudo, contratara detetives que haviam descoberto os aposentos de Alfred Taylor em Londres e inúmeras provas das relações de Wilde com os jovens prostitutos que compartilhava com Douglas. Segundo Ellmann,

a presa estava prestes a cair. Se Queensberry não tivesse abatido Wilde, é possível que alguma outra pessoa o fizesse. A dócil e semiconfessa condescendência que ele praticava com a cumplicidade de Alfred Douglas envolvia uma sucessão de rapazes, muitos deles refugos de Douglas, qualquer um dos quais poderia tê-lo derrubado. (...) Se ele tivesse vivido entre os gregos, ninguém lhe teria feito objeção.<sup>78</sup>

O julgamento, iniciado em 3 de abril de 1895, foi um revés para o artista do princípio ao fim: Edward Carson, o hábil advogado de Queensberry compatriota de Wilde, foi

<sup>77</sup> No original, “posing as sodomite” (sic). O Marquês não apenas errou a caligrafia da palavra *sodomite*, como também é de difícil compreensão o que está, de fato, escrito no cartão. No tribunal, Queensberry alegou que havia escrito “posar como sodomita”, mas talvez esta tenha sido uma estratégia para facilitar a sua defesa, uma vez que comprovar que Wilde “posava de sodomita” era mais simples do que comprovar que ele era realmente um sodomita.

<sup>78</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 392.

extremamente bem-sucedido ao construir perante o júri a narrativa de que John Sholto Douglas era um pai desesperado por proteger seu filho da má influência de um homem mais velho, cuja obra imoral era amplamente conhecida pelos vitorianos. Mobilizando *O Retrato de Dorian Gray*, cartas trocadas entre o dândi e Alfred Douglas e até mesmo contribuições de Wilde para uma revista universitária chamada *The Chameleon*, Carson interrogou o dramaturgo com obstinação. Wilde, por sua vez, decidiu adotar perante o tribunal o mesmo comportamento afetado de suas conversas cotidianas nos salões de Londres: respondia a Carson ora ironicamente, ora defendendo os ideais do esteticismo.

Os advogados do escritor, ao tomar conhecimento das provas reunidas pela defesa de Queensberry, sugeriram que ele retirasse imediatamente a acusação contra o Marquês a fim de evitar que Carson arrolasse como testemunhas os rapazes com os quais Wilde havia se relacionado ao longo dos últimos anos. O dramaturgo acatou o conselho e se justificou publicamente dizendo que gostaria de evitar que Bosie testemunhasse contra o próprio pai. O dano causado, contudo, era irreversível e a Coroa Inglesa decidiu, levando em conta as provas surgidas no decorrer do julgamento por calúnia contra Queensberry, processar Oscar Wilde, enquadrando-o na Emenda Labouchère à Lei de Direito Penal de 1885 que punia “atos de flagrante indecência com outro(s) indivíduo(s) do sexo masculino”<sup>79</sup>.

Robert Ross, Reggie Turner, Ada Leverson e Constance Wilde sugeriram que o dramaturgo fugisse da Inglaterra imediatamente. Lady Wilde, na contramão, incitou o filho a permanecer no país e enfrentar o processo de cabeça erguida, defendendo a honra da família. Atônito, Wilde não foi capaz de tomar qualquer decisão, verbalizando sua perplexidade nas seguintes palavras: “O trem partiu... É tarde demais!”<sup>80</sup>. Em uma ironia espetacular ensejada pela marcha dos acontecimentos naquele ano de 1895, Wilde foi de requerente a réu, sendo preso preventivamente pela Scotland Yard no dia 5 de abril.

No final do mês, o escritor foi submetido a julgamento com Alfred Taylor<sup>81</sup>, o proxeneta do bordel frequentado por ele e Douglas. A despeito da negação veemente durante

---

<sup>79</sup> Antes desta Emenda, a lei britânica somente previa a condenação por crime de sodomia, com obrigatoriedade de comprovação em tribunal da prática de sexo anal pelo acusado. Como veremos no capítulo seguinte, escândalos sexuais que terminavam sem condenação por falta de provas motivaram a redação desta lei por Henry Labouchère, a qual vigorou até 1967. Para a íntegra da seção 11 da Lei de Direito Penal de 1885, a qual também reproduziremos no capítulo seguinte, ver: ELLMANN, Richard. Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 356.

<sup>80</sup> WILDE, Oscar *apud* STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*, *op. cit.*, p. 561.

<sup>81</sup> Alfred Taylor foi processado e condenado por cometer atos de flagrante indecência e por atuar como proxeneta, intermediando encontros sexuais entre homens. Inicialmente, Taylor seria julgado ao lado de Wilde, mas os advogados do segundo conseguiram que os casos fossem julgados em separado. A estratégia, ao fim e ao cabo, não se revelou bem-sucedida pois, como Ellmann e Sturgis ressaltam, Taylor ter sido condenado antes de Wilde fez com que um veredito do júri a favor do dramaturgo se tornasse ainda mais improvável.

todos os interrogatórios perante as acusações de ter praticado sexo com jovens rapazes, o poeta manteve-se fiel à sua persona pública e aos ideais do esteticismo, respondendo até mesmo com certa arrogância aos questionamentos a respeito de suas obras e conduta. Um dos momentos do julgamento mais lembrado e repercutido pela imprensa à época foi quando o advogado da promotoria arguiu Wilde sobre o verso “o amor que não ousa dizer seu nome”, presente no poema “Dois Amantes”, escrito e publicado por Lord Alfred Douglas na *The Chameleon*. O réu respondeu:

Neste século, “o amor que não ousa dizer seu nome”, é uma grande afeição que um homem mais velho tem por um homem mais jovem, **como a que existiu entre Davi e Jônatas, como a que Platão transformou na base de sua filosofia**, e como a que se encontra nos sonetos de Michelangelo e de Shakespeare. É aquela afeição profunda e espiritual, tão pura quanto perfeita. Ela inspira e impregna grandes obras de arte como as de Shakespeare e Michelangelo, e como aquelas duas cartas minhas, tal como se pode lê-las. Neste século é mal compreendida, e tão mal compreendida que admite ser descrita como “o amor que não ousa dizer seu nome”, e, por conta deste amor fui colocado no lugar em que estou agora. É belo, sutil, a forma mais nobre de afeição. **Nele nada há de anormal. É intelectual, e repetidamente existe entre um homem mais velho e um homem mais jovem, quando o homem mais velho possui intelecto e o mais jovem possui toda a alegria, toda a esperança e todo o encanto da vida que tem diante de si.** O mundo não compreende que seja assim. O mundo zomba dele e às vezes, por causa dele, manda alguém ao pelourinho.<sup>82</sup>

O júri não conseguiu chegar a um consenso e Wilde garantiu sua liberdade provisória sob pagamento de fiança até a data de um novo julgamento. Neste ínterim, novas possibilidades surgiram para que fugisse da Inglaterra e se autoexilasse na França ou Itália. O amigo e editor Frank Harris chegou a planejar uma espetacular fuga de iate da ilha britânica<sup>83</sup>. Ninguém, contudo, conseguiu demover o escritor da decisão de permanecer no país e enfrentar novamente o Tribunal de Old Bailey.

A imprensa britânica, com a qual Wilde não cultivava uma boa relação, defendia veementemente a condenação do escritor, colocando-se contrária a ele desde o processo contra o Marquês de Queensberry.

Durante semanas a imprensa discutiu o caso Wilde, em geral a favor da condenação. (...) A maioria dos jornais apoiava Queensberry por ter punido o “Sumo Sacerdote dos Decadentes”, como o jornal *National Observer* achou justo rotular Wilde.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> WILDE, Oscar *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 400. Grifo nosso.

<sup>83</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 404-405.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 410.

O segundo julgamento com Wilde na posição de réu acabou reprisando o primeiro em grande parte, incluindo testemunhas como Charles Parker<sup>85</sup>, que detalhou minuciosamente no Tribunal os atos sexuais praticados com o escritor. A diferença desta vez foi o veredito do júri: Wilde foi considerado culpado em sete das oito acusações oferecidas pela promotoria<sup>86</sup>. O juiz Alfred Wills condenou Wilde à pena máxima prevista para o crime de “flagrante indecência”, isto é, dois anos de prisão com trabalhos forçados. Após a condenação, Wills fez questão de ressaltar que aquele era o pior caso que já havia julgado:

Oscar Wilde e Alfred Taylor, o crime pelo qual os senhores foram condenados é de tal modo injurioso que se impõe rígido controle para evitar-se classificar, em linguagem que eu preferiria não usar, os sentimentos que deverão surgir no peito de todo homem honrado que tomou conhecimento dos pormenores destes dois terríveis julgamentos. Que o júri chegou a um veredito justo nesse processo, disso não posso sequer cogitar a sombra de dúvida; espero, em todo o caso, que aqueles que por vezes imaginam que um juiz é frio na causa da decência e da moralidade, porque ele cuida de que preconceito nenhum entre no processo, possam compreender que isso é compatível ao menos com o critério de indignação contra as horríveis acusações das quais os dois são culpados. É inútil eu lhes dirigir a palavra. Pessoas que cometem atos dessa natureza devem ter perdido todo senso de decoro, e não se pode esperar que um discurso lhe produza algum resultado. É o pior processo que julguei em minha vida. Que o senhor, Taylor, tenha mantido uma espécie do bordel masculino, não deixa margens para a dúvida. E que o senhor, Wilde, tem sido o centro de um círculo de ampla corrupção da mais hedionda espécie entre jovens, igualmente não deixa margem para a dúvida. Sob tais circunstâncias, como é esperado, proferirei a mais severa sentença permitida pela lei. Em minha opinião, é a mais inadequada para um caso como este. A sentença deste Tribunal é que cada um dos senhores cumpra pena de prisão com trabalhos forçados, por dois anos.<sup>87</sup>

Wilde ainda perguntou ao juiz se não poderia dizer algo mais em sua defesa, mas foi ignorado e imediatamente levado pelos guardas de Old Bailey<sup>88</sup>. O escritor então passou por três prisões londrinas antes de encontrar o local no qual cumpriria a maior parte de sua sentença. Após uma rápida passagem pela prisão de Newgate, subsequente a sua condenação, Wilde foi alocado em Pentonville, onde permaneceu entre 25 de maio e 4 de julho de 1895, quando foi transferido para Wandsworth. Em virtude da piora das condições de saúde de

<sup>85</sup> A promotoria fez um acordo com os jovens que supostamente haviam se envolvido sexualmente com Oscar Wilde, oferecendo imunidade a eles em troca de seus respectivos testemunhos contra o dramaturgo.

<sup>86</sup> Em suma, havia acusações diferentes, embora todas tipificadas sob o “guarda-chuva legal” do crime de “flagrante indecência”, para cada rapaz com o qual Wilde teria praticado relações sexuais. Lord Alfred Douglas, em decorrência da influência de seu pai e de seu título nobiliárquico, não foi arrolado no processo. A única acusação da qual Wilde foi inocentado pelo júri do segundo julgamento foi a respeito das relações com um jovem chamado Edward Shelley.

<sup>87</sup> WILLS, Alfred *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 412.

<sup>88</sup> Após exclamar “Meu Deus!” por duas vezes, Wilde teria dito ao juiz Alfred Wills: “E eu? Não posso dizer alguma coisa, Excelência?”. Cf. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 412.

Wilde nesta última, o escritor conseguiu, no final de novembro, uma transferência para Reading, uma prisão no interior, localizada a 65km de Londres, e na qual os médicos acreditavam que sua saúde se manteria estável<sup>89</sup>.

No cárcere de Reading, Oscar Wilde ganhou um novo nome, “C.3.3”<sup>90</sup>, e enfrentou uma dura rotina de trabalhos forçados, monotonia, solidão e silêncio. O escritor só voltou a ter contato regular com livros, papéis, pena e tinta a partir de julho de 1896, quando o Major James O. Nelson assumiu o posto de diretor da prisão. O novo mandatário passou a permitir que Wilde indicasse títulos de livros pelos quais tinha interesse e os submetesse à avaliação do Ministério do Interior, de modo que, quando aprovados, poderiam ser adquiridos para a biblioteca da prisão por Nelson e amigos próximos do prisioneiro<sup>91</sup>. A partir de então, a rotina de Wilde melhorou significativamente: sua dieta sofreu modificações e ele passou a dispor de cuidados médicos regulares, com especial atenção às inflamações no seu ouvido direito<sup>92</sup>. Não obstante, o mais importante para a melhora da saúde de Wilde, assinalam seus biógrafos<sup>93</sup>, parece ter sido a retomada do contato frequente com livros e a possibilidade de voltar a escrever.

No início de 1897, faltando aproximadamente cinco meses para sua soltura, Oscar Wilde começou a escrever, sob o aval e incentivo de Nelson, uma carta de teor autobiográfico dirigida à Alfred Douglas. A opção pelo gênero epistolar foi circunstancial, visto que o regulamento de Reading não permitia que prisioneiros elaborassem qualquer outro tipo de material que não se enquadrasse como correspondência<sup>94</sup>. A restrição, contudo, não deve ter representado uma grande adversidade para Wilde: ele não apenas estava habituado a escrever muitas (e longas) missivas para os amigos, como também foi bem-sucedido, conforme veremos adiante, em manipular as possibilidades oferecidas pelo gênero a fim de comunicar aquilo que efetivamente desejava. Deste modo, entre janeiro e março de 1897, Wilde

---

<sup>89</sup> Cf. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 413-433; GAGNIER, Regenia. ‘De Profundis’ as ‘Epistola: in Carcere Et Vinculis’: a materialist reading of Oscar Wilde's autobiography. *Criticism*, Detroit, v. 26, n. 4, p. 335–354, 1984.

<sup>90</sup> Este era o número da cela solitária na qual Wilde foi encarcerado, sendo a terceira no terceiro piso do bloco C de Reading. Ele utilizaria o número como pseudônimo após sua libertação ao assinar o poema ‘A Balada do Cárcere de Reading’.

<sup>91</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 438.

<sup>92</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar: a life, op. cit.*, p. 610.

<sup>93</sup> Matthew Sturgis e Richard Ellmann são enfáticos ao argumentarem que a mudança no comando de Reading foi a melhor coisa que aconteceu a Wilde durante seu encarceramento. O primeiro afirma que este fato provavelmente salvou a vida de Wilde e “restaurou seu espírito”. Cf. STURGIS, Matthew. *Oscar: a life, op. cit.*, p. 608.

<sup>94</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 438.

concebeu, em suas palavras, uma “carta encíclica”<sup>95</sup> na qual tenta “explicar sua conduta sem tentar defendê-la”<sup>96</sup> e lhe atribuiu um sugestivo título: *Epistola: in Carcere et Vinculis*<sup>97</sup>. O prisioneiro, contudo, não foi autorizado pelos comissionários de Reading a enviar a longa carta. Assim, foi acordado que o detento receberia de volta a missiva na íntegra quando terminasse de cumprir sua pena, em 18 de maio de 1897<sup>98</sup>.

Após a libertação, Wilde confiou o documento aos cuidados do amigo e executor literário Robert Ross e o instruiu que ele deveria ser publicado no futuro: “algum dia a verdade terá de ser conhecida”<sup>99</sup>. Ross, com efeito, publicaria uma versão censurada da carta em 1905, cinco anos após a precoce morte de Wilde, omitindo todas as menções a Alfred Douglas. O título escolhido pelo amigo para esta primeira publicação expurgada da carta tornou-se aquele pelo qual ela passaria a ser conhecida oficialmente: *De Profundis*<sup>100</sup>.

### 1.3 *Epistola: in Carcere et Vinculis*

“Não tenho dúvida de que nesta carta em que devo escrever sobre sua vida e a minha, sobre o passado e o futuro, sobre coisas doces transformadas em amargores e sobre coisas amargas que podem ser tornadas em alegria, muito haverá para ferir sua vaidade até a alma”<sup>101</sup>. Após pouco mais de um ano e meio encarcerado, Oscar Wilde elegeu como destinatário e interlocutor formal da carta que se punha a escrever aquele que fora um dos responsáveis pela sua condenação, Lord Alfred Douglas. A despeito da saudação amistosa (“Caro Bosie”), as primeiras páginas de *Epistola: in Carcere et Vinculis* transbordam a amargura de um homem que pouco nos lembra o afetado dramaturgo de respostas rápidas, responsável por divertidos e provocantes aforismos que arrancavam risadas e aplausos do público inglês nos teatros londrinos. Não bastasse o opróbrio e a tortura física e mental sofrida durante o cumprimento da pena, Wilde ainda lidava com o ensurdecido silêncio do amante, o qual não escrevera sequer uma linha para o artista desde sua condenação.

Na primeira metade da carta, Wilde reflete sobre o comportamento de Bosie, a natureza da relação de ambos ao longo dos anos e os episódios que precederam o escândalo público. “Assaz e lamentável amizade”, “degradação ética”, “frivolidade” e “ruína” são

<sup>95</sup> WILDE, Oscar; ROLLEMBERG, Marcello (Org.). *Sempre seu, Oscar, op. cit.*, p. 183.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>97</sup> Em tradução livre do latim, “Epístola: na prisão e acorrentado”.

<sup>98</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 617-618.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>100</sup> Trata-se de uma referência bíblica, mais precisamente ao primeiro versículo do Salmo 130: “Das profundezas clamo a ti, Senhor”.

<sup>101</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 10.

algumas das definições apresentadas pelo artista para o seu envolvimento com Douglas. Admitindo de antemão que a culpa por tudo que lhe aconteceu é somente sua<sup>102</sup>, a longa rememoração confessional empreendida por Wilde supera uma mera imputação de responsabilidades, culminando em um sermão de propósito maior no qual ambiciona demonstrar como o comportamento do amante foi e permanece sendo destrutivo e frívolo. Ao obsessivamente reiterar que “o vício supremo é a superficialidade”<sup>103</sup>, Wilde se mostra pouco inclinado a escrever uma carta na qual se coloca na posição de fazer acusações vãs ou despropositadas, motivadas puramente pelo rancor; pretende, em vez disso, recriminar Douglas a fim de apresentar um caminho para o autoconhecimento: “O verdadeiro tolo, vítima de mofa ou estorvo dos deuses, é aquele que não conhece a si mesmo. Fui um deles por muito tempo. Você tem sido um por muito tempo”<sup>104</sup> escreve ao amante.

Ao contrário do que poderia se esperar, o tópico central abordado por Wilde em *De Profundis* não são os crimes sexuais cometidos na companhia de Douglas, tampouco o desvio aos códigos religiosos e morais, mas sim os “pecados cometidos contra a arte”<sup>105</sup>, conforme explicita no seguinte trecho:

Acaso não se dá conta de que deveria ter percebido, e tomado a iniciativa de dizer que não permitiria que minha Arte, de modo algum, fosse arruinada por sua causa? Você sabia o que minha Arte era para mim, a grande nota primordial pela qual eu me revelara, primeiro perante mim mesmo, e depois perante o mundo; a grande paixão de minha vida; o amor ante o qual todos os demais amores não eram senão água de pântano ante o vinho; ou o vago-lume do pântano ante o mágico espelho da lua.<sup>106</sup>

Optando por um estilo confessional e autobiográfico durante a recapitulação de momentos-chave de sua vida anterior ao escândalo público, Wilde oferece uma narrativa que nos parece, simultaneamente, uma apresentação de sua versão dos fatos ocorridos a alguém que os vivenciou junto dele e uma tentativa de sensibilizar Bosie a respeito da primazia da arte sobre todas as outras coisas na vida.

Enquanto esteve comigo, você foi a ruína absoluta de minha Arte, e, por permitir que se interpusse constantemente entre mim e a arte, encho-me de vergonha e culpa no mais alto grau. (...) Seus desejos restringiam-se aos divertimentos, aos prazeres comuns, ou não tão comuns. Eles consistiam naquilo de que seu temperamento necessitava, ou julgava necessitar, no

<sup>102</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 15-16.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Tomamos emprestada esta expressão (no original, “sins against art”) de um estudo empreendido por Harvey Kail a respeito do tom confessional adotado por Wilde ao longo de *De Profundis*. Cf. KAIL, Harvey. The other half of the garden: Oscar Wilde's *De Profundis* and the confessional tradition. *Prose Studies 1800-1900: History, Theory, Criticism*, Oxford, v. 2, n. 3, p. 141-150, 1979.

<sup>106</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 58.

momento. Eu deveria ter interditado sua entrada em minha casa e meus aposentos, a não ser quando especificamente convidado. Eu me culpo sem reservas por minha fraqueza. **Meia hora com a arte sempre foi para mim mais do que um século com você. De fato nada, em qualquer período de minha vida, jamais teve a mínima importância para mim, em comparação com a Arte.** Mas, no caso de um artista, a fraqueza é, para dizer o mínimo, um crime, pois é a fraqueza que paralisa a imaginação.<sup>107</sup>

A confissão autobiográfica de Wilde na primeira metade da carta, a qual contempla também um relato da vida de Bosie em virtude do protagonismo deste na vida do escritor (“como vê, tenho de escrever sua vida para você e você tem de compreendê-la”<sup>108</sup>, assinala), é apresentada, na retórica de *De Profundis*, como uma demonstração da degradação artística e ética resultante da relação de ambos, com efeitos calamitosos para Wilde em virtude da primazia do ódio na conduta de Bosie. Em linhas gerais, é sob o aparente pretexto de ensinar algo aprendido a partir da experiência no cárcere e da humilhação pública que Wilde se coloca a recriminar as próprias atitudes e as do jovem amante (“Por mais terrível que seja o que você me fez, o que fiz a mim mesmo foi de longe muito mais terrível”<sup>109</sup>).

*De Profundis* não apresenta divisões em seções, todavia podemos perceber uma mudança de estilo por parte de Wilde quando nos aproximamos da metade de sua prosa. Ao iniciar uma reflexão mais minuciosa sobre a sua experiência no cárcere, Wilde suspende quase que completamente o diálogo com o remetente, uma característica comum à escrita epistolar, e investe na construção de um texto nos moldes de um ensaio artístico. Wilde tacitamente pretere a interlocução textual com Bosie, retomando-a apenas na parte final da epístola, e passa a discorrer sobre como a condenação e o cárcere foram responsáveis por abrir seus olhos para novos elementos da condição humana.

A tristeza, portanto, e tudo que ela ensina a alguém, é meu novo mundo. Eu costumava viver inteiramente para o prazer. Evitava o sofrimento e a tristeza de todo tipo. Odiava ambos. Estava determinado a ignorá-los tanto quanto possível: a tratá-los, por assim dizer, como formas de imperfeição. Não faziam parte do meu projeto de vida. Eles não tinham lugar em minha filosofia.<sup>110</sup>

Deste momento em diante, Wilde se ocupa com um questionamento acerca do lugar que o sofrimento e a tristeza podem ocupar no movimento artístico com o qual se identificara ainda na juventude, o esteticismo, ampliando a ruptura estilística com a primeira metade do documento. Almejando solucionar a aparente dicotomia entre uma corrente artístico-filosófica

<sup>107</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 16. Grifo nosso.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 107.

que prima pelo hedonismo e o culto ao belo, “o lado ensolarado do jardim”<sup>111</sup>, e a recente “descoberta” de sentimentos e sensações mais soturnos, o artista inicia uma defesa vigorosa do “individualismo”, uma noção sobre a qual já havia dissertado em um ensaio de 1891, *A Alma do Homem sob o Socialismo*, e que está conectada com a ideia de que cada homem deve viver integralmente para seu amadurecimento intelectual e artístico a fim de transformar sua própria existência em uma obra de arte. Se no ensaio de 1891 Wilde escreve na posição de um artista que aspira encontrar o individualismo, em *De Profundis* ele testemunha a própria evolução: “As coisas externas da vida hoje me parecem sem a menor importância. Você pode perceber a que intensidade do individualismo cheguei”<sup>112</sup>.

A fim de sustentar sua apologia ao individualismo como o objetivo ideal de todos os homens, Wilde dedica algumas páginas de sua carta à explicação de sua ótica bastante própria acerca do que representa Jesus Cristo, tomando-o como exemplo do maior individualista que já existiu e uma prova da possibilidade de aliar sentimentos e sensações aparentemente antagônicos (a tristeza e a alegria; o prazer e o sofrimento; a vaidade e a humildade) em uma única personalidade artística perfeita<sup>113</sup>. A essência da natureza de Cristo, afirma Wilde,

era a mesma que a da natureza do artista – uma imaginação intensa e inflamada. Ele percebeu em toda a esfera das relações humanas essa empatia imaginativa que na esfera da Arte é o único segredo da criação.<sup>114</sup>

Esta reformulação do esteticismo promovida por Wilde resulta no aprofundamento de sua concepção de um individualismo ideal, que passa a tomar forma de uma elaboração ética que encontra na arte um pilar central (“E exatamente como na Arte a pessoa só se ocupa do que uma coisa particular é para ela em um momento particular, assim também é com a evolução ética do caráter de alguém”<sup>115</sup>). Wilde anuncia que está disposto a dedicar sua vida artística e intelectual após a libertação exclusivamente aos temas sobre os quais disserta em *De Profundis*:

Se algum dia eu voltar a escrever, no sentido de produzir uma obra artística, há apenas dois temas sobre os quais e por meio dos quais desejo me expressar: um é “Cristo como precursor do movimento romântico da vida”; o outro é “A vida Artística considerada em sua relação com a Conduta”.<sup>116</sup>

<sup>111</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 111.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>113</sup> Wilde, a despeito de sua idolatria pela figura de Jesus Cristo, rechaça qualquer tipo de conversão religiosa ao afirmar que “religião, moralidade, razão, nada disso me é de nenhuma ajuda... (...) Sou um antinomiano por natureza” (WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p.99). Debateremos esta passagem da carta mais adiante nesta dissertação, quando nos debruçarmos sobre a relação entre Jesus Cristo e o individualismo wildeano.

<sup>114</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 117.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 133.

Após dissertar sobre diferentes temas – arte, individualismo, Jesus Cristo e conduta ética – e relacioná-los com o sofrimento e a tristeza, Wilde retoma o dialogismo usual de uma correspondência e volta a escrever dirigindo-se diretamente a Douglas (“Você terá de pensar em sua conduta”<sup>117</sup>), explicitando na parte final de *De Profundis* como pretende conduzir sua vida após a saída de Reading a partir da exposta reformulação de seu pensamento. Wilde também vislumbra no encerramento da epístola um possível reencontro com o amante no continente europeu após sua soltura e solicita que ele lhe escreva uma resposta o mais rápido o possível.

Neste ponto, cabe ainda destacarmos aqui uma característica extratextual crucial da epístola de Wilde para que possamos analisá-la em sua totalidade: a intencionalidade de seu autor em torná-la pública e integralmente acessível ao público no futuro – “não necessariamente enquanto eu for vivo”<sup>118</sup>, ele escreve. A preocupação do escritor com a divulgação póstuma do documento pode ser observada não apenas em um exame dos subtextos da epístola, mas também nas instruções dadas por Wilde a Robert Ross durante uma troca de correspondências ocorrida um mês antes de sua libertação. O dramaturgo solicita ao amigo a confecção de cuidadosas cópias do manuscrito de *De Profundis* por uma experiente datilógrafa<sup>119</sup>, de modo que o texto seja cuidadosamente conferido por Ross a fim de atestar a verossimilhança com o original. Numa demonstração clara de sua intenção de que a carta integre sua *oeuvre* e seja publicada, Wilde escolhe criteriosamente o papel a ser utilizado nas cópias que serão feitas e lança mão de uma comparação com um ritual da Igreja Católica para enfatizar a importância do documento:

Eu gostaria que a cópia não fosse feita num papel de seda, mas em um papel mais encorpado, como aqueles utilizados nas peças, e uma larga margem deve ser deixada para eventuais correções. A datilógrafa poderá ser alimentada através de uma fenda na porta, como acontece com os Cardeais enquanto escolhem o Papa, até o momento em que chegará à janela e anunciará ao mundo: ‘Habet mundus Epistolam!’ Pois que esta carta é na verdade uma encíclica e, assim como as bulas do Santo Papa recebem o nome de suas palavras iniciais, poderá ser conhecida como: ‘Epistola: in Carcere et Vinculis’.<sup>120</sup>

O manuscrito original deveria ser enviado para Alfred Douglas, conforme o desejo expresso por Wilde, sem que este soubesse a respeito das cópias feitas. Robert Ross,

---

<sup>117</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>118</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu*, *Oscar, op. cit.*, p. 182.

<sup>119</sup> “Mulheres são mais confiáveis já que elas não têm memória para aquilo que tem importância”, segundo Wilde. Cf. WILDE, Oscar. *Sempre seu*, *Oscar, op. cit.*, p. 182.

<sup>120</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu*, *Oscar, op. cit.*, p. 182.

antevendo a reação furiosa do jovem<sup>121</sup>, enviou para o amante do amigo uma das cópias datilografadas e guardou consigo a versão original, doando-a posteriormente ao Museu Britânico sob a condição de que permanecesse lacrada por cinquenta anos<sup>122</sup>. Esta decisão assegurou que tenhamos hoje à disposição a versão integral de *De Profundis*, um fato extremamente importante visto que as cópias datilografadas apresentavam algumas incongruências quando foram posteriormente comparadas com o manuscrito por Rupert Hart-Davis em 1960, na ocasião da edição de *The Letters of Oscar Wilde*, uma coletânea de todas as cartas enviadas pelo dramaturgo que sobreviveram à passagem do tempo. Atualmente, as oitenta páginas de *De Profundis*, escritas à pena por Wilde, se encontram na British Library, em Londres, e podem ser consultadas virtualmente no site da instituição<sup>123</sup>. Uma edição apresentando o fac-símile da carta também foi publicada no ano 2000<sup>124</sup>.

Embora o instigante estilo de escrita de Wilde, repleto de oxímoros e aforismos, possa ser identificado em *De Profundis*, esta obra recebeu consideravelmente menos atenção de estudiosos ao longo dos anos, assim como os ensaios teóricos publicados na década de 1890 e as conferências realizadas na década anterior. Os biógrafos Richard Ellmann e Matthew Sturgis, por exemplo, dedicam poucos parágrafos ao debate do conteúdo da carta, optando por uma abordagem mais centrada nas adversidades enfrentadas pelo artista durante sua estadia em Reading. Na literatura acadêmica, encontramos também tímidos estudos sobre *De Profundis*<sup>125</sup> quando comparados com análises centradas nas peças teatrais e no romance *O Retrato de Dorian Gray*.

Em um estudo de 2004, o crítico literário Richard A. Kaye já apontava a necessidade de trabalhos de fôlego sobre *De Profundis* e outras obras menos conhecidas de Wilde,

---

<sup>121</sup> Bosie teria destruído a cópia da carta que recebeu de Ross após ler apenas as primeiras páginas. Cf. HOLLAND, Vyvyan. Introduction. In: WILDE, Oscar. *The complete letters of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003. p. 911-912.

<sup>122</sup> HOLLAND, Merlin. Essays, selected journalism, lectures and letters. In: WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003.

<sup>123</sup> A consulta virtual está disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-of-de-profundis-by-oscar-wilde>>. Acesso em 12 nov. 2020.

<sup>124</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis: a facsimile edition of the original manuscript*. London: British Library Publishing Division, 2000.

<sup>125</sup> Para além dos trabalhos de Josephine M. Guy, Ian Small e Michael Doylen que examinaremos em nossa argumentação, destacamos também os seguintes estudos que analisam exclusivamente *De Profundis*: GAGNIER, Regenia. 'De Profundis' as 'Epistola: in Carcere Et Vinculis': a materialist reading of Oscar Wilde's autobiography. *Criticism*, Detroit, v. 26, n. 4, p. 335-354, 1984; GODWIN, Kelli M. Oscar Wilde's 'De Profundis': a narrative of sexual sin and forgiveness. *The Explicator*, Abingdon, v. 67, p. 58-61, set. 2008.; KAIL, Harvey. The other half of the garden: Oscar Wilde's *De Profundis* and the confessional tradition. *Prose Studies 1800-1900: History, Theory, Criticism*, Oxford, v. 2, n. 3, p. 141-150, 1979; RODRIGUES, Kelen. *De Profundis e Oscar Wilde: a pessoa, o escritor e o inscrito na autoria e o texto como gestão do contexto*. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 548-579, 2016.

ressaltando a possibilidade de novas interpretações a respeito da vida e obra do dramaturgo a partir da análise destes escritos<sup>126</sup>. Ler *De Profundis* estritamente como um relato autobiográfico, todavia, parece-nos uma escolha problemática, conforme alertam Josephine Guy e Ian Small<sup>127</sup>, em virtude da complexidade e hibridismo do texto. Ao realizar um balanço, no final da década de 1990, das interpretações da crítica literária sobre *De Profundis* desde sua primeira publicação no início do século, Michael R. Doylen assinala que, lida sob a ótica de uma autobiografia confessional, a obra foi interpretada muitas vezes como uma ruptura de Oscar Wilde com seus ideais anteriores, demonstrando, assim, um certo arrependimento diante de sua conduta e de seu crime ao procurar inspiração na figura de Cristo, numa espécie de conversão religiosa particular. Esta análise enviesada e pouco coerente da epístola pode ser explicada pelas primeiras versões publicadas de *De Profundis*, nas quais Ross eliminou todos os trechos sensíveis, como os de teor autobiográfico envolvendo Alfred Douglas, e manteve somente aqueles nos quais Wilde reflete sobre Jesus Cristo. O legado destes estudos, contudo, sobreviveu ao longo das décadas, de modo que até mesmo críticos mais contemporâneos acabaram lendo *De Profundis* como uma ruptura de Oscar Wilde com sua vida pregressa, uma capitulação expressa do escritor perante a moral burguesa que criticava em seus ensaios e enxovalhava em suas peças:

Essas interpretações do século XIX da "sinceridade" de Wilde em *De Profundis* continuam a influenciar os estudos sobre sua obra atualmente. Mesmo [Jonathan] Dollimore, um dos leitores mais astutos da "dissidência sexual" nos escritos em prosa de Wilde, argumenta que *De Profundis* representa uma "renúncia consciente de Wilde de sua estética transgressiva" e sua "reafirmação da tradição centrada num modelo profundo de identidade", embora ele não encontre, nessas aparentes revogações motivo para comemoração. Enquanto alguns contemporâneos de Wilde aplaudiram *De Profundis* porque o leram como uma apologia à punição do dramaturgo, Dollimore deduz uma moral diferente desta carta supostamente confessional. Ele considera *De Profundis* como um exemplo de "uma derrota trágica do tipo que somente a coerção ideológica, reforçada por brutalidade aberta, pode efetuar". De acordo com Dollimore, o Wilde de *De Profundis* é o sujeito por excelência do poder disciplinar. Ele argumenta que a celebração da humildade por Wilde meramente reformula uma prescrição social como uma escolha pessoal, e que essa racionalização ajuda Wilde a manter

<sup>126</sup> KAYE, Richard A. Gay Studies/Queer Theory and Oscar Wilde. In: RODEN, Frederick S. (Org.). *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. Gordonsville: Palgrave MacMillan, 2004. p. 219.

<sup>127</sup> GUY, Josephine M.; SMALL, Ian. Reading 'De Profundis'. *English Literature in Transition*, Baltimore, v. 49, n. 2, p. 123-149, 2006.

fantasias de autonomia que ironicamente indicam sua interpelação como sujeito social normativo.<sup>128</sup>

Michael Doylen, na contramão da proposta de um estudo de Jonathan Dollimore<sup>129</sup> publicado também nos anos 1990, assinala que *De Profundis* representa não uma ruptura, mas a continuação do desenvolvimento de uma “ética da existência” por parte de Oscar Wilde que pode ser verificada em seus escritos anteriores<sup>130</sup>. Ao passo que o segundo afirma que Wilde se preocupou em refletir sobre si mesmo e sobre uma conduta ética apenas durante o cárcere, o primeiro assinala que os ensaios de Wilde publicados no início da década de 1890 já sinalizavam uma notória preocupação do escritor a respeito destes temas<sup>131</sup>. Concordamos com a perspectiva de Doylen, porém apresentamos aqui algumas ressalvas a questões que não nos parecem suficientemente esclarecidas.

A sexualidade é mobilizada recorrentemente no estudo deste pesquisador – a exemplo de outros, como veremos no segundo capítulo deste trabalho – como um incontornável ponto de partida para a compreensão de uma “estilização de si” elaborada por Wilde. Esta chave de leitura pode ser compreendida como consequência de uma recorrente mobilização teórica de Michel Foucault, em especial dos estudos realizados pelo francês em *O uso dos prazeres* e *O cuidado de si*. Trata-se, evidentemente, de uma questão importante, porém em nenhum trecho de *De Profundis*, a exemplo de outros escritos wildeanos, mesmo naqueles nos quais o escritor comenta brevemente a respeito das práticas sexuais levadas a cabo com Alfred Douglas, a sexualidade aparece como um tópico determinante para o dramaturgo. Parece-nos que, na verdade, a sexualidade, para Wilde, quando analisamos seus ensaios críticos, se trata

---

<sup>128</sup> DOYLEN, Michael R. Oscar Wilde's 'De Profundis': homosexual self-fashioning on the other side of scandal. In: *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 27, n. 2, p. 547-566, 1999. p. 548. Tradução nossa. No original: “These nineteenth-century interpretations of Wilde’s “sincerity” in *De Profundis* continue to influence Wilde scholarship today. Even Dollimore, one of the more astute readers of “sexual dissidence” in Wilde’s prose writings, argues that *De Profundis* shows Wilde’s “conscious renunciation of his transgressive aesthetic” and his “reaffirmation of tradition as focused in the depth model of identity”, although Dollimore finds in these apparent reversals no cause for celebration. While some of Wilde’s contemporaries applauded *De Profundis* because they read it as a vindication of Wilde’s punishment, Dollimore derives a different moral from this allegedly confessional letter. He regards *De Profundis* as exemplifying “a tragic defeat of the kind which only ideological coercion, reinforced by overt brutality, can effect”. According to Dollimore, the Wilde of *De Profundis* is the quintessential subject of disciplinary power. He argues that Wilde’s celebration of humility merely recasts a social prescription as a personal choice, and that this rationalization helps Wilde to maintain fantasies of autonomy which ironically indicate his interpellation as normative social subject.”

<sup>129</sup> DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon, 1991.

<sup>130</sup> DOYLEN, Michael R. Oscar Wilde's 'De Profundis': homosexual self-fashioning on the other side of scandal. In: *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 27, n. 2, p. 547-566, 1999. p. 549.

<sup>131</sup> DOYLEN, Michael R., *op. cit.*, p. 549.

de apenas um dentre os vários elementos intrínsecos aos indivíduos que são passíveis de uma elaboração ética crítica.

Conforme veremos mais adiante, estudos críticos identificados com uma corrente de pensamento *queer*, centralizando a sexualidade na obra e biografia de Oscar Wilde, começaram a ser publicados, majoritariamente, a partir dos anos 1990, inspirados, a exemplo de Doylen, pelas reflexões de Michel Foucault presentes nos dois últimos volumes da trilogia *História da Sexualidade*, publicados na França em meados da década anterior. Uma obra notória de fôlego que exemplifica perfeitamente essa abordagem é *Talk on the Wilde Side*<sup>132</sup>, de Ed Cohen, a qual examina como os discursos presentes na cobertura da imprensa inglesa dos julgamentos do dramaturgo contribuíram para a construção de uma oposição moderna entre as noções de heterossexualidade e homossexualidade. Concordamos com Richard A. Kaye quando este aponta que, a despeito das contribuições destes estudos para a compreensão de Wilde como uma figura histórica e cultural do *fin-de-siècle* vitoriano, há uma certa negligência destes pesquisadores em relação ao “Wilde escritor”, isto é, a faceta artista e intelectual deste sujeito histórico<sup>133</sup>. Os escritos de Wilde, conforme apontamos anteriormente, usualmente desaparecem nestes estudos, dando lugar a questionamentos e reflexões que são próprios do campo de estudo da História da Sexualidade. Como podemos, então, empreender uma interpretação crítica da epístola de Wilde de 1897 tentando levar em conta todas as dimensões do escritor, isto é, sem incorrer numa negligência das veias artística e intelectual daquele segura a pena?

Se examinarmos *De Profundis* à luz dos escritos anteriores de Wilde no que concerne à elaboração de um sujeito ético crítico e consciente de si, podemos perceber que efetivamente há uma continuidade no pensamento do escritor a respeito de vários temas. A própria noção de individualismo, por exemplo, a qual Wilde já havia explorado em *A Alma do Homem sob o Socialismo*, volta a ocupar um papel central ao longo da carta. O estudo anteriormente mencionado de Doyle, contudo, não averigua as rupturas levadas a cabo por Wilde em *De Profundis* quando o poeta reflete a respeito de sua própria perspectiva ético-artística antes do cárcere, marcada, segundo ele, pela inobservância do ódio, do sofrimento e da tristeza. Embora não rompa com seu pensamento antes de Reading, a experiência da humilhação pública e dos dois anos encarcerados ocupa um papel decisivo na reelaboração de

---

<sup>132</sup> COHEN, Ed. *Talk on the Wilde Side: towards a genealogy of a discourse on male sexualities*. New York: Routledge, 1993.

<sup>133</sup> KAYE, Richard A. *Gay Studies/Queer Theory and Oscar Wilde*. In: RODEN, Frederick S. (Org.). *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. Gordonsville: Palgrave MacMillan, p. 189-223, 2004. p. 196.

si mesmo promovida por Wilde, uma das consequências da sujeição do dramaturgo ao poder disciplinar empreendido pela prisão.

Parece-nos que, ao refletir a respeito de sua trajetória e se lançar num exercício de escrita de si, esforçando-se para se (re)inventar e dotar de sentido o relato que faz a Douglas e à posteridade, Wilde teria encontrado um caminho para reformular e adequar a sua perspectiva artística e conduta ao seu novo eu, o intelectual “do outro lado do escândalo”<sup>134</sup>. Embora dirija-se a Douglas como interlocutor formal na maior parte de sua carta e justifique a existência desta como uma forma de se livrar de um “fardo de amargura”<sup>135</sup> ao ensinar-lhe uma lição capaz de lhe conferir certo grau de autoconhecimento e apreço pelo individualismo, acreditamos que uma leitura mais atenta da epístola revela um Oscar Wilde muito mais inclinado a uma reinvenção de sua própria imagem pública capaz de suplantar, ainda que a longuíssimo prazo, os danos causados pelo escândalo. Partindo desta hipótese, portanto, Wilde estaria tomando como ponto de partida a escrita autorreferencial a fim de empreender uma reflexão que o possibilite uma reformulação de si sem perder de vista a manutenção de uma coerência entre seu “eu pós-escândalo” e seu “eu pré-escândalo”. Demonstrando flagrante apreensão frente à realidade que lhe aguarda após deixar o cárcere (“no dia de minha soltura, eu vou estar meramente passando de uma prisão a outra”)<sup>136</sup>, Wilde aprofunda suas perspectivas ética e artística a partir de uma modificação de sua abordagem do esteticismo, tornando possível em sua filosofia reunir sensações e emoções, as quais anteriormente lhe soavam antinômicas, em prol do desenvolvimento de uma conduta ética, o “individualismo”, que permitiria aos homens um verdadeiro conhecimento de si. Desta maneira, o dramaturgo vislumbra nesta sua concepção de individualismo – a qual nos remete a elaboração de uma *estética da existência*, como veremos no terceiro capítulo – a possibilidade de transformação da vida de todos os homens em obras de arte. Reformulando seu pensamento a partir das bases do esteticismo que defendeu ao longo de toda vida, Wilde estaria anunciando uma possibilidade de resistência ao mundo que encontrará fora de Reading e uma reelaboração de sua imagem para a posteridade capaz de suplantar a narrativa daqueles que o condenaram em 1895. A escrita é mobilizada por Wilde como um processo de subjetivação no qual ele parece encontrar liberdade para se reinventar, para criar uma forma de resistência ao poder hegemônico.

---

<sup>134</sup> Tomamos aqui emprestada a expressão utilizada por Michael Doylen em seu artigo. Cf. DOYLEN, Michael R. Oscar Wilde's ‘De Profundis’: homosexual self-fashioning on the other side of scandal. In: *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 27, n. 2, p. 547-566, 1999.

<sup>135</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar*, op. cit., p. 182.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 181.

Devemos, contudo, de antemão, apresentar algumas precauções de método a serem levadas em consideração perante esta hipótese se quisermos empreender uma pesquisa que não incorra em lugares comuns e, no limite, na reafirmação de mitificações que em nada contribuem para a construção de uma historiografia de qualidade. Estas precauções podem ser formuladas a partir do questionamento de dois lugares comuns: primeiro, a ideia da possibilidade de um sujeito descolado das relações de poder de seu tempo; segundo, a esvaziada noção de resistência, usualmente atribuída a este sujeito que se quer interpretar como extraordinário.

Sobre o primeiro tópico, este cuidado está relacionado à popularidade da qual Oscar Wilde ainda goza na contemporaneidade e a conexão de sua imagem com uma noção de subversão, sendo usualmente aclamado como alguém “à frente de seu tempo”<sup>137</sup>. Parece-nos impossível, conforme Michel Foucault assinala, conceber qualquer indivíduo fora de sua historicidade, como um sujeito trans-histórico, isto é, anterior às normas que o constituem enquanto tal<sup>138</sup>. Parece-nos importante ressaltar esta perspectiva, pois estamos mobilizando como fonte um documento que se apresenta como um relato de si legado à posteridade, de modo que é deveras tentador lê-lo a partir de uma chave interpretativa que realce uma experiência de insubordinação bem-sucedida por parte de seu autor. A escrita de si de Wilde, conforme veremos a seguir, a despeito de sua apresentação de uma (re)elaboração ética que almeja um caráter de resistência, está marcada pela subjetividade – e aqui utilizamos a palavra em seu sentido amplo, ou seja, fazendo referência àquele que se constitui como sujeito e também é constituído, concomitantemente, pela sujeição à normatividade. Esta precaução, em suma, nos fornece um terreno mais seguro na análise das relações que atravessam Oscar Wilde durante sua escrita, bem como das formas que o artista manipula a linguagem para expressar sua ótica particular.

A respeito do segundo tópico, isto é, a problematização de uma esvaziada noção de resistência, é mister que, por mais que estejamos debruçados sobre uma perspectiva subjetiva, não mistifiquemos a potência daquilo que Oscar Wilde propõe a partir do desenvolvimento da noção de individualismo como uma possibilidade de insurgência, uma forma de resistência à sociedade. Aqui é bem-vindo o apontamento de Judith Butler de que “não há criação de si

---

<sup>137</sup> Uma rápida pesquisa sobre Oscar Wilde na internet é capaz de revelar uma dezena de artigos na imprensa nacional e internacional que o caracterizam como um homem que enxergava além, que desafiava os limites da sociedade vitoriana. Este lugar comum usualmente toma forma pela expressão “à frente de seu tempo”, a qual pode ser tolerada em um texto jornalístico, porém parece-nos pouco adequada a uma pesquisa acadêmica.

<sup>138</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 35.

fora de um modo de subjetivação”<sup>139</sup>, reverberando a ótica de Foucault de que os sujeitos são efeitos de poder, fazem parte da rede na qual o poder é exercido e estão submetidos a ele bem como também são capazes de exercê-lo<sup>140</sup>. Em vista disso, convém realizarmos uma atenta investigação acerca de como podemos efetivamente ler a proposta ético-artística apresentada por Wilde como uma possibilidade de “estética da existência” e a partir de quais critérios poderíamos identificar neste projeto uma possibilidade de resistência a partir de uma perspectiva foucaultiana.

Dito isto, centrando-nos momentaneamente no primeiro destes dois tópicos, realizaremos um debate a respeito da natureza da fonte que estamos mobilizando e as possibilidades de análise que podemos empreender levando em conta suas particularidades e limites. O que significa recorrermos à categoria “escrita de si” para efetuar a leitura de nossa fonte? Como podemos analisar, a partir desta noção, mais especificamente, uma escrita epistolar? Como podemos analisar o relato de si empreendido por Wilde neste documento tendo em mente a construção que ele opera sobre si mesmo? Estas são algumas das questões que nos orientarão a seguir.

#### 1.4 Particularidades da escrita de si epistolar

*Não escrevo esta carta para encher seu coração de amargura, mas  
para esvaziar o meu.*  
Oscar Wilde<sup>141</sup>

Considerando a trajetória exposta do remetente de *De Profundis* e as condições nas quais este documento foi escrito, devemos admitir que há algo de sedutor em ter em mãos uma carta como principal fonte de uma pesquisa. Poderíamos dizer que o gênero epistolar enseja uma deliciosa ilusão no pesquisador, o qual se sente numa posição privilegiada, como se pudesse viajar no tempo e tomar o lugar do destinatário original da correspondência, ocupando a posição de interlocutor íntimo do remetente. Trata-se, evidentemente, de um devaneio que diz menos sobre uma pretensa posição privilegiada do pesquisador e mais sobre os cuidados a serem tomados ao investigar este tipo de fonte.

Para além da cômoda posição de *voyeur* da vida privada, uma carta exige do historiador procedimentos de crítica que não diferem daqueles aplicados a quaisquer outros

---

<sup>139</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 29.

<sup>140</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, op. cit., p. 26.

<sup>141</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 92.

documentos escritos, requerendo uma atenção especial ao seu caráter subjetivo e à necessidade de confrontá-la com outros documentos<sup>142</sup>. Com o propósito de melhor analisar nossa fonte, faz-se necessário nos debruçarmos sobre três tópicos centrais: 1. O gênero no qual *De Profundis* primordialmente se situa, isto é, o epistolar – se é que é possível assim delimitá-la em função do seu hibridismo; 2. As especificidades da troca de correspondências como forma de escrita de si; 3. As particularidades e os desafios de mobilizar uma carta como fonte de pesquisa histórica. Atentando para estes tópicos, parece-nos um ponto de partida promissor voltarmos-nos a algumas das considerações feitas por Michel Foucault a respeito desta “tecnologia de si” representada pela escrita de si.

Ao estudar a *Vita Antonii* de Atanásio, Michel Foucault identifica que a escrita de si era vista como uma forma de autodisciplinar-se, um hábito capaz de evitar a tentação do pecado em virtude do constrangimento de expor, ainda que somente para si próprio, os maus atos cometidos. A escrita de si aparece neste texto do século IV, portanto, associada a um ideal de confissão<sup>143</sup> – dispositivo que, conforme assinalado em *História da Sexualidade*, foi apropriado pelo Cristianismo para regular o discurso sexual. Foucault demarca, contudo, que a ideia de treinar a si mesmo por intermédio da escrita já estava presente na cultura filosófica greco-romana, regida sob outros princípios e de maneiras diversas.

“Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo”<sup>144</sup>. Esta *askêsis* (ascese, em tradução direta do grego) a qual Foucault se refere diz respeito à possibilidade do sujeito ligar-se à verdade, ou seja, uma forma do sujeito compor a si próprio numa relação de trabalho sobre si mesmo, dando um passo importante em direção a uma constituição autoconsciente de si.

Foucault compreende, a partir do estudo de escritos greco-romanos, a escrita de si como um instrumento de constituição do sujeito, uma prática de si que não apenas leva o homem a refletir sobre seus pensamentos e conduta, mas também o direciona a formular-se como “um objeto de si”, permitindo um autoconhecimento profundo, especialmente no que diz respeito à ética. Desta forma, somente conhecendo a si mesmo o homem estará apto a constituir-se como sujeito ético e político e, assim, será capaz de estabelecer um governo de si

---

<sup>142</sup> MALATIAN, Teresa. Cartas. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia Regina de (Org.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2011. p. 204.

<sup>143</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 142.

<sup>144</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si, *op. cit.*, p. 143.

mesmo. A partir destes pensamentos, Foucault assinala aquilo que denomina *função etopoiética* da escrita de si:

(...) a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, **uma função etopoiética**: ela é operadora da transformação da verdade em *êthos*.<sup>145</sup>

Tecnologia de si, a autorreflexão por meio da escrita era operada pelos greco-romanos de duas maneiras distintas, embora próximas: os *hupomnematas* e as cartas. Os primeiros eram “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”<sup>146</sup> e podiam tomar forma de cadernos de contabilidade, agendas ou meros registros particulares sob forma de breves anotações. Os *hupomnematas* deviam estar sempre à mão, passíveis de serem utilizados como um exercício de leitura, releitura, meditação e citação.

Por mais pessoais que sejam, esses *hupomnematas* não devem, no entanto, ser entendidos como diários, ou como narrativas de experiência espiritual (tentações, lutas, derrotas e vitórias) que poderão ser encontradas posteriormente na literatura cristã. Eles não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm como objetivo esclarecer os *arcana conscientiae*, cuja confissão – oral ou escrita – tem valor de purificação. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si.<sup>147</sup>

Em síntese, podemos afirmar que os *hupomnematas* colaboravam na constituição de si por meio do registro do que já foi dito pelo sujeito, pela rememoração, reflexão e fixação de algo que foi ouvido e lido no passado. Sua consulta era, sobretudo, uma fonte de exercícios éticos, estabelecendo-se, desta forma, como uma “tecnologia de si”, a exemplo das correspondências.

As epístolas, por sua vez, embora também funcionem como um adestramento de si por meio da escrita, se diferenciam dos *hupomnematas* pela presumida existência do outro, a quem o discurso teoricamente se destina. Nas cartas, a função etopoiética nos parece mais explícita em virtude da simultaneidade estabelecida no processo de redação, de modo que o epistológrafo escreve para o outro ao mesmo tempo que também constitui a si mesmo. Mesmo

<sup>145</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si, *op. cit.*, p. 144. Grifo nosso.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 145.

a missiva que é enviada com o propósito de aconselhar o destinatário, destaca Foucault<sup>148</sup>, reflete uma ação sobre o próprio remetente uma vez que este se prepara para eventualidades futuras a partir da reflexão promovida pelos conselhos dados ao outro. “Quem ensina se instrui”<sup>149</sup>.

A atenção à alteridade presente na relação epistolar é a notória especificidade desta forma de escrita de si, de maneira que podemos compreendê-la como “uma abertura que se dá ao outro”, um acesso privilegiado às introspecções mais particulares. Na escrita de si epistolar, portanto, trata-se de “coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida”<sup>150</sup>.

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. (...) A carta que, como exercício, trabalha para a subjetivação do discurso verdadeiro, para sua assimilação e elaboração como “bem próprio”, constitui também, e ao mesmo tempo, uma objetivação da alma. (...).<sup>151</sup>

Dando um salto temporal considerável a partir dos textos nos quais Foucault se baseia para tecer sua análise, podemos dizer que o século XVIII foi o grande responsável por estabelecer a carta como um meio de expressão que transita entre variados gêneros, de modo a impossibilitar a caracterização fixa de “um gênero epistolar, por parecer que este gênero devorou a todos os outros”<sup>152</sup>. Os epistológrafos do século XIX parecem ter intensificado o uso da carta como uma forma de escrita de si, consolidando-a como uma alternativa às tradicionais memórias, narrativas de infância e autobiografias<sup>153</sup>.

As reflexões de Brigitte Diaz acerca do *discurso* presente na carta nos parecem pertinentes para pensarmos *De Profundis*, uma vez que, segundo esta pesquisadora, é neste âmbito do documento que se cria uma identidade do autor e se ultrapassa o binômio remetente-destinatário. Diaz questiona, na esteira da crítica contemporânea, se realmente fala-se com o outro na carta:

A carta (...) ao mesmo tempo que convoca o outro na distância permite também produzir imagens de si, imagens sob medida, ou na medida daquilo

<sup>148</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si, *op. cit.*, p.150. Grifo nosso.

<sup>149</sup> SÊNECA apud FOUCAULT, Michel. A escrita de si, *op. cit.*, p. 150.

<sup>150</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si, *op. cit.*, p. 157.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>152</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 50.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 51.

que o epistológrafo espera de sua troca: amor, reconhecimento, consideração, estima etc.<sup>154</sup>

A natureza multifacetada da carta, todavia, não se limita ao *discurso*, esta “empresa táctica destinada a defender posições, assegurar conquistas”<sup>155</sup>. Segundo Diaz, há ainda outros três aspectos a serem levados em conta: o de *documento*, de *texto* e de um *fazer epistolar*<sup>156</sup>. O primeiro caracteriza-se pela existência de uma realidade histórica intrínseca à carta, de modo que os pesquisadores possam mobilizá-la a fim de inquirir questões sociológicas, políticas ou literárias, por exemplo. A segunda faceta, a do *texto*, é definida pelo seu valor estético, pela representação do ato de escrever empreendida pelo remetente<sup>157</sup>. Por fim, o *fazer epistolar* seria a crença do autor da epístola no poder performativo do seu discurso<sup>158</sup>, de modo que em certas experiências-limite – como o encarceramento, no qual Wilde se encontrava em 1897 – “a carta permanece confusamente habitada por um sonho demiúrgico: como se, proferidas no porta-voz epistolar, as palavras se revestissem de uma autoridade inevitável”<sup>159</sup>. Cabe ainda acrescentarmos a esta reflexão uma consideração: a carta oferece uma imagem codificada do epistológrafo a qual o historiador deve decifrar “em sua condição histórica, nas condições socioeconômicas e na cultura de uma época, na qual público e privado se entrelaçam, constituindo a singularidade do indivíduo numa dimensão coletiva”<sup>160</sup>.

Essa interface epistolar cartografada por Diaz expõe como o remetente pode passear por inúmeros estilos e posturas enunciativas em uma única missiva, tornando possível esta se tornar uma amálgama de diversos gêneros. Este horizonte de infinitas possibilidades do gênero epistolar explicaria como uma narrativa vulgar, uma simples transmissão dos acontecimentos de um dia, por exemplo, pode rapidamente se converter em uma “encenação de si autobiográfica” ou, até mesmo, no “esboço de um artigo de arte”<sup>161</sup>. Se pensarmos em *De Profundis* a partir desta interface, podemos notar como todos os aspectos destacados se entrelaçam na carta de Wilde na medida em que ela se apresenta como um testemunho singular da experiência do escritor que retrata sua perspectiva subjetiva acerca não apenas de sua própria trajetória, como também de sua realidade num momento específico de sua vida.

<sup>154</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 64.

<sup>155</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. São Paulo: UNESP, 2018. p. 47.

<sup>156</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>157</sup> Segundo Diaz, “a carta sempre é objeto de uma avaliação estética”. Cf. DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>159</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>160</sup> MALATIAN, Teresa. Cartas. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 200.

<sup>161</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 68.

Neste sentido, a análise do elemento discursivo é primordial, de modo que possamos assimilar os meandros da narrativa que Wilde tenciona legar à história como “versão oficial”, e em que medida sua manipulação da linguagem revela uma performance do autor no fazer epistolar.

A ausência de características estilísticas fixas deste “gênero infiel a si mesmo”<sup>162</sup> pode também ser percebida no decorrer da prosa de Wilde, sobretudo em virtude das circunstâncias nas quais a carta foi redigida: o dramaturgo, proibido pelas normas do cárcere de lançar mão de qualquer outro tipo de gênero textual, se valeu da miríade de estilos possibilitada pelo gênero epistolar, numa demonstração da “mestiçagem enunciativa que faz da carta um objeto textual muito particular, assemelhando-se ao mesmo tempo com o ensaio, o diário e a confissão”<sup>163</sup>.

[Optar por escrever uma carta] é também uma escolha simbólica, ideológica em certos pontos, em todo caso, uma condenação da linguagem lisa e falsa da socialidade comum. (...) É contra a perversidade dessa palavra pública que os adeptos da escrita escolhem para se expressar o quadro protegido da carta. (...) <sup>164</sup>

Diaz assinala que são inúmeras as cartas no século XIX que se desprendem de seu formato tradicional para tomar forma de panfletos, manifestos ou esboços de prefácios. Esta variação de gêneros na escrita epistolar pode ser explicada em razão da visão tradicionalista de que a epístola é uma escrita mais leve, portadora de uma linguagem menos afetada pelo estilo literário, mais acessível e menos pedante para a transmissão de determinadas ideias. O ensaio literário, por exemplo, é um dos gêneros mais explorados pelos epistológrafos ao longo do século em suas missivas<sup>165</sup>, de modo que a estratégia de Wilde, ainda que suscitada pela particularidade de sua situação, não é inédita neste sentido. Essa transitoriedade da carta a torna um “monólogo de um poliglota”<sup>166</sup> que alude aos diversos gêneros pelos quais os epistológrafos se permitem passear em uma única missiva. Assim, a carta é um “poliglotismo bastante estranho à voz, contudo monológica, que domina, mesmo que seja em baixo contínuo, na autobiografia”<sup>167</sup>.

A partir do que discutimos até o momento, podemos concluir que as particularidades da epístola a tornam um objeto de estudo apaixonante para o pesquisador que deseja enveredar pelas trilhas confusas e, por muitas vezes, delusórias de seu discurso. Presumindo

<sup>162</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, op. cit., p. 70.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>167</sup> *Ibid.*

não apenas a existência do outro, o interlocutor, e sua zelosa atenção ao que lhe é transmitido, o missivista cria uma autoconsciência de que não é conveniente incorrer numa apologia desmesurada de si próprio. Pelo contrário, aquele que escreve, embora se disponha a fazer um exame de si, almeja “cultivar nele uma autêntica ‘preocupação de si’ sem por isso ficar apaixonado por si”<sup>168</sup>, esquivando-se de uma tendência a qual autores de outras formas de escrita de si acabam abraçando, consciente ou inconscientemente, evitando, desta forma, um egotismo exacerbado, um culto excessivo do eu.

A correspondência apresenta-se, portanto, como um terreno de experimentação ideal onde, sem cometer o pecado de vaidade, pode-se, à vontade, contemplar-se, avaliar-se e eventualmente corrigir-se. Essas virtudes dinamizadoras da escrita epistolar parecem, todavia, desabrochar melhor nas afinidades eletivas que a troca de duas vezes exacerba do que no cintilar de uma correspondência em rede, na qual o eu se reveste sob múltiplas identidades.<sup>169</sup>

Ostentando características como a oscilação entre uma tagarelice monológica, um pensamento dialógico e a mencionada hibridização de gêneros, a carta é, conforme assinalamos, uma forma de escrita autorreferencial, um instrumento a serviço de seu autor que lhe permite realizar uma captura de si mesmo. Mais do que isso, a carta se torna um meio pelo qual o escritor tenta atribuir significado à sua própria existência e almeja dotar, frequentemente, sua vida de algum significado e coerência. Esta prática cultural nos revela o desejo do escritor de constituir “uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado”<sup>170</sup>, de modo que missivista e texto “se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de ‘produção do eu’”<sup>171</sup>. A redação de uma carta se diferencia das demais formas de escrita de si, portanto, porque pressupõe não apenas o papel do outro – o destinatário –, mas de “redes que se formam sutilmente”<sup>172</sup> ao redor dos correspondentes.

Dito isto, *De Profundis*, embora não seja uma carta de todo usual pelas condições nas quais foi elaborada e pelas intenções explicitadas pelo seu autor após sua escrita, pode ser analisada sob muitos dos aspectos que listamos até o momento a respeito da natureza epistolar e de sua intrínseca relação com a escrita de si. Oscar Wilde inicia sua epístola dirigindo-se ao amante Lord Alfred Douglas – “Caro Bosie” –, porém o conteúdo do texto, ainda que não o confrontemos com outras fontes, nos fornece fortes indícios de que o remetente está falando

<sup>168</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, op. cit., p. 148.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>170</sup> GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 11.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>172</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, op. cit., p. 152.

com alguém para além do referido destinatário. Ao longo de sua prosa, Wilde não apenas rememora aquilo que viveu entre o início de seu relacionamento com Alfred Douglas até o momento de escrita da carta – uma escolha um tanto questionável, afinal, qual seria a utilidade de contar para alguém sua própria história? –, como também insiste em se colocar numa posição superior à de seu interlocutor, ética e moralmente, por meio da narrativa construída e de uma longa digressão a respeito de elementos como a importância da arte e o individualismo<sup>173</sup> exemplar de Jesus Cristo.

Como podemos interpretar esta tentativa de Wilde falar com alguém que não é seu remetente formal, ou seja, Alfred Douglas? Segundo Geneviève Haroche-Bouzinac,

através da massa indistinta representada pelos futuros leitores da carta, às vezes é outro leitor, diferente do destinatário, que é esperado. Aquele que escreve só pode contar com a realização um tanto incerta dessa leitura que, na maioria das vezes, depende da notoriedade adquirida pelo epistológrafo em outros níveis. **Vê-se, portanto, que uma mesma carta pode, no curto prazo, prever sua leitura pelo destinatário e, no longo prazo, a possibilidade de publicação.** Essa segunda eventualidade influi no teor da mensagem e inscreve, no retrato que indiretamente se desenha na carta, as imperceptíveis modificações necessárias ao seu aprimoramento para uma aleatória posteridade.<sup>174</sup>

Podemos afirmar que Wilde opera em *De Profundis* um “desvio de relação de destino”, de modo que “embora seja realmente desejado como interlocutor, o destinatário pode servir de intermediário. Através dele, a carta destina-se a um terceiro, definido de forma mais vaga”<sup>175</sup>. Quem seria(m), então, este(s) “destinatário(s) fantasma(s)”? A partir de uma leitura atenta de *De Profundis* podemos conjecturar acerca de com quem Wilde também quer dialogar em sua carta para além de Douglas. Nossas suspeitas podem ser confirmadas a partir do confronto com outra fonte, isto é, outra correspondência do dramaturgo, na qual Wilde explicita sua intenção com a escrita da epístola e assinala a quem ela efetivamente se dirige:

Bem, se você é meu executor literário, deve ter em seu poder o único documento que realmente dá **alguma explicação do meu comportamento** fora do comum em relação a Queensberry e Alfred Douglas. Quando você ler a carta, vai ver a explicação psicológica e, é claro, a explicação de minha conduta, que para quem vê do lado de fora parece ser a combinação de uma estupidez absoluta com uma bravata vulgar. **Algum dia a verdade terá de ser conhecida**, não necessariamente durante a minha vida ou a vida de Douglas, mas eu não estou preparado para sentar no pelourinho grotesco em

<sup>173</sup> Reiteramos ao leitor que utilizamos o vocábulo “individualismo” no âmbito deste trabalho sempre nos remetendo a noção concebida por Oscar Wilde e não ao uso corriqueiro da palavra.

<sup>174</sup> HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 15. Grifo nosso.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 186.

que eles me colocaram todo esse tempo. (...) **Eu não defendo minha conduta. Eu a explico.**<sup>176</sup>

O “desvio de relação de destino”, portanto, pode ser visto com clareza em *De Profundis* a partir do que o próprio Oscar Wilde escreveu em outro documento ao comentar sobre a epístola redigida no cárcere. Os primeiros “destinatários fantasmas” que podemos identificar são Robert Ross e os demais amigos do remetente, já que Wilde afirma que gostaria que seu executor literário e “todos os outros que ainda ficaram do meu lado e que sentem carinho por mim soubessem exatamente com que estado de espírito e de que maneira eu quero encarar o mundo”<sup>177</sup>. Os outros destinatários não assinalados na carta de Wilde somos nós, a posteridade, os leitores do futuro com os quais ele também anseia se comunicar.

Conforme vimos até aqui, uma missiva analisada sob a perspectiva de um tipo de “invenção do eu” se apresenta como uma forma privilegiada de escrita de si, de modo que “a gênese do eu que se opera na carta é gênese de um eu escrevendo: a escrita é ao mesmo tempo seu meio de expansão e seu horizonte”<sup>178</sup>.

A escrita de si foi mobilizada pelos indivíduos modernos com múltiplas intenções, entre as quais a de permitir o autoconhecimento, o prazer, a catarse, a comunicação consigo mesmo e com os outros. Uma modalidade de ação que permitiria a seu autor uma mudança e/ou um controle maior sobre a própria vida, numa dimensão quer religiosa, quer laica. Mas esse entendimento não supõe nem uma presumida essência anterior de quem escreve, nem sua completa fatura pelo discurso que elabora, nem uma unidade perfeita entre quem escreve e quem é produzido pela escrita.<sup>179</sup>

Há, contudo, que se tomar cuidado com o que esta escrita revela a respeito do sujeito que a elabora e sobre “o que realmente aconteceu”. A pena do escritor desenha uma máscara ou lhe desnuda, revelando-o em toda a sua verdade?<sup>180</sup> Seria a carta um espelho do autor ou um autorretrato pintado por ele segundo conveniências próprias? Ao pensarmos na capacidade da carta revelar uma “verdade”, retornamos a uma certa aflição no tratamento da fonte ao considerarmos sua alta propensão à ilusão em virtude da posição dúbia daquele que escreve. Ainda que confrontemos a carta com outras fontes, até onde podemos confiar nas palavras e na percepção subjetiva de mundo do remetente? Trata-se de um problema sobre o qual

<sup>176</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu*, Oscar, *op. cit.*, p. 180-181. Grifo nosso.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>178</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>179</sup> GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 16.

<sup>180</sup> Este é um questionamento que Brigitte Diaz faz ao longo da sua argumentação ao refletir sobre uma suposta sinceridade do missivista. Cf. DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, *op. cit.*, p. 115.

gostaríamos de refletir sem pretensões de encontrar uma solução definitiva, aliada a uma metodologia universalmente aplicável.

A fim de conceber uma resposta para a questão teórico-metodológica maior que se impõe, a saber, “o que convém buscarmos numa carta como *De Profundis* ao mobilizá-la como fonte de pesquisa?”, cremos que algumas considerações tecidas por alguns pesquisadores são de grande valia. Segundo Ângela de Castro Gomes, ao se trabalhar com cartas como fontes históricas

(...) está descartada a priori qualquer possibilidade de se saber “o que realmente aconteceu” (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito. O que passa a importar para o historiador é exatamente **a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa**. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de **dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou**, retrospectivamente, em relação a um acontecimento. Um tipo de discurso que produz uma espécie de “excesso de sentido do real pelo vivido”, pelos detalhes que pode registrar, pelos assuntos que pode revelar e pela linguagem intimista que mobiliza. Algo que pode enfeitiçar o leitor/pesquisador pelo sentimento de veracidade que lhe é constitutivo, e em face do qual certas reflexões se impõem. Nesse sentido, o trabalho de crítica exigido por essa documentação não é maior ou menor do que o necessário com qualquer outra, mas precisa levar em conta suas propriedades, para que o exercício de análise seja efetivamente produtivo.<sup>181</sup>

Geneviève Haroche-Bouzinac parece compartilhar da perspectiva de Gomes ao assinalar que “uma carta isolada diz mais sobre a verdade do epistológrafo, que se constitui ele próprio como sujeito de enunciação histórico, do que sobre a exatidão dos fatos narrados”. Essa assertiva também vai ao encontro daquilo que Diaz apreende como uma das características fundamentais da escrita de si:

Toda escrita de si – e a carta não escapa a essa lógica – supõe uma tentativa, bem-sucedida ou não, de “tomada de poder do eu” que se impõe, apesar de suas hesitações e de suas dúvidas, como o centro de gravidade de sua visão de mundo (...) Sonhamo-nos na carta tanto quanto nos controlamos nela.<sup>182</sup>

Ao historiador convém averiguar as especificidades da fonte em questão. Para além de identificar elementos básicos da epístola a ser mobilizada – isto é, quem é o remetente, quando este a redigiu e sob quais condições, a quem se destinava, etc. – e seus elementos discursivos, o pesquisador necessita ter um cuidado com a relação do epistológrafo com a memória e o esquecimento:

O estatuto da lembrança e sua contrapartida, o esquecimento, suscitam a série de mediações que intervêm e se inscrevem no processo memorialístico: o meio; o contexto econômico, social, político, cultural; os indivíduos e

<sup>181</sup> GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História*, op. cit., p. 15. Grifo nosso.

<sup>182</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, op. cit., p. 162.

grupos envolvidos; o acesso à linguagem; os itinerários sociais; as representações e os valores a elas subjacentes. Embora se trate de um discurso sobre o passado, nos fala muito do presente e das circunstâncias que permitiram sua construção. Em outras palavras, a maneira como os homens contam suas vidas não pode ser dissociada da realidade sócio-histórica, na qual sociedades e culturas representam e codificam as relações entre indivíduo e coletividade, público e privado, e do indivíduo em relação a si mesmo. Estas relações elucidam práticas de construção do homem como sujeito que cria para si um passado e um futuro.<sup>183</sup>

A memória é um discurso sobre o passado que se conecta intimamente com o presente, revelando-nos as condições da construção daquele discurso e, por conseguinte, a realidade sócio-histórica do sujeito que o elabora. Podemos compreender melhor essa afirmação a partir das reflexões de Fernando Catroga: o pesquisador assinala que a memória não se limita a uma evocação despretensiosa do passado; com efeito, ela ambiciona transformá-lo, identificando e modificando o inacabado ao aparar arestas<sup>184</sup>. O historiador assinala que o sujeito que narra torna novamente presente aquilo que existe em outro tempo, empreendendo uma *representificação do passado*<sup>185</sup>. A memória é, portanto, nestes termos, sempre seletiva, de modo que “a retrospectiva urde um enredo finalístico que domestica o aleatório, o casual, os efeitos perversos e descontínuos do real-passado quando este foi presente”<sup>186</sup>.

Esta discussão nos remete a uma das passagens de *De Profundis*, na qual Oscar Wilde escreve que “é sempre crepúsculo” em sua cela, aludindo metaforicamente ao poder que a memória exerce sobre si durante o cárcere. O prisioneiro afirma que rememora todos os dias aquilo que Alfred Douglas há muito já deve ter esquecido, dando vida a um processo no qual suas lembranças abandonam o passado e se tornam parte da realidade cotidiana, de um presente cíclico em sua cela.

É sempre crepúsculo na cela da pessoa, assim como é sempre crepúsculo no coração da pessoa. E na esfera do pensamento, não menos do que na esfera do tempo, todo movimento cessa. Aquilo que você mesmo há tanto já esqueceu, ou pode facilmente esquecer, está acontecendo comigo agora, e acontecerá comigo outra vez amanhã. Lembre-se disso, e você será capaz de compreender em parte por que estou escrevendo, e o modo como estou escrevendo.<sup>187</sup>

<sup>183</sup> MALATIAN, Teresa. Escrita de si e narrativa histórica. p. 64. Acervo Digital Unesp, 2012. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/46186>>. Acesso em 12 nov. 2020.

<sup>184</sup> CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. p. 21.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>187</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 77. Tradução da edição brasileira. Destacamos o original, em inglês: “It is always twilight in one’s cell, as it is always twilight in one’s heart. And in the sphere of thought, no less than in the sphere of time, motion is no more. The thing that you personally have long ago forgotten, or can easily forget, is happening to me now, and will happen to me again tomorrow. Remember this, and you will be able to understand a little of why I am writing, and in this manner writing.”

Parece-nos que neste trecho, em especial, Wilde salienta que as memórias, por mais dolorosas que sejam, lhe ajudam a lembrar de quem ele é. Michel Pollak assinala uma ligação fenomenológica entre a memória e o sentimento de identidade, isto é, o sentido que atribuímos a nós mesmos e como o transmitimos às pessoas. A memória, sob esta perspectiva, estaria intrinsecamente conectada à constituição de si e a credibilidade que incorporamos a essa imagem de nós mesmos a fim de que possamos acreditar nela e transmiti-la aos outros<sup>188</sup>. Essa constituição perante o outro, contudo, supera o nosso controle, tornando-se um objeto de disputa, em especial quando falamos de uma figura pública, notável.

(...) a memória é *um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que *a memória e a identidade são valores disputados* em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.<sup>189</sup>

Como podemos inferir a partir das observações de Pollak, a memória desempenha um papel importante no que concerne à afirmação de identidade por indivíduos, em especial de grupos que foram historicamente silenciados. Esta memória seria um instrumento destes indivíduos ou grupos na direção de uma valoração de suas existências, afirmando seus direitos e apropriando-se de suas trajetórias históricas<sup>190</sup>, oferecendo uma narrativa própria à História.

Homem branco e oriundo de uma família irlandesa de classe média alta, parece-nos que Oscar Wilde não soube até 1895 o que era, de fato, ser parte de um grupo

<sup>188</sup> POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. p. 205.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>190</sup> POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. p. 5.

marginalizado<sup>191</sup>. O dramaturgo somente experienciou esta condição a partir dos julgamentos aos quais foi submetido, sendo enquadrado, a partir de então, no grupo dos desviantes e visto como um sodomita, um inominável. Wilde demonstrava plena consciência no cárcere de sua perda de *status quo* na sociedade e de sua inédita condição de marginalizado ao sair da cadeia. Podemos dizer que o poeta, ao escrever *De Profundis*, se colocou, assim, numa disputa em relação a memória e o esquecimento de seu próprio personagem histórico, oferecendo uma versão própria, baseada em suas lembranças, dos acontecimentos que provocaram sua desonra social. Esta disputa pode ser notada em sua escrita na recorrente preocupação de que a narrativa daqueles que classifica como os vencedores, isto é, a família Queensberry, se tornasse oficial ao “entrar para a história”.

Estas reflexões ratificam a importância de uma prescrição anteriormente mencionada<sup>192</sup>: deve-se procurar compreender, sobretudo, a perspectiva do remetente de uma carta, do responsável pela escrita de si. Trata-se, portanto, de ter como norte não uma checagem minuciosa da escrita epistolar de Oscar Wilde com o único propósito de identificar até que ponto o discurso do escritor condiz ou não com os episódios vivenciados por ele, mas sim uma tentativa de compreensão a respeito de como Wilde percebia a si próprio, sua carreira artística e sua trajetória biográfica naquele determinado momento de sua vida, após se ver condenado, falido e humilhado pela sociedade que outrora lhe cobrira de louros. Convém empreendermos, portanto, uma investigação acerca da visão do dramaturgo a respeito de sua trajetória, atentando-nos à sua perspectiva artística e como ela potencialmente influenciou e/ou guiou o escritor nas atitudes tomadas nos últimos anos de sua vida e no relato de si destinado à posteridade. Em outras palavras, não desejamos dissecar em que medida a narrativa de Wilde a respeito de si condiz com aquela que inúmeros biógrafos reconstituíram ao longo dos últimos 120 anos a partir dos vestígios de seu passado. Desejamos, com efeito, desvelar os modos de subjetivação do escritor, o seu método de pensamento e ação que nos parece amparado por um propósito conectado a uma filosofia artístico-ética, ultrapassando a rotulação vulgar de *De Profundis* como um símbolo literário do fatídico destino que foi imposto a Wilde pelas consequências do seu relacionamento amoroso com Lord Alfred

---

<sup>191</sup> O mais próximo que poderíamos identificar de uma condição marginal na vida do Wilde pré-escândalo seria sua origem irlandesa, algo visto de modo negativo pelos ingleses. O escritor, todavia, não sofria qualquer tipo de preconceito por isso, sobretudo porque não ostentava o sotaque característico de Dublin, o qual perdera nos anos em que estudou na Universidade de Oxford. Sobre a sexualidade do dramaturgo, apesar de seus modos extravagantes e pouca discrição com seus relacionamentos com pessoas do mesmo sexo, não poderíamos afirmar que Wilde era marginalizado na sociedade vitoriana antes dos julgamentos de 1895. Discutiremos mais a respeito da relação entre os vitorianos e a sexualidade no capítulo subsequente.

<sup>192</sup> GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História*, op. cit., p. 15.

Douglas. Desta forma, parece-nos incontornável compreender a narrativa que Wilde formulou em *De Profundis* para si e desejou transmitir aos outros.

Isto posto, como podemos ler o relato de si de Oscar Wilde em *De Profundis* atentando-nos àquilo que ele deseja transmitir ao leitor por meio da manipulação da linguagem, da construção de um discurso específico? Em que medida podemos encontrar essa “ótica subjetiva”? Como podemos ultrapassar a fronteira entre o que Oscar Wilde aparentemente comunica ao leitor, na camada mais epidérmica de sua retórica, e aquilo que ele efetivamente quer dizer, quer legar à posteridade como uma verdade sobre si? Para respondermos estas questões, voltemo-nos agora à problematização do ato de relatar a si mesmo, centrando-nos na posição do sujeito que elabora um discurso ao ser interpelado por outrem.

A noção de autoria é problemática e já passou por diversas transformações ao longo da história. Conforme Michel Foucault salienta, na Antiguidade, por exemplo, não havia a correlação entre autor e obra na tradição oral, de modo que histórias eram constantemente apropriadas e sofriam modificações de acordo com o desejo de quem as contava. Apenas a partir da Época Moderna a assinatura do autor nas obras passou a ser valorizada:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores. Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um acto – um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades.<sup>193</sup>

A partir dos anos 1960, sobretudo com a entrada em voga do pensamento estruturalista, autores como o Roland Barthes e o próprio Foucault reverberaram a defesa de uma “morte do autor”, argumentando que a consequência da escrita é o desaparecimento daquele que escreve, de modo que apenas a linguagem importa num quadro geral. É no âmbito deste debate que Diana Klinger reflete sobre o “retorno do autor” na contemporaneidade por meio da escrita de si, mais especificamente por meio do conceito de *auto-ficção*, a saber, uma forma de exploração da escrita que excederia o sujeito biográfico<sup>194</sup>. A pesquisadora sustenta que, a partir desta ótica, “pouco interessa a relação do relato com

<sup>193</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 2006. p. 47.

<sup>194</sup> KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 206f. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006. p. 52.

uma ‘verdade’ prévia a ele”<sup>195</sup>. Isto significa que a auto-ficção opera um jogo no qual o sujeito brinca com a noção de verdade ao se constituir não mais como uno e inequívoco, mas sim como plural e passível de ficcionalizações por intermédio das narrativas das quais lança mão.

A auto-ficção, neste sentido, em virtude de seu caráter “bivalente, ambíguo, andrógino”<sup>196</sup>, interessa-nos não como um relato verossímil que o autor faz de sua própria vida, mas sim como uma forma de criação de uma imagem idealizada por parte daquele que escreve. Klinger afirma que a auto-ficção é um discurso do autor que encontra um meio termo entre a escrita autorreferencial comum às autobiografias, a “mentira” e a “confissão”<sup>197</sup>. O relato feito por um missivista, por exemplo, a partir desta perspectiva, faria parte da criação de sua subjetividade, manifestando uma verdade que diz respeito à sua perspectiva de mundo e a uma performance.

Se concordamos com a hipótese de Klinger de que o texto autoficcional apresentaria implicitamente uma dramatização de si<sup>198</sup>, podemos refletir a respeito da possibilidade desta auto-ficção funcionar em *De Profundis*, por exemplo, como uma tentativa de Wilde legar às gerações futuras uma imagem desejável de si mesmo. Klinger enuncia que a auto-ficção opera de modo similar à performance, uma vez que não está relacionada a um referencial prévio “que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor”<sup>199</sup>. A pesquisadora sintetiza sua perspectiva da seguinte maneira:

Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz”.<sup>200</sup>

---

<sup>195</sup> KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*, op. cit., p. 52.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>199</sup> KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 11-30, 2008. p. 20.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 24.

Embaralhando as fronteiras entre obra e vida do autor, podemos inferir que aquele que escreve transforma a escrita de si em parte de sua *oeuvre* ao mesmo tempo em que constrói uma ficcionalização performática de sua existência, a qual tenciona convencer o leitor e cristalizar no imaginário coletivo uma imagem projetada. A identidade do escritor perante o outro (o leitor) é, portanto, performaticamente construída. Esta performance desvelada na escrita de si aprofunda o processo de invenção de si mesmo, ensejando-nos a analisá-la com o objetivo de examinar as ferramentas das quais este sujeito lança mão na escrita a fim de cristalizar um mito perante o leitor.

A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado. Na arte da performance, a ambivalência do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem.<sup>201</sup>

Diana Klinger baseia-se amplamente nas contribuições trazidas à luz pela filósofa Judith Butler ao propor o conceito de auto-ficção, de modo que podemos, em um movimento similar, expandir nossas reflexões a partir de *Relatar a si mesmo*<sup>202</sup>, uma das obras da pesquisadora norte-americana. Neste livro, Butler objetiva compreender a constituição do sujeito ético e a relação social entre a afirmação de sua identidade à interpelação promovida pelos outros na sociedade a partir de um diálogo com outros pensadores, em especial Foucault, Nietzsche, Adorno e Hegel. Para esta pensadora, a exigência de relatar a si mesmo está intrinsecamente conectada à formação do sujeito e ao reconhecimento de que compartilhamos certa opacidade a respeito de nós mesmos, do “eu”, quando somos interpelados.

Partindo de concepções nietzschianas, Butler assinala que a interpelação, isto é, o questionamento do outro a respeito de quem somos nós, engendra um processo no qual tencionamos simultaneamente nos reconstituir e constituir uma imagem nossa, por intermédio de uma autoridade narrativa, capaz de persuadir este outro<sup>203</sup>. Este relato que oferecemos está invariavelmente contaminado pelo regime de verdade em vigência, um “horizonte normativo”<sup>204</sup> o qual delimita os limites e possibilidades da constituição de si que será empreendida. Portanto, podemos afirmar que, a exemplo de Foucault, Butler não enxerga

<sup>201</sup> KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*, op. cit., p. 58.

<sup>202</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 35.

possibilidade de compreensão de qualquer tentativa de relato de si se negligenciarmos os modos de subjetivação aos quais o sujeito que relata está submetido<sup>205</sup>. Butler, portanto, reforça a tese foucaultiana de que não podemos conceber sujeitos trans-históricos, ou seja, separados do horizonte normativo suscitado pelo regime de verdade de um determinado período histórico que engendra a elaboração de um relato de si.

Ao refletir sobre a evocação de um “eu” que é construído narrativamente no relato, Butler fala da existência de um ato performativo durante esta evocação uma vez que este “eu” não é um dado natural, mas sim uma elaboração de nós mesmos perante uma audiência – o outro, sendo este imaginário – a posteridade, por exemplo, para Wilde – ou real – Bosie e os amigos próximos do dramaturgo. Os modos de subjetivação nos quais o sujeito está implicado, segundo a filósofa, culminam numa incontornável incoerência nesta tentativa de constituição de si, o que ressalta a opacidade existente do “eu” perante o “eu-mesmo”<sup>206</sup>. Todavia, esta opacidade e falta de coerência é interpretada como algo negativo pelo outro – e pela sociedade, de modo geral –, o que constitui uma forma de violência ética. A fim de vencermos esta adversidade, Butler defende que não devemos exigir uma coerência biográfica e um eu-mesmo idêntico a todo momento, pois somos constituídos e nos constituímos de formas diferentes em momentos específicos de nossas vidas. Butler defende uma criação de si ética e necessariamente autocrítica, considerando os problemas dos códigos normativos e atentando-se aos modos de subjetivação. A incoerência do relato e o erro constitutivo, sob esta ótica, tornam-se parte dos sujeitos<sup>207</sup>.

O reconhecimento de que não somos, em cada ocasião, os mesmos que nos apresentamos no discurso poderia implicar, por sua vez, certa paciência com os outros que suspenderia a exigência de que fossem idênticos a todo momento. Para mim, suspender a exigência da identidade pessoal, ou, mais especificamente, da coerência completa, parece contrariar certa violência ética, que exige que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo e requer que os outros façam o mesmo.<sup>208</sup>

Mas, afinal, como estes apontamentos podem auxiliar a análise de uma escrita de si? A própria Butler nos oferece uma trilha possível quando aborda a questão da confissão como uma ampla forma de reflexão crítica, a qual toma como objeto o eu-mesmo e o horizonte

<sup>205</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*, op. cit., p. 29-30.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>207</sup> Segundo Butler, "para agirmos eticamente (...) devemos admitir o erro como constitutivo de quem somos. Isso não significa que somos apenas o erro, ou que tudo que dizemos é equívoco ou está incorreto. Mas significa que nosso fazer é condicionado por um limite constitutivo do qual não podemos dar um relato completo, e essa condição é, paradoxalmente, a base de nossa responsabilização". Cf. BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*, op. cit., p. 143.

<sup>208</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*, op. cit., p. 60.

normativo que o constitui como sujeito. O modelo confessional, sob esta perspectiva, seria uma constituição discursiva de si por meio de um ato performativo que resulta não apenas em um exame de si, mas também numa exteriorização, num ato de “tornar-se público” dentro de um horizonte normativo<sup>209</sup>.

A partir do que foi debatido, podemos compreender a escrita de si como uma relação do escritor consigo mesmo na qual ele se constitui para nós ao mesmo tempo em que questiona sua vida, em uma reflexão autocrítica – ainda que sujeito ao código normativo de sua época, reiteramos. O exercício de relatar a si mesmo desvela não apenas o esforço do sujeito em se tornar público e compreensível perante sua audiência, mas também a tentativa deste próprio sujeito vencer a opacidade sobre si da qual todos sofremos ao tentarmos, mediante uma violência ética contínua, dotar nossa existência de sentido e torná-la narrável. Convém, portanto, que estejamos atentos a estas duas dimensões do relato do autor, de modo que não exijamos uma coerência inequívoca daquilo que nos é relatado – estaríamos, assim, repetindo precisamente a violência ética assinalada por Butler.

Quando digo a verdade sobre mim, consulto não apenas meu “si-mesmo”, mas o modo como o si-mesmo é produzido e produtivo, a posição de onde procede a exigência de se dizer a verdade, os efeitos que dizer a verdade terá como consequência, bem como o preço que deve ser pago. (...) Dizer a verdade sobre nós é algo que nos envolve em querelas sobre a formação do si-mesmo e a condição social da verdade. (...) Quando agimos e falamos, não só nos revelamos, mas também agimos sobre os esquemas de inteligibilidade que determinam quem será o ser que fala, sujeitando-os à ruptura ou revisão, consolidando suas normas ou contestando sua hegemonia.<sup>210</sup>

Enfim, a autoficcionalidade presente na escrita de si, assim como a performance nela embutida, revela-nos, portanto, não apenas um desejo de persuadir os leitores, mas também e principalmente uma forma de – para utilizar um termo caro a Michel Foucault – *cuidado de si*, uma ambição de autotransformação por intermédio da crítica que o ato de relatar a si mesmo provoca no sujeito<sup>211</sup>. Trata-se de uma “verdade momentânea” para aquele que escreve, uma verdade que projeta na narrativa, nas palavras, uma perspectiva de si e do mundo num momento específico da história. Partindo destes pressupostos, talvez possamos averiguar de modo mais crítico as diferentes camadas presentes no subtexto da escrita confessional presente em grande parte de *De Profundis*.

<sup>209</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*, op. cit., p. 145-146.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>211</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 165.

### 1.5 As camadas de *De Profundis*

*Infelizmente gastei com você minha arte, minha vida, meu nome, meu lugar na história: e se sua família tivesse todas as coisas maravilhosas do mundo a sua disposição (...) e depusesse tudo aos meus pés, isso não me indenizaria sequer em um décimo pelas coisas mais ínfimas que me foram tiradas, ou sequer em uma lágrima das menores lágrimas que derramei.*  
Oscar Wilde<sup>212</sup>

As espinhosas palavras acima saíram da mesma pena daquele que, em parágrafos anteriores, afirmara a seu destinatário que havia o perdoado: “Devo fazê-lo. (...) Por meu próprio bem devo perdoá-lo”<sup>213</sup>. Trata-se de apenas um dos vários exemplos possíveis de serem encontrados em de *De Profundis* de um Oscar Wilde que ora constrói um discurso ostentando indulgência para consigo ora demonstra uma irremediável amargura. Como compreender, afinal, essa postura, no mínimo, ambígua do remetente?

A seguir, nos deteremos aos diferentes trechos da carta nos quais a interlocução direta com Bosie e a escrita autobiográfica são dominantes na argumentação do prisioneiro de Reading. Antes de iniciarmos nossa análise, contudo, cabe aqui ratificar que *De Profundis* não apresenta divisões formais, tampouco Wilde segue uma linearidade temporal em seu relato. O escritor trata de diferentes momentos vivenciados com Bosie sem se preocupar com a cronologia, investindo numa escrita que emula um encadeamento livre, um fluxo monológico de pensamento.

O relato que o poeta irlandês nos oferece – e aqui ressaltamos novamente o “desvio de relação de destino” na epístola analisada – soa contraditório porque o dramaturgo tenta desembaraçar sua trajetória durante o ato discursivo em si, ou seja, no momento no qual enuncia para si e para nós sua própria vida. Wilde é um homem social e financeiramente arruinado no momento em que redige *De Profundis*, mas que parece ainda conservar uma grande ambição: salvar aquilo que lhe resta de sua persona artística, a performance pública empreendida antes do escândalo público. Neste sentido, Wilde tenta alcançar variados objetivos nas entrelinhas da escrita de si presente na primeira metade da carta, os quais ultrapassam uma reflexão autocrítica ou uma tentativa de “mera” instrução de si e do destinatário.

Wilde abre *De Profundis* dizendo que “o pensamento de que o ódio, a amargura e o desprezo devem assumir permanentemente em meu coração o espaço que outrora foi ocupado

<sup>212</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 176-177.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 92.

pelo amor me é muito triste”<sup>214</sup> e, por esta razão, escreve a Douglas “coisas amargas”<sup>215</sup> com o objetivo de lhe ajudar a se conhecer melhor. Guiado por este propósito, Wilde opta por um caminho curioso, mas que se revelará deveras conveniente para o poeta: ao afirmar que escreverá para Douglas sobre a vida dele, Wilde, na verdade, disserta sobre a própria vida ressaltando como o amante assumiu um papel decisivo na marcha dos acontecimentos que resultaram no escândalo público. O dramaturgo somente alude à vida de Douglas a partir de uma ótica que explicita, direta ou indiretamente, o poder de influência do jovem sobre ele e sua contribuição decisiva em sua ruína. Ainda que afirme categoricamente que é o único culpado por tudo que aconteceu<sup>216</sup>, Wilde constrói uma narrativa que nos parece dizer justamente o contrário, colocando-se como um agente passivo das artimanhas de Douglas. A culpa a qual Wilde se atribui é por ter permitido uma “degradação ética” na qual sua “força de vontade” ficou absolutamente sujeitada aos caprichos de Bosie<sup>217</sup>. É a partir deste argumento que Wilde assume uma culpabilidade, ou, se quisermos colocar de outra forma, de alguém que traiu a arte e seus princípios ao se permitir ser colocado na posição de joguete de um jovem insensível.

“[Você] conseguiu absorver minha vida inteira e não foi capaz de encontrar nada melhor para fazer com essa vida do que parti-la em pedaços”<sup>218</sup>, argumenta Wilde ao refletir sobre a danosa relação com Douglas. O escritor narra episódios em restaurantes, hotéis e casas de campo a fim de demonstrar como Bosie atrapalhava recorrentemente sua criação artística com seus caprichos juvenis e lascivos. “Quando você estava longe, eu estava bem”<sup>219</sup>, sintetiza em outro trecho da carta.

A questão financeira também é explorada com vigor por Wilde, que reiteradamente acusa Bosie de se aproveitar de seus elevados ganhos financeiros, oriundos do sucesso de suas peças e escritos publicados. Wilde discrimina valores exatos gastos com Bosie, afirmando que arcava com todos os luxos do amante a despeito da falta de consideração deste pelo seu trabalho artístico: “Você não tinha o menor direito de exigir de mim que eu me tornasse o fornecedor desses prazeres para você. Mostrava sua falta de qualquer real apreciação de meu gênio”<sup>220</sup>. Em outra passagem da carta, Wilde assinala que se permitir pagar as contas de

---

<sup>214</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 8-9.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 170.

Bosie foi o início de sua derrocada: “A juventude é sempre extravagante. Foi o fato de me obrigar a pagar por suas extravagâncias que se revelou uma desgraça”<sup>221</sup>.

Apesar de todas essas acusações, sejam elas relacionadas à descontrolada inclinação perdulária, a falta de sensibilidade artística ou ao temperamento odioso de Bosie, Wilde sempre retorna à questão ética, ratificando a posição de culpado sem jamais deixar de assinalar de diferentes maneiras seu talento artístico e sua superioridade intelectual perante o amante, uma “tirania do fraco sobre o forte”<sup>222</sup>.

De acordo com a retórica de Wilde, por que o artista mantinha, então, uma relação que julgava tão degradante com o jovem? A possível resposta para esta questão que aparece na carta é que Wilde tentou se desvencilhar de Douglas repetidas vezes, porém algo sempre os aproximava novamente, gerando um ciclo regular e vicioso<sup>223</sup>. Dentre os exemplos dados pelo dramaturgo, podemos encontrar uma ameaça de suicídio de Bosie perante a possibilidade de rompimento, um apelo da mãe do jovem e da esposa de Wilde por uma nova chance à amizade de ambos<sup>224</sup> e até mesmo a morte inesperada do irmão do amante. Em todas estas situações, a narrativa de Wilde sugere uma característica invariável: a compaixão do escritor ao aceitar Douglas de volta, a despeito de todos os infortúnios causados, e a degradação causada por este comportamento. Analisando retrospectivamente estes episódios, Wilde conclui que “o resultado, sob qualquer ponto de vista, é a minha ruína”<sup>225</sup>.

Ao abordar o ataque sofrido pelo Marquês de Queensberry, que, como vimos, culminou no processo judicial desastroso para Wilde, o remetente de *De Profundis* afirma que foi impelido pelo amante a mentir para seu advogado<sup>226</sup>, confiante de que a família de Douglas pagaria todas as despesas do processo. Afirma ainda que, se não fossem os gastos exorbitantes de Bosie, estaria em Paris quando o Marquês lhe deixou o cartão no Albernale’s Club, de modo que nenhum processo legal teria sido iniciado na Inglaterra. Mais uma vez a narrativa de Wilde reporta uma total passividade deste diante dos fatos, como se não tivesse

---

<sup>221</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 170.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>224</sup> A esposa de Wilde, segundo Ellmann e Sturgis, não sabia que a relação entre Douglas e o escritor ultrapassava as fronteiras de uma simples amizade e admiração intelectual recíproca. A mãe de Bosie, segundo o relatado pelos biógrafos, também não tinha esse conhecimento, sendo manipulada pelo filho para atender suas vontades.

<sup>225</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 44.

<sup>226</sup> Wilde não destaca na carta quais foram essas mentiras. Podemos inferir, contudo, que se trata de uma referência ao fato do escritor ter negado ao seu advogado que ele e Bosie se relacionavam sexualmente entre si e com prostitutas.

alternativas perante a marcha dos acontecimentos<sup>227</sup>. Ao abordar diretamente sua condenação e a vitória do pai de Bosie no Tribunal de Old Bailey, Wilde sintetiza o episódio da seguinte forma:

No fim, é claro, fui preso e seu pai se tornou o herói do momento: mais até do que apenas o herói do momento: sua família agora, bastante estranhamente, figura entre os Imortais: com o resultado grotesco que é, por assim dizer, um elemento gótico da história, e faz de Clio a menos séria dentre todas as Musas, seu pai viverá para sempre entre os pais bondosos e de mente pura dos panfletos ministrados nas escolas dominicais; seu lugar é com o menino Samuel; e no lodo mais baixo de Malebolge fico eu, entre Gilles de Retz e o marquês de Sade.<sup>228</sup>

Já na parte final da carta, após afirmar que jamais imaginaria se tornar um pária pelas mãos de outro pária<sup>229</sup>, em referência à questionável reputação do pai de Bosie antes do escândalo, Wilde interpreta seu processo como uma oportunidade farejada pelo Marquês de retomar algum prestígio na sociedade vitoriana às suas custas:

O que seu pai queria, na verdade, não era o fim de nossa amizade, mas um escândalo público. Era nisso que vinha se empenhando. Seu nome não era mencionado nos jornais havia anos. Ele viu a oportunidade de aparecer perante o público britânico em uma personagem inteiramente nova, a do pai dedicado. (...) Pois o que [seu pai] objetivava era a popularidade, e posar de campeão da pureza, como se costuma chamar, é na presente condição do público britânico, o modo mais seguro de se tornar no momento uma figura heroica.<sup>230</sup>

Os dois trechos acima destacados, embora apareçam em meio a uma argumentação mais ampla de Wilde a respeito de como este se sente sobre a família Queensberry, revelam uma clara aversão do dramaturgo à prevalência da narrativa do Marquês nos jornais da época e o receio da possibilidade do escândalo apagar seu histórico como artista, fixando-o no imaginário coletivo popular como um criminoso, um degenerado sodomita.

Não seria incorreto supormos, desta forma, que esta preocupação central, oriunda de uma autoconsciência crítica admirável, sobretudo para um homem em uma posição tão aviltante quanto aquela que Wilde ocupava no início de 1897, tenha sido a razão primeira para

<sup>227</sup> Não apenas em *De Profundis*, mas ao longo de toda sua vida, Oscar Wilde parece ter nutrido a crença em um poder superior que se manifestava por meio de um destino incontornável. Richard Ellmann destaca enfaticamente esta característica do escritor em sua biografia, como se o biografado estivesse sempre sendo ameaçado pela fatalidade, pela marcha irrefreável do tempo. Isto explicaria, por exemplo, a razão pela qual, no episódio narrado na introdução do presente capítulo, Wilde ficou tão abalado quando a quiromante enxergou uma tragédia nas linhas de suas mãos. Em um trecho da epístola, o dramaturgo parece capitular perante a força do destino ao escrever “as coisas são o que são e sempre serão o que serão”. Cf. WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>228</sup> Na obra de Dante Alighieri, Malebolge é o oitavo círculo do Inferno, onde estão as almas dos sedutores e dos adúlteros. Cf. WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>230</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 158-159.

o escritor redigir uma carta como *De Profundis*. Conforme vimos anteriormente, a escrita de si, especialmente quando exercitada no gênero epistolar, é um espaço no qual o remetente pode se inventar perante o olhar do outro por meio de um discurso performativo<sup>231</sup>, realizando uma “encenação de si”<sup>232</sup> por meio do artifício da linguagem. Por trás de uma aparente despreensão daquele que escreve, residiria um desejo de transformar o real pelo discurso, pelas propriedades performativas que “ganham vida” a partir da escrita de uma correspondência<sup>233</sup>. Sob esta perspectiva, portanto, “a carta aparece como teatro, não só na sua forma dialogada (...) como também na encenação de si por si, no exagero e exaltação empregados principalmente nas formas líricas do monólogo”<sup>234</sup>.

A metáfora com o teatro nos leva a aprofundar a reflexão sobre esta questão da encenação performática a partir de um estudo do campo da psicologia social. Na obra *A representação do eu na vida cotidiana*<sup>235</sup>, Erving Goffman analisa, tomando emprestado conceitos da arte cênica, como os indivíduos performam constantemente durante o convívio social a fim de aparecer perante o(s) outro(s) do modo que almejam. O sociólogo observa uma “coerência expressiva” que nos é exigida durante a performance, de modo que se esta coerência é quebrada por algum contratempo, nossa representação e a impressão de realidade que criamos a partir dela desmorona imediatamente<sup>236</sup>. Devemos “inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo”, escreve Goffman.

Conforme discutimos previamente, esta exigência por uma coerência, por um sujeito que seja uno a todo tempo constitui um tipo de violência ética, não obstante, isto não modifica a condição de sujeição às normas na qual nos encontramos, de sorte que nos sentimos, invariavelmente, impelidos a oferecer uma narrativa a nosso respeito dentro do horizonte normativo no qual nos formulamos, uma performance que soe coerente ao(s) outro(s). Neste ponto, novamente torna-se flagrante a reflexão empreendida por Judith Butler: o “eu” só se reconhece numa relação de alteridade e, desta forma, concedemos grande importância à imagem que construiremos sobre nós próprios e sobre como seremos vistos.

Dito isto, afinal, por que manter a performance é tão importante para Oscar Wilde, mesmo numa situação tão degradante e desfavorável quanto aquela que enfrentava ao escrever *De Profundis* nos primeiros meses de 1897? Talvez porque tenha sido a única coisa

<sup>231</sup> DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*, op. cit., p. 58.

<sup>232</sup> HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*, op. cit., p. 24.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>235</sup> GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 68.

que restou para o dramaturgo salvar do seu “eu” antes do escândalo. Ao se tornar alvo de desprezo por maior parte da sociedade em virtude do escândalo público e da consequente falência financeira, Wilde almeja salvar algo de sua imagem pública para o futuro – imagem esta completamente arruinada no momento em que escreve *De Profundis* e permanentemente maculada durante o seu tempo de vida. O exercício empreendido pelo dramaturgo, portanto, se trata de um último vislumbre de salvar a performance que sempre esmerou em manter frente aos olhos dos seus contemporâneos, ainda que para um público projetado no futuro. Em outras palavras, após a completa ruína de sua reputação como indivíduo social e artista, Wilde tenta, ao menos, resgatar a reputação do personagem que criou de si mesmo.

A partir desta hipótese, podemos realizar uma leitura crítica do documento identificando diferentes camadas no discurso da escrita de si confessional wildeana. Primeiramente, a camada mais epidérmica, notada sem grandes esforços durante uma leitura descompromissada de *De Profundis*, nos mostra um Oscar Wilde amargurado que se queixa com Bosie sobre o silêncio ao longo dos últimos dois anos, o comportamento egoísta do amante e como este somente tomou atitudes dúbias mesmo após a sua condenação. Sob esta perspectiva, ainda podemos notar um Wilde que parece contraditório ao se colocar numa posição de culpado, sempre assumindo a responsabilidade por todos os eventos ocorridos, embora manifeste mordacidade ao tratar do comportamento insidioso de Douglas.

Essa contradição, todavia, pode ser melhor compreendida a partir de um exame mais atento do texto que nos revela uma segunda camada, na qual podemos observar um Wilde menos despretensioso na sua confissão autobiográfica e na transcrição de suas memórias. Podemos perceber que o dramaturgo não está tão concentrado em apresentar a Alfred Douglas os seus defeitos e vícios, conforme projeta no início da carta, mas sim em explicitar ao leitor as memórias de como o comportamento do amante era mesquinho e prejudicial, em especial, ao seu processo de criação artística. Bosie é apresentado como uma antítese a tudo aquilo que é artístico e sensível e Wilde, colocando-se sutilmente no papel de vítima, é marcado por uma estranha apatia, como se não conservasse qualquer margem de manobra frente às ações do jovem companheiro. Há um tom fatídico nas palavras de Wilde, como se o destino sempre lhe pregasse alguma peça, de modo que, em virtude da enorme compaixão e carinho nutridos pelo amante, obrigava-o a retomar a relação – uma “estranha fatalidade”<sup>237</sup>, se quisermos usar as palavras de Wilde. Trata-se de uma completa inversão da narrativa levada a cabo pela promotoria da Coroa em Old Bailey, dois anos antes, quando Wilde foi acusado de corromper

---

<sup>237</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 48.

homens mais jovens com sua influência. Além disso, segundo esta versão apresentada pelo escritor, sua condenação está pouco relacionada aos crimes sexuais cometidos na companhia de Douglas e mais com a egolatria e o ódio mútuo existente entre o amante e seu pai, que há muito ansiavam por um escândalo público de grandes proporções, capaz de tomar as páginas dos jornais ingleses e catapultando-os para a fama.

Finalmente, temos uma camada mais profunda do texto, aquela que não deseja se fazer explícita, porém opera decisivamente na perspectiva que o leitor formula a respeito dos eventos narrados e da própria figura de Oscar Wilde. Este subtexto de *De Profundis*, conforme havíamos antecipado, diz respeito a um Wilde flagrantemente preocupado com o que resta de sua imagem, ou, ainda, da sua performance diante do público. É principalmente nesta camada que reside nosso interesse, uma vez que é a partir dela que Wilde se reinventa ao mesmo tempo que reelabora seu pensamento e sua imagem para a posteridade. A partir da consciência desta dimensão da escrita de si wildeana – deste *fazer epistolar*, se optarmos por utilizar a noção de Brigitte Diaz – podemos compreender o porquê da hibridização que caracteriza *De Profundis* e a razão pela qual Wilde rompe com a estrutura dialógica epistolar para redigir um ensaio que tenciona redefinir as bases de sua crença artística e de sua postura ética.

Num exercício de síntese didática, podemos listar, da mais superficial a mais profunda, as diferentes camadas da escrita de si wildeana ou, posto de outra maneira, as diferentes ambições de Oscar Wilde passíveis de serem identificadas nos trechos confessionais autobiográficos de *De Profundis*: 1. Capturar a atenção de Alfred Douglas a qualquer custo, eximindo-o de culpa pela condenação e suscitando sua curiosidade ao anunciar que deseja transmitir um ensinamento crucial para sua vida; 2. Rememorar as atitudes tomadas por Douglas entre 1893 e 1895, demonstrando a gravidade da consequência de suas ações e esforçando-se para encontrar uma coerência narrativa nos acontecimentos prévios à condenação; 3. Tentar se convencer e convencer o leitor de que é, de fato, o grande culpado por todas as mazelas ocorridas em sua vida em virtude das degradações éticas as quais se permitiu na companhia de Bosie; 4. Demonstrar que, a despeito desta culpa em virtude de sua negligência ética, Douglas teve um papel decisivo nos momentos-chave que resultaram no seu opróbrio; 5. Explicitar que, ao contrário da narrativa hegemônica divulgada pela imprensa e pelo Marquês, era Douglas quem lhe influenciava e que a relação de ambos

não era definida pela busca de “prazeres perversos”<sup>238</sup>, mas sim por danos incalculáveis causados por Bosie ao seu processo artístico e a sua saúde financeira; 6. Salvar a sua imagem pública, criando uma persona pública capaz de assimilar a experiência do cárcere sem entrar em conflito com seu eu anterior a Reading.

Todas estas camadas do discurso de Wilde dialogam entre si constantemente ao longo do documento, sendo infrutífero e, no limite, impossível separá-las. O que podemos verificar, para além desta conexão, é a proeminência da preocupação de Wilde com a sua imagem pública, com a reelaboração do personagem de dândi para a posteridade. Parece-nos que, para o dramaturgo, a construção de uma imagem pública coerente após sua condenação e encarceramento não pode prescindir de uma reelaboração completa de suas perspectivas artísticas e éticas, as quais estão intrinsecamente conectadas a performance levada a cabo diante dos outros ao longo dos anos.

Oscar Wilde não aceita sair de cena, a abandonar o personagem. É por esta razão que não basta ao escritor oferecer ao leitor, ao outro, somente sua versão dos fatos anteriores à condenação, seu relato de si; deve, também, sustentar a narrativa formulada a partir de uma filosofia que justifique sua condenação e anuncie um novo modo de vida após a saída de Reading. Wilde se coloca, assim, na posição performática de um mártir da arte, o homem que teve de conhecer o inferno para conceber e anunciar ao mundo uma nova sensibilidade para aquilo que realmente é fundamental na vida de todos os homens: o conhecimento de si e a criação de uma ética própria que só pode ser concebida a partir de um individualismo inabalável, capaz de transformar a vida em uma obra de arte.

Deste modo, Wilde recusa-se a ratificar a pecha de sodomita, de desviante; ao contrário, anseia assegurar à posteridade uma mitificação a respeito de si ao sustentar uma performance de dândi que permaneceu fiel às suas crenças artísticas e éticas, ao esteticismo, mesmo após o cárcere, ainda que tenha reconhecido as limitações de seu pensamento artístico-ético e o reformulado a partir da traumática experiência no cárcere. Esta reformulação do esteticismo promovida por Wilde a partir das experiências suscitadas pela sua condenação é um dos tópicos que iremos investigar mais detidamente no capítulo a seguir.

---

<sup>238</sup> Wilde lança mão desta expressão como uma espécie de eufemismo para referir-se às relações sexuais que mantivera com jovens garotos de programa. Cf. WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 167.

## CAPÍTULO II – O BASTIÃO DO “NOVO ESTETICISMO”

*Minha vida fora cheia de prazeres perversos.*  
Oscar Wilde<sup>239</sup>

*Pouca sinceridade é perigoso; muita sinceridade é fatal!*  
Oscar Wilde<sup>240</sup>

*Toda arte é imoral.*  
Oscar Wilde<sup>241</sup>

Não podemos ser reducionistas e afirmar que as três epígrafes acima sintetizam com perfeição a vida de Oscar Wilde antes de Reading; porém, não seria incorreto dizer que elas indicam interessantes pontos para sua discussão. Aquilo que o dramaturgo chama em *De Profundis* de “prazeres perversos” – ou “banquete com panteras”<sup>242</sup> – é sua conduta sexual ao lado de Alfred Douglas nos anos 1890, a qual lhe colocava sob constante ameaça de ir parar no banco dos réus em razão das leis vigentes. Para além deste conhecido fato da biografia do escritor, há também que se considerar sua enérgica defesa do esteticismo, movimento artístico-filosófico avesso à moral e aos costumes burgueses, em suas obras, por meio de uma retórica ambígua que dificultava a compreensão do leitor a respeito da seriedade das palavras de Wilde e seus personagens – como a afirmação de que “toda arte é imoral”. Se vida e obra de Oscar Wilde parecem elementos quase indissociáveis, não parece razoável negligenciar um em prol do outro.

No romance *Maurice*, escrito por E. M. Forster durante a década de 1910 e publicado postumamente nos anos 70, quando o protagonista, um jovem homossexual, se consulta com um médico e lhe revela que sente atração por homens, ele atesta desesperado, aos prantos: “Eu sou um inominável do mesmo tipo que Oscar Wilde”<sup>243</sup>. Na ficção, a agonia de Maurice Hall, impedido de viver às claras um relacionamento com Clive Durham por medo das represálias da sociedade, é justificada pela prisão do amigo Lord Risley, personagem com características de dândi condenado a seis meses de prisão com trabalhos forçados em virtude de sua homossexualidade – um notável sinal da inspiração de Forster no caso Oscar Wilde, de 1895.

<sup>239</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 167.

<sup>240</sup> WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 151.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 137

<sup>242</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 149.

<sup>243</sup> FORSTER, E. M. *Maurice*. London: Penguin, 1972. p. 141. Tradução nossa. No original: “*I am an unspeakable of the Oscar Wilde sort*”.

Esta passagem do romance torna possível identificarmos não apenas a persistência da condenação de Wilde na memória dos ingleses mais de uma década após o ocorrido, como também aponta para uma concepção da homossexualidade presente no imaginário britânico, em especial nos membros das classes média e alta, na primeira metade do século XX. Quando Forster escreveu *Maurice*, o desfecho trágico de Wilde já tornara a condenação por homossexualidade uma represália jurídica popularmente conhecida (e temida) pela comunidade homossexual – para não mencionar também o opróbrio que acompanhava a vida dos réus para sempre. Não podemos e tampouco desejamos reduzir Oscar Wilde ao julgamento do qual foi protagonista e, no limite, à sua sexualidade. Conforme reiteradamente argumentamos, esta é uma abordagem que, para os propósitos deste estudo, parece mais engessar as possibilidades de análise da subjetividade do personagem histórico no qual estamos interessados do que permitir novos questionamentos acerca de sua vida e obra. Parece-nos que, para além da conduta sexual, pesou contra Wilde no Tribunal de Old Bailey sua defesa vigorosa das ideias do movimento estético por meio de suas obras e do personagem público por ele performatizado.

Durante o último quartel do século XX, todavia, houve um grande esforço de pesquisadores, majoritariamente anglófonos, em analisar a importância do caso Wilde e situá-lo no campo da história da sexualidade, lançando mão de teorias identificadas com as correntes de estudo gay e *queer*. Desta forma, gostaríamos de debater, na primeira parte deste capítulo, alguns destes trabalhos os quais julgamos relevantes para uma melhor apreensão da sociedade vitoriana e da condenação do dramaturgo em 1895, em especial no que diz respeito à relação entre sexualidade e moralidade naquela sociedade inglesa do fim do século XIX. Posteriormente, passaremos a centrar nossas atenções na formação acadêmica e intelectual de Oscar Wilde, examinando sua relação com o esteticismo, esta doutrina filosófica-literária que defendia a primazia da beleza e do prazer artístico sobre todas as outras coisas, a qual o escritor abraçou e defendeu ao longo de toda a sua vida – inclusive na escrita de *De Profundis*, quando tentou moderadamente renová-la e dotá-la de novos sentidos a partir da experiência no cárcere. Para tanto, recuaremos aos anos durante os quais Oscar Wilde foi aluno em Oxford e ao período no qual começou a despertar a atenção dos ingleses, promovendo, inclusive, uma turnê na América divulgando as ideias do movimento estético.

Após examinarmos alguns conceitos que nos parecem incontornáveis ao tratarmos de Wilde – tais como esteticismo, decadentismo e dandismo –, nos debruçaremos mais detidamente sobre as ideias formuladas pelo escritor sobre a arte a partir de seus dois principais ensaios teóricos: “A decadência da mentira” e “O crítico como artista”.

Acreditamos que a análise destes trabalhos nos permitirá não somente identificar alguns dos instrumentos dos quais Wilde lançava mão a fim de manifestar seus ideais artísticos em suas obras, como a subversão da noção de *sinceridade* e o frequente emprego de *ironia*, mas também examinar as mudanças ocorridas em sua perspectiva artístico-filosófica na ocasião da escrita de *De Profundis*.

## 2.1 A sexualidade sob os holofotes

É compreensível que a questão da sexualidade tenha ganhado certa proeminência entre as pesquisas sobre Oscar Wilde em virtude de sua famosa condenação e da importância atribuída a este fato pelo biógrafo Richard Ellmann nos anos 1980<sup>244</sup>. Alguns estudiosos chegaram a argumentar em artigos recentes que Wilde poderia até mesmo ser visto como uma proeminente figura “proto-*queer*”<sup>245</sup>. Andrew Elfenbein, por exemplo, em um trabalho de 2012 intitulado “On the trials of Oscar Wilde: myths and realities” (“Sobre os julgamentos de Oscar Wilde: mitos e realidades”, em tradução livre), pretendeu, como o título antecipa, desconstruir cinco “mitos” a respeito do poeta irlandês, dentre estes o de que o escritor foi condenado principalmente por ser homossexual. Mobilizando as transcrições disponíveis das sessões ocorridas no Tribunal de Old Bailey em 1895, Elfenbein argumenta que a acusação de homossexualidade ou sodomia jamais foi formalizada contra Wilde durante os julgamentos, salientando o fato de que a promotoria acusou o dândi baseando-se legalmente em uma lei que punia atos de “flagrante indecência” – e que, diferentemente da acusação de sodomia, não exigia provas de consumação de sexo anal para condenar o réu<sup>246</sup>. Esta lei, contudo, conforme veremos adiante, nasceu como uma tentativa de reprimir mais facilmente homens que indicassem algum comportamento que desvirtuasse do que chamamos, hoje, de heterossexualidade.

---

<sup>244</sup> A despeito dos diversos méritos da brilhante biografia de Wilde escrita por Richard Ellmann, a insistência do biógrafo em trazer à tona a sexualidade do dramaturgo irlandês em alguns capítulos soa particularmente fatigante e contraproducente. Essa postura de Ellmann, ao que nos parece, contribuiu para alguns dos equívocos de seu trabalho, tais como: identificar Wilde como transformista numa fotografia que, na realidade, mostra uma atriz caracterizada como Salomé; insistentemente tentar identificar traços da sexualidade de Wilde em cartas trocadas com a mãe durante a juventude; e, por fim, assinalar, sem indicar fontes confiáveis, que o escritor faleceu em decorrência de uma sífilis contraída na juventude durante relações sexuais com uma prostituta.

<sup>245</sup> É o caso de Thomas Dunn, em artigo publicado em 2014 sobre a memória e o legado de Wilde. Cf. DUNN, Thomas R. The Quare in the Square: queer memory, sensibilities and Oscar Wilde. *Quarterly Journal of Speech*, Fort Collins, v. 100, n. 2, p. 213–240, mai. 2014.

<sup>246</sup> ELFENBEIN, Andrew. On the Trials of Oscar Wilde: Myths and Realities. *Branch: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*, 2017. p. 4. Disponível em: <[https://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=andrew-elfenbein-on-the-trials-of-oscar-wilde-myths-and-realities](https://www.branchcollective.org/?ps_articles=andrew-elfenbein-on-the-trials-of-oscar-wilde-myths-and-realities)>. Acesso em 26 fev. 2021.

Elfenbein não apenas se limita a uma análise dos fatos ocorridos a partir de uma seleção de episódios da biografia de Wilde escrita por Ellmann, como também acrescenta que o caso do poeta irlandês foi apenas mais um numa onda de escândalos sexuais que ganhavam holofotes na imprensa vitoriana, isto é, “parte de uma tradição muito mais longa de vigilância e policiamento do sexo entre homens”<sup>247</sup>. O pesquisador não se preocupa em explorar as ideias acerca do papel da arte e do ideal utópico de sociedade explicitado publicamente por Wilde em diversos escritos, tampouco almeja identificar possíveis contraposições à moralidade vitoriana neste pensamento do escritor, as quais ultrapassam a questão da sexualidade. Uma explicação para estas negligências de Elfenbein está logo na introdução de seu artigo, quando afirma que pretende apresentar uma visão revisionista a partir de fatos estritamente relacionados aos julgamentos de Wilde, ambicionando, assim, desconstruir a imagem estereotipada do escritor como um “mártir gay”, uma vítima da ignorância e homofobia dos ingleses. Nesta tentativa, Elfenbein desconsidera praticamente toda a *oeuvre* de Wilde, centrando suas atenções somente nos episódios que se desenrolaram no Tribunal de Old Bailey. Além disso, esta abordagem acaba por cair numa dualidade que, a nosso ver, mais limita do que expande os horizontes de qualquer estudioso que se debruce sobre o tema: ora Oscar Wilde deve ser visto como um homossexual punido pela sociedade, ora deve ser identificado como uma figura literária proeminente na Inglaterra vitoriana.

Em um trabalho mais recente, Emma Polini apontou uma inconsistência neste tipo de abordagem que nos parece pertinente<sup>248</sup>. A estudiosa admite que Elfenbein apresenta ponderações que podem suscitar novas perguntas a respeito de alguns fatos relacionados aos julgamentos de Wilde, porém ressalta que, ao argumentar que o leitor deve necessariamente escolher apenas uma faceta do escritor para ser estudada, Elfenbein adota “uma abordagem de tudo ou nada para Wilde”, de modo a incorrer exatamente no erro que diz desejar evitar, isto é, reduzir o poeta irlandês a um mero estereótipo.

Parece inteiramente plausível que o talentoso Wilde seja capaz de existir simultaneamente como um mártir gay, conhecido por sua sexualidade infame, e como um artista talentoso, conhecido por respostas inteligentes; não é necessário conhecer a vida pessoal de Wilde para apreciar seu trabalho

---

<sup>247</sup> ELFENBEIN, Andrew. On the Trials of Oscar Wilde: Myths and Realities, *op. cit.*, p. 2.

<sup>248</sup> POLINI, Emma. The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde. *ALETHEIA*, Little Rock, v. 2, n. 2, p. 2-8, 2017. Disponível em: < <https://alphachihonor.org/wp-content/uploads/Aletheia/2017-V2-2/Literary-Impact-and-Legal-Infamy-of-Oscar-Wilde-Polini.pdf>>. Acesso em 28 fev. 2021.

não biográfico, nem a revelação [de sua homossexualidade] deve adicionar ou diluir a apreciação de sua arte.<sup>249</sup>

Análises limitadoras e, sob certo aspecto, redutoras, como a de Elfenbein, ilustram um problema que já havíamos sinalizado nesta dissertação. Algumas pesquisas realizadas nas últimas décadas restringiram o debate acerca de Oscar Wilde a uma ótica relacionada a questões que dizem respeito exclusivamente a sua sexualidade. Retomamos aqui o argumento que apresentamos no capítulo anterior: o tópico da sexualidade, embora pertinente, parece-nos que convém ser examinado com cautela no que diz respeito à vida e obra do poeta irlandês, uma vez que ele não manifestava em seus escritos uma grande preocupação acerca deste tema. Além disso, nossa perspectiva, como leitores situados no século XXI, tende a realçar este ponto em virtude do escândalo público do qual Wilde foi protagonista. Eis aqui, portanto, o latente perigo de uma leitura sob retrospectiva, promovida pelo desejo de encontrar indícios, vestígios de um engajamento por parte do escritor em sua biografia e *oeuvre* – o que pode perfeitamente não se concretizar.

Esta cautela que estamos assinalando aqui, contudo, não deve, sob hipótese alguma, ser confundida com um ensejo a abordagens anacrônicas, desprovidas de método e eivadas por uma leitura enviesada de fontes<sup>250</sup>. Alguns dos responsáveis por trabalhos nesta linha tentam sustentar, por exemplo, que Wilde desprezava sua própria sexualidade, baseando-se somente em uma carta escrita pelo poeta em julho de 1896, quando já estava encarcerado por mais de um ano, na qual ele afirma padecer de uma “loucura sexual” pela qual foi “julgado corretamente culpado”<sup>251</sup>. Dentre as várias definições que Wilde encontra para sua conduta sexual neste documento, podemos ler expressões como “erotomania”, “monomania sexual” e “descontrole da razão”. Em um dos trechos, o dândi solicita receber um tratamento médico o mais rápido possível porque “os vícios enraízam-se na carne e espalham-se como lepra”<sup>252</sup>. Esta fonte, todavia, não pode ser lida irresponsável e acriticamente: trata-se de uma missiva

---

<sup>249</sup> POLINI, Emma. *The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 5. Tradução nossa. No original: “*It seems entirely plausible that the immensely gifted Wilde is able to simultaneously exist as both a gay martyr figure known for infamous sexuality and as a gifted artist known for clever repartee; one does not have to know about Wilde’s personal life in order to appreciate his non-biographic work, nor should the revelation add to or dilute from the appreciation of his art*”.

<sup>250</sup> Não desejamos entrar nessa seara de trabalhos não científicos que, infelizmente, possuem certa popularidade em fóruns e redes sociais na internet. Gostaríamos, todavia, de exemplificar nosso ponto de vista citando o seguinte: SHEPPARD, Nick. *It’s time for the left to stop idolizing Oscar Wilde: he’s a pervert*. *The Federalist*, out. 2018. Disponível em: <<https://thefederalist.com/2018/09/18/time-left-stop-idolizing-oscar-wilde-hes-pervert/>>. Acesso em 16 fev. 2021.

<sup>251</sup> WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar*, *op. cit.*, p. 62-66.

<sup>252</sup> *Ibid.*

dirigida ao Ministério do Interior, na qual o escritor tenciona argumentar, a partir de estudos de época com os quais tivera contato antes da condenação, de que sofre de uma doença mental e, por isso, sua sentença seria inadequada para o seu tipo de crime, um desvio resultante da loucura. O texto transparece o desespero de um Wilde preso numa cela solitária há mais de um ano, sem contato sequer com livros, e que almeja, de qualquer forma, deixar a cadeia. Não podemos, deste modo, tomar esta única fonte como prova de uma hipotética “condenação da própria sexualidade”. Em *De Profundis*, na contramão, Wilde adota uma postura diferente quando comenta, ainda que sutilmente, as relações sexuais que mantinha com diversos jovens: “Os pecados da carne nada são. São doenças que cabe aos médicos curar, *se é que devem ser curadas. Apenas os pecados da alma são vergonhosos*”<sup>253</sup>.

Não desejamos afirmar aqui, portanto, que Wilde ignorava por completo o tema da sexualidade, sobretudo, como veremos, num período em que este tópico estava em voga na sociedade vitoriana. A própria carta atormentada, mencionada acima, nos fornece indícios de que Wilde tinha contato com obras que abordavam este tema, como o livro *Entartung*, do médico Max Nordau<sup>254</sup>, mencionado pelo dramaturgo na missiva de julho de 1896 como uma tentativa de persuadir as autoridades inglesas. Desejamos, na verdade, ressaltar que as preocupações do artista acerca da sexualidade parecem fazer parte de uma gama mais ampla de reflexões que se voltam para a questão da liberdade do indivíduo e sua capacidade de viver da melhor maneira possível a partir de uma relação íntima com a beleza e a arte<sup>255</sup>, capaz de estimular uma “cultura de si”. Nossa argumentação, reiteramos, tampouco tenciona apontar que os estudos acadêmicos levados a cabo a partir de uma perspectiva preocupada com questões relacionadas à sexualidade são infrutíferos; pelo contrário, gostaríamos aqui de destacar, complementando os trabalhos já comentados anteriormente, alguns estudos realizados a partir desta abordagem que nos parecem pertinentes para uma análise produtiva da vida e obra de Wilde.

David Schulz, em um artigo da década de 1990, trouxe certo frescor ao estudo de Oscar Wilde no campo da história da sexualidade ao apresentar novas perspectivas para analisar seus julgamentos, sustentando que a condenação do escritor não se deu apenas pela

---

<sup>253</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 65. Grifo nosso.

<sup>254</sup> Max Nordau, inclusive, em uma reedição de seu livro, dedicou um capítulo inteiro para tratar do “caso Wilde”. Falaremos mais sobre esta obra adiante.

<sup>255</sup> Acreditamos que este ponto se tornará mais claro no terceiro capítulo, quando tratarmos do individualismo wildeano, e no decorrer do presente capítulo, quando detalharmos as efusivas preocupações de Wilde com, essencialmente, o papel da arte na sociedade.

sua homossexualidade, mas por ele ter se tornado, aos olhos da burguesia vitoriana, uma ameaça cultural em virtude da sua performance na esfera pública.

Wilde foi sistematicamente apresentando [nos julgamentos] como o exemplo definitivo do homem inatural por meio de uma baliza constante, um delineamento do que eram atos naturais e não naturais. Wilde permaneceu esquivo no que diz respeito a estes pontos; a fidelidade a seus princípios, o estilo e a pose eram a natureza paradoxal de Wilde. Como resultado desta postura, a questão para o tribunal foi mais a opção de Wilde de performar pelo prazer da performance em si do que os atos específicos ocorridos entre ele e os jovens rapazes.<sup>256</sup>

Schulz também sustenta que a postura de Wilde não apenas subvertia a concepção de masculinidade da sociedade inglesa da época, como também o dândi atacou as bases do patriarcado ao levar para o tribunal um pai de família aristocrata (o Marquês de Queensberry, John Sholto Douglas), cuja narrativa na corte consistiu na alegação da defesa da honra do próprio filho (Alfred Douglas). Trata-se de um argumento interessante, mas que carece de um desenvolvimento mais sólido a partir da análise de um quadro mais geral: Wilde, embora não fosse parte da aristocracia vitoriana, era casado, pai, gozava de prestígio e obedecia, publicamente, às normas sociais estabelecidas para alguém de sua classe social. De modo geral, as ponderações deste estudioso a respeito da natureza dos julgamentos de Wilde soam bastante pertinentes uma vez que, sob sua ótica, a condenação do artista seria um tipo de expurgo social, ensejado pela articulação entre imprensa, governo e opinião pública. Em outras palavras, Wilde teria assumido a posição de bode expiatório, de modo que sua condenação severa significaria uma punição exemplar para aqueles que almejassem transgredir a normatividade.

“Não era apenas o comportamento homossexual de Wilde que estava sendo julgado”, comenta [o pesquisador] R. K. R. Thornton, mas “todo um conjunto de ideias, morais, literárias e estéticas”. (...) “Antes de ele violar a lei de seu país e indignar a decência humana”, o [Jornal] Evening News declarou que Wilde “foi um dos sumos sacerdotes de uma escola que ataca todos os ideais saudáveis, masculinos e simples da vida inglesa, e cria falsos deuses da cultura decadente e deboche intelectual... esses vícios abomináveis, que foram o resultado natural de sua condição intelectual

---

<sup>256</sup> SCHULZ, David. Redressing Oscar: Performance and the Trials of Oscar Wilde. *TDR*, Cambridge, v. 40, n. 2, p. 37–59, 1996. p. 54. Tradução nossa. No original: *Wilde was systematically displayed as the ultimate site of the unnatural male, through a constant marking out, a mapping of natural and unnatural acts. But Wilde remained elusive on these points about nature. True to his tenets, style and posing were Wilde's paradoxical nature. As a result, the issue for the court was less the specific acts between Wilde and the boys and more Wilde's preference to perform for performance's sake.*

doentia, serão um aviso salutar para os rapazes insalubres que se apresentavam como compartilhadores de sua cultura”.<sup>257</sup>

Em um trecho de *De Profundis*, o próprio Oscar Wilde também sinaliza acreditar que não foi condenado apenas pela sua conduta sexual, mas também por afrontar a hierarquia social vitoriana ao tentar colocar um aristocrata, ainda que infame, na cadeia:

Lembre-se de como e por que estou aqui neste exato momento. Acha que estou aqui por conta de minhas relações com as testemunhas em meu julgamento? **Minhas relações, reais ou presumidas, com pessoas daquela laia não eram assunto de interesse do Governo, tampouco da Sociedade.** Ambos nada sabem acerca delas, nem muito menos se importam com elas. Estou aqui porque tentei pôr seu pai na cadeia. Minha tentativa fracassou, é claro. Meus próprios advogados abandonaram a causa. Seu pai virou a mesa completamente a seu favor e jogou **a mim** na prisão, mantém-me aqui ainda.<sup>258</sup>

A cientista social Helena de Lima Corvini parece compartilhar da perspectiva de Schulz, ao também assinalar que o julgamento de Wilde foi mais do que a condenação de um ato homossexual propriamente dito, mas de todo um estilo de vida que ameaçava a cultura burguesa vitoriana. “Apesar de todo seu prestígio e sua fama, ele não passaria nunca de um *outsider*, um irlandês, um dândi, um corpo estranho que jamais se enquadraria plenamente naquela sociedade”<sup>259</sup>, argumenta a pesquisadora brasileira. A partir desta ótica, portanto, a condenação de Wilde teria menos relação com sua sexualidade por si só e mais com uma consequência da visão burguesa de que o poeta era uma “influência corruptora” para a juventude, uma ameaça ao futuro da nação britânica.

A Inglaterra puritana não se incomodava com a “sodomia” praticada pelos cidadãos em sua vida privada. O problema é que Wilde circulava pelos salões, clubes e restaurantes da moda com seu “garoto” [Lord Alfred Douglas]. O escritor cai em desgraça por causa de seu estilo de vida “degenerado” e homossexual, criticado severamente pelas vozes da ciência e da moral positivas.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 124. Tradução nossa. No original: (...) ‘It was not only Wilde’s homosexual behaviour which was being tried,’ R. K. R. Thornton comments, but ‘a whole body of ideas, moral, literary, and aesthetic’. (...) ‘Before he broke the law of his country and outraged human decency’, the *Evening News* asserted, “Wilde was was one of the high priests of a school which attacks all the wholesome, manly, simple ideals of English life, and sets up false gods of decadent culture and intellectual debauchery... these abominable vices, which were the natural outcome of his diseased intellectual condition, will be a salutary warning to the unhealthy boys who posed as sharers of his culture”.

<sup>258</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 72-73. Grifo do autor.

<sup>259</sup> CORVINI, Helena de Lima. *Quem Tem Medo De Oscar Wilde? Vida Como Obra-de-arte*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. p.

71

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 66

Outro trabalho publicado nos últimos trinta anos que gostaríamos de destacar e que mobiliza, em especial, as reflexões de Michel Foucault nos três volumes de sua *História da Sexualidade*, é *The Wilde Century*, de Alan Sinfield. Neste livro da década de 1990, o teórico inglês realiza um interessante retrospecto acerca do debate de temas como homossexualidade e afeminação ao longo dos séculos, com particular ênfase na Inglaterra vitoriana, e no que a condenação de Wilde representou para a ressignificação destes termos para o Ocidente. O pesquisador afirma que não enxerga a possibilidade de utilizarmos o conceito de homossexualidade antes do século XX sem incorremos em um tipo de anacronismo, pois, embora o termo já existisse, ainda não havia uma concepção sequer próxima do que entendemos hoje como identidade homossexual. Desta forma, Sinfield opta em sua argumentação pela expressão “paixão por pessoas do mesmo sexo”<sup>261</sup> e insiste que a palavra “paixão”, neste contexto, representa “tanto uma carga emocional quanto uma carga física”<sup>262</sup> da relação estabelecida entre duas pessoas. Em um trecho bastante didático acerca destas formulações, o pesquisador propõe uma resposta para a hipotética pergunta “William Shakespeare era gay?”:

Ele [Shakespeare] não poderia ter sido [gay], porque as identidades lésbicas e gays são construções modernas: a organização das fronteiras de sexo e gênero do início da era moderna era simplesmente diferente da nossa. No entanto, da mesma forma, ele também não poderia ter sido heterossexual; desta forma, a heterossexualidade contemporânea não representa uma reivindicação mais forte sobre ele do que a homossexualidade.<sup>263</sup>

A principal preocupação de Sinfield é investigar o conceito de “afeminação” e como esta noção se tornou um estereótipo associado a homens homossexuais no Ocidente, em especial a partir dos julgamentos de Oscar Wilde.

A afeminação é fundada na misoginia. Determinados modos e comportamentos são estigmatizados, associando-os ao “feminino” – que é percebido como fraco, ineficaz e inadequado no universo das relações. (...) A ideia central é de um homem que se afasta da premeditada razoabilidade que deveria constituir masculinidade em direção à frouxidão e fraqueza convencionalmente atribuídas às mulheres. (...) A função da afeminação, como conceito, é policiar categorias sexuais, mantendo-as genuínas. Os efeitos desse policiamento estendem-se para muito além de lésbicas e homens gays. Como vários comentaristas recentes mostraram, toda a ordem

<sup>261</sup> No original, *same-sex passion*. A melhor adaptação para português que encontramos, objetivando manter a ideia por trás da expressão utilizada por Sinfield, foi “paixão por pessoas do mesmo sexo”.

<sup>262</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 12. Tradução nossa. No original: “*He couldn’t have been, because lesbian and gay identities are modern developments: the early-modern organization of sex and gender boundaries, simply, was different from ours. However, by the same token, he couldn’t have been straight either, so present-day heterosexism has no stronger claim upon him than homosexuality*”.

da sexualidade e do gênero é afetada pelos medos e emoções que se reúnem em torno da alegada distribuição das categorias de gênero.<sup>264</sup>

Esta afeminação, contudo, não estava necessariamente associada à homossexualidade masculina para aquela sociedade – como veremos adiante, este é um dos motivos pelos quais personagens dândis das peças de Wilde, que hoje lemos como “afeminados”, não escandalizavam as plateias. Ser afeminado estava associado essencialmente a uma emocionalidade e sensibilidade excessivas, ou até mesmo ao fato de passar muito tempo entre mulheres. Um dos exemplos mais caros mencionados por Sinfield de como esta adjetivação não estava necessariamente conectada à “paixão pelo mesmo sexo” é o fato de que era utilizada até mesmo para definir homens heterossexuais que se apegavam em demasia às suas parceiras sexuais, demonstrando serem ineficazes no que diz respeito a manter uma “posição de domínio” na relação<sup>265</sup>. Os termos associados às relações homoafetivas entre homens, popular e juridicamente, até então, eram *sodomy* e *buggery*<sup>266</sup>.

Oscar Wilde era visto como um dândi afeminado, mas não como alguém que, por isso, necessariamente mantivesse relações sexuais com pessoas do mesmo sexo. Isto pode ser inferido, por exemplo, a partir das reações de Frank Harris, amigo próximo e editor do escritor, e William Butler Yeats, poeta compatriota de Wilde, que duvidaram veementemente das acusações sofridas pelo dramaturgo no ano de 1895<sup>267</sup>. Wilde, desde sua mudança para Londres no início da década de 1880, quando ainda era popular apenas em círculos sociais específicos, já demonstrava apreço pelos “modos afeminados” em suas aparições públicas – uma característica que, reiteramos, não era identificada como um tipo de subversão sexual:

Sua recusa [de Wilde] em adotar a linguagem masculina convencional era desorientadora para muitos. Julian Hawthorne – filho do romancista Nathaniel Hawthorne – não estava sozinho ao ficar espantado pela ‘espécie de ar terrivelmente feminino’ detectada em Wilde. **Essa "afeminação" inquietante parece, no entanto, ter sido considerada perturbadora para as normas sociais, mas não para as sexuais.** No caso de Hawthorne, a

<sup>264</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 21. Tradução nossa. No original: “Effeminacy is founded in misogyny. Certain manners and behaviours are stigmatized by associating them with ‘the feminine’ - which is perceived as weak, ineffectual and unsuited for the world of affairs. (...) The root idea is a male falling away from the purposeful reasonableness that is supposed to constitute manliness, into the laxity and weakness conventionally attributed to women. (...) The function of effeminacy, as a concept, is to police sexual categories, keeping them pure. The effects of such policing extend vastly beyond lesbians and gay men. As various recent commentators have shown, the whole order of sexuality and gender is pinioned by the fears and excitements that gather around the allegedly inappropriate distribution of gender categories”.

<sup>265</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 27.

<sup>266</sup> Ambos os termos possuem tradução direta para a língua portuguesa como “sodomia”. Devemos, contudo, registrar uma diferença crucial: “sodomy” refere-se à prática de sexo oral e/ou anal entre homens, ao passo que “buggery” diz respeito exclusivamente à prática do segundo. Sempre que nos remetermos ao termo “buggery” por intermédio da palavra sodomia, indicaremos entre colchetes o termo original a fim de que o leitor possa identificar esta diferença.

<sup>267</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 2-4.

inquietação foi logo obliterada pela admiração pela conversa de Wilde. Certamente, desde o início, Wilde foi reconhecido como ‘um admirável orador’ – fluente, vívido, seguro e com uma ‘maravilhosa presença no palco’. A mudança de Oxford para Londres não causou a diminuição de sua autoconfiança ou de seu senso de comando. Ele fazia pausas dramáticas em seus gestos – ‘que eram muitos e variados’ (...) Também ajudava o fato dele ter desenvolvido, segundo um amigo, ‘uma das vozes mais atraentes que já ouvi: redonda e suave, cheia de variedade e expressão’. (...) <sup>268</sup>

Sinfield assinala que, por volta da década de 1880, houve o crescimento de uma paranoia a respeito da necessidade de imbuir um ideal de masculinidade nos jovens ingleses associado aos novos estilos de vida suscitados pela Revolução Industrial. Nesse contexto, as escolas públicas britânicas passaram a ser vistas como instrumento de “masculinização” a serviço do Império, uma das razões que explicam a brutalidade e violência típicas destas instituições. Os pais acreditavam que este tipo de tratamento era fundamental para que os meninos não apenas crescessem longe da influência feminina da figura maternal, mas também aprendessem a suportar, física e psicologicamente, situações de pressão extrema, dotando-os de virilidade<sup>269</sup>.

As aspirações em relação ao progresso e ao Império exigiam a noção de que os homens eram especialmente dotados para sair pelo mundo e controlá-lo. Com o darwinismo dominando intelectualmente, parecia evidente que a superioridade da raça britânica se expressasse por meio de seus homens viris.<sup>270</sup>

A paranoia a respeito da masculinidade acabou, todavia, aumentando ainda mais, uma vez que as escolas públicas se tornaram lugares onde se desenvolviam relações entre rapazes do mesmo sexo. Sinfield argumenta que estes locais se tornaram cruciais no desenvolvimento do que hoje podemos chamar de uma identidade homossexual porque, apesar da repressão oficial institucionalizada, elas contribuíram concedendo uma estrutura cultural não oficial, na

---

<sup>268</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*, op. cit., p. 138-139. Tradução e grifo nossos. No original: (...) *His refusal to adopt the conventional masculine tropes was disorientating to many. Julian Hawthorne - the son of the novelist Nathaniel Hawthorne - was not alone in being repelled by 'a sort of horribly feminine air' that he detected about Wilde. This unsettling 'effeminacy' seems, though, to have been regarded as disturbing to social norms, rather than to the sexual ones. In Hawthorne's case the disquiet was soon obliterated by awe at Wilde's conversation. Certainly, from the first, Wilde was recognized as 'an admirable talker' - fluent, vivid, assured, and with a 'wonderful "Stage Presence"' The move from Oxford to London did nothing to diminish his self-confidence, or his sense of command. He would give dramatic point to his gestures - 'which were many and varied' (...) It helped, too, that he had developed, as a friend put it, 'one of the most alluring voices I have ever listened to, round and soft, and full of variety and expression'.*

<sup>269</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 64.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 63. Tradução nossa. No original: (...) *aspirations towards progress and empire required the notion that men were specially equipped to go out into the world and control it. With Darwinism dominant intellectually, it seemed axiomatic that the superiority of the British race was expressed in its manly men.*

qual a “paixão pelo mesmo sexo” foi vista como símbolo de resistência e rebeldia<sup>271</sup>. Desta forma, a masculinidade contraposta à afeminação se tornou um valor importante para as classes médias vitorianas – gerando reações como o dandismo, que abordaremos adiante.

Se nos questionarmos acerca da razão pela qual os caricaturados dândis das peças de Wilde não escandalizavam a sociedade vitoriana, uma vez que, para nós, leitores do século XXI, estes personagens reúnem características que parecem fazer claras alusões à homossexualidade, podemos encontrar uma resposta possível na hipótese de que os espectadores ingleses não percebiam este subtexto. Os dândis wildeanos são, em geral, provocadores natos, pertencentes a uma classe social abastada, que demonstram inclinações heterossexuais para os padrões burgueses a despeito de uma caracterização que hoje interpretamos como “afeminada”.

Lord Darlington, em *O Leque de Lady Windermere*, tenta convencer Lady Windermere a fugir com ele. Lord Augustus, na mesma peça, é especialmente afeminado. Ele foi casado e divorciado várias vezes e está apaixonado pela sra. Erlynne, apesar das evidências da inconfiabilidade dela. Ele se apaixona muito facilmente pelos encantos femininos; ele é flácido e os homens caçoam dele. (...) Até mesmo em *Dorian Gray*, onde a trama se origina da resposta de [Lord Henry] Wotton, um dândi, às atrações do protagonista, os outros envolvimento dele parecem ser com mulheres.<sup>272</sup>

Cecil Graham, personagem de *O Leque de Lady Windermere*, é um outro exemplo da estratégia de Wilde para tornar a sexualidade do dândi um subtexto pouco perceptível para a audiência da época. Embora faça elogios à sra. Erlynne, quando perguntado por quanto tempo poderia amar uma mulher que não o amasse também, Graham responde: “Oh, por toda a minha vida!”<sup>273</sup>. Wilde, desta forma, não expõe a sexualidade do personagem, mas oferece sutilmente a possibilidade da existência de uma “paixão pelo mesmo sexo” por intermédio da manipulação e construção da figura do dândi ambíguo<sup>274</sup>. Neste jogo praticado nas entrelinhas e no limite das fronteiras puritanas vitorianas, Wilde lança mão da caricatura do dândi sedutor, ocioso e afeminado sem ferir diretamente o código moral daquela sociedade e, conseqüentemente, sem escandalizar os membros das *upper classes* que pagavam para assistir

<sup>271</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 65.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 71. Tradução nossa. No original: “Lord Darlington in *Lady Windermere's Fan* tries to persuade Lady Windermere to run away with him. Lord Augustus, in the same play, is especially effeminate. He has been married and divorced several times, and is infatuated with Mrs Erlynne despite evidence of her unreliability. He falls too easily for female charms; he is flabby (...). Even in *Dorian Gray*, where the plot springs from the response of Wotton, the dandy, to the attractions of Dorian, Wotton's other involvements seem to be with women.”

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> Sobre a ambigüidade e sinceridade nas obras de Oscar Wilde, trataremos mais adiante.

às suas peças. Estes acenos, quase secretos, por parte do dramaturgo, dirigidos, talvez, apenas ao espectador mais atento (ou menos ingênuo)<sup>275</sup>, permeiam toda a obra teatral wildeana.

Convém observar que, a despeito da fama de suas peças nos teatros ingleses, o escrito literário de Oscar Wilde que se revelou mais comprometedor no episódio de seu julgamento foi o romance *O Retrato de Dorian Gray*. Sobre a obra, em carta escrita no ano de 1894, aproximadamente um ano antes de sua condenação, Wilde revela: “Basil Hallward é o que acho que sou; Lorde Henry é o que o mundo acha de mim; Dorian, o que gostaria de ser – em outras épocas, talvez”<sup>276</sup>. As interpretações dessa afirmação são diversas: podemos inferir que Wilde imbuíu seu fascínio pela juventude masculina nas personalidades de Basil Hallward e Lord Henry Wotton, como também podemos conjecturar uma opressão de desejos íntimos por parte do escritor ao não poder assumir a mesma atitude de Dorian Gray perante a sociedade. Independentemente dessas possíveis conclusões, é curioso notar que, sob uma leitura retrospectiva, ao se identificar diretamente com o pintor Basil Hallward, personagem que encontra um fatídico destino – a morte – em virtude do seu fascínio desmesurado por Dorian Gray, Wilde antecipa também sua própria sorte: rumaria em direção ao desastre, em menos de um ano, em virtude de sua obsessão por um jovem, Alfred Douglas.

Alan Sinfield argumenta que o romance se tornou uma arma valiosa contra Wilde nos interrogatórios porque, uma vez contextualizado pela defesa de Queensberry e pela promotoria à luz dos fatos revelados durante os julgamentos, este se reverte em uma prova das inclinações vistas como imorais do escritor<sup>277</sup>. Desta forma, embora os personagens de *O Retrato de Dorian Gray* jamais sejam narrados em relações homoafetivas, o subtexto dos diálogos – em especial aqueles entre o protagonista e Henry Wotton – acaba por evocar não apenas ideias relacionadas à homossexualidade, como também um conjunto de características desprezadas pela burguesia vitoriana, tais como valorização da ociosidade e do hedonismo, excesso de sensibilidade e cinismo perante as regras morais. Além disso, os pecados cometidos por Dorian Gray na segunda metade da trama, que levam à distorção brusca de sua imagem no quadro que representa sua alma, jamais são explicitados por Wilde durante a narrativa; assim, o próprio leitor se torna uma espécie de cúmplice do protagonista,

---

<sup>275</sup> É possível inferir que estes ousados “acenos dramaturgicos” eram compreendidos, em grande parte, pelos amigos mais íntimos de Wilde, como Robert Ross e Reggie Turner, isto é, homens que também se caracterizavam como dândis e usualmente ostentavam o cravo verde em suas botas.

<sup>276</sup> WILDE, Oscar; HART-DAVIS, Rupert (Org.). *The Letters of Oscar Wilde*. London: Hart-Davis, 1962. p. 362. Tradução nossa. No original: “Basil Hallward is what I think I am; Lord Henry what the world thinks me; Dorian what I would like to be — in other ages, perhaps”.

<sup>277</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 104.

imaginando quais seriam os atos sórdidos cometidos pelo personagem e, inevitavelmente, projetando seus próprios desvios morais na história. Edward Carson, advogado do Marquês de Queensberry foi particularmente bem sucedido ao realçar todos estes elementos do romance wildeano durante o primeiro julgamento, colando as características mencionadas na figura de Wilde e estimulando a postura condenatória por parte da imprensa e do público.

Sobre estes aspectos repugnados pela classe média e elite, alguns anos antes dos julgamentos de Oscar Wilde, Max Nordau, sociólogo e jornalista alemão, foi uma das vozes mais proeminentes a se levantarem contra o estilo de vida tido como “degenerado”, vivificado, segundo ele, pelos artistas decadentes, alertando a sociedade para alguns dos possíveis perigos provenientes desta postura. Em *Entartung*, de 1893, obra traduzida para francês e inglês e que atingiu grande popularidade após os julgamentos de Wilde, Nordau considerou válido dedicar um capítulo inteiro à discussão da figura do poeta irlandês, taxando-o como um ser humano que “ama a imoralidade, o pecado e o crime”<sup>278</sup>. O médico defende este ponto de vista argumentando que há uma relação intrínseca entre genialidade e insanidade e que a literatura da época nutria como único objetivo endossar o estilo de vida degenerado dos artistas. “Os degenerados nem sempre são criminosos, prostitutas, anarquistas e lunáticos pronunciados; eles são frequentemente autores e artistas”<sup>279</sup>, afirma. Wilde é criticado enfaticamente pela sua postura estética e pela afeminação, interpretadas por Nordau como símbolos da ociosidade e manifestos públicos da ratificação deste “comportamento perverso” existente na doutrina do esteticismo. “Concordo plenamente com a afirmação do dr. Nordau de que todos os homens de gênio são insanos, mas ele se esquece de que todas as pessoas sensatas são idiotas”, escreveu Wilde a respeito de *Entartung* antes do escândalo público<sup>280</sup>.

Na edição alemã de 1896 do livro, Nordau adicionou uma curta nota no capítulo dedicado a Wilde a fim de comentar a condenação do dramaturgo ocorrida no ano anterior:

Meus leitores certamente conhecem o destino chocante que se abateu sobre este infeliz homem em 1895. Quisera eu ter evitado fazer qualquer menção a Oscar Wilde, a fim de não parecer que estou colocando meu pé sob um homem vencido, já amarrado ao chão. Contudo, embora ele tenha sido sentenciado a trabalhos forçados e os ingleses tenham banido suas peças dos teatros e seus livros das livrarias, não é tão fácil apagar seu nome da história social do nosso tempo. Oscar Wilde permanece sendo a mais informativa personificação de uma mentalidade [*Denkweise*] que desempenhou um papel

<sup>278</sup> NORDAU, Max. *Dégénérescence*. 2. ed. Paris: Félix Acan, 1894. p.138 *apud* SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> WILDE, Oscar *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 474.

na vida espiritual moderna e que ainda é adotada por inúmeros degenerados e seus imitadores. Desta forma, pareceu-me impossível passar por ele em silêncio e com um olhar desviante.<sup>281</sup>

Por fim, gostaríamos ainda de destacar uma outra obra de referência, publicada na década de 1980, abordando a questão da sexualidade no período estudado. Trata-se de *Sex, Politics, and Society*, estudo realizado pelo historiador e sociólogo britânico Jeffrey Weeks, centrado na relação entre o tema da sexualidade e a sociedade inglesa nos séculos XIX e XX, com ênfase no debate a respeito da homossexualidade. O termo “homossexualidade”, destaca Weeks, foi cunhado em 1869 pelo jornalista e ativista húngaro Karl-Maria Kertbeny, mas só passou a ser empregado comumente na língua inglesa a partir da década de 1890 (embora ainda distante do significado que atribuímos hoje, conforme ressalta o professor Sinfield), em um momento que outras palavras relacionadas às práticas sexuais, tais como heterossexualidade, ninfomania, sadismo e masoquismo, também passaram a ser utilizadas de modo mais recorrente<sup>282</sup>. Antes disso, contudo, outras questões relacionadas à sexualidade pareciam mais urgentes para a sociedade inglesa.

Segundo Weeks, o século XVIII legou ao seu sucessor um modelo que propunha a plena distinção entre os sexos masculino e feminino, de modo que a sexualidade não constituía um assunto negligenciado pelos vitorianos, mas sim uma questão extremamente importante no que diz respeito à estruturação ideológica e às práticas sociais. A partir da década de 1830, houve uma crescente preocupação em especificar quais eram as “virtudes masculinas” prezadas pela sociedade e quais eram os espaços “naturais” dos homens e das mulheres:

A decência e a moralidade da esfera doméstica – um domínio das mulheres – enfrentavam o perigo e a poluição da esfera pública – um domínio dos homens; as alegrias e a “naturalidade” do lar combatiam a “corrupção” e a artificialidade das ruas e da cidade, mal iluminadas, anti-higiênicas, perigosas e imorais. A regulamentação sexual baseava-se amplamente nesta dicotomia entre “privado” e “público”. (...) A divisão entre a esfera privada e a pública, presente tanto no desenvolvimento econômico (a separação entre

<sup>281</sup> NORDAU, Max. *Entartung*. Berlim: Berlag von Carl Dunder, 1896 *apud* SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, *op. cit.*, p. 97. Tradução nossa. No original: *My readers will surely know the shocking fate that befell this unfortunate man in 1895. I should have preferred to have avoided making any mention of Oscar Wilde, [rather than seem to] be placing my foot on a vanquished man who [already] lay bound on the floor. But although he was sentenced to hard labour the English may have banned his plays from their theatres and his books from their bookshops, it is not so easy to erase his name from the social history of our time. Oscar Wilde remains the most informative embodiment of a mentality [Denkweise] which has played a part in modern spiritual life and which is still embraced by no small number of degenerates and their imitators. Consequently it seemed impossible to pass him by in silence and with averted gaze.*

<sup>282</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society: the regulation of sexuality since 1800*. 3. ed. London: Routledge, 2012. p. 29-32.

local de trabalho e lar) quanto na ideologia social, estava no final do século XIX no âmago do discurso moral.<sup>283</sup>

O Estado, neste sentido, agia ativamente na regulação do comportamento dos indivíduos, atuando por meio da legislação no que diz respeito, principalmente, em um primeiro momento, aos matrimônios e divórcios e, posteriormente, aos casos extraconjugais e sua relação com a prostituição. Weeks afirma que, embora a moralidade da burguesia vitoriana estivesse inequivocamente baseada na tradição cristã, as diferentes regulações estatais a respeito do comportamento sexual no século XIX não são reflexos de uma postura política firme e unilateral do governo, mas sim consequências diretas de processos sociais complexos, como alianças de classes e formas de pressão coletivas, que manifestavam a necessidade de medidas a favor da moralização<sup>284</sup>.

A partir da década de 1850, a principal pauta para a classe média vitoriana, no que tange à sexualidade, era a prostituição. “O uso de termos como ‘mal social’ e ‘doenças sociais’ sugeria um medo generalizado das implicações sociais da prostituição e, nos meados do século, esse temor se tornou parte de uma ansiedade social geral”<sup>285</sup>, explica Weeks. Podemos identificar como uma das consequências deste temor generalizado, a Lei de Doenças Contagiosas, promulgada em 1864, que obrigava mulheres acusadas de prostituição a submeterem-se a exames médicos invasivos a fim de determinar se eram portadoras de alguma doença venérea<sup>286</sup>.

Sobre a criminalização da homossexualidade, Weeks argumenta que havia por séculos uma arraigada tradição de hostilidade, fundada nos preceitos do Cristianismo, em relação a atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo, referidos como “pecados contra a natureza”. Em 1533 houve a primeira regulamentação a respeito de práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo, perdurando no Reino Unido até a promulgação da Lei de Direito Penal de 1885.

---

<sup>283</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*, op. cit., p. 100-101. Tradução nossa. No original: “*The decency and morality of the domestic sphere – the domain of women – confronted the danger and the pollution of the public sphere – the domain of men; the joys and the ‘naturalness’ of the home countered the ‘corruption’ and the artificiality of the streets and the city, badly lit, unhygienic, dangerous and immoral. This was the basis of the dichotomy of ‘the private’ and ‘the public’ upon which much sexual regulation rested. (...) The division between the private and the public sphere, which was located both in economic development (the separation of work and home) and in social ideology, was by the end of the nineteenth century at the heart of moral discourse*”.

<sup>284</sup> Um movimento de destaque na era vitoriana, por exemplo, foi a Society for the Suppression of Vice, fundada em 1802.

<sup>285</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*, op. cit., p. 104. Tradução nossa. No original: “*The use of terms such as ‘social evil’ and the ‘social diseases’ suggested a widespread fear of the social implications of prostitution, and by the middle years of the century this fear was becoming part of a general social anxiety*”.

<sup>286</sup> As mulheres que recusassem a submissão aos exames eram condenadas à prisão ou a trabalhos forçados. Caso fosse constatado que padeciam de alguma doença, deveriam obrigatoriamente realizar tratamento até receberem um aval médico de “limpas”. Ressalta-se que homens não estavam incluídos na lei.

O Ato de Henrique VIII, de 1533, foi o primeiro a levar a sodomia [*buggery*] ao escopo da lei estatutária na Inglaterra, substituindo a lei eclesiástica, adotando o mesmo critério da Igreja: todos os atos de sodomia foram igualmente condenados como sendo "contra a natureza" – seja entre homem e mulher, homem e animal, ou homem e homem. A punição pelo "vício abominável da sodomia" era a morte, e esta pena continuou nos livros estatutários, pelo menos formalmente, até 1861 (1889 na Escócia). Essa promulgação foi a base das condenações homossexuais masculinas até 1885 na Inglaterra e no País de Gales.<sup>287</sup>

Em 1885, um ano-chave para a questão dos debates sobre sexualidade na Inglaterra, o parlamento aprovou a Emenda à Lei de Direito Penal que, dentre várias medidas, elevava a idade mínima das meninas para sexo consensual de treze para dezesseis anos e tencionavam suprimir a existência dos bordéis. Além disso, a seção 11 desta lei passava a criminalizar "qualquer ato de flagrante indecência entre homens" tanto na esfera pública quanto privada.

Qualquer indivíduo do sexo masculino que, em público ou na privacidade, cometa, ou seja, cúmplice da comissão, ou agência, ou tente agenciar a comissão de qualquer indivíduo do sexo masculino, qualquer ato de flagrante indecência com outro indivíduo do sexo masculino, será culpado de delito, e, sendo por isso condenado, será passível ao arbítrio do Tribunal, de pena de prisão por tempo indeterminado, não excedendo dois anos, com ou sem trabalhos forçados.<sup>288</sup>

Antes da Emenda Labouchère, a lei britânica somente previa a condenação por crime de sodomia [*buggery*], com obrigatoriedade de comprovação da prática de sexo anal. Neste sentido, um notório caso de tentativa de aplicação de regulamentação sobre homossexuais antes da aprovação da referida emenda é o chamado "Escândalo Boulton e Park". No episódio, ocorrido em 1870, os transformistas Ernest Boulton e Frederick William Park foram levados ao tribunal acusados de cometer atos de sodomia [*buggery*], porém os exames realizados à revelia em ambos não comprovaram a prática de intercurso sexual. A promotoria não conseguiu, portanto, contemplar os requerimentos legais para condenar os réus, uma vez que não havia evidências de sodomia e tampouco vestir-se de mulher era considerado um crime. Jeffrey Weeks ressalta que este caso é exemplar na demonstração de como, até então, "não havia consenso sobre os significados da homossexualidade masculina"<sup>289</sup>.

<sup>287</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*, op. cit., p. 122. Tradução nossa. No original: *The 1533 Act of Henry VIII which first brought buggery within the scope of statute law in England, superseding ecclesiastical law, adopted the same criterion as the church: all acts of buggery were equally condemned as being 'against nature', whether between man and woman, man and beast, or man and man. The penalty for 'the abominable vice of buggery' was death, and the death penalty continued on the statute books, formally at least, until 1861 (1889 in Scotland). This enactment was the basis for male homosexual convictions up to 1885 in England and Wales.*

<sup>288</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*, op. cit., p. 356.

<sup>289</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*, op. cit., p. 124.

À luz de escândalos sexuais como o narrado acima, o redator da seção 11 da Lei de Direito Penal de 1885, Henry Labouchère, argumentava que a proposta de emenda por ele redigida era eficaz uma vez que se baseava em um relatório sobre prostituição masculina com o qual tivera contato por intermédio do jornalista William Thomas Stead e tinha por objetivo facilitar a prova de crimes desta natureza<sup>290</sup>. Vale ressaltar que Labouchère conhecia Oscar Wilde, definindo-o como um “afeminado criador de frases”, e ajudou, inclusive, a promover sua turnê de palestras pelos Estados Unidos, em 1881<sup>291</sup>.

Apesar de ter suscitado acalorados debates a respeito da redação da lei que previa punições tanto para crimes na esfera pública quanto privada, a Emenda Labouchère tornar-se-ia base legal não apenas para o processo instaurado pela Coroa Inglesa contra Wilde em 1895, como também de inúmeras ações promovidas contra homossexuais até o ano de 1967, quando foi parcialmente revogada. Para além de efetivar a criminalização da homossexualidade, a lei também era popularmente conhecida por favorecer a prática de chantagistas – um negócio extremamente lucrativo e do qual Wilde, conforme vimos, também acabaria sendo vítima na série de episódios que precederam sua prisão.

Todos os homens que expressavam sentimentos homossexuais enfrentavam as ameaças de exposição, potencial acusação criminosa e desastre social. As últimas duas décadas do século XIX foram um período especialmente vívido no que diz respeito a escândalos públicos envolvendo comportamento sexual, nos quais alegações de improbidade pública se entrelaçavam intrinsecamente com a política de classe e pureza social.<sup>292</sup>

Vimos, portanto, até aqui, que a condenação de Oscar Wilde ocorreu em um momento histórico no qual o tema das práticas sexuais estava em voga na sociedade vitoriana, pelo menos, desde a década anterior a sua condenação. Todavia, pudemos mais uma vez notar que, embora a condenação do escritor possa ser analisada a partir de estudos situados no campo da História da Sexualidade, não parece produtora nem original limitar sua discussão a um só tipo de abordagem. Estudiosos como David Schulz, Helena de Lima Corvini e Emma Polini apontam que o opróbrio sofrido pelo escritor também pode ser interpretado, a despeito dos variados estudos realizados que tomam a sexualidade de Wilde como objeto, como uma

---

<sup>290</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*, op. cit., p. 126.

<sup>291</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 93.

<sup>292</sup> WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society* op. cit., p. 127. Tradução nossa. No original: “All men who expressed homosexual feelings faced the threat of exposure, potential prosecution and social disaster. The last two decades of the nineteenth century proved an especially vivid period of public scandal involving sexual behaviour, where allegations of public impropriety became intricately intertwined with the politics of class and social purity.”

punição exemplar da alta sociedade a uma suposta ameaça cultural representada pelas ideias defendidas pelo dramaturgo e seu modo de vida.

Acreditamos que podemos identificar como uma destas ameaças a defesa vigorosa de Wilde dos fundamentos filosóficos do esteticismo, cujos preceitos norteadores parecem incompatíveis com muitos dos valores cultivados pelas classes média e alta à época. Desta forma, passemos agora a um exame mais cuidadoso do que era este movimento artístico e de como Wilde entrou em contato com ele. Começemos nossa investigação pelo segundo ponto assinalado, a partir de um breve passeio biográfico pela juventude daquele que se tornou o representante mais famoso do movimento.

## 2.2 O dândi forjado em Oxford

“Serei poeta, escritor, dramaturgo. De uma forma ou de outra serei famoso; e, se não famoso, infame”<sup>293</sup>, escreveu Oscar Wilde em um de seus cadernos, quando ainda era aluno na Universidade de Oxford. Não seria exagero afirmar que o escritor se considerava no fim da vida, apesar de todos os infortúnios que lhe acometeram ao longo da década de 1890, bem sucedido na missão que tomou para si ainda na juventude. Em *De Profundis*, ele escreve o seguinte:

Fui um homem que se pôs em relações simbólicas com a arte e a cultura de minha época. Eu percebera isso por conta própria já na aurora da idade viril, e forçara minha época depois de percebê-lo. Poucos homens desfrutam de tal posição no decorrer da própria vida e conseguem reconhecimento por isso. Em geral o fato só é discernido, se é que algum dia chega a sê-lo, pelo historiador, ou pelo crítico, muito depois de tanto o homem como sua época terem passado. Comigo foi diferente. Eu mesmo o percebi, e fiz com que outros o percebessem.<sup>294</sup>

Para que possamos compreender esta relação de Wilde “com a arte e cultura de seu tempo”, deixemos momentaneamente o ano de 1897 e recuemos à cidade de Dublin em meados da década de 1850. Na capital irlandesa, havia um popular casal, cuja vida social era bem ativa: Jane e William Wilde. Ela era uma tradutora e poetisa, conhecida por abraçar as causas nacionalista e feminista, e assinava seus trabalhos sob o pseudônimo de Speranza; ele era um antiquário e proeminente cirurgião de olhos e ouvidos. Jane Wilde era relativamente famosa por seus escritos publicados em jornais da capital e suas festas na residência localizada na Merrion Square; William Wilde, que compartilhava do nacionalismo da esposa,

<sup>293</sup> WILDE, Oscar apud ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 52.

<sup>294</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis, op. cit.*, p. 93-94.

havia fundado o Hospital St. Mark em 1844 e era responsável por estudos sobre medicina e obras de prestígio, como *Superstições Populares da Irlanda*. Em 1864, o casal seria alçado a uma posição de prestígio ainda maior com uma nomeação real; tornar-se-iam, assim, sir William Wilde e lady Jane Wilde. Neste mesmo ano, houve o primeiro escândalo da família: uma paciente de sir Wilde, Mary Travers, passou a espalhar que havia sido estuprada pelo médico em seu consultório. Lady Wilde reagiu com uma carta malcriada ao pai da moça, afirmando que a história era “infundada”. Travers processou Jane Wilde por calúnia e, apesar da ausência de provas que comprovassem a história da primeira, sir Wilde foi condenado a pagar uma indenização considerável<sup>295</sup>.

Sir Wilde possuía três filhos anteriores ao casamento e concebeu mais três com Lady Wilde: William, o primogênito, nascido em 1852; Isola, nascida em 1857 e vítima precoce de um derrame cerebral, com menos de dez anos de idade; e, o filho do meio, Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde, nascido em 16 de outubro de 1854. Sobre o longo nome, uma mescla de referências a lendas irlandesas e homenagens, Wilde comentaria posteriormente: “Comecei como Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde. Dos cinco nomes, apenas dois ainda não foram excluídos. Logo me livrarei do outro e passarei a ser conhecido simplesmente por ‘o Wilde’ ou ‘o Oscar’”<sup>296</sup>.

Oscar Wilde começou seus estudos no Portora Royal School, um tradicional internato em Enniskillen, onde estudou dos nove aos dezesseis anos. Influenciado pela mãe, estudava francês e alemão em casa e lia muitos livros de William Shakespeare, Walt Whitman, Alfred Tennyson e Elizabeth Barret Browning<sup>297</sup>. Durante o período, passou a demonstrar inclinação ao helenismo, conquistando em 1870 um prêmio pelos estudos do Testamento Grego. Ingressando no Trinity College por intermédio de uma bolsa, Wilde deixou o Portora como um célebre aluno e teve, inclusive, seu nome registrado em letras douradas em uma placa na entrada do prédio – posteriormente destruída, após o escândalo nos anos 1890<sup>298</sup>. Apesar de algumas gozações dos colegas pelos trejeitos excêntricos, Wilde também obteve um desempenho acadêmico espetacular na nova instituição de ensino, o que lhe rendeu outra almejada bolsa, desta vez para ingressar no respeitável Magdalen College,

---

<sup>295</sup> Para mais informações sobre o caso “Mary Travers vs. Lady Jane Wilde”, ver: ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 23-25.

<sup>296</sup> WILDE, Oscar *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 27.

<sup>297</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 30.

<sup>298</sup> A escola fechou em 2016, tornando-se parte da Enniskillen Collegiate Grammar School. Antes disso, contudo, a placa sobre Oscar Wilde foi recolocada na entrada do prédio onde a instituição funcionava e lá permanece até hoje.

em Oxford, no ano de 1874. Conforme Wilde assinalaria em *De Profundis*, trinta e três anos depois, este foi um dos dois momentos decisivos de sua vida; o outro foi quando a sociedade lhe enviou para a prisão<sup>299</sup>.

Durante o curso de Letras Clássicas em Oxford, no qual se graduaria em 1878, o jovem irlandês entrou em contato com as obras dos teóricos da arte John Ruskin e Walter Pater<sup>300</sup>, seus professores, que suscitaram seu interesse pelo esteticismo. Neste período, abraçou esta doutrina artístico-filosófica e em 1875 já era uma figura de destaque do *campus* em virtude das roupas excêntricas, da decoração extravagante de seus aposentos estudantis e pelo singular modo de falar. Nessa mesma época, perdeu o sotaque irlandês e tornou-se membro da maçonaria, a exemplo de seu pai. Apesar do apreço pela extravagância, a aparência de Oscar Wilde ainda era distante daquela cristalizada na memória popular: utilizava trajes tipicamente masculinos e mantinha os cabelos sempre curtos.

Alguns dos contemporâneos de Wilde em Oxford ficavam irritados com sua pose, mas seu bom humor e sua inteligência conquistaram aceitação e até admiração entre a maioria deles. Seus aposentos nunca foram vandalizados pelos colegas de faculdade.<sup>301</sup>

A despeito de insistentemente tentar encontrar na juventude de Wilde traços da sua sexualidade, Richard Ellmann nos fornece um sintético panorama de sua experiência na universidade:

E assim Wilde criou a si mesmo em Oxford. Começou despertando a consciência com Ruskin e os sentidos com Pater; estas pessoas ilustradas transformaram-se pouco a pouco em combinações mais complexas de catolicismo, maçonaria, esteticismo e vários estilos de comportamento, todos acolhidos fervorosamente, mas transitoriamente. No início, revelam suas cartas, tentou resolver suas próprias contradições e não se perdoou por ser fraco e iludir a si mesmo. Gradualmente, porém, durante a estada em Oxford, conseguiu ver as contradições mais como fonte de energia do que de inconstância. Seus contemporâneos, os “brancos e os doutrinários”, deviam ter um outro mundo de impulso íntimo e dúvida dissimulada. Os paradoxos de Wilde constituíam um insistente lembrete do que subjazia ao consentido e ao convencional. “Uma verdade em arte é que sua contraditória também é verdadeira”, afirmaria em *A verdade das máscaras*. Foi essa a grande lição que ele aprendeu ao mergulhar em vários movimentos, primeiro em relação à arte, e depois, à vida. Não seria nem católico nem maçom; estético em um momento em outro anestético (sic). Essa conclusão esbarrava com algo talvez involuntário: a oscilação entre o amor feminino e o masculino.<sup>302</sup>

<sup>299</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 100.

<sup>300</sup> A importância de figuras como Walter Pater e John Ruskin na formação intelectual de Wilde será abordada mais detalhadamente a seguir.

<sup>301</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar*, op. cit., p. 124. Tradução nossa. No original: “Some of Wilde’s Oxford contemporaries grew irritated by his pose, but for the most part his good humour, and his wit, won him acceptance and even admiration. His rooms were never ‘ragged’ by the college hearties.”

<sup>302</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*, op. cit., p. 97.

Por influência de amigos e dos professores, Wilde – oriundo de família protestante, relembramos – quase se converteu ao catolicismo diversas vezes em virtude, sobretudo, da admiração estética que cultivava pelos rituais da Igreja, chegando até mesmo a participar de uma reunião privada com o Papa Pio IX<sup>303</sup>. Desistiu da ideia após, dentre outras razões, cogitar a possibilidade de desagradar ao pai e acabar deserdado<sup>304</sup>. Quando Sir William Wilde faleceu, em 1876, contudo, constataram-se muitas dívidas e seus bens foram divididos entre os filhos, de modo que Wilde herdou apenas alguns imóveis, mas nada que lhe rendesse tranquilidade financeira – sobretudo porque, conforme queixava-se com sua mãe em diversas cartas, contraía muitas dívidas, uma consequência do estilo de vida incorrigivelmente perdulário.

Em 1877, Wilde publicou uma crítica na *Dublin University Magazine* a respeito da inauguração da Grosvenor Gallery, em Londres, atraindo atenções pelo seu profundo conhecimento a respeito da História da Arte. Pouco antes de graduar-se, o jovem recebeu ainda o prêmio Newdigate pelo poema “Ravenna”, única honraria conquistada em vida. Concluída a sua formação acadêmica, seguiu para Londres, decidido a “fazer seu nome” de alguma forma e inclinado a se tornar um poeta. Sobre este período da vida de Wilde, Ellmann escreve que

ao deixar a universidade, [Oscar Wilde] podia ver que a complexidade não se enquadrava facilmente em 39 ou mesmo 49 artigos, em dez ou vinte mandamentos, nos mais ou menos conferidos a esta pessoa ou àquela crença. Wilde era um moralista, em uma escola onde tinha como companheiros Blake, Nietzsche e mesmo Freud. O objetivo da vida não era simplificá-la. (...) <sup>305</sup>

Ao chegar na capital inglesa, Wilde encontrou algumas dificuldades para se estabelecer na cidade e criar vínculos sociais condizentes com suas ambições. Embora o currículo de aluno de Oxford e o prêmio literário obtido lhe favorecessem, ele ainda era um *outsider*, um jovem irlandês identificado com uma corrente artística vista como excêntrica e repleto de reflexões acerca da liberdade política dos indivíduos. Segundo Matthew Sturgis, a

---

<sup>303</sup> Em diversos momentos de sua vida, Wilde afirmaria sua admiração estética pelos rituais católicos. O escritor, contudo, nunca foi religioso e tampouco se apegava aos dogmas cristãos. Sobre esta reunião com o Papa Pio IX, ver: ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 76.

<sup>304</sup> Richard Ellmann, baseando-se em cartas, afirma que Wilde foi batizado na Igreja Católica aos 5 anos de idade por intermédio de sua mãe, sem o aval de sir William. Há certo debate sobre esta informação, mas ela é usualmente aceita entre os biógrafos de Wilde e o próprio escritor teria dito a amigos, já adulto, que se lembrava do batismo.

<sup>305</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 98

única “conquista social” de Wilde nos seus primeiros meses em Londres “foi comparecer ao baile de Lady Olive Guinness no Carlton House Terrace – um vislumbre solitário e tentador da verdadeira grandeza”<sup>306</sup>. Em 1880, contudo, Wilde já havia conseguido penetrar em alguns círculos sociais graças a sua amizade com artistas de renome como Frank Miles, Lillie Langtry e Sarah Bernhardt. O amplo conhecimento sobre arte e sua defesa vigorosa da primazia da estética lhe tornaram famoso e bem querido em alguns salões londrinos. Naquele mesmo ano, passou a ser satirizado na revista *Punch*, pelo cartunista George Du Maurier, como o personagem Jellaby Postlethwaite, um excêntrico poeta esteta “fictício”.

Nessa mesma época, alvorada da década de 1880, Wilde também se tornou alvo de paródia nos palcos dos teatros por meio da peça “Where’s the cat?”, cujo personagem principal, Scott Ramsay, emulava muitos dos trejeitos do dândi irlandês da vida real. O sucesso de bilheteria foi tão grande que novas peças surgiram parodiando ideias ligadas ao esteticismo e, em especial, a figura de Wilde – já vista, a esta altura, como uma personificação do movimento estético e da decadência. Dentre as obras surgidas nesta leva de paródias dramáticas, destaca-se “Patience”, que logo ganharia montagem nos Estados Unidos da América e acabaria favorecendo a carreira de Wilde decisivamente.

Em meados de 1881, o *Illustrated London News* relatava que a cena teatral estava “completamente tomada por uma colheita de lírios e girassóis... Existem estetas em todas as óperas burlescas e cômicas produzidas”. E muitos desses estetas dos palcos faziam deliberadamente referência a Wilde: “Até o Sr. Toole” – o notável comediante e proprietário do Folly Theatre – posando com um girassol em uma peça, ao sair de uma máquina de banho, declarou: ‘Isso me faz tão Wilde’<sup>307</sup>.

Wilde regozijava-se com a popularidade alcançada, mas frustrava-se com o fato de ser visto como um mero personagem público afetado, sem qualquer trabalho literário relevante publicado. Além disso, os jornais lhe criticavam constantemente pela sua autopromoção: ele não apenas comparecia às peças que lhe parodiavam, como também se oferecia como modelo para Du Maurier, a fim de que este lhe caricaturasse melhor como Postlethwaite<sup>308</sup>. Alguns

<sup>306</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 136. Tradução nossa. No original: “The social highlight of Wilde’s first London season was the ball he attended given by Lady Olive Guinness at Carlton House Terrace. It was a lone - and tantalizing - glimpse of real grandeur.”

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 173. Tradução nossa. No original: “By the middle of 1881 the *Illustrated London News* was reporting that the theatrical scene was ‘thickly sown all over with a crop of lilies and sunflowers... There are aesthetes in every burlesque and comic opera produced.’ And many of these stage Aesthetes made deliberate reference to Wilde: ‘Even Mr. Toole’ - the noted comedian-proprietor of the Folly Theatre - posing with a sunflower in one skit, as he emerged from a Margate bathing-machine, announced, ‘it does make me so Wilde.’”

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 171.

cavalheiros também manifestavam aversão à Wilde porque se sentiam ressentidos e enciumados pela sua beleza e facilidade em conversar com belas e famosas mulheres<sup>309</sup>.

Apesar de desfrutar de considerável respeito nos salões londrinos, o desgosto de Wilde com a falta de reconhecimento no mundo literário chegou a tal ponto que ele decidiu arcar com parte dos custos da publicação de uma coletânea contendo quarenta e dois poemas seus, intitulada *Poems*. O livro obteve uma vendagem considerável, mas a recepção pela crítica literária foi majoritariamente negativa, de modo que Wilde foi acusado de ser um “imitador de mau gosto”, um poeta “imoral e impuro”<sup>310</sup>. A repercussão negativa foi tamanha que, ao tentar doar sua nova obra para a biblioteca de Oxford, ela foi recusada. Oliver Elton, que tornar-se-ia um prestigiado historiador da literatura inglesa nas décadas seguintes e um dos responsáveis pela recusa, acreditava que Wilde plagiara escritores canônicos:

Não que esses poemas sejam inconsistentes – e **são** inconsistentes; não que sejam imorais – e **são** imorais; não que sejam isto ou aquilo – e **são** tudo isto e aquilo; é que em grande parte de modo algum foram criados por seu pai putativo, mas por vários autores mais conhecidos e merecidamente renomados. Foram escritos, de fato, por William Shakespeare, Philip Sidney, John Donne, Lord Byron, William Morris, Algernon Swinburne e outros sessenta, cujas obras supririam a relação de trechos que neste momento tenho nas mãos. A biblioteca da Associação [de Oxford] já dispõe de edições superiores e mais completas de todos esses poetas; o volume a nós oferecido é deles, não do sr. Wilde; e proponho que não seja aceito.<sup>311</sup>

Oscar Wilde, por sua vez, defendeu *Poems* em diversas cartas, entrevistas e artigos na imprensa – uma conduta que se tornaria habitual após a publicação de quase todos os seus escritos. Em uma destas ocasiões, numa entrevista concedida ao *San Francisco Examiner* no ano de 1882, explicou:

Um poema é bem escrito ou mal escrito. Na arte, não deve haver referência a padrões de bem e mal. A presença de tal referência implica numa perspectiva deficiente. Os gregos entendiam esse princípio e, com perfeita serenidade, desfrutavam de obras de arte que, suponho, alguns de meus críticos nunca permitiriam que suas famílias contemplassem. O prazer da poesia não provem do tema, mas da linguagem e do ritmo. Um poema deve ser apreciado por si próprio, e não criticado a partir de um padrão de moralidade.<sup>312</sup>

<sup>309</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 175.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>311</sup> ELTON, Oliver *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 138. Grifos de Oliver Elton.

<sup>312</sup> WILDE, Oscar *apud* STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 189-190. Tradução nossa. No original: “A poem is well written or badly written. In art there should be no reference to a standard of good or evil. The presence of such a reference implies incompleteness of vision. The Greeks understood this principle, and with perfect serenity enjoyed works of art which, I suppose, some of my critics would never allow their families to look at. The enjoyment of poetry does not come from the subject, but from the language and rhythm. It must be loved for its own sake, and not criticized by a standard of morality.”

Nesse mesmo período, Wilde conclui sua primeira peça de teatro, “Vera, ou os Niilistas”, que encontraria grande resistência em ser montada na Inglaterra em virtude de seu apelo republicano. Apesar da repercussão negativa de suas obras na imprensa até aquele momento, Wilde atraiu para si cada vez mais atenções e foi convidado pelo produtor Richard D’Oyly, no fim de 1881, a excursionar pelos Estados Unidos. A ideia era que o poeta, ostentando a posição de mais popular líder do esteticismo à época, proferisse palestras a respeito do movimento, introduzindo os preceitos da doutrina filósofo-artística ao público estadunidense, e contribuísse, simultaneamente, com a divulgação de “Patience”.

A imprensa e o público estadunidense acompanharam com notável entusiasmo a chegada de Wilde ao país e mantiveram-se interessados no escritor durante toda a turnê, que resultou em considerável êxito publicitário e financeiro. O poeta, recebido com pompas por membros da alta sociedade novaiorquina, iniciou a excursão pelo país apresentando a palestra “O Renascimento Inglês na Arte”, na qual defendia alguns preceitos do esteticismo e repetia constantemente que o segredo da vida era a arte<sup>313</sup>. Apesar de alguns comentários negativos nos jornais a respeito do conteúdo das palestras, a empreitada foi um sucesso e Wilde se viu compelido a escrever mais três conferências a fim de diversificar os eventos e manter a curiosidade do público: “A arte e o artesão”, “A decoração do lar” e “Os poetas irlandeses de 1848”. O então aspirante a dramaturgo também aproveitou a estadia para conhecer alguns escritores célebres, como Henry James e Walt Whitman, e viabilizar a montagem de “Vera, ou os niilistas” em solo estadunidense – as apresentações, contudo, não atraíram muitos espectadores e permaneceram em cartaz por uma única semana, de modo que a primeira incursão de Wilde no teatro resultou num retumbante fracasso.

Retornando à Europa em 1883, Wilde proferiu algumas palestras na Inglaterra e na Irlanda – a última vez que pisaria em sua terra natal. Usufruído dos recursos provenientes do sucesso comercial da turnê, realizou ainda uma viagem para Paris, onde finalizou a escrita de uma nova peça, “A Duquesa de Pádua”. Fluente em francês desde a juventude, participou de diversas festas em salões da alta sociedade, conhecendo escritores franceses que se tornariam cânones literários, tais como Marcel Proust, Victor Hugo e André Gide. O estilo de vida suntuoso adquirido em Oxford jamais abandonou Wilde e ele rapidamente se viu novamente em uma situação financeira delicada. Além disso, passou a se incomodar com os boatos cada

---

<sup>313</sup> Para mais informações sobre a turnê de Oscar Wilde nos Estados Unidos, ver: ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 150-155; STURGIS, Matthew. *Oscar: a life, op. cit.*, p. 199-231.

vez mais recorrentes entre membros das alta sociedade a respeito de sua personalidade exótica e a preferência pela companhia de cavalheiros. Visando encontrar uma solução social e financeiramente vantajosa, Wilde casou-se em maio de 1884 com Constance Lloyd, uma inteligente e sensível herdeira de um rico advogado que lhe fora apresentada por sua mãe três anos antes.

O casal Wilde fixou residência numa luxuosa casa na Tite Street, rua localizada no bairro londrino de Chelsea, e teve dois filhos: Cyril e Vyvyan, nascidos, respectivamente, em 1885 e 1886. O novo papel de pai inspirou Wilde a escrever uma série de contos infantis, publicados em 1888 sob o título *O Príncipe Feliz e Outras Histórias*. A coletânea, apesar de reverberar sutilmente ideais do esteticismo por intermédio das fábulas, foi um sucesso de vendas e críticas e não suscitou polêmicas – uma repercussão deveras rara para um trabalho de Oscar Wilde.

Durante os últimos anos da década de 1880, Wilde parou de dar palestras e passou a escrever assiduamente ensaios e contos para periódicos ingleses, como o *Pall Mall Magazine*. Segundo Sturgis, “nas primeiras semanas de 1889”, por exemplo, “era improvável abrir um jornal e não encontrar um texto assinado por Oscar Wilde”<sup>314</sup>. Além disso, o escritor foi, entre 1887 e 1889, o principal editor de *The Woman’s World*, um periódico de caráter feminista que publicava, inclusive, manifestos que defendiam o direito das mulheres ao voto.

A década de 1890 se revelaria decisiva na vida de Oscar Wilde. O período mais profícuo da carreira – e vida – de Oscar Wilde foi inaugurado com a publicação de um polêmico romance na edição de julho de 1890 do *Lippincott’s Monthly Magazine*, “O retrato de Dorian Gray”<sup>315</sup>. Aconselhado por amigos, Wilde revisou a obra diversas vezes antes de publicá-la em formato estendido, reescrevendo trechos e removendo linhas de diálogo controversas<sup>316</sup>. De toda maneira, o livro, que em sua versão final apresenta aforismos como “a única maneira de resistir à tentação é ceder a ela”, foi taxado de imoral pela maior parte dos críticos, que também acusavam Wilde de autopublicidade ao conceder características notoriamente suas aos seus protagonistas, ao que o escritor respondeu que “de todos os homens da Inglaterra, sou o que menos necessita de publicidade. (...) Escrevi este livro por puro prazer”<sup>317</sup>.

<sup>314</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 379

<sup>315</sup> O romance foi republicado em 1891 em formato de livro, acrescido de alguns capítulos e do célebre prefácio no qual constam alguns dos aforismos mais famosos de Wilde – publicado avulsa e previamente no *Fortnightly Review*, em março do mesmo ano.

<sup>316</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 394

<sup>317</sup> WILDE, Oscar apud ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 283.

Embora elogiado em alguns periódicos, o único romance de Oscar Wilde foi duramente atacado por semanas. Até mesmo Walter Pater demonstrou preocupação com o teor da história, seu “subtexto hedonista” e a proposição de um “novo helenismo” por parte do personagem Lorde Henry Wotton, cujas falas muitas vezes parafraseiam escritos do próprio Pater<sup>318</sup> em *Studies in the History of The Renaissance*<sup>319</sup>, coletânea ensaística publicada originalmente em 1873. Wilde incansavelmente defendeu a si mesmo e ao seu romance por intermédio de cartas e entrevistas. Em uma destas ocasiões, entrevistado por Samuel Jeyes, do *St. James Magazine*, o escritor reafirmou sua ciência das possíveis mensagens presentes nas entrelinhas de “O retrato de Dorian Gray”: “Eu lhe garanto que realmente quero dizer tudo aquilo que escrevi e tudo aquilo que sugeri”. Em uma atitude que nos soa hoje como uma espécie de premonição, o repórter assinalou que, desta maneira, Wilde acabaria qualquer dia nos tribunais. O escritor riu da preocupação do jornalista<sup>320</sup>.

Para compreendermos melhor quem era Oscar Wilde, suas inspirações e o que sua figura representava na sociedade vitoriana *fin de siècle*, convém que nos debrucemos sobre alguns dos termos intimamente conectados à sua obra e vida, como esteticismo, decadentismo e dandismo. Para tanto, examinaremos trabalhos de diferentes áreas e não apenas anglófonos, em especial do campo de Estudos Literários, a fim de identificarmos como estas noções foram abordadas, em geral, na literatura acadêmica até o momento.

Oscar Wilde se empenhou, ao longo de sua vida, a defender e divulgar o esteticismo<sup>321</sup>, tornando-se o mais ilustre representante deste movimento filosófico-artístico na segunda metade do século XIX em virtude da sua habilidade de transmitir as ideias desta doutrina e de atrair holofotes para si pelos seus trajes e modos pouco usuais. Em linhas gerais, o esteticismo defendia o recurso à beleza da forma contra as mazelas da sociedade, opondo-se à arte engendrada pela era industrial. O popular *slogan* desta doutrina à época era *l'art pour l'art*, isto é, a arte pela arte – uma adaptação do mote *poem for poem's sake*, introduzido por Edgar Allan Poe, em 1850, no ensaio *The Poetic Principle*<sup>322</sup>. O esteticismo recusava, principalmente, a interpretar a arte como um meio para difusão de ideias relacionadas à moralidade ou à crítica social, caracterizando-se como um contraponto ao realismo.

<sup>318</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 401.

<sup>319</sup> Utilizamos a edição brasileira da obra de Pater na pesquisa empreendida: PATER, Walter. *O renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Tradução de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.

<sup>320</sup> Este episódio está relatado com mais detalhes em STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 403.

<sup>321</sup> No original, em inglês, *aestheticism*. A palavra apresenta duas traduções para a língua portuguesa: “esteticismo” e “estetismo”. Ao longo deste trabalho, iremos nos referir a este movimento artístico sempre por “esteticismo” ou “movimento estético”; a tradução alternativa, todavia, pode aparecer em citações de terceiros.

<sup>322</sup> CORVINI, Helena de Lima. Quem Tem Medo De Oscar Wilde?, *op. cit.*, p. 15.

Wilde, conforme vimos, passou a se interessar mais vividamente pelas ideias do esteticismo durante sua formação acadêmica no Magdalen College, quando entrou em contato com os professores Walter Pater e John Ruskin. Na perspectiva de Richard Ellmann, biógrafo de Wilde, embora os adeptos ao esteticismo estivessem constantemente sob o ataque de críticos já no fim da década de 1870, o jovem irlandês assimilou a doutrina como “um movimento todo seu para liderar, mais cultural que político, de caráter vagamente neo-helênico”<sup>323</sup>. Matthew Sturgis afirma que Wilde entusiasmou-se vividamente com o esteticismo a partir do contato com Ruskin, considerando o professor um “Platão da Inglaterra, o profeta da bondade, da verdade e da beleza”<sup>324</sup>.

[O esteticismo] se inspira no Pré-Rafaelismo, no Romantismo (especialmente na poesia de John Keats) e nos filósofos do século XVIII Immanuel Kant e Alexander Gottlieb Baumgarten. Este movimento também celebra a Renascença e os textos clássicos "redescobertos" nessa época. Seus idealizadores enfatizam vários elementos da Grécia Clássica, bem mais do que os escritores do continente. Eles criam uma verdadeira filosofia de vida (devidamente "vitorianizada") a partir dos clássicos gregos.<sup>325</sup>

O Pré-Rafaelismo, mencionado acima por Corvini, é comumente apontado por estudiosos como a base mais sólida sob a qual o esteticismo se constituiu. Trata-se de um movimento surgido aproximadamente em 1849 e engendrado por jovens ingleses da Royal Academy de Londres, os quais almejavam discutir noções e conceitos com o propósito de reformular o cenário artístico britânico, antagonizando os modelos acadêmicos vigentes e o classicismo em voga e ansiando por uma maior liberdade artística. O nome do grupo está relacionado à admiração compartilhada entre seus membros por artistas medievais que precederam o pintor renascentista Rafael Sanzio.

[O Pré-Rafaelismo] desejava retornar ao trabalho de Rafael, ou a um tipo de arte que imitasse a natureza. Dentre os predecessores do Esteticismo, estão John Keats e Percy Nysshe Shelly. O poeta Dante Gabriel Rosetti é apontado como o divulgador do movimento. Na Grã-Bretanha, os principais expoentes do Esteticismo são Oscar Wilde e Algernon Charles Swinburne, ambos influenciados pela doutrina simbolista. Os decadentes ingleses foram

<sup>323</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 34.

<sup>324</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 66.

<sup>325</sup> CORVINI, Helena de Lima. *Quem tem medo de Oscar Wilde?, op. cit.*, p. 27

majoritariamente influenciados por Walter Pater e seus ensaios nos quais ele defende que intensidade e beleza devem ser os únicos aspectos da vida.<sup>326</sup>

Pensadores como Søren Kierkegaard e Théophile Gautier também foram vívidas inspirações para as formulações das bases do movimento estético<sup>327</sup>. A pesquisadora Stephania Ribeiro do Amaral assinala que o esteticismo apresentava como princípio básico “a concepção de o valor da arte ser intrínseco, isto é, residir em sua beleza e, portanto, não poder ser julgado por funções morais, didáticas ou utilitárias”<sup>328</sup>. Esta sucinta definição nos é cara não apenas por ser objetiva, mas também por realçar características do movimento estético assimiladas por Wilde que foram notoriamente levadas a cabo nos seus escritos e em sua própria trajetória biográfica. Wilde, contudo, não era tão somente reconhecido como um esteta, mas também, em certa medida, como um escritor decadente.

Apesar das múltiplas definições, podemos compreender o decadentismo como uma manifestação artística do “clima” de *fin de siècle*, uma reação de revolta ao panorama geral da sociedade na virada entre os séculos XIX e XX. Corvini aponta Charles Baudelaire, inspirado por Edgar Allen Poe, como uma das figuras principadoras da estética decadente, um intelectual que considerava que a humanidade estava em “processo de degenerescência, numa escala descendente em termos artísticos a partir de uma suposta Idade do Ouro”<sup>329</sup>. Gentil Luiz de Faria, por sua vez, apresenta uma interessante síntese deste movimento, embora insuficiente para que o compreendamos em sua totalidade:

Literariamente falando, as principais características da literatura decadente são verbalismo, perversão sexual, artificialidade, egoísmo, curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas e o prazer das sensações raras. A linguagem do decadente torna-se um fim em si mesmo (...) O decadente não se rebela contra a sociedade; é um resignado à sua sina e procura preencher os momentos de tédio com incursões dentro da própria imaginação. (...) <sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> IACOB, Miruna. Gender issues, sexuality and Aestheticism with Oscar Wilde. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov (Philology and Cultural Studies)*, Brasov, v. 8, n. 1, p. 65-72, 2015. p. 66. Tradução nossa. No original: “This movement wanted to come back to the work of Raphael, or to a type of art that imitates nature. Among the predecessors of Aestheticism there are John Keats and Percy Bysshe Shelly. The promoter of the movement is considered to be the poet and painter Dante Gabriel Rosetti. In Great Britain, the main exponents of aestheticism are Oscar Wilde and Algernon Charles Swinburne, both influenced by the Symbolist doctrine. The British decadents were mostly influenced by Walter Pater and his essays in which he stated that life should only feature intensity and beauty.”

<sup>327</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*, op. cit., p. 89-91.

<sup>328</sup> AMARAL, Stephania Ribeiro do. *Oscar Wilde: teoria e prática*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2011. p. 29.

<sup>329</sup> CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde? , op. cit., p. 24

<sup>330</sup> FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na belle époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988. p. 56-57.

A afirmação de que os decadentistas, resignados, não se rebelavam contra a sociedade parece-nos contestável. O adjetivo “decadente”, inclusive, era utilizado pela burguesia como uma forma de desqualificar indivíduos que agissem à margem dos costumes morais da época, conforme assinala Corvini:

Para além da visão tacaña da burguesia, tratava-se de um movimento estético pós-darwiniano que ultrapassava as fronteiras europeias. A estética decadente questionava todos os pilares nos quais se assentava a moral burguesa, já que considerava a natureza um mecanismo impiedoso, alheio à espécie humana; a religião, uma superstição do passado; e o amor, um impulso biológico para a reprodução da espécie.<sup>331</sup>

Um dos romances decadentistas de maior destaque no fim do século XIX e que marcou o início deste movimento na Europa foi *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans. A inspiração de Wilde na obra francesa pode ser notada, por exemplo, nas muitas características similares do protagonista de *O Retrato de Dorian Gray* com aquele do romance Huysmans<sup>332</sup>. Em suma, *Às Avessas* se tornou uma referência para os adeptos do movimento estético.

[*Às Avessas*] cria o conceito de um cânone literário alternativo, faz uma lista de "malditos", a começar por Baudelaire. O livro, quando de sua publicação em maio de 1884, se torna uma coqueluche, é celebrado efusivamente por vários escritores como o nascimento de um novo tipo de romance, de uma nova sensibilidade literária. Forma as mentes de toda uma geração de novos escritores, cansados da "frieza" e da "cruza" das escolas realista e naturalista.<sup>333</sup>

O decadentismo antagonizava alguns dos pilares centrais da moral burguesa, uma vez que “considerava a natureza um mecanismo impiedoso, alheio à espécie humana; a religião, uma superstição do passado; e o amor, um impulso biológico para a reprodução da espécie”<sup>334</sup>. Compartilhava com o esteticismo, portanto, a aversão à tradição e a exaltação do belo e da sensibilidade artística como novos motes de vida. Ambos os movimentos tinham suas atenções inteiramente voltadas à arte, demonstrando certo desprezo ao mundo exterior e seus problemas. Compartilhamos da perspectiva de Kelen Cristina Rodrigues de que a palavra mais apropriada para nos referirmos à doutrina literária a qual Oscar Wilde está relacionado seria “esteto-decadentista”, explicitando, desta forma, a fusão de dois movimentos muito próximos:

---

<sup>331</sup> CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde?, *op. cit.*, p. 28

<sup>332</sup> No romance wildeano, Dorian Gray encontra um livro de capa amarela - cor usualmente relacionada aos escritos decadentistas - jamais intitulado e que contribui para conduzi-lo à perdição, favorecendo a derrocada de sua alma, visível no retrato pintado por Basil Hallward. Esta é uma das identificáveis sutis referências de Wilde à obra literária de Huysmans.

<sup>333</sup> CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde?, *op. cit.*, p. 27

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 28.

Embora [esteticismo e decadentismo] não sejam termos equivalentes, são bastante próximos, podendo ser o esteticismo considerado uma corrente do decadentismo. Oscar Wilde, por exemplo, mesmo sendo um decadente, é, na maioria das vezes, enquadrado no esteticismo. Por isso, optamos por matizar que há uma nuance de diferença entre os dois [Pater e Wilde], mesmo considerando que há mais valia em nomear o posicionamento de Wilde no campo literário de esteticismo-decadentista. Isto porque, assim procedendo, poderemos traçar um perfil mais próximo desse movimento artístico-literário e, da mesma forma, pontuar com mais clareza as características do posicionamento wildeano no campo literário.<sup>335</sup>

No imaginário vitoriano, a imagem do esteta decadente vilipendiava a máscara de decência e tradição que a sociedade se esforçava para manter. Segundo um contemporâneo de Wilde, Thomas F. Plowman, em artigo publicado em janeiro de 1895 na *Pall Mall Magazine*,

ao reagir contra o esteticismo, o público vitoriano contrário ao movimento participou indiretamente da invenção do estereótipo do esteta, e este, por sua vez, mostrou uma forte inclinação a absorver o esboço pintado por seus antagonistas. A questão aqui não é a natureza da cultura de massa de Wilde, mas a suposição de que ele não apenas conhecia muito bem o processo de integração, como também se unia conscientemente a essa vulgarização da imagem do Esteticismo. Movido por um forte desejo de exibição pública, Wilde tornou-se profundamente envolvido na caricatura pública dos estetas.<sup>336</sup>

Oscar Wilde, deste modo, parece ter sido bem sucedido ao incorporar “o estereótipo de esteta” e plasmar as ideias de diferentes teóricos a fim de construir uma perspectiva sua acerca do Esteticismo:

Wilde percebeu que estava diante, não de apenas duas doutrinas muito diversas, mas de vocabulários diversos. Embora tanto um quanto outro acolhesse a beleza, para Ruskin ela devia aliar-se ao bem, e para Pater devia ter um toque de maldade. Pater apreciava muitíssimo os Bórgia, por exemplo. Ruskin falava de fé; Pater, de misticismo, como se para ele a religião se tornasse tolerável apenas quando extravasava em excesso. Ruskin evocava a consciência; Pater, a imaginação. Ruskin invocava o controle disciplinado; Pater abria espaço para um agradável impulso. O que Ruskin censurava como imoralidade, Pater acalentava como capricho.<sup>337</sup>

<sup>335</sup> RODRIGUES, Kelen Cristina. O decadentismo e sua face esteticista: uma (a)moralidade libertária. *Revista Litteris*, Rio de Janeiro, n. 2, [s.p.], 2009.

<sup>336</sup> PLOWMAN, Thomas F. The *Æsthetes*: the story of a nineteenth-century cult. *Pall Mall Magazine*, Londres, 5 jan. 1895 *apud* YANG, Yu. The Aesthetics of Exhibitionism: Oscar Wilde as a public aesthete. *English Language, Literature & Culture*, Pequim, v. 5, n. 1, p. 36-44, fev. 2020. p. 41. Tradução nossa. No original: “by reacting against aestheticism, the anti-aesthetic Victorian public indirectly joined the invention of the stereotype of the aesthete and the aesthete himself also showed a strong inclination of absorbing the delineation of his opposites. The key here is not the mass-culture nature of Wilde, but the assumption that Wilde not only knew very well the integrating process but also consciously joined this vulgarization of the aesthetic image. Driven by a strong desire for public exhibition, Wilde gets deeply involved in the public caricaturing of the aesthetes.”

<sup>337</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 225.

É mister observarmos como as reflexões acerca do esteticismo ocupavam um espaço significativo na vida de Oscar Wilde desde a sua juventude. Durante sua formação em Oxford, é perceptível que o estudante irlandês realizou uma significativa assimilação das teorias de Walter Pater e John Ruskin a respeito dos ideais estéticos<sup>338</sup>, construindo uma noção própria do que deveria ser a arte. Antes de graduar-se, Wilde escreveu em um caderno particular que “a finalidade da vida não é a ação, mas a contemplação; não o fazer, mas o ser. Tratar a vida segundo o espírito da arte é trata-la como algo em que meio e fim se identificam”<sup>339</sup>. Em outra ocasião, alguns anos após deixar o Magdalen College, ele definiria o esteticismo em uma entrevista como “a procura pelo segredo da vida (...), o estudo da verdade na arte”<sup>340</sup>.

Neste sentido, o contato de Wilde com as ideias de Walter Pater e John Ruskin – com uma definitiva proeminência do primeiro – foi decisivo na formação intelectual e artística do irlandês. Ao passo que Ruskin ocupava-se demasiadamente com uma retórica que analisava a arte sob um ponto de vista moral e utilitário, Pater era muito mais incisivo ao defender não apenas a perspectiva da “arte pela arte”, mas também de uma vida vivida inteiramente em prol da fruição estética<sup>341</sup>.

Wilde almejou se tornar a própria essência do Esteticismo – “incorporando”, conforme um amigo assinalou, “aos olhos de seus semelhantes uma concepção de vida fundada no culto à beleza”. Sua própria vida, ele declararia, era “uma obra de arte”. Esta era uma perspectiva para a qual ele encontrava um público cada vez mais receptivo. Suas declarações – que impunham critérios estéticos a todos os aspectos da vida – logo se tornaram parte recorrente da vida social londrina.<sup>342</sup>

Wilde considerava a obra teórica de Pater, *Studies in the history of the Renaissance*<sup>343</sup>, “o livro dourado do espírito e do sentido, a sagrada escritura da beleza”<sup>344</sup> e percebia nas

---

<sup>338</sup> Uma diferença notável entre os dois teóricos é que John Ruskin, por exemplo, acreditava que a arte deveria, necessariamente, estar conectada a uma ideia de moralidade. Walter Pater e o próprio Oscar Wilde discordavam publicamente desta ideia.

<sup>339</sup> WILDE, Oscar *apud* ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 95.

<sup>340</sup> WILDE, Oscar *apud* HAMILTON, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. Whitefish: Kessinger Publishing, 1882. p. 111.

<sup>341</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p.81

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 162. Tradução nossa. No original: “Wilde sought to become the very essence of Aestheticism - 'to embody', as one friend put it, 'in the eye of his fellow men a conception of life founded on the worship of beauty'. His own life, he seemed to declare, was 'a work of art'. It was a vision for which he found an increasingly receptive audience. His sayings - which imposed Aesthetic criteria upon every aspect of life - soon became part of the capital's social currency.”

<sup>343</sup> Daqui em diante, obra referida no corpo do texto pelo título reduzido *The Renaissance*.

<sup>344</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 82.

ideias do mestre um aperfeiçoamento dos ideais estéticos promovidos por Ruskin. Sturgis assinala que

Pater, apesar de toda a desconfiança de seus modos, desafiou e estimulou Wilde. No primeiro encontro, ele [Pater] o perguntou: “Por que você sempre escreve poesia? Por que você não escreve prosa? A prosa é muito mais difícil”. Era uma noção que Wilde levou algum tempo para compreender e responder. (...) As teorias ousadas de *The Renaissance* abriram perspectivas a serem exploradas nos próximos anos. Enquanto isso, Wilde passou a considerar seu novo mentor como “uma espécie de irmão mais velho silencioso e compreensivo”. A reticência de Pater, alegou, o encorajou a falar: “Ele era um ouvinte admirável, e eu conversei com ele por horas. Aprendi o instrumento da fala com ele porque podia ver pelo seu rosto quando eu havia dito algo extraordinário. Ele não me elogiava, mas me estimulava espantosamente, forçando-me sempre a fazer melhor do que o meu melhor – uma intensa influência vivificante, a influência da arte grega em seu máximo”.<sup>345</sup>

Apesar da perceptível inspiração em Pater, Amaral pondera sobre alguns dos distanciamentos perceptíveis entre as perspectivas de Wilde e seu professor em Oxford:

[Segundo Oscar Wilde,] “uma verdade em arte é aquela cuja contradição é também verdade”. Obviamente, essa definição de verdade não aniquila os problemas de delimitação dos conceitos de estética e ética, arte e vida ou verdade e mentira. Todavia, por meio dela é possível entrever ser sua dialética fundada na ideia da verdade das máscaras. Wilde distancia-se de Pater ainda ao afirmar que a arte não imita, mas é imitada pela vida, sendo a primeira muito superior à segunda. Esse tipo de comparação não aparece no trabalho de Pater, pois ele se atém a discutir os atributos qualificadores de uma obra literária como uma obra de arte, não entrando no âmbito das doutrinas estéticas, embora seja possível vislumbrar posicionamentos do Movimento Estético em suas obras. Pater se distingue de Wilde ao propor em seu texto doutrinas não apenas para o crítico esteta, mas também para o ser humano, isto é, a beleza existente na arte deve ser apreciada na vida o máximo possível, pois é a paixão poética a permitir a contemplação artística.<sup>346</sup>

Professando que a vida imitava a arte e não o contrário e que “a arte nunca expressa nada além dela mesma”, Oscar Wilde se tornou durante a década de 1880 um dos mais conhecidos críticos do classicismo, sobretudo dos movimentos realista e naturalista. Durante a

<sup>345</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar, op. cit.*, p. 119. Tradução nossa. No original: “*Pater, for all the diffidence of his manner, challenged and stimulated Wilde. At their first meeting he asked, 'Why do you always write poetry? Why do you not write prose? Prose is so much more difficult.' It was a notion that Wilde took some time to comprehend and respond to. (...) The daring theories of The Renaissance opened up vistas to be explored over the coming years. In the meantime Wilde came to consider his new mentor as 'a sort of silent, sympathetic elder brother'. Pater's reticence, he claimed, encouraged him to talk: 'He was an admirable listener, and I talked to him by the hour. I learned the instrument of speech with him for I could see by his face when I had said anything extraordinary. He did not praise me but quickened me astonishingly, forced me always to do better than my best - an intense vivifying influence, the influence of Greek art at its supremest.'*”

<sup>346</sup> AMARAL, Stephania Ribeiro do. *Oscar Wilde: teoria e prática, op. cit.*, p. 61.

maturidade intelectual, o escritor irlandês explicitou as principais bases teóricas do esteticismo em diferentes ensaios publicados em periódicos da época, tendo reunido e expandido os mais significativos na ocasião da edição da coletânea *Intentions* – a qual inclui os textos “A decadência da mentira”, “O crítico como artista”, “A verdade das máscaras” e “Pena, Lápis e Veneno”.

Desde a Época Clássica, toda a questão da natureza como entidade perfeita ou imperfeita suscitou inúmeros debates contrários e complementários entre si que Oscar Wilde utilizará para construir o seu discurso em defesa do engano na obra de arte e literária. Ao artista cabia a missão de melhorar a realidade e tornar a natureza mais bela. A novidade em Wilde está em como o artista defende essa posição, usando jogos de palavras e criticando os próprios romances realistas da época.<sup>347</sup>

Na série de palestras que proferiu durante os anos 1880 nos Estados Unidos, Wilde já defendia veementemente ideias como a singularidade da arte, a independência artística, a proeminência do estilo e o culto desmesurado ao belo. Para o esteta, a arte “tinha relação com a sociedade e era produto de um certo meio. Ascendia ou declinava à medida que a sociedade progredia ou regredia, e sua renovação dependia da renovação da sociedade”<sup>348</sup>. A retórica do intelectual irlandês, marcada por um distinto domínio da língua inglesa, era uma arma poderosa na divulgação da doutrina esteta; todavia, o que realmente atraiu para Wilde as atenções do público e o tornou uma celebridade por onde passava fora a construção de sua *persona* que materializava as matrizes da sua própria filosofia. Oscar Wilde não era somente um divulgador do esteticismo; era a personificação do dândi esteta *par excellence*.

Tudo isto posto, o que significava, afinal, ser, além de um adepto ao esteto-decadentismo, um dândi na Inglaterra vitoriana *fin-de-siècle*? A origem do dandismo remonta à figura de Lorde George "Beau" Brummel (1778–1840), um conselheiro de Jorge IV durante o período regencial. O movimento foi exportado para a França, ganhando popularidade entre intelectuais, poetas e romancistas e volta a aparecer com força em terras inglesas no fim do século XIX. Nas palavras de Corvini,

o dândi herda o ódio ao burguês e o *flair* pelo sublime do Romantismo (apesar de ser contemporâneo ao Esteticismo e ao Simbolismo, que se contrapunham à escola romântica anterior). É notável no dândi seu sentimento antiburguês, sua ojeriza ao homem comum, ao homem medíocre, ao comerciante. Para se diferenciar do vulgar burguês, o dândi adota hábitos e costumes aristocráticos; o próprio corpo do dândi faz referência a uma

<sup>347</sup> KANTEK, Helena T. B.; SOUZA, Andrea S. M. de. O pensamento estético-artístico de Oscar Wilde em 'A decadência da mentira'. *Cadernos de Graduação da FAE*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 403-421, 2016. p. 419.

<sup>348</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 241.

época aristocrática, a um passado em que a brandura e o ornamento podiam recair sobre a figura masculina.<sup>349</sup>

O dândi subverte a distinção entre características femininas e masculinas, tomando para si elementos constitutivos usualmente associados à feminilidade; porta-se, portanto, como um indivíduo alheio às normas sociais vigentes, desdenhoso do padrão estilístico de masculinidade imposto pela burguesia. Desta forma, o artista decadente encontra no dandismo um caráter performático para suas ideias, um meio para expressar o enaltecimento daquilo que é visto como inatural pela sociedade. Alan Sinfield explica que a ociosidade era uma característica comumente relacionada aos dândis decadentes por configurar um contraponto à ideologia perpetrada pelas classes médias de exaltação do trabalho e da pureza.

Havia duas alternativas para os ricos ou aqueles que posavam como ricos: uma era colaborar, parecendo útil e bom; a outra era repudiar a autoridade viril da classe média, ostentando ociosidade conspícua, ceticismo moral e afeminação; em outras palavras, ser um dândi. De Beau Brummell (1778-1840) a Wilde, o dândi representa o excesso de refinamento e a negligência moral que a hegemonia da classe média atribuiu como uma maneira de estigmatizar as pretensões da classe alta (outra maneira era considerá-las brutais e estúpidas).<sup>350</sup>

Nesse contexto, portanto, a ociosidade, que há muito já era identificada como um fomento à imoralidade, é interpretada como uma característica deplorável aos olhos das classes médias, ao passo que o hedonismo será assimilado pelos dândis como sua filosofia característica. Nas palavras de Baudelaire, “esses seres [os dândis hedonistas] não têm outro estado de ser, a não ser o de cultivar a ideia da beleza em suas próprias pessoas, o de satisfazer suas paixões, e o de sentir e pensar”<sup>351</sup>.

Oscar Wilde apropria-se da figura do dândi para ressaltar em seus escritos a relação entre arte e vida. Em *O Retrato de Dorian Gray*, por exemplo, por intermédio da relação entre o protagonista e Lorde Henry Wotton, personagem que reúne uma série de características do dandismo e manifesta visões de mundo características do esteticismo em suas falas, Wilde reforça por meio dos diálogos não apenas um rompimento com o cânone romântico vigente, mas também os utiliza a seu favor para apresentar visões controversas para os padrões

<sup>349</sup> CORVINI, Helena de Lima. *Quem tem medo de Oscar Wilde?*. op. cit., p. 36-37.

<sup>350</sup> SINFIELD, Alan. *The Wilde Century*, op. cit., p. 69. No original: “(...) there were two alternatives for the wealthy and those who sought to seem wealthy. One was to collaborate, appearing useful and good; the other was to repudiate manly, middle-class authority by displaying conspicuous idleness, moral scepticism and effeminacy; in other words, to be a dandy. From Beau Brummell (1778—1840) through to Wilde, the dandy represents the over-refinement and moral laxness that middle-class hegemony ascribed as one way of stigmatizing upper-class pretensions (another way was to regard them as brutal and stupid).”

<sup>351</sup> BAUDELAIRE, Charles apud AMARAL, Stephania Ribeiro do. *Oscar Wilde: Teoria e Prática*. op. cit., p. 96

burgueses da época a respeito de temas como amor, a família e os costumes das classes média e alta. Peter Raby também observa como Wilde manipula a figura do dândi em sua peça mais aclamada, *A Importância de ser Prudente*:

Um dos problemas artísticos a preocupar Wilde em suas comédias iniciais foi o relacionamento entre os dândis, a incorporação estética do estilo, e o mundo contra o qual eles eram opostos, essencialmente sério, moralista, sincero e, em consequência, verbal e dramaticamente menos colorido (...). Em *A importância de ser Prudente*, Wilde criou um mundo no qual todos os personagens, com uma possível exceção, são dândis, vivendo, ou procurando viver, inteiramente por prazer.<sup>352</sup>

Embora Lorde Henry Wotton, um dos protagonistas de *O Retrato de Dorian Gray* mencionado anteriormente, seja o exemplo mais clássico, não faltam exemplos na obra de Wilde de personagens caricaturados como dândis. Seguindo a linha de raciocínio de Raby, por exemplo, podemos identificar o fato de que Jack e Algernon, os personagens masculinos protagonistas de *A Importância de ser Prudente*, demonstram ao longo de toda a peça características que notavelmente os incluiriam num *hall* de dândis: não são cavalheiros que ostentam aspectos usualmente relacionados à masculinidade; são jovens extremamente ociosos – de tal modo que, inclusive, podem desfrutar do privilégio de manter “personalidades duplas”, uma para o convívio na cidade e outra no campo; e, por fim, demonstram indiferença às convenções morais vitorianas por meio de diálogos que, simultaneamente, obliteram e sugerem características sórdidas do passado de ambos.

No que diz respeito à vida fora dos palcos, em um estudo recente, Yu Yang discorre sobre como Wilde adotou uma postura original para a época ao criar uma identidade visual que incorporasse as características do dandismo e do esteticismo<sup>353</sup>. Esta autoexposição pública, com efeito, é o que tornou Wilde uma celebridade ao longo da década de 1880, em especial por meio da ampla exploração da imprensa de seu estilo – sempre trajando roupas extravagantes, antagonizando os trajes usuais de um cavalheiro –, trejeitos e famosos epigramas. Para Yang, Wilde entendeu que o estímulo visual era uma forma de dialogar não apenas com as classes mais altas, mas também com as mais baixas de forma que poderia distinguir-se dos outros, “proporcionando uma sensação especial para o prazer visual. Essa visualidade, em retorno, contribui de modo significativo para a exibição da imagem estética

<sup>352</sup> RABY, Peter. *Oscar Wilde*. New York: Cambridge University Press, 1988. p. 34-36 *apud* AMARAL, Stephania Ribeiro do. *Oscar Wilde: Teoria e Prática. op. cit.*, p. 98.

<sup>353</sup> YANG, Yu. The Aesthetics of Exhibitionism: Oscar Wilde as a public aesthete. *English Language, Literature & Culture*, Beijing, v. 5, n. 1, p. 36-44, fev. 2020.

que ele almejava intensamente”<sup>354</sup>. A pesquisadora Miruna Iacob também parece compartilhar desta perspectiva:

Existe uma conexão muito próxima entre o Esteticismo e o conceito de 'dândi'. A confluência desses dois termos dá origem a um produto humano artístico, autossuficiente por sua natureza sofisticada, refinada e graciosa. Embora a maioria dos personagens de Wilde sejam dândis, o próprio autor faz parte formal da mesma categoria de dândi afeminado, ao menos no que diz respeito ao interesse pela moda. É a natureza muito ambígua e livre do dândi que nos permite delinear múltiplas perspectivas sobre a sexualidade.<sup>355</sup>

A união das figuras de dândi e representante do esteticismo naturalmente não se limitou aos personagens criados por Wilde; como vimos, o escritor parece ter tomado para si a missão de aprofundar as ideias do movimento estético e levar suas ideias para a vida cotidiana dos britânicos, criando uma persona pública que transmitisse visual e performaticamente os fundamentos filosóficos e artísticos desta doutrina. Todavia, nada disso seria possível sem uma base teórica formulada.

### 2.3 Wilde teórico: “A decadência da mentira” e “O crítico como artista”

Em *De Profundis*, Oscar Wilde demonstra, a despeito das mudanças em seu pensamento acerca do esteticismo, como veremos a seguir, um flagrante orgulho de sua defesa da doutrina estética como uma filosofia artística em sua obra literária. O prisioneiro de Reading sintetiza sua vida e *oeuvre* da seguinte maneira:

Os deuses me deram quase tudo. Eu tinha gênio, um nome de respeito, posição social elevada, brilho, ousadia intelectual; tornei a arte uma filosofia e a filosofia uma arte: alterei a mente dos homens e a feição das coisas; não havia nada que eu dissesse ou fizesse que não levasse as pessoas a se admirar. Peguei o drama, a forma mais objetiva conhecida pela arte, e tornei-o em um modo de expressão tão pessoal quanto a lírica ou o soneto; ao mesmo tempo ampliei seu alcance e enriqueci sua caracterização. O drama, o romance, o poema em prosa, o poema rimado, o diálogo sutil ou fantástico, tudo que toquei tornei belo em um novo modo de beleza: a própria verdade concedi o que é falso não menos do que é autêntico como sendo seu domínio de direito, e mostrei que o falso assim como autêntico são meramente formas de existência intelectual. Tratei a Arte como a suprema realidade e a vida como mero modo de ficção. Despertei a imaginação de meu século de modo

<sup>354</sup> YANG, Yu. The Aesthetics of Exhibitionism: Oscar Wilde as a public aesthete. *English Language, Literature & Culture*, Beijing, v. 5, n. 1, p. 36-44, fev. 2020. p. 39. Tradução nossa. No original: “Wilde distinguishes himself from others by providing a special sensation for the pleasure of eyes. This visibility, in return, contributes greatly to the exhibition of the aesthetic image that he desires so intensely.”

<sup>355</sup> IACOB, Miruna. Gender issues, sexuality and Aestheticism with Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 68. Tradução nossa. No original: A very close connection exists between aestheticism and the concept of ‘dandy’. The confluence of these two terms gives birth to an artistic human product, self-sufficient by its sophisticated, refined and graceful nature. Although most of Wilde’s characters are dandies, the author himself is formally part of the same category of the effeminate dandy, at least through his interest in fashion. It is the very ambiguous and free nature of the dandy which enables us to outline multiple perspectives on sexuality.

a criar mito e lenda a minha volta. Sintetizei todos os sistemas em uma frase e toda a existência em um epigrama.<sup>356</sup>

A despeito de todas as controvérsias envolvendo sua figura, certamente nenhum dos contemporâneos de Oscar Wilde negaria que ele efetivamente defendia com vigor os ideais do esteticismo – não somente nas suas obras literárias, nos círculos sociais que frequentava e por meio de sua persona pública, mas também em ensaios teóricos publicados em periódicos ingleses de ampla circulação, sobretudo no fim da década de 1880. Gostaríamos de nos ater aqui a dois destes ensaios que apareceram primeiramente na imprensa e depois foram expandidos e publicados na ocasião do lançamento da coletânea *Intentions*<sup>357</sup>, editada em 1891: “A decadência da mentira” e “O crítico como artista”.

A opção por analisar mais detidamente estes dois ensaios, que compõem uma parte da obra do escritor que os estudiosos anglófonos delimitam como *Wilde's theoretical criticism*<sup>358</sup>, é orientada pelas seguintes razões: 1. Embora a obra ensaística de Wilde seja, como já apontamos, menos popular e analisada do que suas peças de teatro e seu romance<sup>359</sup>, estes dois textos costumam receber uma atenção privilegiada de estudiosos que se debruçam sobre esta parte da *oeuvre* do escritor. Além disso, estes ensaios também costumam aparecer na literatura acadêmica sobre Wilde, ainda que como mera referência de aforismos do escritor; 2. A preocupação acerca do que deveria ser a arte e como os indivíduos deveriam se relacionar com ela é central na maioria dos escritos wildeanos, todavia, estes ensaios, para

<sup>356</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 94.

<sup>357</sup> Mobilizamos sempre como fonte neste trabalho as versões dos ensaios publicadas em *Intentions*, no ano de 1891, já devidamente revisadas e ampliadas por Oscar Wilde. Utilizamos como referência para as citações a tradução de João do Rio, publicada originalmente em 1912, disponível em WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994. Cotejamos sempre a tradução com o texto original e, quando julgamos necessário, ora apontamos diferentes possibilidades de leitura de uma expressão ou termo na nota de rodapé, ora simplesmente incluímos a citação original em inglês a partir do original (WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007).

<sup>358</sup> Em uma possibilidade de tradução livre, “teoria crítica wildeana”. Esta delimitação praticamente inexiste na literatura acadêmica brasileira sobre Wilde. Cf. DANSON, Lawrence. Wilde as Critic and Theorist. In: RABY, Peter (Org.). *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 81.

<sup>359</sup> Embora esses estudos sejam um pouco escassos quando comparados à literatura acadêmica a respeito de outras obras wildeanas, há trabalhos de referência – alguns deles extremamente breves, é verdade – sobre a obra ensaística (ou *theoretical criticism*) de Wilde: DANSON, Lawrence. *Wilde's Intentions: the artist in his criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997; DANSON, Lawrence. Wilde as Critic and Theorist. In: RABY, Peter. (Org.). *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p.80-95; GREEN, R. J. Oscar Wilde's Intentions: an early modernist manifesto. *The British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 13, p. 397-404, 1973; SMITH, Benjamin. The ethics of man under aestheticism. *Irish Studies Review*, Dublin, v. 13, p. 317-323, 2005.

além de “A alma do homem sob o socialismo”<sup>360</sup>, caracterizam-se pela abordagem mais direta e aprofundada do dramaturgo sobre estas questões; 3. Por fim, como almejamos examinar continuidades e rupturas na concepção da doutrina estética abraçada por Wilde, estes escritos apresentam-se como as principais fontes que nos permitem comparar as formulações do escritor feitas antes e durante a fase final do cárcere, em *De Profundis*.

Gostaríamos de começar por “A decadência da mentira”, publicado originalmente em 1889 na revista *Nineteenth Century*. O ensaio é construído como um diálogo socrático entre dois personagens, em que um deles, Vivian, articula seus pontos de vista acerca do tema principal, e o outro, Cyril, opera como arguidor perante as ideias propostas – uma espécie de manifestação da voz do leitor que interroga Wilde acerca de suas ponderações. Além disso, o texto apresenta diversas rubricas do escritor, salientando, por exemplo, a posição dos personagens no cenário (uma biblioteca) e a entonação de suas falas. Poderíamos afirmar que Wilde tenciona edificar, ao longo do ensaio, algumas das bases de sua doutrina estética, tais como: o enaltecimento da obra de arte inteiramente independente e, portanto, desprovida de moralidade; a aversão ao utilitarismo artístico, contrapondo-se à ideia de que a obra de arte deve abordar questões políticas e sociais; e a proeminência da sensibilidade dos indivíduos, sempre visando o prazer estético.

Logo em seu início, o ensaio apresenta uma dura crítica de Vivian ao realismo, responsável, segundo o personagem, pela criação de obras de arte caracterizadas pela “mórbida faculdade de dizer a verdade”, “tão fiéis à vida que perdem toda a verossimilhança”<sup>361</sup>. O ataque de Vivian é direcionado, particularmente, aos romancistas e dramaturgos que apresentam denúncias sociais em suas obras e constroem personagens que anseiam ser “verdadeiros”, refletindo a realidade de uma época e mimetizando pessoas reais. Wilde opõe a vida e a natureza à obra de arte, afirmando que a última deve sempre prescindir das duas primeiras se não quiser incorrer numa “consumada falência”<sup>362</sup>. A partir desta oposição inicial, podemos identificar o que Wilde quer dizer com o título do ensaio: a arte, para o escritor, deve sempre ser avessa ao compromisso com a “verdade” verificada nas obras dos realistas, adotando, ao invés disso, a “mentira” como mote, isto é, uma criação

---

<sup>360</sup> Neste ensaio, Wilde apresenta não apenas uma síntese das ideias defendidas em escritos anteriores, como também se volta, primordialmente, à questão do individualismo e da organização de uma sociedade fundada neste ideal. Desta forma, optaremos por abordá-lo no terceiro capítulo desta dissertação, quando discutiremos, a partir de uma perspectiva foucaultiana, a respeito da elaboração destes temas pelo escritor neste texto e na epístola *De Profundis*.

<sup>361</sup> WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 30.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 41.

descompromissada com o real. O realismo é caracterizado como “o dissolvente destruidor da Arte, o inimigo que devasta a morada”<sup>363</sup>.

Ao ser confrontado por Cyril sobre o papel da natureza na relação com a arte, Vivian defende que a primeira por si só é imperfeita e que, a exemplo da vida, está sempre imitando a segunda uma vez que nós só percebemos os fenômenos naturais de uma maneira específica porque a arte assim nos condiciona<sup>364</sup>. Defendendo a proeminência da arte sobre a vida e a natureza, Vivian sintetiza seu argumento em um aforismo que se tornaria um dos mais famosos da obra de Oscar Wilde: “a Vida imita a Arte muito mais que a Arte imita a Vida”<sup>365</sup>. Questionado se a arte não reiteraria, na verdade, o espírito de seu tempo, Vivian apresenta outro mote daquilo que chama de “novo esteticismo”<sup>366</sup>: “a arte não exprime mais nada, a não ser ela mesma”<sup>367</sup>. O personagem argumenta ainda que os historiadores estariam equivocados ao tentar compreender um período histórico a partir da arte criada pelos homens daquele tempo pois, ao buscarem na arte um retrato das coisas como elas eram, encontram apenas uma invenção, uma vez que o verdadeiro artista é aquele que enxerga as coisas como elas não são<sup>368</sup>. “Nós julgamos o passado pela Arte, que, felizmente, nunca diz a verdade”<sup>369</sup>, assinala.

Na parte final do ensaio, já convencido por Vivian sobre seus ideais estéticos, Cyril solicita que o interlocutor tente resumir as bases da doutrina do “novo esteticismo”. A prolixidade usual de Wilde não lhe permite redigir uma síntese no sentido estrito da palavra, de forma que podemos apresentá-la ao leitor deste trabalho da seguinte maneira:

Ei-las [as bases da doutrina] abreviadas: **a Arte nunca exprime mais nada, a não ser a própria Arte.** (...) Em caso algum [a arte] 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.** (...) A Arte morre quando deixa de ser imaginativa. O Realismo,

<sup>363</sup> WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 38

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 51. Para tornar mais claro este argumento, Vivian adota um neveiro como exemplo e afirma que só interpretamos este fenômeno de uma forma singular e bela porque a arte nos condiciona a enxergá-lo desta maneira.

<sup>365</sup> *Ibid.* Oscar Wilde grafa recorrentemente algumas palavras, como “arte”, “vida”, “passado” e “natureza”, com letra maiúscula.

<sup>366</sup> No original, “new aesthetics” (WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007, p. 942.). João do Rio traduz como “nova estética” (WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 60), ao passo que preferimos a adaptação para português “novo esteticismo” a fim de explicitar aquilo que o escritor está, de fato, propondo no ensaio.

<sup>367</sup> WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 53.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 56.

como método, é de completo insucesso. (...) As únicas coisas belas são aquelas que não nos afetam. (...)

O terceiro ponto da doutrina mostra que **a Vida imita muito mais a Arte do que é imitada pela Arte.** (...) Tal teoria, inédita, é das mais frutuosas e lança uma luz inteiramente nova sobre a história da Arte. (...)

Como revelação final, **a Mentira, ou a exposição das coisas falsas, constitui o legítimo intento da Arte.**<sup>370</sup>

Apresentado este panorama do conteúdo de “A decadência da mentira”, cabem aqui algumas breves considerações que antecipam uma questão que analisaremos mais atentamente a seguir, qual seja, a proposital ambiguidade do discurso de Wilde. A escolha dos nomes dos personagens do ensaio, por exemplo, certamente é uma homenagem do escritor aos filhos<sup>371</sup>, porém podemos conjecturar outras razões para esta e outras decisões do dramaturgo na estruturação e estilização do texto, o qual tenciona ser um tratado moderno sobre arte. Ao apresentar suas ideias em formato de diálogo, Wilde parece querer ultrapassar o didatismo, criando no leitor, na verdade, uma dúvida a respeito de sua intencionalidade e *sinceridade* ao apresentar suas ideias: quem fala e defende os ideais estéticos ali assinalados é, na verdade, Wilde ou o personagem, a criação meramente fictícia? Embora o desfecho do ensaio indique uma vitória argumentativa de Vivian, o leitor é colocado na posição de concordar com as perspectivas dele ou acreditar que os contrapontos de Cyril são pertinentes e foram insuficientemente refutados pelo interlocutor. Mais do que isso, o leitor também nutre a sensação de que as ideias de Vivian são exageradas em virtude da forma assertiva por meio da qual são apresentadas, quase como se fossem sátiras hiperbolizadas dos pensamentos daquele que está segurando a pena, o “verdadeiro” Wilde.

A ambiguidade do ensaio parece ser indecifrável dentro dele mesmo; todavia, se considerarmos o conjunto da obra wildeana, poderíamos assumir que, apesar do tom taxativo e irônico de Vivian, há muita seriedade – para utilizar um vocábulo caro ao escritor – nas

---

<sup>370</sup> WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 60-61. Grifo nosso. No original (WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007. p. 942-943): *Briefly, then, they are these. Art never expresses anything but itself. (...) In no case does it reproduce its age. To pass from the art of a time to the time itself is the great mistake that all historians commit. The second doctrine is this. All bad art comes from returning to Life and Nature, and elevating them into ideals. The moment Art surrenders its imaginative medium it surrenders everything. As a method Realism is a complete failure (...). The only beautiful things are the things that do not concern us. (...) The third doctrine is that Life imitates Art far more than Art imitates Life. (...) It is a theory that has never been put forward before, but it is extremely fruitful, and throws an entirely new light upon the history of Art. (...) The final revelation is that Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art. (...)*

<sup>371</sup> A única diferença é a seguinte: o nome do filho de Wilde, Vyvyan, é grafado com a letra “y”, ao invés de “i”, como o personagem do ensaio. Em geral, nas obras do dramaturgo, é comum encontrarmos personagens nomeados em homenagem a amigos de Wilde e/ou intelectuais da época. O caso mais famoso talvez seja do amigo e poeta John Gray, o qual inspirou o nome de Dorian Gray.

palavras de Wilde. Ao nomear os personagens homonimamente aos seus filhos e finalizar o diálogo com uma aparente concordância entre ambos, o ensaísta parece criar uma piada sutil de que estamos diante de, literalmente, reproduções suas – ou seja, uma “prole” que simboliza suas propostas de um “novo esteticismo”. Vale assinalarmos, entretanto, que as ideias apresentadas por Wilde ao longo do ensaio não são completamente originais, como ele reclama na parte final do texto. Conforme vimos anteriormente neste capítulo, diversos pesquisadores asseguram a vigorosa inspiração do dândi irlandês nos escritos de seus professores de Oxford, em especial Walter Pater. Sobre esta intertextualidade, Lawrence Danson observa que

entre os ecos dos escritos críticos de Wilde, a voz de Walter Pater é inconfundível. Pater pode ser ouvido até mesmo no título enigmático de Wilde: *Intentions* [*Intenções*] alude à obra *Appreciations* [*Apreciações*] de Pater, a qual o dramaturgo revisou em março de 1890. O título de Wilde sintetiza a capacidade de seus ensaios de reunir fragmentos, questionar e responder, ser simultaneamente eles mesmos e os outros (...). O título de Wilde lembra o do livro de Pater (...) e também alude à palavra-chave de Pater 'impressões', de modo que ambas as palavras remetem ao significado original de 'ensaios': experimentações, tentativas – tudo propositalmente no plural.<sup>372</sup>

Se por um lado Walter Pater é mencionado somente uma vez ao longo de “A decadência da mentira”<sup>373</sup>, quando Vivian credita corretamente ao teórico a afirmação de que “todas as artes aspiram à condição de música”, o diálogo com os escritos do ex-professor se torna mais flagrante em “O crítico como artista”. Neste ensaio<sup>374</sup>, publicado originalmente em 1890 como “A verdadeira função e valor da crítica” em duas partes na revista *The Nineteenth Century*, Wilde repete a estrutura – e, de certa forma, a estratégia argumentativa – adotada no anterior: trata-se de um diálogo entre dois personagens que discordam entre si, Gilbert e Ernerst. O texto também é estilizado como se fosse uma peça de teatro, apresentando igualmente como cenário uma biblioteca e contendo diversas rubricas do dramaturgo acerca dos gestos e tom de voz dos personagens em suas respectivas falas.

---

<sup>372</sup> DANSON, Lawrence. Wilde as Critic and Theorist. In: RABY, Peter (Org.). *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 83. Tradução nossa. No original: *Among the echoes in Wilde's criticism, the voice of Walter Pater is unmistakable. Pater can be heard even in Wilde's enigmatic title: Intentions calls to mind Pater's Appreciations, which Wilde had reviewed in March 1890. Wilde's title instances in small his essays' ability to gather up fragments, to call and reply, to be simultaneously themselves and others. (...) Wilde's title recalls the title of Pater's book (...) and it also carries Pater's keyword 'impressions', both words caught up with the original sense of 'essays': attempts, trials - all purposively in the plural.*

<sup>373</sup> WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 53.

<sup>374</sup> João do Rio traduz o título do ensaio publicado em *Intentions*, “The critic as artist”, como “A crítica e a arte”, todavia, iremos nos referir ao escrito de Wilde no corpo do texto pela tradução literal e hoje mais recorrente: “O crítico como artista”.

Numa tentativa de condensar o conteúdo deste ensaio, consideravelmente mais longo e provocador que o anterior, poderíamos assinalar que Oscar Wilde parte do questionamento do que seria um genuíno espírito crítico para subverter a noção usual de crítica de arte. O escritor afirma que o crítico desempenha, na verdade, um papel criador de suma importância, devendo, quando cumpre sua função de modo exemplar, conceber algo inteiramente novo e independente a partir da apreciação da obra de outrem ao invés de simplesmente descrevê-la imparcialmente. Em outras palavras, Wilde valoriza não apenas a individualidade daquele que concebe uma obra, mas também daquele se dispõe a analisá-la criticamente por intermédio da linguagem – segundo ele, a forma mais completa de arte de todas<sup>375</sup>. O tema do individualismo tangencia toda a primeira parte do ensaio e se torna central na segunda, quando passa a ser diretamente relacionado à ação do espírito crítico e a uma desejável “cultura de si” por parte dos homens. Estas ideias são lançadas no texto de modo provocador, usualmente intermediadas por epigramas típicos da escrita wildeana. Promovendo uma vívida defesa do egotismo e da livre criação e apreciação artísticas, os personagens de Wilde – em especial, Ernest – elogiam o pecado, contestam a moral burguesa vitoriana e estabelecem a subjetividade, incompletude e imoralidade como características de toda obra artística que se preze.

Se em “A decadência da mentira” Wilde inicia o ensaio atacando especificamente os adeptos do movimento realista, em “O crítico como artista” ele amplia sua crítica por meio de uma reflexão dos personagens sobre como a sociedade não admira obras nas quais se percebe a individualidade do artista – o que leva Ernest a constatar que “o público inglês sempre se sente perfeitamente à vontade quando lida com a mediocridade”<sup>376</sup>. Os ataques aos ingleses, ora velados, ora explícitos, são recorrentes ao longo de todo o texto e se intensificam, sobretudo, na segunda metade, onde podemos ler comentários dos personagens sobre quão incivilizada é a Inglaterra<sup>377</sup> e como a estabilidade de sua sociedade repousa na “ausência de inteligência de seus membros”<sup>378</sup>. Gilbert apresenta ainda reprimendas consideráveis ao jornalismo e à crítica de arte praticada pela imprensa, ao passo que seu interlocutor afirma que o grande problema da crítica no século XIX é que ela objetiva meramente descrever as obras de arte como elas são, negligenciando a herança deixada pelos gregos. Ernest, por sua vez, defende reiteradamente a proeminência da individualidade e da independência, aspectos os

<sup>375</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 102.

<sup>376</sup> WILDE, Oscar. *Collected Works*, op. cit., p. 965. Tradução nossa. No original: “the English public always feels perfectly at its ease when a mediocrity is talking to it.”

<sup>377</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 144.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 146.

quais deveriam não apenas orientar o trabalho do crítico de arte – equiparado aqui, portanto, ao artista –, como também a própria criação da obra contemplada: “não há arte elevada sem consciência, e consciência e espírito crítico é a mesma coisa”<sup>379</sup>.

#### 2.4 A retórica da ambiguidade entre a sinceridade e a ironia

*O fanático – cujo maior vício é a sinceridade – nos domina.*  
Oscar Wilde<sup>380</sup>

Ao examinarmos cuidadosamente as ideias propostas em “O crítico como artista”, encontramos-nos em uma situação semelhante àquela na qual fomos colocados durante a leitura de “A decadência da mentira”. Em ambos os textos, Oscar Wilde manipula a forma ensaística a fim de criar uma espécie de dubiedade a respeito da seriedade de suas ideias, as quais são sempre apresentadas por intermédio da ficção, verbalizadas usualmente por um personagem com traços típicos de dândi que remetem ao próprio escritor. Este meio de discorrer sobre temas sensíveis dirigindo-se a um amplo público se tornaria uma constante na obra de Wilde a partir da publicação destes ensaios e não seria exagero afirmar que foi uma das razões para o seu sucesso nos teatros: praticamente todas as peças wildeanas que viriam a ser comercialmente bem-sucedidas ao longo da década de 1890 apresentam características semelhantes. Esta “retórica da ambiguidade”, como podemos nomear tal estratégia discursiva do escritor, inclusive, parece ter sido levada às últimas consequências em *O Retrato de Dorian Gray*, romance publicado originalmente no mesmo ano em que “O crítico como artista” e no qual Wilde coloca na boca de seus personagens – sobretudo, Lorde Henry Wotton – ideias controversas a respeito de diversos tópicos sensíveis para a classe média vitoriana, o que resultaria, como vimos, na mobilização do livro como uma prova contra o dramaturgo em seus julgamentos.

Aquilo que Wilde parece colocar sempre em jogo nos seus ensaios – e em praticamente toda a sua obra em prosa – é a sua *sinceridade* por trás das palavras. A escrita do dramaturgo é caracterizada por uma presença constante de epigramas, axiomas e paradoxos, responsáveis por provocar um senso de prazer no leitor ao passo que também o desnorteia – sobretudo quando estamos cientes de que aquele que escreve é responsável por afirmações como “o artista é a única pessoa que nunca fala sério”. Wilde brinca, portanto, com as noções de seriedade e sinceridade constantemente, embaralhando-as por vezes, de modo que

<sup>379</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 151.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 166.

gostaríamos de nos ater aqui à segunda, objetivando uma reflexão acerca de como ela pode ser central para que possamos melhor examinar o esteticismo proposto por Oscar Wilde e seu modo de divulgação em suas obras.

Para tratarmos do tema da sinceridade, recorreremos ao estudo de Lionel Trilling, *Sinceridade e autenticidade*<sup>381</sup>, no qual o pesquisador traça uma genealogia desta palavra, ambicionando demonstrar que em um determinado momento a congruência entre aquilo que se fala e o que se sente se tornou algo determinante na vida moral das sociedades europeias. A tese central da obra de Trilling é que a sinceridade, embora tenha ocupado um lugar central na cultura ocidental até o século XIX, está em declínio na contemporaneidade, ao passo que o conceito de *autenticidade* se torna o novo farol ético de nossa cultura<sup>382</sup>.

O crítico literário define *sinceridade* como uma expressão do comportamento de um indivíduo que é fidedigna àquilo que ele sente, de modo que seus atos práticos, que constituem a forma como este ser humano se apresenta ao outro, refletem exatamente sua intimidade interior<sup>383</sup>. Trilling retoma, portanto, as ideias de Erving Goffman<sup>384</sup>, assinalando a representação de um papel social específico como condição *sine qua non* para que alguém seja visto como “sincero”.

A sociedade exige que nos apresentemos como seres sinceros, e a forma mais eficaz de cumprir essa exigência é assegurando que nós somos sinceros de fato, que realmente somos o que queremos que a comunidade ache que somos. Em suma, nós interpretamos o papel de nós mesmos, desempenhamos com sinceridade a função da pessoa sincera, e disso resulta que um juízo que se debruce sobre nossa sinceridade pode muito bem declará-la inautêntica.<sup>385</sup>

No caso da Inglaterra vitoriana, Trilling explica que havia uma crença promovida pelos próprios ingleses de que eles eram responsáveis por um tipo moral único e exemplar, fundado na probidade e na candura<sup>386</sup>. Este traço definidor do caráter deste povo, essencialmente moral, era manifestado, a partir desta perspectiva, por uma *sinceridade inglesa*, fundada não apenas no franco trato com o outro, mas também no ato de ser verdadeiro consigo mesmo por intermédio do trabalho e da assimilação e expressão da classe social a qual se pertence. “A sinceridade inglesa não exige que se confronte o que é vil ou

---

<sup>381</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014. p. 12.

<sup>382</sup> Voltaremos a esta questão no capítulo seguinte, quando discutirmos a relação entre ética e autenticidade.

<sup>383</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 14-15

<sup>384</sup> GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

<sup>385</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 24-25.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

vergonhoso em si mesmo. O que o inglês pede ao homem sincero é que este *se comunique sem iludir ou enganar*<sup>387</sup>, escreve Trilling.

Se “a sinceridade dos ingleses depende da estrutura de classes da Inglaterra”<sup>388</sup>, a chamada *sinceridade francesa* apresenta aspectos diferentes. No outro lado do Canal da Mancha, a sinceridade “consiste em dizer a verdade sobre si mesmo para si e para os outros; por verdade, entende-se o reconhecimento dos próprios traços e ações que são moral ou socialmente desonrosos e, no comportamento convencional, dissimulados”<sup>389</sup>. Trilling identifica na decadência da fé e no avanço da ciência algumas das razões para os ingleses se apegarem à noção de sinceridade, fortemente vinculada à moralidade:

Poderíamos dizer que o importante arquétipo das classes vitorianas instruídas foi formado em resposta à perda da fé religiosa: aquele que não cria sentia a necessidade de conservar o mesmo grau de seriedade e zelo que se fazia adequado ao estado de crença; ele deveria cuidar para não cair na libertinagem irrefletida dos franceses: "Vocês conhecem os franceses [...]", disse Matthew Arnold. Talvez a maior angústia associada ao desaparecimento da fé – mais dolorosa e fragmentadora do que podemos imaginar hoje – tenha surgido quando se abandonou o pressuposto de que o universo tinha um propósito. Esse pressuposto, que segundo Freud "permanece e sucumbe com o sistema religioso", era para os que o defendiam não somente uma ideia reconfortante, mas sobretudo uma categoria do pensamento; sua extirpação era uma catástrofe psíquica. O caráter vitoriano sentia a necessidade de evitar essa perda, isto é, de não ceder ao niilismo nela implícito.<sup>390</sup>

Conscientes do desprezo de Oscar Wilde frente ao povo inglês e à moral burguesa, podemos assimilar o porquê dele tratar com tanto desdém uma noção que remete a ambos, isto é, a sinceridade, em seus escritos. Felizmente, Trilling não ignora em seu estudo o flagrante descaso do artista irlandês perante esta noção:

A cada ano que passa, a figura de Wilde cresce em clareza e tamanho. Nem sua pose nem seu martírio obscurecem, hoje, sua relevância intelectual. A magnitude desta é insinuada pela visão expressa tanto por André Gide quanto por Thomas Mann, segundo os quais Wilde e Nietzsche trazem consigo uma grande afinidade. Sem dúvida, num aspecto esses dois homens se aproximam: ambos expressaram uma fundamentada oposição à sinceridade, ambos louvaram aquilo a que deram o nome de máscara.<sup>391</sup>

Segundo Trilling, um dos traços marcantes de Wilde é sua crença de que a sinceridade, este confronto “entre a experiência e sua expressão pública direta não necessariamente gera a

<sup>387</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 72. Grifo nosso.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

verdade – e, na realidade, é provável que chegue até mesmo a pervertê-la”<sup>392</sup>. Sob esta perspectiva, se tentarmos identificar algo próximo a uma “sinceridade” nos ensaios de Wilde, esta se alinharia muito mais àquela verificada na literatura francesa por sua tradição em reconhecer no próprio indivíduo aquilo que não é desejável socialmente.

“O que os homens chamam de falta de sinceridade não é senão um método para multiplicar a personalidade”<sup>393</sup>, escreve Wilde em “O crítico como artista”. Com efeito, parece-nos que o dramaturgo irlandês está muito mais interessado em fazer troça da sinceridade do que soar, sob qualquer aspecto, sincero. “Em todas as questões de extrema importância, o estilo, não a sinceridade, é o essencial. Em todas as questões sem importância, o estilo, não a sinceridade, é o essencial”<sup>394</sup>, assinala. Levando em conta aforismos como este, subvertendo a noção de sinceridade, podemos contemplar a total incongruência entre a escrita wildeana e a sinceridade inglesa, aquela que preza a comunicação direta, que se distancia da abertura de qualquer margem à ilusão ou tipo de dissimulação. A retórica da ambiguidade verificada nos ensaios wildeanos analisados debocha deste fundamento vigorosamente: não sabemos se quem emite as opiniões é Wilde ou seus personagens fictícios, tampouco conseguimos identificar o quão a sério podemos levar qualquer ideia ali defendida. Se voltarmos nossos olhares à obra teatral de Wilde, a corrupção da sinceridade inglesa também pode ser verificada. Na peça “A importância de ser Prudente”, por exemplo, além dos protagonistas, que conscientemente manipulam todos a sua volta apresentando-se como outras pessoas, a maioria dos personagens descobrem no ato final que não são quem realmente pensavam em virtude de suas origens. Parece-nos bastante claro que Wilde banaliza e faz troça da sinceridade porque ela nada representa de positivo para ele; trata-se, na verdade, de apenas mais um ideal moral tipicamente inglês que merece nada além da zombaria e desprezo.

Se a arte defendida por Wilde prescinde da sinceridade e é avessa a ela, podemos compreender também a *ironia* recorrente nos textos do dramaturgo, visto que este é um recurso linguístico conhecido por justamente expressar o contrário daquilo que é dito. Concordamos com Trilling em sua identificação de um “desapego alcançado pela ironia”<sup>395</sup> e um louvor à postura irônica nos escritos wildeanos, perceptíveis, sobretudo, na metáfora das

---

<sup>392</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 134.

<sup>393</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 152.

<sup>394</sup> WILDE, Oscar. Phrases and Philosophies for the Use of the Young. In: *THE CHAMALEON*, v. 1, n. 1, 1894. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-chameleon>>. Acesso em 26 fev. 2021. Tradução nossa. No original: “*In all unimportant matters, style, not sincerity, is the essential. In all important matters, style, not sincerity, is the essential*”.

<sup>395</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 36.

máscaras tão cara ao dândi irlandês: “O homem fala menos de si quando fala por sua conta. Dá-lhe uma máscara e ele dirá a verdade”<sup>396</sup>.

Ela [a ironia] é empregada com uma série de sentidos; destes, o mais simples é aquele em que se fala o que não se tenciona, mas não com o objetivo de enganar e não tanto com o objetivo de zombar (embora isso em geral venha implícito), e sim a fim de estabelecer uma desconexão entre o falante e seu interlocutor, entre o falante e aquele sobre o qual se fala ou entre o falante e ele mesmo.<sup>397</sup>

O debate sobre a ironia na literatura acadêmica é extenso e complexo, de modo que gostaríamos de nos ater aqui estritamente aos modos e razões pelos quais esta noção se conecta tão intimamente à obra wildeana. O professor D.C Muecke assegura que a primeira aparição do termo “ironia” na língua inglesa data de 1502 e seu uso literário só passou a ser investigado a partir do século XVIII. A palavra era utilizada até então somente como denominação de uma figura de linguagem na qual se diz uma coisa tencionando afirmar o oposto<sup>398</sup>. Ao longo do século XIX, contudo, a ironia passou a ser observada não apenas semanticamente – a “ironia instrumental”, recorrente na literatura –, como também na caracterização de situações – “ironia observável”, segundo denominação de Muecke – nas quais ela se desloca do sujeito ativo para o passivo<sup>399</sup>.

A partir da observação de Haakon Chevalier de que “o traço básico da ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência”<sup>400</sup>, podemos compreender que ela está continuamente conectada ao paradoxal, à constante dialética da condição humana, expressando sempre algo, ainda que simples, de uma forma que permita diversas possibilidades subversivas de interpretação<sup>401</sup>. Entendendo a ironia instrumental a partir deste prisma, Muecke afirma que, embora um escritor garanta que o significado real de suas palavras seja inferível, ele se coloca numa posição de quem não quer dizer efetivamente aquilo, apresentando-se perante o leitor por trás de uma *sinceridade ilusória*<sup>402</sup>. Essa dúvida estimulada pela ironia causa, a despeito do desafio, um espetacular deleite ao leitor, sendo uma das razões possíveis para justificarmos o porquê da escrita de Oscar Wilde, por exemplo, continuar a nos cativar no século XXI.

<sup>396</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 147-148

<sup>397</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*, op. cit., p. 135.

<sup>398</sup> MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 32.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>400</sup> CHEVALIER, Haakon. *The ironic temper*. New York: Oxford University Press, 1932, p. 42 *apud* MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*, op. cit., p. 51.

<sup>401</sup> MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*, op. cit., p. 48.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 57.

Enfim, Wilde se serve da ironia da forma levada a cabo em seus ensaios – diálogos, estilizados como peça teatral – para subverter os sentidos de suas afirmações, desafiando-nos, ainda hoje, a respeito da sinceridade de suas palavras. *Grosso modo*, o dramaturgo irlandês “fala” por intermédio dos seus personagens ao passo que ele mesmo não afirma, efetivamente, nada. Tudo paira, a partir desta postura irônica, no campo das possibilidades interpretativas engendradas por uma retórica da ambiguidade: ao mesmo tempo em que Wilde soa agressivo e subversivo – afrontando a sociedade inglesa, por exemplo, e lhe atribuindo os piores adjetivos possíveis –, ele enverniza sua argumentação de modo que não nos permite ver claramente o que está para além dela, isto é, a real intencionalidade do discurso. Se para nós, hoje, esta ambivalência consciente do escritor parece menos difícil de ser contornada a partir da análise integral de sua vida e obra, ela deve ter soado quase intransponível para seus contemporâneos – ao menos até o escândalo público protagonizado por Wilde, o qual acabou jogando uma luz sobre seus escritos que acabou favorecendo interpretações de viés imoral e subversivo por grande parcela da sociedade.

## **2.5 “O outro lado do pomar”: o esteticismo wildeano repensado em Reading**

A base do “novo esteticismo” proposto por Oscar Wilde antes da prisão apresenta como um de seus pilares não apenas a fruição estética inspirada pelo mote francês *l’art pour l’art*, mas também uma veemente rejeição à moralidade, ao gosto da burguesia inglesa e à sua concepção acerca de como deveria ser a arte no século XIX. Podemos entender, à luz destas características centrais do movimento estético, por exemplo, o porquê de Wilde banalizar e fazer troça da ideia de sinceridade: ela nada quer dizer para ele; trata-se apenas de uma parte do ideal moral inglês imposto socialmente que deve ser liquidado. Estas ideias, contudo, com pequenas variações entre diferentes artistas e teóricos, já eram defendidas nas décadas que precederam os principais escritos wildeanos. Dito isto, a despeito de sua postura extravagante e de seus métodos de divulgação do esteticismo, em que medida podemos afirmar que Oscar Wilde propunha, efetivamente, um “novo esteticismo”? Para averiguarmos esta questão, recuemos à década de 1870.

Conforme vimos, a maior parte dos estudiosos não hesita em afirmar que Walter Pater e Oscar Wilde são nomes centrais do esteticismo inglês, usualmente assinalando que o

segundo ecoou e levou aos extremos as teorias do primeiro<sup>403</sup>. Embora menos extravagante e radical do que seu aluno viria a ser, Pater também atraía atenções em Oxford pelas suas ideias pouco usuais, tendo sido protagonista de uma considerável polêmica na ocasião da publicação de *The Renaissance*, em 1873. O livro, uma reunião de ensaios críticos do professor acerca das obras de diferentes pintores renascentistas, era como uma bíblia para Oscar Wilde, que vangloriava-o em sua juventude como “o livro dourado do espírito e do sentido, a sagrada escritura da beleza”<sup>404</sup>. Em *De Profundis*, apenas três anos antes de sua morte, o dândi irlandês ainda sustentava que a obra do ex-professor exercera sobre si “uma estranha influência”<sup>405</sup> ao longo de toda sua vida.

A defesa da fruição estética e da arte como um fim em si mesmo é uma constante nos estudos realizados por Pater e também está presente nos ensaios de *The Renaissance*, de modo que a crítica de arte feita pelo professor funciona nos moldes daquilo que Wilde viria a defender em “O crítico como artista”: ele analisa as obras renascentistas sob uma ótica subjetiva, ressaltando a beleza e as possibilidades de interpretação por trás de quadros, como *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci, e ignora atributos tradicionais da crítica de arte, como a descrição e análise objetivas. Ao mesmo tempo em que promove a crítica, a prosa de Pater também apresenta prescrições e observações acerca do que deve ser a arte, sem jamais sintetizar estas ideias por meio de aforismos provocadores, como Wilde costumava fazer. A despeito deste método crítico pouco usual para os padrões da época, repleto de subjetividade e sem compromisso com a imparcialidade ou com a descrição do objeto *per se*, o que realmente levou Pater ao centro das atenções foi a “Conclusão” de *The Renaissance*. Não seria incorreto afirmar que o polêmico texto, escrito originalmente cinco anos antes da edição da mencionada coletânea, foi o responsável por tornar a obra uma das favoritas de Wilde.

Se a crítica de arte nada ortodoxa de Pater causou alguns burburinhos, o hedonismo com o qual o professor flertava vividamente nas páginas finais de seu livro desencadeou uma

---

<sup>403</sup> Não é comum encontrarmos estudos sobre a literatura inglesa no *fin-de-siècle* que não concedam a Walter Pater e Oscar Wilde protagonismo determinante no movimento estético na Inglaterra. Conforme vimos ao longo deste capítulo, John Ruskin também é mencionado usualmente como uma inspiração para esta doutrina, porém as atenções sempre se voltam às figuras de Pater e Wilde, em especial pela flagrante proximidade do pensamento de ambos. Destacamos aqui os trabalhos de Lawrence Danson e Allison Pease como exemplos substanciais: DANSON, Lawrence. Wilde as Critic and Theorist. In: RABY, Peter (Org.). *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 80-95; PEASE, Allison. Aestheticism and aesthetic theory. In: RODEN, Frederick S. (Org.). *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. Gordonsville: Palgrave MacMillan, 2004. p. 96-118.

<sup>404</sup> STURGIS, Matthew. *Oscar*, op. cit., p. 82.

<sup>405</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 105.

significativa querela com seus pares em Oxford<sup>406</sup>. Em linhas bastante gerais, Pater defende em “Conclusão” que os indivíduos procurem incessantemente novos prazeres e experiências, recusando qualquer tipo de formação de hábito ou modelo que um determinado período histórico possa oferecer<sup>407</sup>. O professor argumenta ainda que estamos todos condenados, “sob sentença de morte, mas com uma espécie de adiamento indefinido”<sup>408</sup>, de modo que “nossa única chance consiste em expandir este intervalo, obtendo o maior número de pulsações no período dado”<sup>409</sup>. Em um raro aforismo, Pater declara que “o fim não é o fruto da experiência, mas a experiência mesma”<sup>410</sup>.

Grandes paixões podem nos dar esse sentimento de vida acelerado, êxtase e sofrimento de amor (...). A paixão poética, o desejo de beleza, o amor à arte por ela mesma tem o máximo dessa sabedoria. Pois a arte vem até vocês propondo francamente não dar nada mais que a suprema qualidade para os seus momentos enquanto eles passam, e sem nenhuma outra razão que por esses momentos.<sup>411</sup>

Algumas das acusações que pairavam sobre Pater na década de 1870 em virtude deste texto seriam dirigidas ao seu famoso aluno em 1895: uma influência corruptora para a juventude, um apologista do ócio, um hedonista<sup>412</sup>. A controvérsia causada por “Conclusão” foi tamanha que o professor excluiu o texto da segunda edição da coletânea, reintegrando-o somente anos mais tarde, com leves modificações, sob a justificativa de que a autocensura fora fruto do receio de que alguns jovens pudessem ser induzidos ao erro a partir das ideias propostas. Um destes jovens acabou sendo Oscar Wilde, que assimilou cada linha do controverso texto de Pater, tornando as ideias do mestre mais mordazes e radicais quase duas décadas depois por meio de sua *oeuvre*.

Podemos concluir que a originalidade do “novo esteticismo” reivindicado por Wilde em “A decadência da mentira” e “O crítico como artista” não é, portanto, totalmente procedente. Todavia, isto não significa, de modo algum, que são nulas as contribuições do artista irlandês ao movimento estético. Se quisermos sintetizar as contribuições de Wilde à doutrina estética, podemos listar três pontos que nos parecem cruciais: 1. a espetacular popularização do esteticismo no fim do século XIX por intermédio de seus escritos e de sua

<sup>406</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 85.

<sup>407</sup> PATER, Walter. Conclusão. In: \_\_\_\_\_. *O renascimento: estudos sobre arte e poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2014. p. 222.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>412</sup> Walter Pater faleceu em 1894 e, portanto, não testemunhou o discípulo cair em desgraça no Tribunal de Old Bailey.

persona pública; 2. a insistência de Wilde em levar ao limite as teorias estéticas acerca da criação e fruição artísticas, defendendo-as efusivamente antes de sua condenação e reformulando-as durante os seus últimos meses no cárcere; 3. a formulação e defesa da ideia de “individualismo”, conectando-a à ética e à formação de uma sociedade utópica em escritos como “A alma do homem sob o socialismo” e *De Profundis*. Atenhamo-nos aqui ao segundo ponto assinalado.

Para se descolar minimamente do pensamento de Walter Pater e conceber algo que se aproximasse de um “novo esteticismo” no tocante ao processo de criação e apreciação artística, divergindo, assim, das bases tradicionais da doutrina estética e superando a defesa apaixonada das teses de seu mestre em Oxford, Wilde precisaria viver o ano de 1895 e suas consequências. A experiência inédita e traumática do cárcere teria impacto decisivo na forma de Wilde conceber a arte e a vida, bem como o processo de humilhação pública sofrido desde que as primeiras provas de sua conduta vieram à tona no Tribunal e foram repercutidas incessantemente pela imprensa inglesa<sup>413</sup>. Antes destes infortúnios, não havia qualquer espaço na doutrina estética defendida por Wilde para o sofrimento e a dor, por exemplo. Na verdade, a exemplo do que podemos observar na “Conclusão” de Pater, tudo aquilo que não ia ao encontro do prazer e a beleza era sumariamente negligenciado ou rejeitado pelo artista irlandês.

Voltemo-nos aqui mais uma vez a “O crítico como artista” para fins de uma análise comparativa. O personagem Ernest afirma neste ensaio que toda a catarse é provocada essencialmente pelo senso de beleza provocado pela arte<sup>414</sup> e que esta jamais nos fere realmente, ainda que nos emocionemos ao ouvir uma música ou assistir a uma peça de teatro, por exemplo<sup>415</sup>. Desta forma, Wilde julga que a arte é mais perfeita do que a vida, dentre outras razões, porque a primeira é incapaz de nos machucar ao passo que a segunda representa um perigo real. Aqui encontramos também outro motivo para a recusa de Wilde ao movimento realista: este traz para a arte as mazelas do cotidiano, as quais deveriam ser negligenciadas por uma obra que almeje despertar emoções verdadeiras no espectador.

Nós choramos, mas não estamos feridos. Sentimos o pesar, mas ele não nos amarga. Na vida real do homem, o pesar (...) é uma passagem a menor perfeição. (...) A mágoa produzida pela arte nos purifica e nos inicia, ao mesmo tempo. É pela arte, e unicamente pela arte, que realizamos a nossa

<sup>413</sup> Para mais informações sobre a repercussão do caso Oscar Wilde na imprensa inglesa, ver: COHEN, Ed. *Talk on the Wilde Side: towards a genealogy of a discourse on male sexualities*. New York: Routledge, 1993.

<sup>414</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 104.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 137.

perfeição; é a arte, e somente ela, que nos preserva dos mil perigos da existência real.<sup>416</sup>

Ao assinalar que “a sociedade esquece frequentemente o criminoso, mas nunca esquece o sonhador”, Wilde assinala não apenas a primazia do belo frente à realidade prática, como também acusa a sociedade de sempre perseguir aqueles que desejam viver em função da construção de um mundo dedicado à contemplação, a “única ocupação que convém ao homem”<sup>417</sup>. Ao longo deste e de outros escritos em prosa<sup>418</sup>, Wilde usualmente caracteriza os indivíduos que vivem em prol de uma arte genuinamente bela, desprovida de qualquer flerte com a fealdade, como dotados de um “temperamento artístico único”. Este temperamento, podemos inferir, está diretamente associado à adoção desta retórica hedonista<sup>419</sup> wildeana, a qual não somente ecoa a “Conclusão” de Walter Pater, como também encerra as portas para qualquer forma de criação e apreciação artística que não seja mediada pelo senso de beleza e pela procura de experiências aprazíveis.

Estas ideias de Wilde, todavia, sofrem modificações consideráveis em *De Profundis*. Ao refletir sobre o sofrimento e defini-lo como “um momento muito prolongado”, o qual “parece circular em torno de um centro de dor”<sup>420</sup>, o então prisioneiro volta suas atenções às emoções e aos sentimentos os quais, ele próprio reconhece, negligenciara ao longo de sua vida.

Eu queria provar o fruto de todas as árvores no pomar do mundo, e que iria ao encontro do mundo com essa paixão em minha alma. E assim, de fato, fui, e assim vivi. **Meu único erro foi ter me restringido exclusivamente às árvores do que me parecia ser o lado ensolarado do pomar, e evitado o outro por sua sombra e sua melancolia.**<sup>421</sup>

A tristeza assume um lugar na filosofia estética de Wilde que anteriormente era monopolizado pela beleza. “Beleza e tristeza caminham de mãos dadas”<sup>422</sup>, escreve. Se em “O crítico como artista” o dramaturgo rechaça a capacidade do sofrimento e a dor promoverem belas criações artísticas, na epístola de Reading ele afirma que o prazer e o sucesso podem até

<sup>416</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 137.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>418</sup> Em *O Retrato de Dorian Gray*, Lorde Henry Wotton utiliza o termo diversas vezes ao falar sobre os prazeres da vida com o protagonista do romance.

<sup>419</sup> Wilde jamais utiliza este termo, sobretudo porque a palavra trazia consigo, muito mais do que hoje, no senso comum, uma carga pejorativa muito forte.

<sup>420</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 76.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 114. Grifo nosso.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 111.

ser cativantes, porém é a tristeza “a mais sensível de todas as criações”, aquela capaz de fazer o homem “vibrar com terrível e pungente pulsação”<sup>423</sup>.

A tristeza, portanto, e tudo que ela ensina a alguém, é meu novo mundo. Eu costumava viver inteiramente para o prazer. Evitava o sofrimento e a tristeza de todo tipo. Odiava ambos. Estava determinado a ignorá-los tanto quanto possível: a tratá-los, por assim dizer, como formas de imperfeição. Não faziam parte do meu projeto de vida. Eles não tinham lugar em minha filosofia.<sup>424</sup>

O sofrimento é colocado em pé de igualdade com a beleza na compreensão da vida uma vez que este passa a ser interpretado por Wilde como “um solo sagrado”, um estado de espírito cuja experiência é imprescindível para que qualquer pessoa possa compreender sua própria existência<sup>425</sup>. A tristeza se torna uma das grandes inspirações artísticas reconhecidas por Wilde, assinalando que “hoje vejo que a tristeza, sendo a emoção suprema da qual o homem é capaz, é ao mesmo tempo o tipo e o teste de toda grande Arte”<sup>426</sup>. Se antes Wilde concebia a arte e, por conseguinte, a incessante procura pela beleza como o segredo da vida, agora ele reserva esta posição à experiência da dor, do sofrimento.

A Tristeza é o tipo supremo, tanto na Vida como na Arte. Por trás da Alegria e do Riso pode haver um temperamento rude, duro e cruel. Mas por trás da Tristeza sempre há tristeza. A Dor, ao contrário do Prazer, não usa máscara. (...) Há na Tristeza uma realidade intensa, extraordinária. (...) Não existe um único pobre desgraçado neste lugar desgraçado [a Prisão de Reading] aqui junto comigo que não esteja numa relação simbólica com o próprio segredo da vida. Pois o segredo da vida é o sofrimento.<sup>427</sup>

Cabe aqui ressaltar que Oscar Wilde parece não interpretar como uma antinomia essa relação construída entre “os dois lados do pomar”, isto é, o lado das emoções e sentimentos aprazíveis e o lado das tristezas e da dor, mas sim uma complementariedade. O poeta não toma a amargura, experienciada a partir do escândalo público e do encarceramento, como uma forma de viver superior àquela que empreendia nos seus anos de glória (“A primeira coisa que tenho de fazer é me libertar de qualquer possível sentimento de amargura contra o mundo”<sup>428</sup>). Os opostos – a beleza e a tristeza, o prazer e o sofrimento – são, para Wilde, faces diferentes de uma mesma moeda, isto é, da criação e contemplação artísticas. Aquele que deseja encontrar a completude na arte e na vida deve conhecer o pomar por completo, e por

<sup>423</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 79.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 97.

isso Wilde escreve a Douglas que atingiu outro patamar de seu individualismo na prisão<sup>429</sup>, percebendo que seu sofrimento tinha, sim, um significado<sup>430</sup>.

A despeito desta novidade no pensamento estético de Wilde, isto é, uma relação de interdependência a partir de sensações tidas como ignóbeis por outros teóricos do movimento, o escritor permaneceu dialogando, mesmo na prisão, com os pilares da doutrina com a qual se identificou ao longo de toda vida, sobretudo com os escritos de Walter Pater. Esta é uma das razões pelas quais não podemos afirmar que houve algo próximo de uma ruptura, no sentido estrito da palavra, de Wilde com o esteticismo em Reading. Além das bases da doutrina continuarem a orientar seu pensamento, a despeito das modificações introduzidas, o escritor se mantém firme em suas posições a respeito de vários temas, como a aversão aos dogmas religiosos, à moralidade, ao julgamento da opinião pública, etc. Algumas passagens de *De Profundis* exemplificam este nosso argumento, como a que destacamos abaixo:

Religião, moralidade, razão, nada disso me é de nenhuma ajuda. A moralidade não me é de ajuda. **Sou um anti-nomiano** (sic) por natureza. Sou desses que nasceram para as exceções, não para as leis. Mas embora veja que não há nada de errado no que a pessoa faz, percebo que há alguma coisa errada no que ela se torna. Foi bom ter aprendido isso (...) A religião não me é de ajuda. A fé que os outros depositam no que não podem ver, eu a deposito no que a pessoa pode tocar e enxergar.<sup>431</sup>

Wilde se considerava um antinomiano inspirado por uma rejeição às leis, aos códigos morais e aos dogmas do Cristianismo – a despeito de sua reiterada admiração pela figura histórica de Cristo – em prol do valor da arte e da liberdade na vida dos indivíduos. O que o dramaturgo quer transmitir com esta expressão pode ser melhor aferido pela sua utilização por Walter Pater em *The Renaissance*, na qual Wilde certamente se inspirou:

Uma das características mais fortes da irrupção da razão e da fantasia, da afirmação da liberdade de coração na Idade Média, a que chamei de Renascimento medieval, era seu antinomianismo, seu espírito de rebelião e revolta contra as ideias morais e religiosas de seu tempo. Na busca dos sentidos e da imaginação, no cuidado com a beleza, na adoração do corpo, as pessoas eram impelidas além dos limites do ideal cristão; e seu amor se tornava por vezes uma estranha idolatria, uma estranha religião rival.<sup>432</sup>

Outro termo que aparece repetidas vezes nos escritos de Wilde com uma carga pejorativa é “filisteu”, ou “filistinismo”. O dramaturgo faz uso destas palavras em seus ensaios prévios ao cárcere para designar aqueles que não possuem apreço pela beleza e pela

<sup>429</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 97.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 99. Grifo nosso.

<sup>432</sup> PATER, Walter. *O renascimento*, op. cit., p. 48.

arte, ao passo que em *De Profundis* as utiliza para designar aqueles que negligenciam a busca pelo individualismo e agem pela manutenção de forças opressivas na sociedade:

Você [Alfred Douglas] podia ter me apreciado enquanto individualista. Para isso nenhuma cultura se fazia necessária. Mas tal não se deu, e assim você trouxe o filistinismo (sic) para uma vida que fora um completo protesto contra ele, e sob alguns pontos de vista uma completa erradicação dele. (...) Filisteu é aquele que defende e apoia as forças opressivas, estorvadoras, cegas, mecânicas da Sociedade, e que não reconhece uma força dinâmica quando vê uma, seja em um homem, seja em um movimento.<sup>433</sup>

Parece-nos que a ideia de um *individualismo* necessário a todos os homens é a grande constante e novidade do pensamento estético de Oscar Wilde ao longo dos anos, desde que alcançou popularidade junto ao público inglês no fim da década de 1880 até a redação de *De Profundis* no cárcere, em 1897. Por meio desta noção, Wilde plasma suas ideias a respeito da concepção artística (já incorporando a tristeza e o sofrimento) com a necessidade de desenvolvimento de uma “cultura de si”. Traços deste pensamento já podem ser identificados em “O crítico como artista”, mas ele somente é explorado a fundo por Wilde pela primeira vez em “A alma do homem sob o socialismo”, ensaio no qual o escritor condiciona a fundação de uma nova sociedade, mais justa e aprazível, ao desenvolvimento do individualismo por todos os seus membros. Ao escrever em *De Profundis* que, após sua soltura, “a sociedade, tal como está constituída, não terá lugar para mim, nada a me oferecer”<sup>434</sup>, Wilde não somente está revisitando estas ideias, mas também explorando-as sob um novo prisma no que diz respeito à elaboração de uma ética da existência. É sobre este tópico, a partir de uma perspectiva foucaultiana, que gostaríamos de nos debruçar no capítulo seguinte deste trabalho.

---

<sup>433</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 148-149.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 183.

### CAPÍTULO III – “VITA NUOVA”: O INDIVIDUALISMO WILDEANO

*O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte?*  
Michel Foucault<sup>435</sup>

*Minha vida é como uma obra de arte e um artista nunca começa a mesma coisa duas vezes...*  
Oscar Wilde<sup>436</sup>

A publicação de *O Retrato de Dorian Gray*, em 1891, suscitou a disseminação de inúmeros artigos críticos nos jornais ingleses à época e diversos estudos no último século. Se a análise do único romance de Oscar Wilde provocou tamanho derramamento de tinta por páginas e mais páginas, o seu enredo, na contramão, pode ser resumido em poucas linhas. O protagonista, Dorian Gray, após conhecer um homem mais velho, Lorde Henry Wotton, torna-se seduzido pela própria beleza e pela necessidade de experimentar diferentes sensações ao longo da vida. Atormentado pela efemeridade da juventude, Dorian faz um pacto: seu retrato, pintado pelo amigo Basil Hallward, envelheceria em seu lugar, de modo que o jovem permaneceria sempre com a aparência imaculada. Ao longo do tempo, o protagonista descobre que a figura no quadro não somente envelhece, como também se torna cada vez mais sórdida à medida que ele toma decisões moral e eticamente questionáveis. No desfecho da história, horrorizado diante da figura exposta no retrato escondido em seu sótão, Dorian tenta destruí-lo, mas acaba se suicidando. Por fim, empregados encontram o corpo decrépito do protagonista e o quadro de Hallward com sua aparência original: a juventude e o belo lhe haviam escapado, restando-lhe somente a exposição estética da monstruosidade de seu ser.

Não entraremos aqui no debate acerca dos méritos literários e da vigorosa fortuna crítica de *Dorian Gray*, sendo suficiente para nossos propósitos assinalar que o romance de Wilde é, *grosso modo*, construído como uma variação do mito de Fausto e apresenta uma série de elementos virtuosos, o que lhe rendeu um lugar de prestígio entre as grandes obras da

<sup>435</sup> FOUCAULT, Michel. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours. In: *Dits et écrits IV*. Paris: Gallimard, 1994. p. 617. Tradução de Luiz Celso Pinho.

<sup>436</sup> WILDE, Oscar *apud* WILLOUGHBUY, Guy. A Poetics for Living: Christ and the meaning of sorrow in De Profundis. In: BLOOM, Harold (Org.). *Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing, 2011. p. 28. No original: “My life is like a work of art; an artist never starts the same thing twice...”.

literatura ocidental<sup>437</sup>. Nossa argumentação, com efeito, pretende caminhar em outra direção: se vencermos a tentação de fazer paralelos diretos entre os personagens e a vida do próprio Wilde, podemos perceber, a partir da leitura dos ensaios teóricos do dândi irlandês, que há no romance muitas manifestações do escritor a respeito de suas crenças artístico-filosóficas, como a defesa de um autodesenvolvimento crítico mediado pela relação com a arte e, por consequência, com a beleza.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, Lorde Henry Wotton é o personagem que repetidamente manifesta visões provocativas, muitas delas provenientes do pensamento estético wildeano, por meio de seus frequentes monólogos e aforismos, apresentando sempre opiniões, no mínimo, controversas a respeito dos mais variados temas. No início da trama, após afirmar que “toda influência é imoral”<sup>438</sup>, Dorian Gray solicita a Wotton que este justifique tal declaração. O dândi aristocrata sustenta que influenciar alguém não é salutar porque impede que a outra pessoa encontre suas próprias paixões e virtudes, de modo que ela se torna somente “o eco da música de outrem”<sup>439</sup>. O personagem acrescenta ainda que

o propósito da vida é o **autodesenvolvimento**. Realizar perfeitamente sua própria natureza – é para isso que cada um de nós está aqui. Hoje em dia, as pessoas temem a si próprias. Olvidaram o mais elevado de todos os deveres – **o dever que cada qual tem consigo si mesmo**. (...) O terror da sociedade, que está na base da moral, e o terror de Deus, que é o segredo da religião – essas são as duas coisas que nos governam.<sup>440</sup>

A recriminação dos efeitos da influência reapareceria na retórica de Wilde em *De Profundis* durante um balanço do escritor sobre o poder que deixou Alfred Douglas exercer sobre sua vida<sup>441</sup>. Neste caso, Wilde lamenta-se por ter sido o sujeito passivo da relação, assinalando que sua capacidade de influenciar Bosie era tão nula que sequer havia conseguido convencer o jovem a deixá-lo em paz quando precisava trabalhar<sup>442</sup>. Em outro trecho de *Dorian Gray*, durante uma das reflexões de Wotton, lemos que a personalidade de alguém, por vezes, é tão complexa e completa que substitui inteiramente a arte, tornando a própria vida da pessoa num “verdadeiro trabalho de arte”<sup>443</sup>. A influência recebida de outrem

---

<sup>437</sup> Cf. RABY, Peter. *The Cambridge companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 18.

<sup>438</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*: edição anotada [por Nicholas Frankel] e sem censura. São Paulo: Globo, 2013. p. 107.

<sup>439</sup> *Ibid.*

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> Ver capítulo 1.

<sup>442</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>443</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 146.

constituiria, portanto, um impeditivo determinante para o processo de autodesenvolvimento de um indivíduo.

Em suma, o que desejamos assinalar é que os personagens centrais do único romance de Wilde são guiados, em maior ou menor grau, pelo hedonismo, pela busca desenfreada de novas sensações e pela construção de uma relação íntima e duradoura com a arte e o belo – o que nos remete, aliás, à inspiração de Wilde na “Conclusão” de *The Renaissance*, de Walter Pater. Apesar dessa força motriz em comum, nenhum dos personagens, ao longo de seus respectivos arcos narrativos, realiza uma elaboração crítica de si, volta o olhar a si mesmo na tentativa de, efetivamente, ser tal qual uma obra de arte completa: Basil Hallward vive quase que exclusivamente para seu ofício, a pintura, até se ver obcecado pela beleza de Dorian, tornando-se completamente submisso ao rapaz que passa a ser sua maior inspiração; Lorde Henry Wotton goza do ócio aristocrático, porta-se como bastião de uma filosofia hedonista nas reuniões íntimas das quais participa, mas vive, na maior parte do tempo, como um nobre ordinário, de modo que um de seus maiores prazeres são, ao fim e ao cabo, deleitar ouvintes com suas opiniões controversas e influenciar Dorian com o intento de observar o resultado prático de suas ideias; Dorian Gray, por sua vez, sucumbe à obsessão pela juventude e ao desejo por “prazeres perversos”, sendo influenciado ao longo de toda a trama pelas palavras maliciosas de Wotton.

Sob nossa perspectiva, não é fortuito que a negligência ética por parte dos personagens no que diz respeito ao desenvolvimento de um “individualismo”, para usar o mesmo termo que Wilde empregava em seus escritos teóricos para definir essa elaboração sobre si a partir da relação com a arte, leve todos eles a destinos trágicos, fazendo-os sucumbir à antítese daquilo que almejavam inicialmente. O protagonista, após sua busca irrefreável por novos prazeres e sensações, alcança um paroxismo angustiante e, ao tentar destruir sua disforme imagem no quadro, mata a si próprio, assumindo ele próprio uma aparência repugnante; Hallward é assassinado por Dorian Gray, justamente aquele a quem devotava toda sua admiração e inspiração e considerava, durante boa parte do romance, a força propulsora de sua arte; e Wotton, por fim, não é exitoso em vencer a decadência imposta pela passagem do tempo, tornando-se só mais um nobre melancólico e ordinário.

Tendo isso em vista, *O Retrato de Dorian Gray* não nos parece uma história sobre a importância de seguir regras a fim de evitar destinos trágicos, mas sim uma defesa de que devemos viver segundo nossos próprios ideais, conscientes de nossas pulsões. Há um óbice nesse pensamento, contudo: devemos estar também atentos aos perigos de levar nossos desejos e crenças – como o esteticismo – ao extremo sem desenvolver uma ética própria,

negligenciando por completo o *cuidado de si*<sup>444</sup>. Esta possibilidade de leitura de *Dorian Gray* pode ser reforçada, por exemplo, pelo fato de Wilde ter criticado o romance *Marius, the Epicurean* (1985), escrito pelo seu ex-professor Walter Pater, por julgar que a trama havia falhado ao não “conciliar ‘a vida artística’, a vida baseada em princípios estéticos, ‘com a vida da religião’ em seu sentido ético”, uma vez que o protagonista, Marius, a exemplo de Gray, demonstrava um “senso estético limitado, dirigido apenas às aparências”<sup>445</sup>.

Neste capítulo, debateremos, a partir da noção foucaultiana de estética da existência, essa proposta ético-artística assinalada por Oscar Wilde chamada de “individualismo”, a qual aparece pela primeira vez em seus ensaios teóricos de 1891, é detalhada em “A alma do homem sob o socialismo” no mesmo ano e é retomada em 1897 pelo escritor no cárcere como um dos pilares para a promoção de um novo estilo de vida – uma “Vita Nuova”, nas palavras do escritor, inspirando-se em Dante Alighieri. Primeiramente, apresentaremos ao leitor algumas das reflexões teóricas de Michel Foucault acerca da ideia de *estética da existência*, uma noção relacionada ao cuidado de si, que prioriza práticas de liberdade no cotidiano por meio de uma conduta que “não provém da conformidade com um código de comportamentos, nem com um trabalho de purificação, mas de certos princípios formais gerais”<sup>446</sup>, a qual constitui uma possibilidade de resistência frente aos jogos de poder. Em seguida, a partir da leitura de “A alma do homem sob o socialismo” e *De Profundis*, analisaremos o “individualismo” assinalado por Oscar Wilde como uma proposta ética, uma prática de liberdade que toma forma a partir da escrita de si epistolar. Discutiremos, então, como essa noção wildeana pode ser examinada nos moldes de uma estética da existência e em que medida podemos vislumbrar nela possibilidade(s) de resistência. Por fim, encerraremos debatendo brevemente a ideia de utopia, palavra utilizada pelo dramaturgo irlandês para definir uma sociedade na qual todos seriam guiados por um “intenso individualismo”.

---

<sup>444</sup> Sobre a relação entre moralidade e esteticismo em *O Retrato de Dorian Gray*, ver: DUGGAN, Patrick. The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray*. BU Arts & Science Writing Program, 2008. Disponível em: <<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/duggan/>>. Acesso em 21 abr. 2021.

<sup>445</sup> WILLOUGHBUY, Guy. A Poetics for Living: Christ and the meaning of sorrow in *De Profundis*. In: BLOOM, Harold (Org.). *Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing, 2011. p. 29-30.

<sup>446</sup> CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 150-151.

### 3.1 Cuidado de si e estética da existência

A partir do segundo volume de *História da Sexualidade*, Michel Foucault se distancia do projeto inicial arquitetado em *A vontade de saber*, passando a se debruçar sobre os discursos e as práticas éticas e morais levadas a cabo na Antiguidade, a fim de analisar a constituição da experiência da sexualidade como desejo para os sujeitos. Desta forma, o filósofo nos apresenta ao conceito de *cuidado de si*, isto é, uma possibilidade, inspirada nas práticas greco-romanas, de construção dos sujeitos a partir do exercício filosófico de “olhar para si”, o qual promove uma constante autorreflexão crítica. Tendo em vista que a subjetividade não se limita à constituição de um indivíduo como sujeito *per se*, mas também diz respeito a como este sujeito é concomitantemente constituído pela subordinação à normatividade, ao regime de verdade de seu tempo, podemos compreender o cuidado de si como um exercício de liberação que toma forma a partir da elaboração de uma ética particular por meio da qual o sujeito, tendo concentrado suas atenções na relação consigo mesmo, possa vislumbrar um distanciamento das imposições normatizadas e dos códigos instituídos em seu tempo histórico.

Essa postura, alerta Foucault, não deve ser confundida com um narcisismo ou traços de egotismo, tampouco deve ser interpretada como a conquista de um desprendimento total do sujeito das relações de poder de seu tempo – a propósito, uma tarefa inexecutável sob a ótica deste pensador. Com efeito, o cuidado de si nos remete à possibilidade de uma resistência na qual o sujeito, consciente da impossibilidade de fuga completa dos dispositivos disciplinares e das práticas discursivas vigentes, tenciona desgarrar-se minimamente destas formas de sujeição a fim de empreender uma prática de liberdade determinada fundamentalmente pela “cultura de si”. Em outras palavras, estamos diante de uma proposta na qual impera uma elaboração de si a partir de práticas que o sujeito julga benéficas para a construção de sua conduta ética, condizentes com aquilo em que almeja transformar sua própria vida como um todo. Este cuidado de si não se confunde, ratificamos, com a atribuição a si próprio de uma condição de detentor de verdades universais e de superioridade frente ao outro; pelo contrário, deve-se

fixar o que se é, numa pura relação consigo: trata-se, então, de constituir-se e reconhecer-se enquanto sujeito de suas próprias ações, não por meio de um sistema de signos marcando poder sobre os outros, mas por meio de uma relação tanto quanto possível independente do status e de suas formas exteriores, já que ela se realiza na soberania que exerce sobre si próprio.<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014. p. 111.

Michel Foucault relaciona por diversas vezes as práticas do *cuidado de si* com a *moral*, de modo que convém realizarmos também uma breve incursão no significado dessa segunda noção para o filósofo. Foucault distingue dois usos da palavra “moral”: o primeiro se relaciona ao *código moral*, isto é, “o conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos e aos grupos por meio de diversos aparelhos prescritivos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.”; o segundo, por sua vez, diz respeito ao comportamento prático dos sujeitos em relação aos valores e normas instituídos pela sociedade em que vivem, obedecendo-os, negligenciando-os ou transgredindo-os, formando uma *moralidade dos comportamentos*<sup>448</sup>.

Esta segunda acepção é a que nos interessa aqui ao pensarmos numa “arte da existência”, pois é essa moralidade que se relaciona com a postura de uma busca por uma ética pessoal, por “uma forma refletida assumida pela liberdade”<sup>449</sup>. Se concordamos com a afirmação de que “a distinção entre ética e moral é a diferença entre o desígnio de uma vida boa e a obediência às normas”<sup>450</sup>, podemos inferir que a “moralidade do comportamento” que Michel Foucault tem em mente quando, por vezes, define o cuidado de si como uma “desescravização”, é uma prática na qual o sujeito não age simplesmente na condição de agente passivo, mas sim como sujeito ativo moral de uma ação<sup>451</sup>. Em outros termos, poderíamos falar na tentativa de criação de uma moral subjetiva, ou ainda, numa elaboração do trabalho ético que visa “tentar transformar a si mesmo em sujeito moral de sua conduta”<sup>452</sup>.

Eis, então, uma das hipóteses centrais a qual Foucault se atém a partir de *O uso dos prazeres*: ao passo que a moral da Antiguidade se calcava na elaboração de si por intermédio da dietética e da temperança, conectando-se a “um *savoir-faire*, uma arte que prescrevia as modalidades de um uso em função de variáveis diversas (necessidade, momento, status)”, a substância ética da moral cristã, por sua vez, toma forma de uma sujeição à lei e aos códigos e de uma obediência completa à autoridade pastoral, favorecendo, assim, uma hermenêutica do

---

<sup>448</sup> FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 205.

<sup>449</sup> FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 261.

<sup>450</sup> BARROSO, Paulo. Arte vs. moral: Oscar Wilde e a inutilidade útil. *Artciencia: Revista De Arte, Ciência E Comunicação*, [s.l.], n. 20-21, p. 1-14, mai. 2017. p. 4.

<sup>451</sup> FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 206.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 207.

sujeito perceptível, por exemplo, no dispositivo da confissão – o qual se relaciona, inclusive, com a construção dos discursos modernos sobre a sexualidade<sup>453</sup>.

A ideia de uma “cultura de si” é sintetizada por Foucault como “ocupar-se consigo mesmo”, “ter cuidados consigo”, promovendo uma *technè tou biou*, uma arte de viver<sup>454</sup>. Por vezes, o filósofo francês se refere a esse exercício também como a criação de “artes da existência”, as quais

devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se, modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo.<sup>455</sup>

Um elemento imprescindível para a constituição dessas artes da existência seria a parrésia<sup>456</sup>, isto é, o compromisso do sujeito com a verdade, em ser franco consigo mesmo e com outrem, sem lançar mão de técnicas retóricas que almejam apenas o convencimento; em suma, trata-se do “compromisso de quem fala com o que diz”<sup>457</sup>. Neste sentido, “o parresiasta é aquele que tem a coragem da verdade, que se arrisca, que não teme correr riscos, que ousa dizer a verdade acerca das instituições e decisões políticas diante dos poderosos”<sup>458</sup>. Esta prática se distancia completamente de uma tentativa de se impor perante o outro, de modo que a parrésia não se confunde com uma postura pastoral, devendo, com efeito, ser capaz de “formar sujeitos coerentes no dizer e no agir, sem que suas relações sejam disciplinares ou de constrangimento”<sup>459</sup>.

O cuidado de si a qual Foucault se refere é, conforme assinalamos, em sua essência, uma prática de liberdade. Tendo isso em vista, poderíamos falar também, ressaltando a subjetivação – ou “os espaços de liberdade possíveis”, como escreve o filósofo francês – em um “momento de liberdade”, uma vez que

não se trata de um patamar da vida pleno e transcendental, [pois] pensar sobre a liberdade implica num retorno aos diversos tipos e modalidades simbólicas de prisão. Portanto, o “si” do sujeito encontrar-se-ia em diversas prisões simbólicas as quais o impedem de fazer de sua vida um alinhamento

<sup>453</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014. p. 110-111.

<sup>454</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III, op. cit.*, p. 56.

<sup>455</sup> FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 193.

<sup>456</sup> Michel Foucault e muitos de seus comentadores usualmente grafam a palavra como *parrhesia* ou *parresia*. Optamos aqui pelo vocábulo presente nos dicionários de língua portuguesa: parrésia.

<sup>457</sup> CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 144-145.

<sup>458</sup> RAGO, Margareth. Dizer sim à existência. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 261.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 261.

com sua vontade. Então, cuidar de si é alcançar cumes de liberdade para agir, e essas atitudes, escolhas e formas de pensamento subjetivam o sujeito de forma distinta do projeto dócil de subjetividade moderna.<sup>460</sup>

A postura centrada no trabalho de si sobre si mesmo resultaria não somente em uma estilização do sujeito, mas também em uma *estética da existência*, isto é, um modo de sujeição, uma maneira pela qual o sujeito se relaciona com o conjunto de normas em vigência tendo como ideal uma existência bela<sup>461</sup>. O sujeito que constrói a si mesmo não é escravo dos outros nem de si mesmo, de modo que o filósofo francês entende que aquele que vive a partir do cuidado de si, priorizando as práticas de liberdade no cotidiano, arquiteta uma ética que resulta em um modo de existência original, uma estética (ou ética) da existência moderna própria que se traduz *na transformação da vida em uma obra de arte*.

A relação entre práticas de subjetivação e jogos de verdade, que (...) atravessa de um extremo ao outro a história da subjetividade ocidental, admite (...) diferentes modulações: na Modernidade se trata da normalização, no cristianismo da purificação de si mesmo pela obediência, e para definir a forma que toma na Antiguidade, Foucault se serve da expressão “estética da existência”.<sup>462</sup>

Conforme destacamos, a parrésia é parte fundamental da transformação do sujeito, dessa “política de nós mesmos” construída subjetivamente e que visa abrir “um campo de possibilidades no que diz respeito à transformação da relação que estabelecemos com o saber, com os outros e com nós mesmos”<sup>463</sup>. Tal reflexão nos remete à noção de *escrita de si*, a qual já abordamos nesta dissertação: em linhas gerais, vimos que Foucault, a partir da análise das práticas greco-romanas de escrita de *hupomnematas* e cartas, concebe a escrita de si como instrumento de constituição do sujeito, uma prática de si que não apenas leva o indivíduo a refletir sobre seus pensamentos e conduta, mas também o direciona a formular-se como “um objeto de si”. Podemos inferir, portanto, que parrésia e escrita de si são noções que dialogam com uma função etpoiética<sup>464</sup> e apresentam como principal similaridade não somente o “treino de si por si mesmo”<sup>465</sup>, mas também a relação com o outro neste exercício, constituindo, assim, possibilidades para a construção de uma *estética da existência*, de uma vida como obra de arte. Mas, a partir de tudo que foi exposto, em que medida o diálogo entre

<sup>460</sup> GALVÃO, Bruno A. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. *Revista Intuitio*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 157-168, jun. 2014. p. 167.

<sup>461</sup> Cf. CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*, op. cit., p. 150; FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II*, op. cit., p. 111.

<sup>462</sup> CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*, op. cit., 2015. p. 140.

<sup>463</sup> BRANDÃO, Ramon T. P. Foucault: uma introdução às artes da existência. In: *Revista Interespaços*, Grajaú, v.1, n.3, p. 379-391, 2015. p. 384.

<sup>464</sup> Ver capítulo 1.

<sup>465</sup> FOUCAULT, Michel. A escrita de si, op. cit., p. 143.

essas diferentes noções pode contribuir para a análise da nossa principal fonte, isto é, a epístola de Oscar Wilde escrita em 1897?

Para que possamos avançar na direção de uma resposta possível, devemos mais uma vez recuar cronologicamente e investigar uma fonte complementar que nos parece crucial para os fins deste estudo: o ensaio “A alma do homem sob o socialismo”, publicado por Wilde na *The Fortnightly Review*, em 1891. É neste texto que Wilde apresenta detalhadamente, pela primeira vez, aquilo que, a partir de um vocabulário foucaultiano, podemos analisar como uma proposta ética, uma prática de liberdade que visa afrontar e contornar de alguma forma, por exemplo, a moralidade compreendida como um código, uma imposição que sujeita os indivíduos. O artista chamou esta proposta, esta postura de reflexão crítica sobre si mesmo que almejava estimular em todos os homens a partir de suas obras, de “individualismo”.

### 3.2 A importância de ser individualista

Conforme discutimos no capítulo anterior, as ideias do movimento estético abraçadas por Oscar Wilde e defendidas em seus ensaios não eram – a despeito das reivindicações do escritor – totalmente originais, mas sim, na maioria das vezes, adaptações ou radicalizações de formulações de outros teóricos ingleses, em especial Walter Pater e John Ruskin. Entretanto, “A alma do homem sob o socialismo”, publicado na imprensa durante o ano mais profícuo da carreira de Wilde, 1891, parece se diferenciar dos demais escritos teóricos do dramaturgo por apresentar uma proposição singular, detentora de certo grau de ineditismo: a conexão do esteticismo com um projeto político específico – identificado por Wilde como uma modalidade de socialismo, mas com flagrante inspiração também no ideário anarquista – e a defesa da construção de uma ética imprescindível para que esse projeto seja exequível. Gostaríamos de nos debruçar aqui, mais detidamente, sobre este segundo ponto, o qual foi retomado pelo poeta irlandês, anos depois, na redação de *De Profundis*<sup>466</sup>. Segundo Wilde, para que os homens sejam capazes de viver numa sociedade mais livre, justa e igualitária, eles devem, necessariamente, desenvolver seus respectivos “individualismos”. Desenvolver o *individualismo* para viver sob *socialismo*: a antinomia parece flagrante, soando quase como um dos tantos oxímoros tipicamente wildeanos; todavia, ao analisarmos aquilo que o dramaturgo compreende por “individualismo”, a saber, uma formulação ética sobre si mesmo

---

<sup>466</sup> Lançamos um olhar mais detido sobre o viés socialista presente neste ensaio de Oscar Wilde em: RESENDE, Y. B. A alma socialista de Oscar Wilde. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Curso de Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

inspirada pela fruição artística, a proposta foge de uma seara paradoxal para repousar no campo de uma utopia conscientemente admitida.

Ao contrário dos ensaios que examinamos previamente, em “A alma do homem sob o Socialismo” Oscar Wilde adota a estrutura clássica do gênero, dispensando as estratégias retóricas que lhe eram usuais, como o uso de personagens em um diálogo socrático. Embora mantenha muitas de suas características marcantes, como a constante apresentação de aforismos e o emprego de ironia, Wilde se aproxima muito mais da forma de um manifesto político e parece ambicionar uma circulação maior de seu texto, de modo que redige períodos não tão longos, utiliza palavras menos rebuscadas e evita fundamentar sua argumentação em referências culturais eruditas. Em que pese a mordacidade feroz das críticas apresentadas ao longo do ensaio, trata-se de um Wilde menos prolixo e mais objetivo, provavelmente ansioso por falar também às classes menos abastadas<sup>467</sup> – um desejo que nos parece ter se concretizado, mais efetivamente, por meio de suas populares peças teatrais.

Logo nos primeiros parágrafos, o texto apresenta ao leitor o problema central que será discutido: a impossibilidade dos homens usufruírem de uma liberdade efetiva sob o sistema capitalista vigente, o qual os faz “viverem para outrem”. Wilde, então, defende a adoção do socialismo como uma alternativa viável e capaz de ser adotada a curto/médio prazo:

A vantagem principal da consolidação do Socialismo está, sem dúvida, no fato de que ele poderia nos livrar dessa **imposição sórdida de viver para outrem**, que nas condições atuais pesa de forma implacável sobre quase todos. Com efeito, dificilmente alguém consegue escapar.<sup>468</sup>

O poeta irlandês afirma que homens extraordinários como Charles Darwin e John Keats são exceções, que só puderam desenvolver a si próprios porque não precisavam se ocupar dos “horrores da pobreza”, o que lhes permitiu “elevar à perfeição o que está nele, para o bem inestimável de si mesmo, e para o bem inestimável e definitivo da humanidade”<sup>469</sup>. Segundo Wilde, as classes menos abastadas são obrigadas a lutar pelo sustento diário, o que as impede de viver livre e artisticamente, ao passo que os ricos se preocupam em demasia com suas propriedades, o que também lhes impede de viverem para si próprios verdadeiramente. Tendo isso em vista, a extinção da pobreza e da propriedade privada

---

<sup>467</sup> As taxas de alfabetização na Inglaterra cresceram extraordinariamente a partir da segunda metade do século XIX, sobretudo a partir da década de 1870. Não seria incorreto supor, portanto, que as classes populares tinham algum nível de acesso aos periódicos nos quais Wilde publicava seus ensaios. Para mais informações sobre taxas de alfabetização na Inglaterra no período, ver: MITCH, David. *The Rise of Popular Literacy in Victorian England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

<sup>468</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: LP&M, 2013. p. 15. Grifo nosso.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 15. Grifo nosso.

deveriam ser os objetivos primários de qualquer sociedade, possibilitando, assim, que ninguém desperdice tempo e energia com aflições relacionadas ao dinheiro.

O escritor lista uma série de literatos notáveis, como Victor Hugo, Lorde Byron e Charles Baudelaire, a fim de reafirmar sua convicção de que tais homens só “conseguiram dar expressão à sua individualidade de forma mais ou menos completa”<sup>470</sup> porque, embora tenham vivido sob o sistema capitalista vigente, não carregavam nas costas a pressão da subsistência diária. Wilde não lança mão de conceituações marxistas em seu texto, porém demonstra reiterada rejeição ao pensamento liberal no que diz respeito à hipotética conexão inabalável entre propriedade privada e liberdade individual: “a propriedade privada esmagou o verdadeiro Individualismo e criou um Individualismo falso”<sup>471</sup>, sustenta.

Uma vez que o socialismo ensejaria a formação de um espírito coletivo, capaz de “compartilhar prosperidade e felicidade”<sup>472</sup>, todos os homens estariam livres para encontrar um modo de viver que lhes apraza, tornando suas vidas singulares. Para vencer a tirania imposta pela sociedade capitalista, Wilde defende a desobediência e a rebelião como método, sobretudo por parte das camadas populares:

Por que [os mais pobres] devem ser gratos pelas migalhas que caem da mesa do homem rico? Deveriam é estar sentados a ela, e já começaram a se dar conta disso. Quanto à insatisfação, aquele que não se sentisse insatisfeito com essa condição inferior de vida seria um perfeito estúpido. **A desobediência é, aos olhos de qualquer estudioso de História, a virtude original do homem.** É através da desobediência que se faz o progresso, através da desobediência e da rebelião.<sup>473</sup>

Para além das questões de cunho econômico e social, Wilde sinaliza nutrir grande preocupação também com o autoritarismo, rejeitando qualquer modelo de sociedade socialista que possa reproduzir coações sobre os indivíduos: “Nenhum Socialismo Autoritário servirá. (...) Mas confesso que muitos dos pontos de vista socialistas com que tenho deparado parecem-me contaminados por ideias de autoridade, se não de verdadeira coação”<sup>474</sup>. Assim, em virtude do anseio de ocupar um lugar em meio à coletividade, cada homem deve ser inteiramente livre para ser aquilo que desejar, jamais se submetendo a “trabalhos degradantes”. Essa realidade seria possível, segundo Wilde, por meio da evolução tecnológica, permitindo que todo o esforço que não estimule o desenvolvimento humano seja realizado por máquinas:

<sup>470</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 26.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 21. Grifo nosso.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

É prejudicial ao homem, do ponto de vista mental e moral, realizar qualquer coisa em que não encontre prazer, e muitas das formas de trabalho são atividades completamente desprezíveis, e assim devem ser encaradas. Varrer durante oito horas uma esquina lamacenta, num dia açoitado pelo vento leste, é uma ocupação desagradável. Varrê-la com dignidade mental, moral ou física, parece-me impossível. Varrê-la com satisfação é de estarrecer. O homem foi feito para algo melhor que estar imerso na imundície. Todo trabalho desta sorte deveria ser feito por máquinas.<sup>475</sup>

A revolução industrial e o advento das máquinas, sob a perspectiva wildeana, não constituiriam perigos à classe trabalhadora. Esta contraposição seria, na verdade, um embuste criado pelo próprio sistema capitalista. O avanço tecnológico traria consigo um vislumbre de uma sociedade onde todos possam prescindir do trabalho em prol do desenvolvimento do “individualismo”:

Fosse a máquina propriedade de todos, e todos se beneficiariam dela. Proporcionaria uma vantagem imensa à sociedade. Todo trabalho não intelectual, todo trabalho monótono e desinteressante, todo trabalho que lide com coisas perigosas e implique condições desagradáveis, deve ser realizado por máquinas. (...) **Atualmente, as máquinas competem com o homem. Em condições adequadas, servirão ao homem.** Não resta dúvida de que esse será o futuro das máquinas. (...) Da escravidão mecânica, da escravidão da máquina, depende o futuro do mundo.<sup>476</sup>

Ao debruçar-se mais detidamente sobre a questão do individualismo, Wilde afirma que o homem deve olhar para si e desenvolver o que há de mais “maravilhoso, fascinante e agradável”, podendo, ao experimentar a liberdade, experienciar um “individualismo verdadeiro” que lhe permitirá, efetivamente, viver: “Haverá vida. Viver é o que há de mais raro neste mundo. Muitos existem, e só”<sup>477</sup>. Wilde projeta uma sociedade socialista na qual todos possam ser individualistas – lembramos, sempre tendo em mente o seu próprio conceito de “individualismo” – da seguinte forma:

Será algo de maravilhoso quando vislumbrarmos a verdadeira personalidade do homem. Crescerá naturalmente, simplesmente, à maneira das flores ou das árvores. Nunca se porá em discórdia, nem entrará em discussões ou contendas. Nada terá de provar. Conhecerá tudo. E no entanto (sic) não se ocupará do conhecimento. Será sábia. Bens materiais não medirão seu valor. Não haverá de ter coisa alguma. E terá no entanto todas as coisas; tão rica, o que dela venha tirar, ela ainda o haverá de ter. **Não estará sempre se intrometendo com os demais, ou pedindo-lhes para serem iguais a si própria. Ela os amará por serem diferentes.** E embora não vá se intrometer com os demais, ajudará a todos, como algo de belo nos ajuda por ser o que é. A personalidade do homem será deslumbrante.<sup>478</sup>

<sup>475</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 42.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 43-44. Grifo nosso.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 30-31. Grifo nosso.

Wilde questiona a mentalidade capitalista que confunde aquilo que o homem tem com aquilo que ele é, e afirma que os indivíduos não apenas devem conhecer a si mesmos, mas também serem eles mesmos<sup>479</sup> de modo a não admitir “quaisquer leis além de suas próprias leis; ou qualquer autoridade além de sua própria autoridade”<sup>480</sup>.

Afinal, mesmo na prisão um homem pode ser livre. Sua alma pode estar livre, sua personalidade pode estar tranquila e ele pode estar em paz. E, sobretudo, não devem interferir nos outros e julgá-los de modo algum. A personalidade é coisa muito misteriosa. (...) Um homem pode seguir a lei; e no entanto (sic) ser desprezível. Pode violar a lei, e no entanto ser justo. (...) Pode cometer um pecado contra a sociedade, e no entanto alcançar por meio desse pecado a verdadeira perfeição.<sup>481</sup>

Para nós, leitores de Wilde no século XXI, é tentadora a possibilidade de ler o trecho acima e interpretá-lo como premonitório. É possível inferir que a liberdade da qual gozariam os homens, proposta pelo dândi irlandês, seria de tal maneira espetacular que mesmo em situações-limite, como na prisão, um indivíduo poderia permanecer livre e em paz ao se manter verdadeiro consigo mesmo.

A efusiva defesa da busca pela liberdade e do cultivo de uma personalidade singular guia a argumentação de Wilde em “A alma do homem sob o socialismo” no sentido de pensar como o Cristianismo poderia auxiliar a sociedade nesta tarefa. A despeito de ser oriundo de uma família irlandesa protestante e apresentar críticas ferrenhas à Igreja na segunda metade do texto, Wilde afirma que cada um “em seu desenvolvimento terá o amparo da Cristandade, se os homens assim o desejarem, mas se os homens não o desejarem, nem por isso ela se desenvolverá menos”<sup>482</sup>. O escritor elege Jesus Cristo como o grande exemplo de alguém que atingiu um patamar elevado de individualismo, e tenta separar o personagem histórico – ou o “artista Jesus”, como chama o suposto filho de Deus – da apropriação operada pela religião cristã.

Wilde acredita que o personagem histórico Jesus foi um exemplo de individualismo a ser seguido porque se preocupava essencialmente com o conhecimento de si, objetivando, por meio de seus sermões, mostrar aos demais que o caminho para o desenvolvimento da personalidade, tanto para os mais abastados quanto para os mais pobres, é voltar suas atenções

---

<sup>479</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 31

<sup>480</sup> *Ibid.*

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 34-35. Grifo nosso.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 31.

para si, para o desenvolvimento de uma personalidade única. “Assim, aquele que se aproxima de Cristo é aquele que não é outro senão ele mesmo, perfeita e integralmente”<sup>483</sup>, escreve.

O ensaísta crê em um Jesus Cristo cujos traços primordiais eram a sensibilidade artística e a orientação ética dirigida a seus seguidores, consequências da elevação de seu individualismo a um nível extraordinário. Sob esta perspectiva, Wilde subverte os dogmas cristãos e apresenta uma leitura do pecado como, essencialmente, uma traição de si consigo mesmo, abandonando a busca pela conquista da perfeição individual<sup>484</sup>.

Era esta a mensagem de Jesus ao homem: “Você tem uma personalidade admirável. Desenvolva-a. **Seja você mesmo.** Não imagine que sua perfeição esteja em acumular ou possuir bens exteriores. (...) Um homem pode ser roubado em suas riquezas comuns, mas não em suas riquezas sublimes. No tesouro de sua alma, há bens infinitamente preciosos que ninguém lhe pode tomar. **Assim, procure moldar sua vida de forma que os bens exteriores não possam prejudica-lo.** E procure também livrar-se da propriedade privada. (...) A propriedade privada estorva o Individualismo a cada passo”.

<sup>485</sup>

Há, a despeito da exaltação da personalidade de Cristo, um alerta recorrente na prosa wildeana: aquele que imitar a conduta de outrem na conquista de seu individualismo próprio estará sempre fadado ao fracasso. Os “individualismos”, justamente por serem singulares e originais, não são passíveis de serem reproduzidos, como cópias, em massa, de modo que cada sujeito deve encontrar a sua forma distinta de viver. A inspiração em homens notáveis, como Jesus Cristo, é válida, porém a imitação fiel de uma personalidade é impossível. “Não há só um único exemplo para o homem. Há tantas formas de perfeição quanto existem homens imperfeitos”<sup>486</sup>, alerta Wilde.

Na segunda metade do ensaio, o poeta irlandês aborda os meios de coação aos quais os homens e a criação artística estão submetidos na época em que vive. “A arte é a manifestação mais intensa de individualismo que o mundo conhece”, declara. O dramaturgo crê que a arte é um meio de expressão capaz de reproduzir as singularidades humanas, o “temperamento único” de cada ser, e que ela não deve ser utilitarista; na verdade, a arte deve servir somente àquele que cria, ensejando seu mergulho de autoconhecimento por intermédio do culto ao belo e da fruição estética. Estamos em 1891, lembramos ao leitor, e, portanto, Wilde ainda não atribuía qualquer valor ao sofrimento e a dor. “Sozinho, sem consultar ninguém e livre de qualquer interferência, o artista pode dar forma a algo de belo; e se não o faz unicamente para

<sup>483</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 37.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 32-33. Grifo nosso.

<sup>485</sup> *Ibid.* Grifo nosso.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 37.

sua satisfação, ela não é um artista de maneira alguma”<sup>487</sup>. Por vislumbrar na arte um reflexo do individualismo, Wilde assinala que sempre que “o Povo”<sup>488</sup>, a Imprensa, a Igreja ou o governo interferem na criação artística, haverá consequências insidiosas para a sociedade. Se a arte desaparece ou é estereotipada por estes agentes coercitivos, podemos inferir, tendo em vista a argumentação do ensaísta, que o desenvolvimento dos indivíduos será igualmente comprometido uma vez que a beleza da criação artística “provém de ser o autor o que é, e nada tem a ver com outras pessoas quererem o que querem”<sup>489</sup>.

Segundo Wilde, a influência do público inglês sobre o artista “é uma coisa cega, surda e hedionda”, constituindo uma grave adversidade a ser contornada pelos artistas no fim do século XIX, uma vez que tal influência embrutece o artista ao ensejar a corrupção de si mesmo para atender demandas que são estranhas ao seu temperamento.

[O público] nunca recebeu, em época alguma, uma boa formação. Está constantemente pedindo à Arte que seja popular, que agrade sua falta de gosto, que adule sua vaidade absurda, que lhe diga o que já lhe disseram, que lhe mostre o que já deve estar farto de ver, que o entretenha quando se sentir pesado após ter comido em demasia, e que lhe distraia os pensamentos quando estiver cansado de sua própria estupidez. **A Arte nunca deveria aspirar a popularidade, mas o público deve aspirar a se tornar artístico**<sup>490</sup>.

A afirmação de que “o público deve aspirar a se tornar artístico” pode ser entendida como um convite ao individualismo proposto reiteradamente ao longo do ensaio, incompatível com um desejo de controlar ou determinar aquilo que o outro cria e que é resultado de sua singularidade. Oscar Wilde projeta nas formas menos populares de arte um espaço de liberdade de criação, argumentado que a poesia, por exemplo, consegue resistir à pressão dos agentes coercitivos porque a sociedade, em geral, não se interessa por ela. O escritor, contudo, também sinaliza a existência de um espaço de resistência nas comédias teatrais, pois, embora gozem de popularidade entre ricos e pobres, concedem uma margem de liberdade maior ao dramaturgo, que pode não somente propor algum tipo de inovação, como também falar diretamente às massas, aos trabalhadores<sup>491</sup>.

O público não gosta de inovação porque a teme. Representa para ele uma forma de Individualismo, uma afirmação por parte do artista de que ele mesmo escolhe seu tema e o trata como lhe convém. **A Arte é**

<sup>487</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 46.

<sup>488</sup> Wilde jamais especifica a quem se refere pela denominação “o Povo”. Em diversos trechos, a interpretação que nos parece mais cabível seria de que a expressão funciona como uma acusação eufemística às *upper classes*, isto é, à elite vitoriana como um todo.

<sup>489</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 45.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 49.

**Individualismo, e o Individualismo é uma força inquietante e desagregadora.** Nisto reside seu grande valor, pois o que procura subverter é a monotonia do tipo, a escravidão do costumeiro, a tirania do habitual e a redução do homem ao nível da máquina<sup>492</sup>.

Em outro trecho, Wilde atribui à Imprensa a culpa pela coerção artística e pela censura do belo em voga na sociedade, uma vez que os jornalistas agiriam em conluio com aquilo que o poeta irlandês denomina “Opinião Pública”:

Foi um dia fatal aquele em que o público descobriu que a pena é mais poderosa que as pedras da rua, e que seu uso pode tornar-se tão agressivo quanto o apedrejamento. Procurou imediatamente pelo jornalista, o encontrou e o aperfeiçoou, e fez dele seu servo diligente e bem pago. (...) Antigamente, os homens tinham a roda de torturas. Hoje têm a Imprensa. Isto certamente é um progresso. Mas ainda é má, injusta e desmoralizante. Alguém – teria sido Burke? – chamou o jornalismo de o quarto poder. Isto na época sem dúvida era verdade. Mas hoje ele é realmente o único poder. Devorou os outros três.<sup>493</sup>

Podemos notar que o poeta, ora sutilmente, ora de maneira ostensiva, justifica a mordacidade de suas críticas amparando-as sempre na questão da liberdade individual e de como a censura e o autoritarismo não somente embrutecem a produção artística como também o próprio indivíduo – e, por consequência, a sociedade como um todo.

Se um homem aborda uma obra de arte com a intenção de exercer autoridade sobre ela e o artista, ele a está abordando com tal espírito que lhe impede receber dela impressão artística. A obra de arte deve dominar o espectador, e não o espectador dominar a obra de arte. O espectador deve ser receptivo. Deve ser o violino em que o virtuose irá tocar.<sup>494</sup>

Acreditando que já destacamos os pontos cruciais do ensaio em questão, não desejamos aborrecer o leitor com mais descrições ou citações em demasia. Aquilo que efetivamente tentamos assinalar aqui é que o cuidadoso exame de “A alma do homem” é crucial para que possamos também analisar *De Profundis* em sua integralidade. Deste modo, a seguir, retornaremos à epístola de 1897 objetivando averiguar como Wilde revisita a noção de individualismo após a experiência no cárcere – já incorporando a esta ideia as reformulações em sua doutrina estética as quais discutimos no capítulo anterior, isto é, o papel do sofrimento e da tristeza na vida dos homens. “A Tristeza é a mais sensível de todas as criações. Em todo o mundo do pensamento, coisa alguma se agita sem que a tristeza a faça vibrar com terrível e pungente pulsação”, escreve em Reading. A partir da assimilação das propostas presentes em “A alma do homem” e nos demais ensaios wildeanos que examinamos até aqui, poderemos

<sup>492</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 50-51.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 63.

melhor assinalar a ética proposta por Oscar Wilde e, de modo mais amplo, seu pensamento no que diz respeito à transformação da vida em uma obra de arte.

### 3.3 A proposta ético-artística retomada em *De Profundis*

*Eu lhe permitira sugar a força de meu caráter e, para mim, a formação de um hábito se provara não o mero fracasso, mas a Ruína. Eticamente você fora ainda mais destrutivo para mim do que artisticamente.*  
Oscar Wilde<sup>495</sup>

“Eticamente você fora ainda mais destrutivo para mim do que artisticamente”: eis, provavelmente, um dos trechos mais reveladores da epístola escrita por Wilde no cárcere. Apesar das veementes acusações desferidas contra Alfred Douglas no decorrer de *De Profundis*, podemos notar que Wilde não se furta de assumir a responsabilidade pela consequência de seus atos. Embora reserve a si, por vezes de modo muito perspicaz, a posição de mero joguete de Douglas ao narrar alguns dos episódios que culminaram no escândalo público de 1895, sobretudo na primeira metade da carta<sup>496</sup>, o dramaturgo recorrentemente afirma que o único culpado pela ignomínia que se abateu sobre sua vida é ele mesmo.

“Eu, outrora um mestre da língua, não tenho palavras com as quais expressar minha angústia e minha vergonha”<sup>497</sup>, escreve Wilde. A vergonha a qual o escritor irlandês se refere não diz respeito aos atos sexuais cometidos na companhia de Douglas, tampouco sinaliza qualquer arrependimento por ferir o código moral vitoriano. O dramaturgo, na verdade, se sente constrangido por ter traído a si mesmo, por ter negligenciado sua faculdade crítica e sua arte, e, portanto, considerando sua concepção de individualismo, sua própria ética. Isto explica o porquê de, logo nas primeiras páginas da epístola, ele admitir que “*mais do que tudo, eu me culpo por toda a degradação ética em que lhe permiti me lançar*”<sup>498</sup>, ou, na segunda metade da carta, escrever que “*devo ser mais individualista do que jamais fui. (...) Minha ruína adveio não de um individualismo grande demais na vida, mas pequeno demais*”<sup>499</sup>.

Wilde não abandonou a crença no individualismo ao longo do cárcere tendo em vista suas palavras em *De Profundis*. Servindo-se desta noção, rascunhada em “O crítico como

<sup>495</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 22.

<sup>496</sup> Ver capítulo 1.

<sup>497</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 77.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 19. Grifo nosso.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 147.

artista” e detalhada em “A alma do homem sob o socialismo”, o dramaturgo aponta ao leitor e a si próprio o farol que deve guiar sua “Vida Nova” – uma recorrente referência a *Vita Nuova*, obra de caráter autobiográfico escrita por Dante Alighieri em sua juventude, a qual reúne prosa e poesia –: a busca pelo verdadeiro individualismo, por uma ética própria inabalável. Para tanto, Wilde tenta se desfazer de qualquer rancor ou revolta (o que justifica a escrita da carta em sua lógica argumentativa), pois assinala que, deste modo, pode acessar melhor “os canais da alma” e “os ares do céu”<sup>500</sup>. Ao comentar sobre a amargura vivenciada no cárcere e suas expectativas para o futuro, escreve o seguinte:

A coisa mais terrível nela [na vida no cárcere] não é que parte o coração – corações foram feitos para ser partidos –, mas que transforma o coração em pedra. (...) Esta Vida Nova, como meu amor por Dante às vezes me leva a chamá-la, não é decerto vida nova nenhuma, **mas simplesmente a continuação, por meio do desenvolvimento e da evolução, de minha vida pregressa.**<sup>501</sup>

A apologia do conhecimento de si, inspirada pela máxima socrática “conhece-te a ti mesmo”, é recorrente nas páginas da epístola de Wilde. Afirmando que “foi apenas conhecendo quem eu sou que encontrei consolo de algum tipo”<sup>502</sup>, o escritor – a exemplo da postura que toma perante a amargura vivenciada em Reading – descarta qualquer possibilidade de arrependimento perante as atitudes tomadas no passado, reconhecendo-as como parte de uma experiência que lhe guia em direção a um aprimoramento de si: “aquele que renega suas próprias experiências põe uma mentira nos lábios da própria vida”<sup>503</sup>.

Do mesmo modo que incorpora a dor e o sofrimento à sua perspectiva estética, Wilde também passa a valorar as emoções decorrentes do sofrimento. Elege a humildade, por exemplo, como a virtude fundamental para aquele que deseja aprender consigo próprio e construir um individualismo verdadeiro:

[A humildade] foi a última coisa que me restou, e a melhor: a derradeira descoberta a que cheguei, o ponto de partida para um crescimento renovado. (...) Não poderia ter chegado antes, nem depois. Houvesse alguém me contado a seu respeito, eu a teria rejeitado. Houvesse sido trazida até mim, eu a teria repudiado. Como a encontrei, quero conservá-la comigo. Devo fazê-lo. É a única coisa que guarda em si os elementos da vida, de uma vida nova, *Vita Nuova*, para mim. Dentre todas as coisas, é a mais estranha; não se pode dá-la a ninguém e ninguém pode dá-la ao outro. Não se pode adquiri-la a não ser abrindo mão de todas as coisas que se tem. Apenas quando a pessoa perdeu tudo ela sabe que a possui.<sup>504</sup>

---

<sup>500</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 113.

<sup>501</sup> *Ibid.*

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>503</sup> *Ibid.*

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

A ideia de individualismo não somente pode ser identificada nas entrelinhas de diversas passagens da carta, como também é referenciada diretamente por Wilde em diferentes trechos. Ainda comentando sobre como a experiência no cárcere o obrigou a voltar os olhos para si, salienta que, graças a esse infortúnio em sua trajetória, foi capaz de tornar-se ainda mais individualista:

Agora que me dei conta de que [a humildade] está dentro de mim, vejo claramente o que me convém fazer; na verdade, o que devo fazer. E, quando uso uma frase como essa, **não preciso dizer que não estou aludindo a nenhuma sanção ou determinação externas. Não admito uma coisa nem outra. Sou muito mais individualista hoje do que jamais fui.** Nada me parece ser do menor valor, exceto aquilo que a pessoa extrai de si mesmo. Minha natureza está buscando um novo modo de autorrealização. É só com isso que me preocupo. E a primeira coisa que tenho de fazer é me libertar de qualquer possível sentimento de amargura contra o mundo.<sup>505</sup>

O modo como a carta é redigida ambiciona transmitir a mensagem de que o remetente se considera bem-sucedido nesta tarefa de conhecer a si mesmo e se libertar da amargura. Frases como “você pode perceber a que intensidade do individualismo cheguei”<sup>506</sup> ratificam a posição do dramaturgo a respeito da missão que tomou para si durante o cumprimento de sua pena em Reading, sempre se esquivando de pensamentos e atitudes autodestrutivas e/ou suicidas.

Permitindo-se conduzir uma escrita ensaística em meio à epístola, como aquela que podemos encontrar em “A alma do homem”, Oscar Wilde não somente revista a noção de individualismo para explicar sua filosofia de vida, como também volta a destacar o papel crucial da arte na vida dos homens para atingi-lo. O dramaturgo destaca que toda sua obra almeja, ao fim, demonstrar tal importância, e, no que diz respeito a relação com Douglas, afirma por diversas vezes que a traição perante a si próprio começou quando deixou o amante se impor entre ele e seu processo de criação artística – isto é, o modo privilegiado pelo qual se dá forma ao individualismo. São frequentes os trechos nos quais a relação entre arte e individualismo é explicitada por Wilde. Podemos, a caráter de exemplo, destacar três citações que ilustram esta nossa assertiva: “você foi a ruína absoluta de minha Arte, e, por permitir que se interpusesse constantemente entre mim e a arte, encho-me de vergonha e culpa no mais alto grau”<sup>507</sup>; “entre minha arte e o mundo há hoje um vasto abismo, mas entre minha arte e eu mesmo não há nenhum”<sup>508</sup>; “exatamente como na Arte a pessoa só se ocupa do que uma coisa

---

<sup>505</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 97. Grifo nosso.

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 145.

particular é para ela em um momento particular, assim também é com a evolução ética do caráter de alguém”<sup>509</sup>.

Outro elemento que já havia aparecido na obra wildeana e ao qual o escritor vitoriano marcadamente se dedica em *De Profundis* é a relação entre Jesus Cristo e individualismo. “Cristo não foi meramente o Individualista supremo, mas o primeiro na história”<sup>510</sup>, escreve. Wilde sustenta que se orgulha do fato de que, antes mesmo do cárcere, notara, em “A alma do homem sob o socialismo”, uma relação entre o individualismo e a figura de Jesus, de modo que em Reading pôde ratificar sua percepção, observando “uma ligação muito mais íntima e imediata entre a verdadeira natureza de Cristo e a verdadeira vida do artista”<sup>511</sup>. Aqui, mais uma vez, Wilde parece operar um jogo de equivalências, igualando aqueles que desejam o individualismo (ou um “temperamento único”, para usar uma expressão equivalente que também aparece em seus escritos) aos artistas, como fizera anteriormente em “O crítico como artista”.

Lembro-me de dizer certa vez a André Gide, quando estávamos em um café parisiense, que (...) não havia nada que Platão ou Cristo houvessem dito que não pudesse ser imediatamente transferido para a esfera da Arte e aí encontrar sua completa realização. Era uma generalização tão profunda quanto original.

Tampouco é meramente que possamos discernir em Cristo essa estreita união entre personalidade e perfeição que forma a real distinção entre o movimento clássico e romântico na vida, mas a própria base de sua natureza era a mesma que a da natureza do artista – uma imaginação intensa e inflamada. Ele percebeu em todas as esferas das relações humanas essa empatia imaginativa que na esfera da Arte é o único segredo da criação.<sup>512</sup>

A apreciação do belo não desaparece das reflexões de Wilde em prol do papel do sofrimento na busca pelo desenvolvimento individual. Se Cristo é para Wilde um modelo a ser estudado, isto se deve em grande parte também à beleza que o escritor vitoriano identifica nas atitudes e na trajetória de Jesus, como um todo: “Tudo que Cristo nos diz a título de uma pequena advertência é que todo momento deve ser belo, que a alma deve sempre estar preparada para a chegada do noivo, sempre à espera da voz do enamorado”<sup>513</sup>. Em outro trecho, Wilde relaciona Jesus, humildade e criação artística:

---

<sup>509</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 100.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 137. Grifo nosso.

**Cristo é o mais supremo dos Individualistas.** A Humildade, como a aceitação artística de todas as experiências, é meramente um modo de manifestação. É a alma do homem que Cristo está sempre procurando.<sup>514</sup>

Para Wilde, Cristo não é apenas o individualista exemplar, mas também um artista romântico por excelência. O professor Guy Willoughbuy define tal caracterização por parte do artista irlandês da seguinte maneira:

Em certo sentido, a caracterização de Jesus por Wilde exemplifica a preocupação dos poetas românticos em transcender, por meio da imaginação, as limitações da natureza e a "perfeição" atingida por Cristo, certamente ecoando a preocupação romântica recorrente com a unidade essencial da consciência individual. É importante notar, no entanto, que a contribuição original de Wilde para a poética romântica efetivamente qualifica o vago idealismo de românticos como Blake ou Shelley. (...) Wilde concebe Jesus como um ser humano carismático, cujo impacto original no mundo foi transformado pela imaginação de gerações posteriores.<sup>515</sup>

Quando Wilde compara *De Profundis* a uma “carta encíclica”<sup>516</sup> em uma correspondência trocada com Robert Ross<sup>517</sup>, podemos notar uma fina ironia por parte do escritor: em nenhum trecho do documento o poeta está preocupado em abordar Jesus sob a ótica cristã, tampouco dirige-se a Cristo na posição de um pecador prostrado que clama por indulgência perante o Salvador; na verdade, o escritor recorre à figura histórica de Jesus para dar sustentação aos seus argumentos e, mais uma vez, reafirmar sua crença no individualismo e, por conseguinte, nas bases da doutrina estética – ainda que ela esteja, em essência, na contramão dos dogmas católicos. Em uma das únicas referências elogiosas que faz à Igreja, Wilde exalta a instituição somente pela representação artística do episódio final da vida de Jesus, revelando uma admiração que se limita à estética ritualística:

Quando contemplamos tudo isso [o martírio de Cristo] do ponto de vista exclusivamente da Arte, não podemos deixar de ficar gratos pelo fato de que o ofício da Igreja seja a representação da tragédia sem o derramamento de sangue: o espetáculo místico, por meio de diálogo, trajes e até gestuais, da Paixão de seu Senhor; e é sempre fonte de prazer e admiração para mim lembrar que a sobrevivência derradeira do coro grego, perdido para a arte em

<sup>514</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 122. Grifo nosso.

<sup>515</sup> WILLOUGHBUY, Guy. A Poetics for Living: Christ and the meaning of sorrow in *De Profundis*. In: BLOOM, Harold (Org.). *Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing, 2011. p. 29. No original: “*In one sense, Wilde’s characterization of Jesus exemplifies the concern of the Romantic poets to transcend, via the imagination, the limitations of nature, and the “perfection” Christ realized certainly echoes the recurring Romantic concern with the essential unity of the individual consciousness. It is important to notice, however, that Wilde’s original contribution to Romantic poetics effectively qualifies the vague idealism of Romantics such as Blake or Shelley. (...) Wilde conceives of Jesus as a charismatic human being, whose original impact on the world has been imaginatively transformed by later generations.*”

<sup>516</sup> Em linhas gerais, a Encíclica é um documento redigido pelo Papa e direcionado à comunidade cristã, contendo reflexões ou diretrizes acerca de assunto(s) relacionado(s) à Igreja Católica. Conforme já assinalamos, a despeito de sua origem protestante, Wilde era um grande admirador e conhecedor dos ritos católicos.

<sup>517</sup> WILDE, Oscar; ROLLEMBERG, Marcello (Org.). *Sempre seu*, Oscar, op. cit., p. 183.

toda outra parte, é encontrada no servidor que responde ao padre na missa calada.<sup>518</sup>

O dramaturgo interpreta a crucificação do Nazareno como “os píncaros da arte romântica”<sup>519</sup>, o resultado prático de uma vida marcada pela poesia de uma personalidade distinta. “Onde quer que haja um movimento romântico na Arte, de algum modo, e sob alguma forma, haverá Cristo, ou a alma de Cristo”<sup>520</sup>, escreve. Além disso, Wilde encontra no calvário do suposto filho de Deus mais uma justificativa para sua exaltação da dor como parte do processo de construção do individualismo próprio. Diferentemente do que podemos ler em “A alma do homem”, aqui o poeta aprofunda a relação entre os exemplos deixados à humanidade por Jesus e a constituição de uma ética própria, sempre se inspirando no valor do sofrimento – que, reiteramos, é a grande novidade agregada à sua doutrina estética, propiciada pela experiência em Reading.

E percebendo, com a natureza artística de alguém para quem o Sofrimento e a Tristeza eram maneiras pelas quais ele podia concretizar sua concepção do Belo, que uma ideia não tem valor algum até que se torne corporificada e seja transformada em imagem, fez de si mesmo a imagem do Homem que Sofre, e como tal tem fascinado e dominado a Arte como nenhum deus grego jamais conseguiu fazê-lo.<sup>521</sup>

Ratificando sua perspectiva acerca do valor do sofrimento para a elaboração crítica de si, em outro trecho Wilde afirma que Cristo

via o pecado e o sofrimento como sendo em si coisas belas e sagradas e modos de aperfeiçoamento. Parece uma ideia muito perigosa. E é – todas as grandes ideias são perigosas. Que isso era o credo de Cristo não se pode duvidar. Que isso é o verdadeiro credo, eu mesmo não duvido.<sup>522</sup>

Essa exaltação de Jesus em 1897 não caracteriza uma divergência em relação a posição sustentada por Oscar Wilde em 1891, durante a escrita de “A alma do homem”, quando afirmara que nenhuma conduta pode ser plagiada e que cada homem deve encontrar em si próprio o seu individualismo. Com efeito, o que encontramos em *De Profundis* é um Wilde ainda mais deslumbrado pelas virtudes do individualismo de Cristo – um provável

---

<sup>518</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 122.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 138.

reflexo de seu contato recorrente com a Bíblia em Reading<sup>523</sup> –, o que resulta em um aprofundamento da relação que já havia sido proposta no ensaio do início da década, isto é, de como qualquer homem pode, a partir da inspiração na trajetória de Jesus, fazer de sua vida uma obra de arte.

Cada obra de arte é o cumprimento de uma profecia: pois toda obra de arte é a conversão de uma ideia em uma imagem. Cada ser humano deve ser a concretização de algum ideal, seja na mente de Deus, seja na mente do homem. Cristo encontrou o modelo e o fixou.<sup>524</sup>

Vale salientarmos que a menção a Deus não é uma singularidade deste trecho de *De Profundis* – em outras passagens, aliás, o escritor vitoriano utiliza até mesmo a palavra no plural. Wilde, entretanto, jamais esclarece se cultiva, de fato, alguma crença em uma ou mais divindades sobrenaturais. Sob nosso entendimento, o escritor trata Deus como uma total abstração, aproximando-se, em síntese, de uma idealização estético-espiritual da perfeição. Wilde, inclusive, jamais subtrai dos indivíduos a necessidade do cuidado em suas respectivas condutas em favor da atuação de uma divindade superiora benevolente e capaz de tudo solucionar: somos, portanto, independentemente de crenças, responsáveis pelas nossas atitudes e pelo nosso próprio desenvolvimento individualista. Podemos nos inspirar em figuras magistrais, como Cristo, mas a perfeição, sob esta perspectiva, não pode ser alcançada buscando aquilo que está no transcendental, em um “Deus exterior”, mas sim em nós mesmos e nas nossas ações.

A partir do que expusemos até aqui, gostaríamos de, finalmente, tentar esboçar uma definição, razoavelmente sucinta e precisa, para esta particular noção de individualismo de Oscar Wilde. O escritor irlandês não nos oferece essa síntese, nem em *De Profundis*, nem em seus ensaios de 1891, de modo que cabe a nós, estudiosos e leitores de sua obra, a tarefa de “compilar” e interpretar seu pensamento desenvolvido ao longo de diferentes trabalhos na década de 1890. Parece-nos que o individualismo wildeano trata-se, em suma, da defesa de que cada homem deve elaborar uma ética própria por meio do conhecimento de si e do exercício contínuo da autocrítica. Em meio a esse processo essencialmente subjetivo, o indivíduo não agredirá ninguém, respeitará as diferenças do outro (uma vez que o outro também não lhe agredirá por experienciar um desenvolvimento semelhante) e, mais do que

---

<sup>523</sup> Segundo Matthew Sturgis e Richard Ellmann, durante um longo período, antes de obter o direito de ter acesso a algumas obras de seu gosto particular, somente era permitido a Wilde a leitura da Bíblia no cárcere. Tal fato poderia explicar a inspiração do prisioneiro para o título original de *De Profundis* e as recorrentes referências no corpo do texto a passagens do quinto livro do Novo Testamento, “Atos dos Apóstolos”. Vale ressaltar, entretanto, que Wilde já demonstrava interesse na Bíblia e na vida de Jesus antes de sua experiência no cárcere.

<sup>524</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 127.

isso, celebrará a existência da diferença de personalidades presentes na coletividade, todas elas resultantes desse processo de autoformação ética. A arte, concebida a partir das ideias tradicionais do esteticismo, ocupa um lugar crucial no desenvolvimento humano: é por meio dela que o homem manifestará sua singularidade e por meio da apreciação livre, sem julgamentos morais da arte de outrem, que se aproximará ainda mais de uma construção crítica de si mesmo. Embora a felicidade pessoal e a autorrealização sejam alguns dos frutos colhidos a partir do desenvolvimento do individualismo, ninguém pode se conhecer completamente sem experimentar “o outro lado do pomar” – isto é, o sofrimento, a tristeza, a dor –, o qual guia o indivíduo no caminho da transformação a partir da reflexão sobre seus próprios erros e, por conseguinte, na direção da construção de obras de arte magnânimas – dentre elas, sua própria vida, que necessita, imprescindivelmente, ostentar a humildade e o amor como virtudes flagrantes.

### **3.4 Possibilidade(s) de resistência no pensamento wildeano**

Tendo em mente o significado do individualismo wildeano, como poderíamos analisar esta noção assinalada pelo dramaturgo irlandês, a qual toma forma de proposta ética, a partir de uma ótica foucaultiana? Em que medida essa ética defendida pelo escritor pode ser interpretada como uma forma possível de resistência, uma prática de liberdade que nasce a partir da escrita de si empreendida em *De Profundis*?

Alguma resposta pode surgir ao, primeiramente, revisitarmos a hipótese apresentada na primeira parte deste trabalho, isto é, a de que a carta de Oscar Wilde pode ser lida como uma obra que testa os limites do gênero epistolar ao enveredar também pelo estilo ensaístico e que apresenta uma reelaboração das perspectivas artísticas e éticas do remetente. Argumentamos que esta atitude de Wilde seria uma tentativa do dramaturgo de construção de uma imagem pública coerente mesmo após sua condenação e encarceramento, objetivando suplantar, a longo prazo, a narrativa em voga que lhe atribuía a pecha de criminoso desviante. Para o dândi, a vida estaria intrinsecamente conectada à arte de tal modo que ele não poderia prescindir de uma (re)elaboração ética que dialogasse com as bases do esteticismo e, por isso, ao modificar algumas de suas crenças estéticas, Wilde também se viu impelido a refletir sobre si próprio e sobre a conduta que crê ser salutar para si. Esta conduta não se limita a um projeto de Wilde de/sobre si para si, tampouco o escritor concebe uma fórmula ética universal; pelo contrário, o prisioneiro de Reading apresenta trilhas possíveis para todos os homens, apontando caminhos para cada um atingir o individualismo a seu modo, a partir da autocrítica e transformação, num processo mediado pela relação com a arte.

Vimos também que a escrita de si, em especial a epistolar, apresenta um aspecto singular: aquele que segura a pena não apenas age sobre si, refletindo por meio da linguagem sobre seus pensamentos e atitudes, como também age sobre o outro, o destinatário, por intermédio do discurso. É possível identificarmos nesta prática uma variação da parrésia, isto é, do ato de ser franco, de falar a verdade ao outro almejando ensejar uma mudança na existência dos sujeitos envolvidos na interlocução. Em que pese o regime de enunciados no qual se dá a prática discursiva, a escrita de Oscar Wilde em *De Profundis* aponta para um espaço de reflexão ética na *oeuvre* do escritor, de modo que podemos verificar neste documento uma possível prática de liberdade do sujeito. Embora busque se apresentar como um sujeito coerente, capaz de enunciar a si mesmo a partir das normas discursivas a fim de legar uma imagem para a posteridade, as ideias que Wilde apresenta ao longo de *De Profundis*, a partir da noção de individualismo, caminham em direção contrária à exigência de que alguém se mantenha sempre o mesmo – o que, como vimos no primeiro capítulo, para Judith Butler, constitui uma violência ética. “Não me pergunte quem sou, nem me peça para permanecer o mesmo”<sup>525</sup>.

Ao escrever para Alfred Douglas em 1897, Wilde recorreu, em virtude das circunstâncias, a gêneros aos quais estava habituado para dar forma literária à sua verdade sobre aquilo que vivera nos últimos anos, antes e depois do escândalo público, e sobre aquilo que crê ser uma ética condizente consigo, capaz de torná-lo efetivamente livre após deixar Reading. O público alvo deste discurso, como vimos, não se limita aos amigos e demais contemporâneos do escritor, de modo que ele almejava encontrar receptores na posteridade, “destinatários invisíveis”, fazendo ecoar uma verdade subjetiva de Wilde. O escritor tampouco esgota seu exercício em si mesmo; tenciona, nesta sua última obra em prosa de fôlego, apresentar prescrições para que todos possam vislumbrar existências livres, desprendidas, na medida do possível, dos grilhões impostos pelos padrões normativos e códigos vigentes em um tempo histórico. Wilde recusa o *modus operandi* da sociedade que lhe condenou e anuncia uma forma de governo de si, para utilizarmos uma expressão cara a Foucault, que permita a todos os sujeitos uma plena contemplação da vida, uma incessante reformulação crítica de si intermediada pela fruição artística.

Embora esteja preocupado em criar pilares que sustentem uma narrativa coerente, capaz de reverberar pelas décadas posteriores e solidificar uma imagem de escritor que se manteve fiel aos seus ideais mesmo após ser humilhado e condenado pelos seus

---

<sup>525</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 20.

contemporâneos, seria raso afirmar que Wilde está preocupado apenas consigo mesmo ao levar a cabo as reflexões presentes em *De Profundis*. Ao longo deste trabalho, almejamos demonstrar como o escritor vitoriano não rompeu com as bases de seu pensamento antes do escândalo público, tampouco se lançou numa perspectiva completamente nova a partir do sofrimento experienciado no cárcere. Wilde não apresenta em sua epístola ideias a esmo, novidades que sejam exclusivamente capazes de lhe conferir alguma coerência e dignidade pós-cárcere; pelo contrário, aprofunda proposições – as quais já haviam sido apresentadas publicamente em diversos escritos prévios, ressaltamos – e reavalia algumas de suas posições sem jamais negá-las por completo, incorporando a sua postura crítica uma nova perspectiva, a ótica de um homem que, diferentemente do início dos anos 1890, experienciou um processo brutal de humilhação pública.

Wilde poderia ter adotado um discurso – que se quer público, basta lembrarmos de sua manifestação do desejo de publicação da carta – de que a prisão em nada afetou sua filosofia, de que foi alvo de uma condenação injusta e que a família Queensberry seria a grande responsável pela sua desgraça. Poderia ainda ter afirmado que permanecia exatamente o mesmo homem de 1895, o que seria o suficiente para pavimentar uma narrativa capaz de solidificar sua imagem para a posteridade, aproximando-o da figura de um mártir. Este, todavia, não nos parece o caminho escolhido pelo poeta irlandês. Oscar Wilde assume que foi o maior culpado pelo seu opróbrio – ainda que não se furte de fazer as acusações que julga pertinentes contra o amante e sua família – em virtude da traição que cometeu em relação a sua própria ética e, por consequência, a sua arte. Sob esta perspectiva, podemos ler *De Profundis* também como um tratado que apresenta a elaboração do que poderíamos chamar de um *esteticismo ético*, o qual encontra sua expressão no cultivo do individualismo<sup>526</sup>. Não é fortuito que Oscar Wilde se ocupe tantas vezes, nesta e em outras obras, da abordagem de questões morais e éticas, plasmando-as em seu pensamento com preocupações acerca da estética, usualmente ostentando inspirações em práticas helênicas, no estoicismo e na biografia de Jesus.

---

<sup>526</sup> Ressaltamos que o emprego do termo “esteticismo ético” não constitui uma novidade deste trabalho, tendo aparecido em estudos anglófonos sobre diferentes escritores do século XIX, em especial Henry James. No que diz respeito a Oscar Wilde, ele já foi usado para referenciar diferentes atributos do pensamento do escritor. Em um trabalho recente, por exemplo, Shey Pope-Mayell (ver referência no fim desta nota) lançou mão da expressão *ethical aestheticism* para se referir à influência de uma ética cristã na obra do dramaturgo irlandês. Aqui nós utilizamos “esteticismo ético” para nos referir a associação construída por Wilde entre uma ética, representada pela ideia de individualismo, e os tradicionais ideais do movimento estético. Cf. POPE-MAYELL, Shey. *Towards an ethical aestheticism: Christianity, Christhood and martyrdom in the fiction of Oscar Wilde*. Wellington, 2020. Dissertação (Master of Arts in English Literature) - Victoria University of Wellington, Wellington, 2020.

Ao refletir sobre a conexão entre ética e estética, Wilde sustenta que

a estética é para a ética, na esfera da civilização consciente, o que na esfera do mundo externo é o sexo para a seleção natural. **A ética, como a seleção natural, torna possível a existência.** A estética, como a seleção sexual, torna a vida adorável e maravilhosa, enche-a de formas novas, de progresso, de variedade, de mutação.<sup>527</sup>

Sob esta perspectiva, Cristo é um exemplo de perfeição para Wilde porque “sua moralidade é toda ela compaixão, exatamente o que a moralidade deve ser. (...) Sua justiça é toda ela justiça por ética, exatamente o que a justiça deve ser.”<sup>528</sup>. Em outras palavras, o escritor vitoriano afirma que Jesus não buscou construir regras e normas para que todos vivessem segundo um padrão socialmente instituído, mas sim difundiu por meio de sua palavra que a moralidade é sobre o que está no interior e que o único juiz das atitudes de um sujeito pode ser ele mesmo, justamente ao recorrer à sua ética. Se “o momento de arrependimento é o momento da iniciação, (...) o meio pelo qual a pessoa altera o próprio passado”<sup>529</sup> é porque o processo de formação ética é subjetivo, construído a partir das experiências nas quais se julga ter agido de modo errado e, dessa forma, não há melhor júri para avaliar seus atos do que o próprio sujeito. Uma das principais mazelas da sociedade, para Wilde, é que as pessoas não se preocupam com a própria ética e, por consequência, não se desenvolvem – nem aqueles que, teoricamente, seguem a palavra de Jesus: “Houve cristãos antes de Cristo. Devemos ser gratos por isso. A desgraça é não ter havido mais nenhum desde então”<sup>530</sup>. Jesus Cristo aparece no esteticismo ético de Wilde, portanto, como uma prova humana de que é possível transformar a si mesmo em uma obra de arte por meio do individualismo. “De fato, eis o fascínio de Cristo, quando tudo mais está dito: *ele é apenas como uma obra de arte*. Não ensina realmente nada a ninguém, mas, por ser trazida a sua presença, a pessoa se torna alguma coisa”<sup>531</sup>, escreve o poeta irlandês.

Oscar Wilde dedica especial atenção à Antiguidade, enaltecendo reiteradamente o helenismo (“Tudo que há de moderno em nossas vidas devemos aos gregos”<sup>532</sup>) a fim de sustentar sua defesa de uma elaboração crítica do homem a partir do cuidado de si. Tal abordagem nos remete aos escritos de Michel Foucault que, como vimos, a partir do segundo volume de *História da Sexualidade*, empreendeu uma vasta pesquisa procurando no mesmo

<sup>527</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 167.

<sup>528</sup> WILDE, Oscar. *De Profundis*, op. cit., p. 134.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>531</sup> *Ibid.* Grifo nosso.

<sup>532</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 105.

período histórico vestígios de práticas que apontavam para formas pelas quais o sujeito se relacionava consigo e com o poder. É a partir desta empreitada que o filósofo francês se dedicará ao estudo de uma *estética da existência* voltada a uma formação ética crítica dos sujeitos, capaz de constituir uma prática de liberdade.

**A cultura de si próprio constitui o verdadeiro ideal do homem.** (...) Pois os gregos também já o haviam percebido: deixaram em herança ao pensamento moderno a concepção da vida contemplativa e o método de crítica, o único que a ela nos leva. É graças a ela que a Renascença foi grande, que nasceram as humanidades e que poderia também ser grande a nossa época (...).<sup>533</sup>

No início deste capítulo, falamos das duas formas possíveis de apreendermos a noção de moral a partir do pensamento de Michel Foucault, a saber, o “código moral” (relacionado à sujeição a um conjunto de valores e regras) e a “moralidade do comportamento” (relacionada a como o sujeito age na vida cotidiana prática em relação às práticas as quais é sujeitoado). O filósofo francês sustenta que isso se deve a uma mudança significativa na passagem da Antiguidade ao Cristianismo, de modo que a moral deixou de estar relacionada com a procura por uma ética pessoal para se tornar um código a de regras ao qual os sujeitos devem obediência<sup>534</sup>. Foucault assinala a possibilidade de uma revivescência na modernidade de uma moral que não seja uma mimetização daquela da Antiguidade – afinal, não existem sujeitos alheios a seus respectivos tempos históricos e regimes de verdade –, mas sim uma moral que se relacione com a ética por meio da elaboração de si, de uma estética da existência capaz de lutar contra a normatização. Quando Foucault assinala que a ausência de moralidade deve corresponder a “uma busca que é aquela de uma estética da existência”, ele está se colocando, como Wilde, numa posição contrária à moral como código. O pensamento wildeano flerta com o estoicismo e caminha muito próximo à moralidade greco-romana, de modo que não é fortuito que ele apresente sua proposta de individualismo como uma nova forma de helenismo<sup>535</sup>. Não podemos deixar de registrar: o dramaturgo acreditava que Jesus era o exemplo perfeito de alguém que detinha uma moral preocupada com a ética, isto é, justamente um dos símbolos máximos do Cristianismo, que, segundo a hipótese foucaultiana, suplantou essa visão de moralidade.

Tendo isso em vista, podemos inferir que quando Wilde sai em defesa da “arte pela arte” (“toda arte é inútil”, escreve no prefácio de *O retrato de Dorian Gray*), ele está se

<sup>533</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 145.

<sup>534</sup> FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 283.

<sup>535</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 83.

posicionando de modo contrário ao *código moral* vitoriano disseminado pela burguesia, isto é, combatendo a possibilidade de que a arte cumpra a função de se adaptar à hegemonização e/ou fomentá-la.

Em *O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche considerou sobre a “arte pela arte” e proferiu uma espécie de desabafo do incômodo que esta questão lhe causou: *L’art pour l’art*. A luta contra a finalidade na arte é sempre uma luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral. *L’art pour l’art* quer dizer: “a moral que vá para o diabo!”. Esta ideia é também a do esteticismo de Wilde.<sup>536</sup>

Para Wilde, a arte deve ensinar o prazer pelo culto ao belo, mas também é capaz de provocar uma autorreflexão crítica, sobretudo a respeito da conduta – ou, em termos foucaultianos, acerca do comportamento moral, isto é, aquele que se vincula à ética e, portanto, à relação que um sujeito constrói consigo mesmo no cotidiano a partir do cuidado de si. Oscar Wilde demonstra preocupação com uma ética associada à estética, indicando a possibilidade um efetivo culto ao belo por parte de sujeitos que não negligenciem o cuidado de si. Há, portanto, uma prescrição de que, em prol da arte e do autodesenvolvimento crítico, os indivíduos não só podem como devem confrontar quaisquer fontes de coerção de suas liberdades. Essa preocupação pode ser constatada, por exemplo, no seguinte trecho de “O crítico como artista”, no qual Wilde assinala que aquilo que é considerado pecado pelo Cristianismo pode ser, na verdade, algo benévolo à sociedade:

O que é chamado de Pecado é um elemento essencial do progresso. (...) Por meio de sua afirmação intensificada do individualismo, ele nos salva da monotonia do tipo. **No seu desprezo pelas noções atuais de moralidade, possui a mais elevada ética.**<sup>537</sup>

“A arte está fora do alcance da moralidade”<sup>538</sup>, escreve o dramaturgo neste mesmo ensaio, ratificando sua posição de que os processos de criação e fruição artísticas estão, na verdade, conectados à “educação e ao desenvolvimento de caráter”<sup>539</sup>, e não a serviço da moral compreendida como código normativo. Sob esta ótica, em vista dessa hipotética e desejada amoralidade intrínseca ao processo de criação artística, entendemos por que “não há

<sup>536</sup> BARROSO, Paulo. Arte vs. moral: Oscar Wilde e a inutilidade útil. *Artciencia: Revista De Arte, Ciência E Comunicação*, [s.l.], n. 20-21, p. 1-14, mai. 2017. p. 9.

<sup>537</sup> WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007, p. 979-980. Optamos aqui por uma tradução nossa, pois João do Rio traduz “ethics” como “moral” na edição brasileira, o que poderia comprometer a interpretação uma vez que Wilde está relacionando as ideias de moralidade, entendida como código a ser seguido, e ética, entendida como uma elaboração própria do indivíduo. No original: “What is termed Sin is an essential element of progress... Through its intensified assertion of individualism, it saves us from monotony of type. In its rejection of the current notions about morality, it is [at] one with the higher ethics”.

<sup>538</sup> WILDE, Oscar. A crítica e a arte. In: \_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*, op. cit., p. 152.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 103.

livros morais ou imorais”<sup>540</sup> para Wilde: a arte não deve ter qualquer compromisso com o reforço ou imposição de padrões sociais; pelo contrário, essas coerções constituem um perigo não só à arte *per se*, mas ao próprio artista e ao público no que diz respeito ao desenvolvimento do individualismo. Tendo isso em mente, o recorrente desdém demonstrado por Wilde frente à ideia de uma *sinceridade inglesa*<sup>541</sup>, bem como seu recorrente uso de ironia ao tratar dos valores burgueses, incluindo a exacerbada preocupação com os códigos morais por parte de seus contemporâneos, são realçados como tentativas de evasão à normatividade e da procura de um “eu mesmo” autêntico.

Essa ideia de autenticidade com a qual o pensamento de Oscar Wilde flerta ao plasmar criação artística e elaboração de si nos leva a refletir acerca daquilo que Charles Taylor entende como uma das definições modernas de individualismo, isto é, “a noção de que cada um de nós possui uma maneira original de ser humano”, de modo que “descobrimos o que temos que ser em nós ao nos tornarmos esse modo de vida, ao dar expressão em nosso discurso e ações ao que é original em nós”<sup>542</sup>. Taylor argumenta que essa criação de si passa por uma conexão entre a autodescoberta e a criação artística, uma vez que a primeira será sempre classificada como um processo criativo que tenciona encontrar algo original e novo.

A autodescoberta envolve a imaginação como arte. Aachamos “criativas” as pessoas que alcançaram originalidade em sua vida. E o fato de descrevermos a vida de não artistas em termos artísticos corresponde à nossa tendência de considera-los, de alguma forma, conquistadores exemplares da autodefinição.<sup>543</sup>

Taylor sustenta que a *autenticidade moderna* passa necessariamente pela criação, construção e descoberta de um sujeito. Esse processo, no qual o diálogo com o outro é imprescindível, resulta numa originalidade que potencialmente diverge das regras da sociedade, em especial do código moral.

Tudo isso [a relação entre criação artística e autoconstrução de si] contribuiu para as relações estreitas entre autenticidade e arte. E ajuda a explicar alguns dos desenvolvimentos da noção de autenticidade nos últimos dois séculos; em particular, o desenvolvimento das formas nas quais as exigências da autenticidade têm sido lançadas contra aquelas da moral. A autenticidade envolve originalidade, demanda uma revolta contra a convenção. É fácil ver como o próprio padrão de moralidade pode ser visto como inseparável da sufocante convenção. A moral, como costuma ser entendida, obviamente

---

<sup>540</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*: edição anotada [por Nicholas Frankel] e sem censura. São Paulo: Globo, 2013. p. 323.

<sup>541</sup> Ver capítulo 2.

<sup>542</sup> TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 68.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 70.

envolve aniquilar muito do que é elementar e instintivo em nós, muitos de nossos desejos mais profundos e poderosos.<sup>544</sup>

O filósofo norte-americano fala em uma “revolta contra a convenção”, o que podemos interpretar como uma forma de resistência à norma pela busca da autenticidade. Considerando que a resistência para Foucault não pode ser compreendida como algo externo às relações de poder, mas sim como algo que faz parte da realidade prática cotidiana, ocorrendo no regime de poder-saber de um determinado tempo histórico, poderíamos inferir que há possibilidade de interpretarmos o *esteticismo ético*, conforme proposto por Oscar Wilde, como o vislumbre de uma resistência por meio da autodefinição de um estilo de vida, pela apresentação de uma forma que se quer autêntica de resistência às normas, à hegemonia estabelecida em uma época? Em que pese o fato do dramaturgo irlandês ter experienciado seu tempo histórico e ter escrito suas obras a partir de uma perspectiva essencialmente burguesa, inclinamo-nos em direção a uma resposta positiva tendo em vista que alguns dos principais instrumentos do sujeito ao abraçar o *individualismo* proposto por Wilde seriam a relação com a arte (que também diz respeito ao livre pensar e ao cultivo da felicidade), a construção crítica sobre si e o respeito à alteridade, isto é, à multiplicidade de estilos de vida presentes na sociedade. Conseguimos identificar nesta proposta uma construção passível de ser interpretada a partir da leitura de Foucault, isto é, uma elaboração crítica de si por intermédio de uma busca incessante pelo conhecimento – postura essa que se contrapõe ao regime cristão, o qual privilegiaria uma renúncia de si a favor da obediência pastoral. A autenticidade, lida como forma de resistência sob esta ótica, estaria não na descoberta de uma “essência” escondida no interior do sujeito, mas no processo contínuo de trabalho, criação e cuidado sobre si. Em outras palavras, a autenticidade vincula-se à resistência na medida que ambas estão relacionadas à transformação contínua do sujeito por meio de práticas de liberdade – a parrésia e a fidelidade ética a si mesmo, por exemplo.

Parece-nos, portanto, que a resistência apreendida pela proposta wildeana é passível de ser interpretada a partir do pensamento foucaultiano, de modo que reflexões de outros estudiosos reforcem essa nossa leitura. O cientista social Richard Miskolci, por exemplo, afirma que a possibilidade de resistência para o filósofo francês não está somente numa recusa simplista dos padrões difundidos e no enfrentamento da norma, mas sobretudo na luta contra a sujeição, a qual “faz dos corpos e das identidades objetivos narcísicos, veículos do isolamento

---

<sup>544</sup> TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*, op. cit., p. 72.

e da constituição de laços superficiais entre as pessoas – um culto a si mesmo que pouco difere da busca especular de si mesmo no outro”<sup>545</sup>.

O mesmo contexto que assujeita também pode gerar resistência. Assim, para ser fiel à proposta de Michel Foucault de fazer uma ontologia crítica de nós mesmos, devemos analisar tanto esses limites e imposições sociais, historicamente criadas, quanto as possibilidades de superação. É possível resistir à sujeição que cria corpos e identidades masculinos marcados pela dominação das mulheres, dos próprios corpos e da rejeição de sentimentos e relações.<sup>546</sup>

Miskolci observa ainda que Foucault e Wilde não somente comungam do mesmo ponto de partida em relação à possibilidade de uma margem de liberdade por intermédio da conduta, como também suas propostas de estética da existência partem, principalmente, da resistência à normatividade. No que diz respeito à sexualidade, por exemplo, o dramaturgo e o filósofo francês parecem compartilhar o anseio pela “transgressão da heteronormatividade. Portanto, o fundamento de uma estilística da existência é o rompimento com padrões sociais que prescrevem uma forma única de associação e afetividade entre as pessoas”<sup>547</sup>. Desta forma, o esteticismo ético de Wilde contempla também a sexualidade (e não somente, conforme temos ressaltado), vislumbrando uma possibilidade de romper com os discursos hegemônicos, de fugir da ética masculinizante<sup>548</sup>, assim como igualmente propõe vencer o ideário egotista e competitivo que toma forma no seio do sistema capitalista.

Parece-nos que a proposta wildeana, em suma, pode, sim, ser lida como um convite à resistência que encontra na arte um espaço crucial de atuação prática e elaboração de si. Sob esta ótica, o esteticismo ético de Wilde seria uma defesa vigorosa da promoção de estilos de vida singulares – ou, se preferirmos, de diferentes “sujeitos possíveis”<sup>549</sup> na coletividade – e uma recusa à normatização e hegemonização social operada pelos diferentes dispositivos disciplinares, representados na retórica de Wilde pela Igreja e a opinião pública, por exemplo. Se concordarmos com a professora Margareth Rago quando ela afirma que a elaboração de uma estética da existência implica na problematização da “relação estabelecida com o mundo, com o outro e consigo mesmo”, sendo essa a “condição fundamental para que se possam abrir novas saídas mais positivas e mais saudáveis para o exercício da liberdade e a invenção da

<sup>545</sup> MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 681-693, dez. 2006. p. 689.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>549</sup> BURMESTER, Ana Maria de Oliveira. A vida como obra de arte: o sujeito como autor? In: In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 32.

vida”<sup>550</sup>, a proposta wildeana pode, então, sob esta perspectiva, ser compreendida a partir de uma estética (ou ética) da existência, um modo de sujeição que reflete uma prática de liberdade capaz de oferecer alguma resistência aos dispositivos disciplinares e à normatização.

### 3.5 O encontro entre individualismo e utopia

“O progresso é a concretização de utopias”<sup>551</sup> é um dos aforismos mais conhecidos e reproduzidos de Oscar Wilde na contemporaneidade, ganhando destaque também nas epígrafes de trabalhos acadêmicos voltados ao debate da utopia na literatura de língua inglesa<sup>552</sup>. Embora não desejemos exceder os limites estabelecidos pelo recorte de nossa pesquisa, não gostaríamos de finalizar esta dissertação sem antes discutirmos, ainda que muito brevemente, a possibilidade de identificarmos, a partir dessa famosa citação presente em “A alma do homem sob o socialismo”, uma associação que aproxima sutilmente as ideias de utopia e individualismo wildeano, noção sobre a qual nos debruçamos ao longo deste trabalho.

Há um extenso debate acerca da delimitação do conceito de utopia, sobretudo quando mobilizado em estudos literários e historiográficos. Seria inviável percorremos os caminhos trilhados por diferentes especialistas no tema sem ultrapassarmos os limites deste subcapítulo, de modo que recorreremos aqui a um já clássico estudo a fim de estabelecer algumas bases para nossa reflexão. Raymond Trousson sustenta que é muito difícil estabelecer definições para a noção de utopia, mas afirma que é necessário estabelecer algumas características para este gênero que frequentemente ultrapassa as fronteiras literárias para assumir a forma de uma mentalidade<sup>553</sup>. *Grosso modo*, o historiador define a utopia como um gênero que se quer diferente dos demais em sua intencionalidade ao reconhecer a extinção de uma era de ouro, ambicionando constituir, apesar desta perda irremediável, uma representação da possibilidade de felicidade por meio da modificação humana do curso da história<sup>554</sup>. “A utopia propõe uma redenção do homem pelo homem, nascida de um sentimento trágico da história e da vontade de dirigir seu curso”, escreve Trousson. Há, neste sentido, uma intencionalidade e um projeto

<sup>550</sup> RAGO, Margareth. Por uma cultura filógena: pensar femininamente o presente. Brasília: Labrys/UnB, 2002. p. 15.

<sup>551</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>552</sup> BEAUMONT, Matthew. Reinterpreting Oscar Wilde's Concept of Utopia: 'The Soul of Man Under Socialism'. *Utopian Studies*, Pennsylvania, v. 15, n. 1, p. 13-29, 2004. p. 14.

<sup>553</sup> TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. *Revista Morus*, Campinas, Dossiê Utopia como gênero literário, v.2, [s.n], p. 123-135, 2005. p. 124.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 130.

intrínsecos ao gênero utópico que devem ser lidos à luz da história, evitando, assim, reduzi-lo a “uma forma única e constante, portanto anacrônica”<sup>555</sup>. Sob esta perspectiva, não poderíamos conceber uma definição genérica e homogênea de utopia, mas sim tentar executar uma cuidadosa análise histórica sobre as definições que o relato utópico adquiriu ao longo do tempo.

Trousseau identifica a obra *Utopia*, de Thomas Morus, como o texto no qual a palavra aparece pela primeira vez, apresentando em sua essência “um caráter de irrealidade e a descrição da felicidade do Estado modelo”<sup>556</sup>. O pesquisador sustenta que o termo “utopia” adquiriu diversos significados e conotações ao longo dos séculos, sendo recorrentemente utilizada nos séculos XVII e XVIII como uma “metáfora pseudo-geográfica” alusiva a uma “viagem imaginária”<sup>557</sup>. No século XIX a palavra ganhará uma carga ideológica a partir das disputas entre a escola liberal e as diferentes vertentes do socialismo, tornando-se, a partir dos eventos da Comuna de Paris, em 1871, “uma quimera não somente absurda e irrealizável, mas perigosa, porque compromete a ordem estabelecida”. Quando Oscar Wilde, em 1891, publica “A alma do homem” no periódico *Fortnightly Review*, o termo detinha, portanto, uma conotação flagrantemente depreciativa. Isso explica a razão pela qual o escritor se vê compelido a justificar o uso da palavra “utopia” em sua argumentação:

Haverá grandes acumuladores de energia em cada cidade, em cada residência se preciso, e essa energia do homem converterá em calor, luz ou movimento, conforme suas necessidades. **Isto é Utópico? Um mapa-múndi que não inclua a Utopia não é digno de consulta**, pois deixa de fora as terras à que a Humanidade está sempre aportando. E nelas aportando, sobe à gávea e, se divisa terras melhores, torna a içar velas. **O progresso é a concretização de Utopias.**<sup>558</sup>

Conforme Matthew Beaumont pertinentemente aponta em seu artigo sobre a utopia wildeana<sup>559</sup>, as palavras do dramaturgo acima destacadas se tornaram uma citação clichê, evocada sempre que alguém deseja revestir sua retórica, usualmente voltada à defesa de um projeto político e/ou econômico, com um verniz intelectual e literário. Há pouco ou quase nenhum interesse, de modo geral, em analisar a que projeto utópico Oscar Wilde faz menção nesta passagem de “A alma do homem” e em qual contexto ele escreveu essas linhas.

<sup>555</sup> TROUSSON, Raymond. *Utopia e Utopismo*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>557</sup> Ambas as expressões grafadas entre aspas são de Trousseau. Cf. TROUSSON, Raymond. *Utopia e Utopismo*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>558</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>559</sup> BEAUMONT, Matthew. Reinterpreting Oscar Wilde's Concept of Utopia: 'The Soul of Man Under Socialism'. *Utopian Studies*, Pennsylvania, v. 15, n. 1, p. 13-29, 2004.

Nas últimas décadas do século XIX havia uma percepção generalizada de que o capitalismo chegara a algum tipo de impasse histórico. A chamada 'Grande Depressão', de meados da década de 1870 a meados da década de 1890, abalou a confiança da classe média no sistema capitalista. (...) Nesse clima desconfortável, havia uma sensação em todo o espectro político de que algum tipo de transformação social sistemática poderia estar em andamento.<sup>560</sup>

Discursos utópicos, portanto, eram interpretados não somente como tentativas de oferecer à sociedade resoluções para seus problemas, mas também como ameaças de mudanças severas – o que, a despeito da depressão econômica da segunda metade do século XIX, afligia os interesses da burguesia e alarmava seu receio de uma sublevação social. Beaumont assinala que a utopia proposta por Wilde era avessa a muitas das propostas socialistas de sua época, como as defendidas pela Sociedade Fabiana, que pregavam, por exemplo, o valor da filantropia<sup>561</sup>. Este, aliás, é um dos pontos rejeitados pelo poeta irlandês logo nas primeiras páginas de seu ensaio.

A despeito da cuidadosa análise de Beaumont do texto wildeano, acreditamos que escapa do estudioso um elemento importante da argumentação de Oscar Wilde: o dramaturgo está muito mais preocupado, em sua retórica, com a questão do individualismo do que com a promoção de um sistema político-econômico alternativo ao capitalismo. Wilde entende que a sociedade capitalista é avessa ao desenvolvimento do individualismo e, por isso, apreende o socialismo como uma possibilidade real de mudança. Para o escritor, o socialismo não é o fim, mas sim o meio para se alcançar uma sociedade utópica baseada no individualismo.

Esse “socialismo wildeano”, segundo Andrzej Diniejko, é fortemente inspirado em *News From Nowhere*, obra de William Morris publicada um ano antes do aparecimento de “A alma do homem” na *Fortnightly Review*<sup>562</sup>. Na utopia de Morris, arte e o socialismo dividem a primazia na sociedade e o capitalismo é condenado por aprofundar as desigualdades socioeconômicas e eclipsar o papel da criação e fruição artística no cotidiano dos indivíduos.

Quando cada membro da sociedade tiver o suficiente para suprir suas necessidades, ninguém mais interferirá na vida de ninguém. (...) Cabe [ao Estado] ser uma associação voluntária de organização do trabalho, e ser o

<sup>560</sup> BEAUMONT, Matthew. Reinterpreting Oscar Wilde's Concept of Utopia: 'The Soul of Man Under Socialism', *op. cit.*, p. 14. Tradução nossa. No original: “*In the last decades of the nineteenth century there was a widespread perception that capitalism had arrived at some kind of historical impasse. The so-called 'Great Depression', from the mid-1870s to the mid-1890s, fissured the confidence of the middle class in capitalist system. (...) In this uncomfortable climate, there was a sense across the political spectrum that some sort of systematic social transformation might be afoot.*”

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>562</sup> DINIEJKO, Andrzej. Oscar Wilde's Vision of Aesthetic Socialism. *Victorian Web*, 2017. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/diniejko.html>>. Acesso em 29 abr. 2021.

produtor e distribuidor dos bens necessários. **O Estado deve fazer o que é útil. O indivíduo deve fazer o que é belo.**<sup>563</sup>

O dramaturgo irlandês supõe resolver todos os programas de ordem econômica com o avanço tecnológico ao promover uma “escravidão das máquinas”:

**É prejudicial ao homem, do ponto de vista mental e moral, realizar qualquer coisa em que não encontre prazer**, e muitas das formas de trabalho são atividades completamente desprezíveis, e assim devem ser encaradas. Varrer durante oito horas uma esquina lamacenta, num dia açoitado pelo vento leste, é uma ocupação desagradável. Varrê-la com dignidade mental, moral ou física, parece-me impossível. Varrê-la com satisfação é de estarrecer. O homem foi feito para algo melhor que estar imerso na imundície. Todo trabalho desta sorte deveria ser feito por máquinas.<sup>564</sup>

Na prática, o “socialismo wildeano”, o qual apresenta alguns flertes com o anarquismo, privilegia uma sociedade onde a liberdade impere incontestavelmente, preocupando-se pouco com a organização produtiva e econômica. As propostas socioeconômicas de Wilde não são revestidas de qualquer aprofundamento, portanto, porque não se relacionam com aquilo que nos parece o cerne da questão para o ensaísta. Destacamos abaixo um trecho de “A alma do homem” que reforça tal interpretação, no qual Wilde assinala o desejo de que todos sejam individualistas como os artistas:

De importância alguma é o passado. De importância alguma, o presente. É com o futuro que temos de tratar. Pois o passado é o que o homem não deveria ter sido. O presente é o que o homem não deve ser. O futuro é o que os artistas são.<sup>565</sup>

A despeito da preocupação primária de Wilde com a subjetividade, nota-se que muitos leitores contemporâneos e posteriores ao dramaturgo se ativeram quase que exclusivamente a sua proposta político-econômica, negligenciando a centralidade da defesa do individualismo em sua argumentação. O célebre autor do romance distópico *1894*, George Orwell<sup>566</sup>, por exemplo, elogiaria Wilde em uma resenha, publicada no jornal *Observer* em 1948, pela sua atenta observação de um mundo em mudança no fim do século XIX, mas o censuraria pelo teor geral de suas propostas, classificadas como improcedentes.

Wilde pressupõe que é uma simples tarefa nos organizarmos de modo que todos os tipos desagradáveis de trabalho sejam feitos por máquinas. As máquinas, diz ele, são nossa nova raça de escravos: uma metáfora tentadora, mas enganosa, já que há uma vasta gama de empregos – *grosso modo*,

<sup>563</sup> WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*, op. cit., p. 41. Grifo nosso.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 42. Grifo nosso.

<sup>565</sup> *Ibid.*

<sup>566</sup> Pseudônimo do jornalista e escritor britânico Eric Arthur Blair (1903-1950).

qualquer trabalho que precise de grande flexibilidade – que nenhuma máquina seria capaz de fazer.<sup>567</sup>

Orwell assinala que, mesmo que um país gozasse de tecnologias ultramodernas e invejáveis, ainda assim haveria trabalho enfadonho e exaustivo a ser executado por seres humanos. Partindo deste argumento, conclui que precisamos sempre lutar pela criação e manutenção de direitos trabalhistas, como jornadas fixas de trabalho e salários regulares – medidas que, segundo Orwell, Wilde certamente abominaria, caracterizando-as como meramente paliativas frente ao capitalismo industrial. A partir de tudo que expusemos, essa parece ser uma leitura de Wilde que ignora, consciente ou inconscientemente, as minúcias de seu pensamento.

Acreditamos que a tônica da retórica utópica wildeana é fundamentalmente a apologia do individualismo. Podemos notar que em *De Profundis* Wilde revisitou esta perspectiva, adicionando às suas reflexões o sofrimento e a tristeza que conhecera em Reading e articulando o individualismo de modo mais claro a uma elaboração ética. Quando relaciona diretamente *utopia* e *progresso* em “A alma do homem”, o dramaturgo está, implicitamente, aludindo a um outro texto seu, “O crítico como artista”, no qual afirma que aquilo que “é chamado de Pecado é um elemento essencial do *progresso*”<sup>568</sup>. Neste ensaio, conforme estudamos no segundo capítulo, Wilde defende uma “afirmação intensificada do individualismo”, a qual “no seu desprezo pelas noções atuais de moralidade, possui a mais elevada ética”<sup>569</sup>. Em suma, não seria incorreto inferirmos que o progresso e a utopia de Oscar Wilde são definidos, ao fim e ao cabo, menos por uma proposta de viés socialista, no sentido clássico, e mais pela defesa de uma elaboração ética com anseios coletivos.

---

<sup>567</sup> ORWELL, George. Review of *The Soul of Man under Socialism* by Oscar Wilde. *The Guardian*, 2013 [1948]. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/27/george-orwell-assesses-oscar-wilde-socialism>>. Acesso em 2. jun. 2021. Tradução nossa. No original: “Wilde assumes that it is a simple matter to arrange that all the unpleasant kinds of work shall be done by machinery. The machines, he says, are our new race of slaves: a tempting metaphor, but a misleading one, since there is a vast range of jobs - roughly speaking, any job needing great flexibility - that no machine is able to do”.

<sup>568</sup> WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 979.

<sup>569</sup> *Ibid.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU “UMA LUZ QUE NUNCA SE APAGA”)

*I decree today that life is simply taking and not giving  
England is mine, it owes me a living  
Steven Patrick Morrissey<sup>570</sup>*

*Sim, sou um sonhador, pois o sonhador é aquele que só consegue  
encontrar seu caminho sob o luar, e, como punição,  
enxerga o alvorecer antes do resto do mundo.  
Oscar Wilde<sup>571</sup>*

Ao assistirmos ao longa-metragem *Velvet Goldmine* (1998), nos deparamos com a sugestão de uma curiosa formulação logo nos primeiros minutos da narrativa: os “ídolos *pop*”, sobretudo aqueles identificados com o movimento musical inglês conhecido como *glam rock*, ocorrido na segunda metade do século XX, estariam diretamente conectados ao legado artístico de Oscar Wilde. Não é fortuito que, logo em seus primeiros minutos, o filme mostre um disco voador deixando o bebê Wilde na casa de seus pais, no ano de 1854, acompanhado de um broche que se assemelha a uma esmeralda – uma possível referência ao cravo tingido de verde que o dramaturgo ostentava na lapela de suas vestimentas nas estreias de suas peças nos anos 1890.

A ideia de um legado wildeano transmitido às gerações posteriores é reforçada pelo desfecho da sequência de abertura, que salta para a segunda metade do século XX: um menino, Jack Fairy – posteriormente apresentado ao espectador como um fictício fundador do *glam rock* –, encontra o broche de Wilde perdido no chão após ser agredido por um grupo de colegas de classe avessos a seus modos “pouco masculinos”. Identificado simbolicamente como um discípulo do artista irlandês, o garoto segue para casa e faz do sangue que escorre em seu rosto uma tinta que cobre os lábios, criando um efeito estético que se assemelha ao uso de batom e assumindo um visual que, culturalmente, consideramos como “feminino”. A edição corta abruptamente para os créditos iniciais, exibidos na tela enquanto assistimos a um grupo de jovens britânicos, trajados com roupas extravagantes e ostentando aparências andróginas, atraírem olhares de reprovação pelas ruas; ao fundo, ouvimos *Needles in the*

---

<sup>570</sup> Optamos aqui por, excepcionalmente, reproduzir a citação no original, em inglês. Tradução nossa para o português: “Hoje eu declaro que a vida é simplesmente pegar e não conceder/ A Inglaterra é minha e me deve uma vida”. Cf. THE SMITHS. Still ill. In: *The Smiths*. Manchester: Rough Trade, 1984. 1 long-play (45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

<sup>571</sup> WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007, p. 1016. Tradução nossa. No original: “Yes: I am a dreamer. For 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”.

*camel's eye*, canção de um dos principais músicos do movimento *glam*, o inglês Brian Eno. A partir de então, o filme do diretor Todd Haynes conta a história de um cantor de rock britânico dos anos 1970, Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers), personagem fictício que mimetiza David Robert Jones (1947-2016) – ou, simplesmente, David Bowie, provavelmente o nome mais notório do *glam* britânico e artista de grande valor para a história do rock –, durante os anos em que o músico se apresentava nas turnês representando seu alter ego Ziggy Stardust. Oscar Wilde não aparece nem é mencionado no filme novamente, mas Haynes insiste em apresentar durante a película uma miríade de referências ao escritor, sempre conectando seus protagonistas e alguns movimentos artísticos em voga na segunda metade do século XX à sua *oeuvre*.

Não nos dedicaremos aqui a um exame da abordagem da obra e memória de Wilde por diferentes obras cinematográficas – inclusive, já tratamos dessa questão em outro trabalho<sup>572</sup>. Com efeito, trouxemos *Velvet Goldmine* à baila porque se trata de um dos tantos exemplos possíveis de obras artísticas que se relacionam diretamente com nosso desejo de apresentarmos, nestas considerações finais, não somente uma tentativa de síntese do caminho percorrido ao longo da presente dissertação, mas também uma breve reflexão a respeito de como Oscar Wilde pode ser lido, interpretado e ressignificado na contemporaneidade, esforçando-nos para identificar, ainda que timidamente, a sua pertinência em nossa época.

Ao longo deste estudo, procuramos argumentar a favor da hipótese que pode ser sintetizada da seguinte maneira: analisada a partir das noções de escrita de si e estética da existência, a epístola *De Profundis*, redigida por Oscar Wilde na prisão de Reading em 1897, revela uma continuidade da defesa dos principais ideais do esteticismo por parte de um artista que, após a ignomínia de sua condenação, ambicionava legar um relato coerente sobre si à posteridade; deste modo, Wilde se lançou num minucioso exercício de reflexão acerca de uma questão que lhe era bastante cara, isto é, a relação entre arte e vida, arquitetando em seu pensamento uma proposta ética, a qual chama de “individualismo”, com potencial de resistência frente à coercitividade da sociedade capitalista e os efeitos insidiosos do poder. Como nossa principal fonte, a carta escrita no cárcere e destinada formalmente a Alfred Douglas, apresenta uma variedade de gêneros em sua composição (ora apresenta um estilo ensaístico, ora é redigida como uma autobiografia confessional, por exemplo), optamos por centrar a análise em diferentes aspectos (ou eixos temáticos) do documento em cada capítulo

---

<sup>572</sup> RESENDE, Y. B. Oscar Wilde vai ao cinema: a construção da imagem do dândi em ‘Wilde’ (1997) e ‘Velvet Goldmine’ (1998). *Revista Em Tempo de Histórias*, [S. l.], v. 1, n. 37, p. 576-594, 2020.

desta dissertação: no primeiro, privilegamos a narrativa autobiográfica e confessional de Wilde acerca do relacionamento com Alfred Douglas, de modo a relacioná-la à categoria de *escrita de si*; no segundo, dedicamo-nos a não apenas analisar o esteticismo proposto por Wilde antes do cárcere, mas também identificar de que forma a humilhação pública e o encarceramento afetaram o pensamento do escritor no que diz respeito a sua identificação com as principais ideias deste movimento; por fim, no último capítulo, debruçamo-nos sobre a ideia wildeana de “individualismo”, uma noção que aparecera nos ensaios teóricos do dramaturgo do início da década de 1890, voltou a ganhar centralidade em *De Profundis* e a qual tentamos analisar a partir da categoria foucaultiana de *estética da existência*.

Tencionamos também, ao longo do caminho que percorremos nessas páginas, sustentar algumas perspectivas que dialogam diretamente com nossa hipótese central: Oscar Wilde levou a cabo uma tentativa de “reinventar a si mesmo” por meio da escrita de si em Reading, não somente oferecendo uma narrativa própria a respeito dos principais acontecimentos relacionados à sua condenação, mas também legando à posteridade uma imagem de artista que permaneceu fiel aos seus ideais até o fim. O pensamento wildeano, inspirado sobretudo no movimento conhecido como esteticismo, não seria de todo original, mas sim uma radicalização da perspectiva de outros teóricos, como John Ruskin e Walter Pater. Já na prisão, Wilde passou a reconhecer o valor da dor e do sofrimento na experiência humana, mas sem jamais se afastar ou renegar os ideais estéticos os quais abraçara ainda jovem, em Oxford. Essa reformulação do pensamento do dramaturgo pode ser identificada a partir do cuidadoso exame de sua noção de “individualismo”, uma proposta ético-artística que visa intermediar a relação entre arte e vida, a elaboração crítica de si e a busca pelo prazer, e a qual resultaria, por conseguinte, numa prática de liberdade capaz de resistir às diferentes coerções presentes na sociedade, como a moral e a Igreja.

A modesta contribuição que pretendemos oferecer ao debate acadêmico sobre Oscar Wilde com esta pesquisa é assinalar que não houve, efetivamente, uma ruptura no pensamento do escritor em Reading, ou seja, ele se manteve fiel aos pilares do esteticismo mesmo após todas as trágicas consequências do processo que moveu contra o Marquês de Queensberry. Sustentamos que parece raso e, no limite, leviano, ler *De Profundis* como uma mera carta amargurada ou, mais grave, como uma suposta manifestação de arrependimento de Wilde e/ou um símbolo de sua conversão total ao Cristianismo em virtude de seu reiterado apreço por Jesus – apreço este que, conforme argumentamos, dialoga com a noção de individualismo e muito pouco com qualquer dogma cristão. Também desejamos assinalar que Wilde defendeu com vigor, em especial a partir do início da década de 1890, uma relação entre arte e

vida intermediada pelo culto ao belo e à busca de novas sensações, oferecendo ao esteticismo uma contribuição dotada de certa originalidade ao apresentar uma ética que não apenas enseja tal relação, mas também apresenta uma possibilidade de liberdade aos homens para que, no futuro, possam constituir uma sociedade “utópica” (adjetivo usado pelo próprio Wilde) na qual todos vivam plenamente para o autodesenvolvimento. A partir dos elementos que destacamos aqui, talvez novos olhares possam ser lançados sobre a *oeuvre* de Oscar Wilde, ensejando novas possibilidades de interpretação de seus escritos e novas perguntas a respeito de sua obra, biografia e sociedade na qual viveu.

Além disso, não gostaríamos de nos furtar de reconhecer aqui alguns dos diversos limites da nossa pesquisa, bem como apontar algumas possibilidades de caminhos a serem trilhados por outros pesquisadores que também se vejam fascinados por Wilde. Em virtude da ampla gama de trabalhos acadêmicos já publicados sobre as peças teatrais e *O Retrato de Dorian Gray*, tentamos privilegiar o estudo de textos menos comentados do escritor, isto é, três de seus ensaios de 1891 e a carta redigida no cárcere durante os primeiros meses de 1897. Nossa escolha não sinaliza qualquer esgotamento de trabalhos que se centrem nas obras wildeanas mais conhecidas, tampouco refuta a necessidade de tecermos novas interpretações sobre estes textos clássicos da literatura ocidental, ou de construirmos novas perguntas acerca de seus conteúdos. Vale acrescentar ainda que há outros escritos de Wilde pouco estudados que merecem cuidadosos olhares, como suas cartas particulares que sobreviveram à passagem do tempo, seus outros ensaios teóricos e textos jornalísticos publicados em periódicos ingleses. Os escritos pós-1897, como *A Balada do Cárcere de Reading* e os breves manifestos em defesa da melhoria das condições prisionais na Inglaterra, igualmente merecem mais atenção de pesquisadores, bem como a repercussão na imprensa brasileira e norte-americana dos julgamentos de 1895 e a profusão de biografias sobre Oscar Wilde que já dura algumas décadas.

Para além do que já destacamos, reconhecemos também que há uma série de elementos que não fomos capazes de abordar com a minúcia adequada nesta dissertação – seja pela curta duração do curso de mestrado ou por escolhas práticas provenientes do recorte da pesquisa –, dentre os quais destacamos, apenas para mencionar alguns exemplos: a questão do tempo e da ode à juventude na obra wildeana; o neoclassicismo pungente do escritor; a relação entre helenismo e práticas homoeróticas; e a análise da construção de uma estética homoafetiva no *fin-de-siècle* inglês e francês. Por fim, ressaltamos que há também muitas possibilidades de estudos voltados à apropriação e ressignificação da memória de Wilde nas mais diversas mídias, bem como acerca da relevância de sua obra e pensamento na atualidade.

Sobre este último ponto em particular, tão caro a nós, gostaríamos de tecer mais algumas derradeiras considerações.

Na cultura *pop* contemporânea, talvez um dos maiores divulgadores da obra de Oscar Wilde tenha sido Steven Patrick Morrissey, vocalista da extinta banda de rock britânica The Smiths<sup>573</sup>. O cantor, compatriota de Wilde e hoje em carreira solo, parece ter sido bem-sucedido na tentativa de vincular sua imagem à do dramaturgo irlandês no imaginário popular: posava rotineiramente para fotos, nos anos 1980 e 90, lendo livros de Oscar Wilde; suas canções apresentam citações diretas de diferentes obras do dramaturgo; apresentava-se nos palcos exibindo lírios nas mãos e nos bolsos, num gesto que referenciava a paixão juvenil de Wilde pelo cultivo destas flores; concedeu inúmeras entrevistas afirmando que o poeta era sua maior inspiração e seus livros as únicas companhias das quais dispunha quando adolescente. O jornalista Simon Goddard transcreve no livro *Mozipédia* um depoimento significativo de Morrissey acerca da importância de Oscar Wilde em sua formação artística e intelectual:

Morrissey agradeceu publicamente sua mãe por apresentá-lo ao trabalho de Wilde na infância (...) “Eu acho que ela já tinha me dito: ‘Olha, você precisa ler isto. É tudo o que você precisa saber sobre a vida (...) Esse senso de drama verdadeiramente grande permeava tudo que ele [Oscar Wilde] escrevia. (...) Ele teve uma vida que foi realmente trágica e é curioso que tenha sido tão espirituoso. Vemos nele uma criatura sempre marcada pelo sofrimento e cuja vida foi uma caricatura completa. (...) É uma desvantagem total gostar de Oscar Wilde, certamente quando se tem formação de classe operária. É autodestrutivo, praticamente... Atravessando o difícil fim da adolescência, eu era muito isolado e Oscar Wilde significou muito mais para mim. De certo modo, ele se tornou uma companhia. Mesmo que isso pareça triste, era assim”.<sup>574</sup>

Morrissey ambiciona dar uma continuidade ao legado de Wilde adaptando-o às questões de sua época, manifestando uma notável preocupação com a estética de sua performance, bem como com o desenvolvimento de uma arte voltada aos “desviantes”, isto é, àqueles que não se enquadram nos ditos “padrões sociais”. Ao defender “o direito de ser fraco, inapto e marginalizado, sobretudo exibindo sua própria vulnerabilidade”<sup>575</sup>, o cantor se porta como um dos principais herdeiros do pensamento wildeano e ostenta uma série de

<sup>573</sup> A banda, considerada por muitos críticos musicais uma das mais importantes da história do rock britânico, esteve em atividade por somente cinco anos (1982-1987) e lançou quatro álbuns de estúdio. Além de Morrissey, integravam o grupo Johnny Marr, Andy Rourke e Mike Joyce.

<sup>574</sup> GODDARD, Simon. *Mozipédia: a enciclopédia de Morrissey e dos Smiths*. São Paulo: LeYa, 2013. p. 670-671.

<sup>575</sup> AMDAMSKICH, Karolina. “Oscillate Wildly”: Morrissey’s art and persona as a continuation of Oscar Wilde’s artistic legacy. *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, [s. l.], v. 20, p. 249-261, 2020. p. 256.

características, sobretudo ao longo das duas últimas décadas do século passado, que aludem à biografia do dramaturgo: o cultivo de uma persona pública com aspecto de dândi, trajando usualmente roupas que fugiam do padrão masculino burguês; as sutis referências homoeróticas presentes em suas letras; a supervalorização do ócio; a adoção recorrente de um eu lírico wildeano<sup>576</sup>; o característico emprego de ironia em declarações públicas e nos versos de suas canções; o desprezo pela alta sociedade inglesa, em especial no que diz respeito ao conservadorismo e moralismo, tendo sido por anos, por exemplo, um crítico feroz da ex-Primeira-ministra do Reino Unido Margaret Thatcher (1925-2013)<sup>577</sup> e da família real; e, por fim, assíduas manifestações de aversão à Imprensa – vista como manipuladora e retrógrada –, à religião e à música *pop* produzida no século XXI, considerada extremamente vulgar. Em suma, para Morrissey, Wilde é como “uma luz que nunca se apaga”<sup>578</sup>, uma inabalável fonte de inspiração capaz de iluminar caminhos possíveis para aqueles que se sentem socialmente inaptos e/ou para aqueles que não se adequam à norma e optam por confrontá-la.

Morrissey rejeitava o Thatcherismo a partir de sua inspiração na obra de Oscar Wilde, e, de fato, não seria um equívoco afirmarmos – tomando, naturalmente, o devido cuidado com o fantasma do anacronismo que ronda esse tipo de assertiva – que o pensamento wildeano parece avesso ao que entendemos hoje como ideologia neoliberal, repleta de propostas individualistas e competitivas em sua essência, as quais se relacionam com a lógica enviesada de que devemos ser “empreendedores de nós mesmos”. A difusão da crença – propagada em nosso tempo, sobretudo, pela atuação na *web* dos autointitulados “*coaches*” – de que, se adotarmos rotineiramente um procedimento específico X ou uma “fórmula de vida” Y, seremos capazes de descobrir qual é nossa essência, nosso lugar no mundo, soa completamente incompatível à proposta de individualismo de Wilde – e ao pensamento foucaultiano, vale acrescentar. A mesma linha de raciocínio pode ser adotada também na análise da obsessão narcísica proporcionada pelas práticas digitais contemporâneas, em

---

<sup>576</sup> Por vezes, Morrissey parece adotar em suas composições um eu lírico bastante específico, como se falasse a partir da ótica de Oscar Wilde, mimetizando-o. Um exemplo desta prática são os versos que destacamos na epígrafe destas considerações finais, nos quais o eu lírico acusa a Inglaterra de ter destruído sua vida – uma provável referência aos julgamentos de Wilde em 1895.

<sup>577</sup> A canção que encerra o primeiro disco de Morrissey após a dissolução dos Smiths, *Viva Hate*, intitula-se “Margaret on the guillotine”. Na letra, o cantor demonstra toda sua aversão à figura da então Primeira-ministra do Reino Unido: “As pessoas boas/ Possuem um sonho maravilhoso:/ Margaret na guilhotina/ Pessoas como você/ Deixam-me tão cansado/ Quando você vai morrer?” (Tradução nossa. No original: “*The kind people/ Have a wonderful dream/ Margaret on the guillotine/ Cause people like you/ Make me feel so tired/ When will you die?*”). Cf. MORRISSEY. Margaret on the guillotine. In: *Viva Hate*. Manchester: HMV, 1988. 1 long-play (40 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

<sup>578</sup> Fazemos aqui uma referência direta a uma das canções mais populares da banda The Smiths: “There is a light that never goes out”, presente no lado B do disco *The Queen is Dead* e composta por Morrissey e Johnny Marr.

especial aquelas levadas a cabo em redes sociais como o Instagram e Tik Tok, espaços virtuais que propagam e ensejam o culto desmesurado dos usuários pela própria imagem por meio do registro ativo e ininterrupto de suas atividades cotidianas em busca de aprovação coletiva, quantificada em forma de “curtidas”.

Muito antes da popularização do acesso à internet e, por conseguinte, do advento das redes sociais, o cineasta alemão Wim Wenders já havia antecipado nossa tendência à obsessão por imagens egóicas em movimento na contemporaneidade em *Bis ans Ende der Welt*, seu longa-metragem de 1991. Na parte final da história, os protagonistas se tornam viciados e altamente dependentes dos vídeos provenientes dos registros de seus próprios sonhos, reproduzidos por um aparelho portátil, similar aos atuais *smartphones*, inventado originalmente com o propósito de permitir aos deficientes visuais enxergarem. Assistir à obra de Wenders e não criar um paralelo quase imediato com o único romance de Wilde é improvável para quem conhece ambos os artistas. Dorian Gray também salta de ambições filantrópicas para um narcisismo desmedido, uma busca irrefreável por novas sensações, numa verdadeira odisseia onde as pulsões humanas ditam todos os rumos de sua vida. O protagonista wildeano torna-se obcecado não somente pela sua aparência jovem, imaculada para a sociedade em virtude do pacto faustiano, mas pelos limites da imersão no seu próprio eu.

Ao contrário da interpretação a qual uma leitura despreziosa pode nos levar, a narrativa do romance de Wilde não funciona como um reforço do código moral ao apresentar em seu desfecho um destino trágico para o protagonista; na verdade, o arco narrativo de Dorian nos parece muito mais uma apologia da proposta ético-artística apregoada por Wilde. O personagem fracassa em todas as suas ambições porque jamais volta o olhar a si mesmo efetivamente, nunca reflete sobre suas práticas, ou, ao menos, enfrenta com coragem a verdade sobre sua própria existência. Além disso, Dorian crê poder desfrutar do direito de instrumentalizar todas as relações humanas, tomando o outro sempre como mero meio para se obter prazer – basta lembrarmos da sua fatídica relação com a atriz Sibyl Vane, que se suicida em virtude do flagrante desprezo do protagonista. A figura horrenda no quadro pintado por Basil Hallward que assombra Dorian é o retrato daquilo que ele se tornou a partir de sua conduta inconsequente: um monstro no sentido estrito da palavra, isto é, algo essencialmente inumano. Wilde não parecia acreditar, portanto, que fosse salutar os seres humanos serem guiados somente pelos seus desejos e obsessões, independentemente de suas naturezas, assim como também recusava a normatização homogeneizante, o dogmatismo judaico-cristão no que diz respeito à culpa e ao pecado, por exemplo. O primeiro caminho levaria o sujeito ao

narcisismo cego e individualizante, à corrupção de si próprio, ao passo que o segundo enclausuraria este mesmo sujeito e travaria qualquer possibilidade de avanço do seu conhecimento sobre si mesmo.

Chegamos, enfim, ao sonho utópico de Oscar Wilde retomado em *De Profundis*. A partir de suas crenças artísticas e experiências ao longo da vida, o dramaturgo delineou, no crepúsculo de sua existência, uma prescrição ético-artística, uma “trilha alternativa” para enfrentarmos o dilema exposto: convém que vivamos usufruindo ao máximo das experiências que nos são apresentadas, sejam elas prazerosas ou pesadas, e que cultuemos a arte em todo o seu esplendor; entretanto, nesse percurso, jamais devemos deixar de sermos fiéis à ética que elaboramos a partir do conhecimento e da reflexão crítica de nós mesmos. Desta forma, não podemos permitir a corrupção de nosso individualismo pela influência de outrem, por nossas obsessões desmesuradas, tampouco pelos métodos, perceptíveis ou velados, de coerção – o que implica dizer que não podemos também impor nada ao outro; pelo contrário, convém cultivarmos o respeito e a defesa da alteridade, da possibilidade de múltiplos sujeitos. De modo oposto ao que faz Dorian Gray em sua trágica trajetória, o outro não deve ser visto por nós como algo a ser instrumentalizado em busca de prazer, mas sim compreendido como um semelhante, com quem, inclusive, podemos aprender mais sobre nós mesmos. Em suma, a utopia wildeana parece expor um convite para que os indivíduos sejam felizes, busquem “novas sensações” e estejam sempre atentos ao fundamental direito à liberdade; todavia, é igualmente imprescindível que eles saibam apreciar o que há de significativo e engrandecedor na dor e no sofrimento cotidianos. Somente assim, experienciando os dois lados do pomar da vida, alguém poderá lograr êxito no cultivo de uma particular estética da existência, de modo a – como Oscar Wilde também almejava para si – transformar sua própria vida em uma obra de arte.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução de Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. *De Profundis*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Alaúde, 2014.

\_\_\_\_\_. *O retrato de Dorian Gray*: edição anotada [por Nicholas Frankel] e sem censura. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth, 2007.

### Referências Bibliográficas

ADUT, Ari. A Theory of Scandal: victorians, homosexuality and the fall of Oscar Wilde. *American Journal of Sociology*, Chicago, v. 111, n. 1, p. 213-248, jul. 2005.

AMARAL, Stephania Ribeiro do. Oscar Wilde: teoria e prática. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2011. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99100/amaral\\_sr\\_me\\_sjrp.pdf](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99100/amaral_sr_me_sjrp.pdf)>. Acesso em 22 mai. 2020.

AMDAMSKICH, Karolina. “Oscillate Wildly”: Morrissey’s art and persona as a continuation of Oscar Wilde’s artistic legacy. *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, [s. l.], v. 20, p. 249-261, 2020.

ANDERSSON, Peter K. How civilized were the victorians?. *Journal of Victorian Culture*, Oxford, v. 20, n. 4, p. 439-452, 2015.

BARROSO, Paulo. Arte vs. moral: Oscar Wilde e a inutilidade útil. *Artciencia: Revista De Arte, Ciência E Comunicação*, [s.l.], n. 20-21, p. 1-14, mai. 2017.

BEAUMONT, Matthew. Reinterpreting Oscar Wilde's Concept of Utopia: 'The Soul of Man Under Socialism'. *Utopian Studies*, Pennsylvania, v. 15, n. 1, p. 13-29, 2004.

BRANDÃO, Ramon T. P. Foucault: uma introdução às artes da existência. *Revista Interespaços*, Grajaú, v.1, n.3, p. 379-391, 2015.

BRISTOW, Joseph. *Effeminate England: homoerotic writing after 1885*. New York: Columbia University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. The blackmailer and the sodomite: Oscar Wilde on trial. *Feminist Theory*, [s.l.], v. 17, n. 1, p. 41-62, abr. 2016.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHASTENET, Jaques. A vida burguesa. In: \_\_\_\_\_. *A vida quotidiana na Inglaterra no começo da Era Vitoriana (1837-1851)*. Lisboa: Livros do Brasil, [195-]. p. 83-97.

COHEN, Ed. *Talk on the Wilde Side: towards a genealogy of a discourse on male sexualities*. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation. *Modern Language Association*, New York, v. 102, n. 5, p. 801-813, out. 1987.

CORVINI, Helena de Lima. Quem tem medo de Oscar Wilde?: vida como obra-de-arte. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-34662001000200001](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662001000200001)>. Acesso em 14 mar. 2020.

DANSON, Lawrence. Wilde as Critic and Theorist. In: RABY, Peter (Org.). *Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 80-95.

DIAZ, Brigitte. *O Gênero Epistolar ou O Pensamento Nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016.

DINIEJKO, Andrzej. Oscar Wilde's Vision of Aesthetic Socialism. *Victorian Web*, 2017. Disponível em: <<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/diniejko.html>>. Acesso em 29 abr. 2021.

DOYLEN, Michael R. Oscar Wilde's 'De Profundis': homosexual self-fashioning on the other side of scandal. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 27, n. 2, p. 547-566, 1999.

DUGGAN, Patrick. The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray. BU Arts & Science Writing Program, 2008. Disponível em: <<https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/duggan/>>. Acesso em 21 abr. 2021.

DUNN, Thomas R. The Quare in the Square: Queer Memory, Sensibilities, and Oscar Wilde. *Quarterly Journal of Speech*, Fort Collins, v. 100, n. 2, p. 213-240, mai. 2014.

DUFFY, John-Charles. Gay-related themes in the Fairy Tales of Oscar Wilde. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge, v. 29, n. 2, p. 327-349, 2001.

ELFENBEIN, Andrew. On the Trials of Oscar Wilde: Myths and Realities. Branch, 2017. p. 4. Disponível em: <[https://www.branchcollective.org/?ps\\_articles=andrew-elfenbein-on-the-trials-of-oscar-wilde-myths-and-realities](https://www.branchcollective.org/?ps_articles=andrew-elfenbein-on-the-trials-of-oscar-wilde-myths-and-realities)>. Acesso em 26 fev. 2021.

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ERTMAN, Martha. Oscar Wilde: Paradoxical Poster Child for Both Identity and Post-Identity. *Law & Social Inquiry*, Cambridge, v. 25, n.1, p. 153-183, 2000.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

\_\_\_\_\_. *Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

GALVÃO, Bruno A. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. *Revista Intuição*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 157-168, jun. 2014.

GASPARELLI JUNIOR, Luiz Guaracy. Oscar Wilde, a ética da decadência e a estética da mentira. In: XII Congresso Internacional da Abralic, 2011, Curitiba. Anais do XII Congresso Internacional da Abralic, 2011.

GAGNIER, Regenia. ‘De Profundis’ as ‘Epistola: in Carcere Et Vinculis’: a materialist reading of Oscar Wilde's autobiography. *Criticism*, Detroit, v. 26, n. 4, p. 335–354, 1984.

GAY, Peter. Esforços para uma definição. In: \_\_\_\_\_. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 23-41.

GODWIN, Kelli M. Oscar Wilde's ‘De Profundis’: a narrative of sexual sin and forgiveness. *The Explicator*, Abingdon, v. 67, p. 58-61, set. 2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 7-27.

GUY, Josephine M.; SMALL, Ian. Reading ‘De Profundis’. *English Literature in Transition*, Baltimore, v. 49, n. 2, p. 123-149, 2006.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: EDUSP, 2016.

KAIL, Harvey. The other half of the garden: Oscar Wilde's De Profundis and the confessional tradition. *Prose Studies 1800-1900: History, Theory, Criticism*, Oxford, v. 2, n. 3, p. 141-150, 1979.

KANTEK, Helena T. B.; SOUZA, Andrea S. M. de. O pensamento estético-artístico de Oscar Wilde em 'A decadência da mentira'. *Cadernos de Graduação da FAE*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 403-421, 2016.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 11-30, 2008.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. *Revista Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, 2015.

MALATIAN, Teresa. Cartas. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B.; LUCA, Tânia Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 195-221.

\_\_\_\_\_. Escrita de si e narrativa histórica. Acervo Digital Unesp, 2012. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/46186>>. Acesso em 12 nov. 2020.

MERKLER, Benjamin. “I Will Take Your Answer One Way or Another”: The Oscar Wilde Trial Transcripts as Literary Artefacts. Heidelberg, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Heidelberg University, 2010. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/17145/>>. Acesso em 13 nov. 2020.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 681-693, dez. 2006.

MITCHELL, Sally. *Daily life in Victorian England*. 2. ed. Westport: Greenwood Press, 2009.

MORT, Frank; NEAD, Lynda. Sexuality, Modernity and the Victorians. *Journal of Victorian Culture*, Oxford, v. 1, n. 1, p. 118–130, mar. 1996.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ORWELL, George. Review of *The Soul of Man under Socialism* by Oscar Wilde. *The Guardian*, 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/27/george-orwell-assesses-oscar-wilde-socialism>>. Acesso em 30 mai 2021.

PATER, Walter. *O renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Tradução de Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.

POLINI, Emma. The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde. *ALETHEIA*, Little Rock, v. 2, n. 2, p. 2-8, 2017. Disponível em: <<https://alphachihonor.org/wp-content/uploads/Aletheia/2017-V2-2/Literary-Impact-and-Legal-Infamy-of-Oscar-Wilde-Polini.pdf>>. Acesso em 29 mar. 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>>. Acesso em 3 mar. 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <[http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf)>. Acesso em 3 mar. 2021.

POPE-MAYELL, Shey. Towards an Ethical Aestheticism: Christianity, Christhood and Martyrdom in the Fiction of Oscar Wilde. Wellington, 2020. Dissertação (Master of Arts in English Literature) - Victoria University of Wellington, Wellington, 2020. Disponível em: <[http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/8946/thesis\\_access.pdf](http://researcharchive.vuw.ac.nz/bitstream/handle/10063/8946/thesis_access.pdf)>. Acesso em 22 abr. 2021.

RABY, Peter. *The Cambridge companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

RESENDE, Y. B. A alma socialista de Oscar Wilde. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Curso de Graduação em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

\_\_\_\_\_. Oscar Wilde vai ao cinema: a construção da imagem do dândi em ‘Wilde’ (1997) e ‘Velvet Goldmine’ (1998). *Revista Em Tempo de Histórias*, [S. l.], v. 1, n. 37, p. 576-594, 2020.

RODRIGUES, Kelen Cristina. Por uma análise do discurso literário: funcionamento da autoria em Oscar Wilde e construção de imagem de autor. Uberlândia, 2014. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Uberlândia, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/15299>>. Acesso em 26 mai. 2020.

SCHULZ, David. Redressing Oscar: Performance and the Trials of Oscar Wilde. *TDR*, Cambridge, v. 40, n. 2, p. 37–59, 1996.

SINFIELD, Alan. *The Wilde Century: effeminacy, Oscar Wilde and the queer moment*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

STONELEY, Peter. ‘Looking at the Others’: Oscar Wilde and the Reading Gaol Archive. *Journal of Victorian Culture*, Oxford, v. 19, n. 4, p. 457-480, 2014.

STURGIS, Matthew. *Oscar: a life*. London: Head of Zeus, 2018.

TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*. São Paulo: É Realizações, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. *Revista Morus*, Campinas, Dossiê Utopia como gênero literário, v.2, [s.n], p. 123-135, 2005.

WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society: the regulation of sexuality since 1800*. London: Leyman, 1981.

WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar*. Tradução de Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_; HART-DAVIS, Rupert; HOLLAND, Merlin (Orgs.). *The Complete Letters of Oscar Wilde*. New York: Henry Holt & Cia, 2000.

WILLOUGHBUY, Guy. A Poetics for Living: Christ and the meaning of sorrow in *De Profundis*. In: BLOOM, Harold (Org.). *Oscar Wilde*. New York: Infobase Publishing, 2011.

YANG, Yu. The Aesthetics of Exhibitionism: Oscar Wilde as a public aesthete. *English Language, Literature & Culture*, Beijing, v. 5, n. 1, p. 36-44, fev. 2020.