

ANTÓNIO JORGE SERAFIM RAMALHO

**WILDE *VERSUS* DOUGLAS:
DA EDUCAÇÃO À REVOLTA DA ARTE**

Tese de Mestrado em Teoria da Literatura
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para a obtenção do grau de
Mestre em Teoria da Literatura

2004

Pro matrem et patrem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Maria Sequeira Mendes e à Teresa Gonçalves, companheiras no caminho, "Que a jornada é maior indo sozinho".

RESUMO

"Wilde *versus* Douglas: da educação à revolta da arte" descreve sumariamente a recepção da vida e obra de Oscar Wilde, salientando o seu estatuto negligenciado de educador. É estabelecida uma similitude com Sócrates e Cristo e são destacados alguns momentos essenciais da sua autoconstrução como figura modelar. *Pygmalion* de George Bernard Shaw e textos de André Gide são usados para definir um modelo e uma prática. A relação de Wilde e Douglas é inicialmente caracterizada de acordo com o modelo educativo socrático-platónico. Tentar-se-á definir o falhanço do processo de educação, mas comprovar a vitória do processo estético.

ABSTRACT

"Wilde versus Douglas: from Education to the Mutiny of Art" briefly describes the reception of Oscar Wilde's life and work, underlining his much neglected role as an educator. A comparison with Socrates and Christ is established and some essential moments of his self-construction as a model figure are pinpointed. George Bernard Shaw's *Pygmalion* and some other texts by André Gide are used for defining a model and a practice. The relationship between Wilde and Douglas is initially described according to Socrates and Plato's educational model. This thesis will try to define the failure of the educational process but prove the victory of the aesthetical process.

ÍNDICE

Introdução.....	8
1.....	12
2.....	21
3.....	36
Epílogo.....	60
Bibliografia.....	66

INTRODUÇÃO

O título "Wilde *versus* Douglas: da educação à revolta da arte" poderá suscitar o seguinte comentário: "Nunca imaginei Oscar Wilde como um pedagogo". O enunciado denotaria uma suposta desadequação entre a figura do espirituoso autor de comédias mundanas condenado por "gross indecencies" e o papel de um crítico preocupado com questões educativas. Na introdução a *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*, Lawrence Danson afirma ironicamente: "Ele está de novo em toda a parte neste *fin de siècle*, nos palcos, nos ecrãs e em *T-shirts*, nos livros e em sacos, na Abadia de Westminster e, valha-nos Deus, nas salas de aula"¹.

A recepção de Wilde mudou surpreendentemente ao longo do tempo. Após o escândalo de 1895, circulou nas universidades norte-americanas um livro de capa escarlate intitulado *The Sins of Oscar Wilde*, cujas fotografias pretendiam alertar os estudantes para os perigos representados pelo epónimo. Um jovem do Arkansas escreveu à mãe dizendo que vira Wilde em Paris e foi-lhe imediatamente ordenado que regressasse a casa no navio seguinte. Adepto da autopromoção mediática, Wilde assumiu a imagem de esteta com uma flor na lapela, de *dandy* espirituoso e decadentista e de artista sofredor em *De*

Profundis. No fim, ficou na mente do público algures "entre Gilles de Retz e o Marquês de Sade". Um século após a sua morte, a sua vida e obra foram sucessivamente revisitadas. No processo, o esteta efeminado e o degenerado sexual dos vitorianos deu lugar ao dramaturgo representado e ao crítico respeitado.

Os estudos recentes de Lawrence Danson e de Julia Prewitt Brown (*Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*), dedicados exclusivamente aos textos críticos de Wilde, contribuíram para a sua reavaliação como um pensador importante. O último considera *De Profundis* um texto filosófico, mais do que uma confissão autobiográfica ou uma carta de amor.

A valorização crescente de Wilde como um artista sério conheceu três fases distintas. Segundo John Sloan, até 1960 a reputação de Wilde assentava em *The Importance of Being Earnest* e em *The Picture of Dorian Gray*, sendo o conjunto do seu trabalho geralmente considerado um produto da irreverente e superficial década de noventa do século XIX.

A edição de Rupert Hart-Davis das *Collected Letters* de Wilde em 1962, que apresentou pela primeira vez a versão integral de *De Profundis*, contribuiu para a mudança de atitude em relação à sua vida e obra. Gradualmente, Wilde começou a ser visto como uma figura literária séria e não como um esteta espirituoso e diletante.

Por último, o movimento dos direitos *gay* e os estudos literários irlandeses do final dos anos oitenta e da década de noventa do século XX,

¹ DANSON (1998): 1.

resultaram em novas e politizadas leituras e interpretações. Em nenhum destes estádios temporais, foi Wilde considerado um educador.

A transformação de Wilde num suporte de uma variedade de agendas políticas tem sido um traço marcante das recentes reavaliações críticas e teóricas. O retrato de Wilde como um mártir homossexual na década de sessenta foi realçado nos anos oitenta pelos estudos de género e pela *queer theory*.

Todavia, parece existir uma importante diferença entre Wilde e as imagens de Wilde celebradas por algumas culturas sexuais e políticas. Para estas, o sentido de liberdade e identidade de Wilde seria uma questão de escolha; para ele, seria uma questão de encobrimento e negociação.

A biografia de Richard Ellmann apresenta Wilde como uma personagem complexa e multi-facetada. A sua defesa da mentira teria origem no dilema das lealdades conflituosas e na pertença a diferentes identidades (Irlanda *versus* Reino Unido; Catolicismo *versus* Protestantismo). Assim, Oscar Wilde é o tradicionalista vanguardista, o conservador socialista, o irlandês imperialista, o helenista cristão que, perante uma escolha em alternativa, consegue sempre escolher ambas as hipóteses. Após os julgamentos de 1895, a imagem paradoxal de Wilde (i.e., capaz de unir contrários) foi simplificada pela comunidade que o tornou um criminoso. Este processo de redução fez parte da reacção da opinião pública contrariada pelo seu discurso. Wilde foi amesquinhado porque a sua imagem, decorrente dos julgamentos, se centrou

nas suas práticas sexuais, minimizando ou ignorando os seus contributos estéticos. É disto um exemplo o facto de o seu nome ter sido retirado dos cartazes que anunciavam as suas peças em exibição. Se era um criminoso, a *doxa* reduziu-o ao comportamental, encerrou-o apenas num aspecto, e cerceou-o ao ponto de lhe retirar a possibilidade de utilizar o seu nome.

Como Sócrates e Cristo, Wilde foi reduzido a um aspecto, julgado e condenado por tal e sujeito a uma "morte" civil. Aparentemente, teria falhado o seu projecto, pois durante anos foi recordado apenas como uma coisa (um condenado), reduzido ao seu aspecto político, ficando obscurecida a sua dimensão de educador. Em *De Profundis*, Wilde escreve a Lord Alfred Douglas: "Sabes que tenho de descrever-te a tua vida, e que tens de a compreender"² - assumindo o papel de professor que esclarece o amante rebelde e aproximando-se das figuras de Sócrates e Cristo. Wilde sugere a compreensão entre as três figuras através da língua grega (a língua dos pedagogos) e recriando-se como o autor de um novo programa filosófico. Todavia, como veremos, a descrição que Wilde faz de si próprio em *De Profundis* é posteriormente relativizada pelo seu comportamento e cartas pessoais.

² WILDE (1999): 1002.

1

Mankind can hardly be too often reminded, that there was once a man named Socrates, between whom and the legal authorities and public opinion of his time, there took place a memorable collision.

John Stuart Mill

A 17 de Outubro de 2003, o *Times Literary Supplement (TLS)* publicou, na secção "Commentary", um artigo de Jerome de Groot e Richard Kaye intitulado "The importance of reading Plato - 'Plato's Psychology': An unpublished essay by Oscar Wilde"³. O artigo apresenta criticamente e transcreve diplomaticamente o texto de Wilde, i.e., reproduz a lição do manuscrito, incluindo as suas incorrecções:

A caligrafia é errática e apressada, com algumas emendas e bastantes erros ortográficos. Wilde cita extensivamente, mas as suas citações não reproduzem os acentos e pausas gregas, e em alguns casos salta períodos inteiros na sua transcrição. O texto do manuscrito foi transcrito o mais aproximadamente possível. A ortografia, a sintaxe e as citações foram todas reproduzidas de acordo com o original de Wilde. O seu uso do Grego é idiossincrático e não o corrigimos⁴.

³ Stuart Mason (pseudónimo de Christopher Millard), bibliógrafo de Wilde e amigo de Robert Ross, datou o manuscrito de *circa* 1874, o que corresponde ao período em que Wilde esteve em Oxford, sob a influência de Walter Pater. Apesar de ter estado manifestamente na sua posse durante algum tempo, Stuart Mason não faz qualquer referência ao manuscrito que, actualmente, é propriedade da William Andrews Clark Memorial Library, University of California- Los Angeles (UCLA).

⁴ DE GROOT (2003): 16.

As particularidades do texto, atribuíveis ao seu carácter de "meditação" ("o texto é [...] um *work in progress* mais do que um ensaio ou argumento acabado"), não obscurecem as preocupações de Wilde com Platão.

O interesse de Wilde por Platão começou na década de 70 do século XIX no Trinity College de Dublin, onde o seu tutor era o classicista J. P. Mahaffy, professor de História Antiga, com quem viajaria pela Itália e Grécia.

A mudança de Dublin para Oxford proporcionou o contacto com o pensamento de Benjamin Jowett (tradutor dos diálogos platónicos); a familiaridade com os ensinamentos de Walter Pater (autor de *Plato and Platonism*) e a leitura de *Studies of the Greek Poets*, de John Addington Symonds, cujo primeiro volume foi publicado em 1873 e que defendia que "os gregos eram essencialmente uma nação de artistas", uma posição que Wilde viria a partilhar.

Segundo Jerome de Groot e Richard Kaye, "'Plato's Psychology'[...] representa parte da tentativa de Wilde de acomodar o pensamento platónico aos requisitos das suas emergentes formulações Esteticistas e Decadentistas, nas quais os ideais estéticos triunfam sobre a moralidade convencional"⁵.

A harmonização do pensamento platónico e das formulações decadentistas inaugura um conjunto de posições que Wilde adoptará em textos da maturidade.

⁵ DE GROOT (2003): 16.

"Plato's Psychology" apresenta Platão como um filósofo cujos pontos de vista se alteram subtilmente. A sua "teoria da Alma parece passar por diferentes estádios"⁶. Sintomaticamente, o ponto mais interessante para Wilde é a concepção inicial de "desejo" e "razão" como "nem bons, nem maus em si mesmos, mas potencialmente uma coisa ou outra"⁷.

O argumento que reencontraremos posteriormente em *De Profundis* (1895) surge em passagens como: "A faculdade a que sensatamente chamamos [razão prática] é, na sua natureza, de carácter neutro. É a capacidade de alcançar um determinado fim, para a inteligência e o sucesso, seja esse fim bom ou mau"; ou "é melhor Pecar conscientemente do que pecar inconscientemente"⁸.

As citações antecipam pontos de obras maiores de Wilde: os ensaios epigramáticos de *Intentions* (1891) e a posição moral de Lord Henry Wotton em *The Picture of Dorian Gray* (1890).

Para Wilde, Platão acredita que o mal é, essencialmente, um erro no pensamento racional, o que precede o seu próprio argumento em *De Profundis*. Ou, como afirma Julia Prewitt Brown, ao adoptar o ponto de vista de Platão de que o mal é um erro, "o artista encarcerado escreveu *De Profundis* com o objectivo de educar a pessoa que tinha destruído a sua vida. Não existe nenhuma prova de que tenha sido bem sucedido na sua missão"⁹.

⁶ DE GROOT (2003): 16.

⁷ DE GROOT (2003): 16.

⁸ DE GROOT (2003): 16.

⁹ BROWN (1999): xix.

Os estudos clássicos não se afirmaram nos *curricula* das universidades britânicas sem a resistência de sectores mais conservadores. John Sloan descreve alguns dos obstáculos que se colocavam aos classicistas irlandeses:

A partir de 1850, os clérigos e os responsáveis educativos irlandeses começaram a olhar com suspeição para a expansão dos clássicos, sobretudo devido ao seu conteúdo sexual e homossexual explícito. Neste clima, a leitura histórica rigorosa de Mahaffy em *Social Life in Greece*, que Wilde ajudou a rever, era cuidadosa em enfatizar a natureza platónica e espiritual das relações entre os homens na cultura grega clássica¹⁰.

Após o julgamento e a condenação a dois anos de trabalhos forçados de Oscar Wilde (1895), as reservas acerca das supostas consequências sociais dos estudos clássicos parecem ressurgir nas palavras da imprensa londrina. Um artigo no jornal *National Observer*, dirigido pelo poeta e crítico William Henley, expressava:

[uma] profunda dívida de gratidão para com o Marquês de Queensberry por ter destruído o Sumo Sacerdote dos Decadentistas... o obscuro impostor, cuja proeminência tem sido um escândalo social desde que transferiu do Trinity College de Dublin para Oxford os seus vícios, as suas loucuras e as suas vaidades¹¹.

A demonização de Oscar Wilde alcança a proeza de conciliar, pelo menos, três preconceitos enraizados na sociedade vitoriana do final do século XIX. Wilde representa a influência negativa de uma cultura estrangeira (francesa), através da escola decadentista; simboliza a corrupção dos costumes de uma sociedade que receia a mudança social; e personifica a ameaça que os

¹⁰ SLOAN (2003): 4.

¹¹ Citado por SLOAN (2003): 26-7.

irlandeses e o seu desejo de autonomia e independência política significavam para o Império.

Curiosamente, mas não por acaso, a descrição dos seus crimes é associada à universidade irlandesa (embora uma coutada dos anglo-irlandeses protestantes) onde começou a estudar os autores gregos e latinos¹².

Anteriormente, afirmou-se que a imagem de Wilde como vítima do colonialismo britânico é praticamente uma criação das duas últimas décadas do século XX. A tese tem como argumentos a hostilidade generalizada da imprensa inglesa da época e o duelo entre Wilde e Edward Carson, advogado do Marquês de Queensberry no processo de difamação interposto por Wilde. Carson era igualmente anglo-irlandês, antigo colega de Wilde no Trinity College de Dublin, mas de temperamento e opiniões políticas distintas. Se, inicialmente, Carson teve relutância em aceitar a defesa de Queensberry, facto atribuível à solidariedade académica, o surgimento de novas provas e testemunhas, que ligavam Wilde ao meio da prostituição masculina londrina, levou-o a aceitar. Segundo Richard Ellmann, "a lealdade universitária desvaneceu-se perante a moralidade protestante"¹³.

Em *Saint Oscar* (1989), a peça de teatro de Terry Eagleton, Wilde é apresentado sobretudo como uma vítima da opressão colonial britânica,

¹² Durante dois séculos, Trinity College foi uma universidade reservada aos protestantes irlandeses. Oficialmente, os católicos foram admitidos pela primeira vez em 1793, embora, até ao século XX, tivessem de obter uma autorização do Bispo de Dublin para a frequentar. Em 1873, todos os testes religiosos foram abolidos. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_College,_Dublin#History.

¹³ ELLMANN (1988): 415.

revoltando-se contra os clichés da identidade sexual e nacional. No prefácio a *Saint Oscar*, Terry Eagleton afirma:

Pensei pela primeira vez em escrever sobre Oscar Wilde quando descobri que praticamente nenhum dos estudantes de Oxford que pediram para o estudar comigo tinham noção de que ele era irlandês. Uma vez que o próprio Wilde só intermitentemente tinha consciência desse facto, não chega a ser um crime grave, embora possamos afirmar que é a prova de um¹⁴.

O crime, perpetrado pelo imperialismo cultural britânico, consistiu na anexação de talentosos escritores irlandeses ao seu cânone literário (Sterne, Sheridan, Goldsmith e Burke), embora no caso de Wilde essa incorporação tenha sido facilitada e promovida pelo próprio, como Eagleton aliás reconhece.

A tese eminentemente política de Eagleton consiste na identificação da história de opressão colonial irlandesa como a origem de alguns dos princípios estéticos de Wilde. Segundo o autor, o objecto de opressão colonial desvaloriza formas de representação estáveis, habitualmente associadas ao poder, e valoriza a fantasia anti-realista e a extravagância imaginativa, como forma de compensação por uma dura realidade social. O argumento de Eagleton tem um desenvolvimento linguístico, no mínimo, controverso:

Se a língua em que se escreve é, como a de Wilde, a língua do opressor colonial, então é improvável que se consiga evitar uma intensa autoconsciência verbal; e a língua parecerá o único espaço de sobrevivência onde se pode, momentaneamente, ser livre, conseguindo uma vitória de Pirro sobre uma história inexoravelmente determinista¹⁵.

¹⁴ EAGLETON (1989): vii.

A alegação de Eagleton, embora genericamente verdadeira (os ingleses impuseram a sua língua na Irlanda), não é, no caso de Wilde, verosímil.

Oscar Wilde, descendente de uma família anglo-irlandesa, i.e., protestante, constituída por profissionais liberais e proprietários, dificilmente sentiria o inglês como a língua dos opressores, uma vez que era a sua língua materna e a língua na qual fez toda a sua escolaridade, enquanto o irlandês era uma língua desconhecida, uma curiosidade arqueológica do passado. É verdade que, durante a digressão norte-americana, Wilde afirmou "sou racialmente Irlandês, mas os Ingleses condenaram-me a falar a língua de Shakespeare¹⁶", mas, tendo em conta o apreço que Wilde tinha pelo bardo¹⁷, tal não seria uma sentença muito pesada.

Apesar de os seus pais (Sir William e Lady Wilde) acalentarem simpatias nacionalistas, sob a forma de estudos arqueológicos e folclóricos, no caso do primeiro, e de poemas e artigos de tom patriótico, no segundo caso, as suas posições políticas eram moderadas, afastando-se do republicanismo feniano do final da década de sessenta do século XIX.

A leitura política que Terry Eagleton pretende imprimir ao seu texto dramático está descrita numa passagem do prefácio a *Saint Oscar*, onde o autor reclama a impossibilidade de dissociar a biografia de Wilde de uma leitura abrangente e global da situação política da Irlanda e do Reino Unido, agora e

¹⁵ EAGLETON (1989): viii.

¹⁶ BELFORD (2001): 14.

¹⁷ Wilde reclamava uma semelhança física e uma irmandade espiritual com Shakespeare e Nero. Cf. ELLMANN (1988): 5.

no passado. Mais uma vez, o nome de Edward Carson, o compatriota e colega de universidade de Wilde, acaba por adquirir um papel simbólico, mas claramente reaccionário e destrutivo:

Hoje, ninguém pode escrever sobre a Grã-Bretanha e a Irlanda no tempo de Wilde sem recordar os trágicos eventos que atingiram a Irlanda nas últimas duas décadas. As reflexões sobre o passado são, de alguma forma, meditações sobre o presente; e nesta peça de teatro saliento o facto de um dos acusadores de Wilde ser Edward Carson, mais tarde o líder da oposição Unionista ao *Home Rule*, para fazer com que o julgamento de Wilde ilumine as políticas do presente¹⁸.

Saint Oscar dramatiza a confluência das políticas de género e identidade com as ambiguidades nacionais e políticas das origens anglo-irlandesas de Wilde, denotando o interesse crescente dos académicos pelas influências formativas da sua infância e juventude, uma vez que a carreira de Wilde coincidiu com o declínio político e económico dos protestantes anglo-irlandeses¹⁹ e com a emergência da Irlanda Católica na segunda metade do século XIX.

A crise de identidade dos protestantes irlandeses terá fornecido um contexto específico para a subversão do conceito de identidade e para os valores anti-miméticos de Wilde, pois enquanto cidadão dividido entre duas pátrias estaria favoravelmente posicionado para ver através da natureza

¹⁸ EAGLETON (1989): xi.

¹⁹ A situação financeira da família Wilde é disso um exemplo. Após a morte de Sir William, a mulher e os filhos descobriram que a poupança não era uma das suas prioridades e que hipotecara a maioria dos bens imóveis da família. Após a leitura do testamento, os rendimentos de cada um dos beneficiários eram claramente inferiores ao que o seu estilo de vida prometia. Quanto ao papel da classe a que pertenciam na Irlanda na segunda metade do século XIX, é sintomático que Lady Wilde e Willie Wilde (irmão mais velho de Oscar Wilde) se tenham transferido para Londres. Lady Wilde desesperada com a falta de pagamento das rendas dos seus inquilinos e Willie porque não conseguia encontrar uma irlandesa endinheirada disposta a casar-se com ele. Cf. ELLMANN (1988): 5.

provisória e socialmente construída da identidade, das relações e da própria realidade²⁰.

O monólogo de Wilde, no início do texto, é um bom exemplo da dramatização das questões que povoavam a identidade e lealdade divididas da família. Oscar Wilde, a personagem de Eagleton, não estabelece qualquer tipo de distinção entre a autoconstrução da sua figura pública e a mitificação levada a cabo por sua mãe. Cada um a seu modo, construíram uma genealogia, um nome e um passado. Lady Wilde reinventou-se como Jane Speranza Francesca Elgee Wilde²¹, filha de uma família com origens italianas e como paladina do movimento nacionalista irlandês, mas com as atitudes e os comportamentos próprios de uma senhora do mundo elegante e sofisticado de Merrion Square.

WILDE:[...] A minha mãe vem visitar-me. Ela agora chama-se Speranza. Speranza! Como uma marca de água mineral. Anteriormente, chamava-se Francesca, embora o seu verdadeiro nome seja Jane. E ainda estranham que eu seja um falso? A minha mãe é tão irreal quanto eu, mas de uma forma mais rigorosa. Ambos passamos as nossas vidas no teatro; mas enquanto o meu se chama Haymarket, o dela, chama-se Irlanda. O meu elenco tem dez pessoas, o dela milhões. Actualmente, tenta encenar a revolução irlandesa; o meu negócio são comédias, o dela, farsas. Escreve poemas nacionalistas inflamados, e organiza cinco jantares por semana.²²

²⁰ SLOAN (2003): 189.

²¹ Lady Wilde, insatisfeita com o seu primeiro nome (Jane), transformou o segundo (provavelmente Frances) em Francesca, considerando o novo nome como um vestígio das origens italianas da família Elgee, onde, segundo ela, se chamariam Algiati. Lady Wilde terá sugerido que Algiati era uma corrupção de Alighieri, pelo que a sua ascendência contaria com a figura de Dante.

²² EAGLETON (1989): 8.

LIZA [*pulling herself together in desperation*] What am I fit for? What have you left me fit for? Where am I to go? What am I to do? Whats to become of me?

Pygmalion, George Bernard Shaw

A adaptação cinematográfica do romance de Jane Austen *Sense and Sensibility*, realizada por Ang Lee, com argumento de Emma Thompson, em 1995²³, encena um encontro social em torno de uma mesa de jantar em Barton Park. A casamenteira Mrs. Jennings e o curioso Sir John Middleton questionam Elinor Dashwood acerca das suas inclinações amorosas. Mrs. Jennings sugere que Elinor deixou um apaixonado no condado de Sussex, enquanto Sir John Middleton enumera as possíveis profissões do mesmo.

Margaret, a filha mais nova de Mrs. Dashwood, acaba por afirmar que Mr. F., i.e., Edward Ferrars, não tem profissão. Tal afirmação suscita o seguinte comentário de Sir John Middleton: "Não tem profissão? Então é um cavalheiro!"

²³ A adaptação cinematográfica de *Sense and Sensibility* é aqui citada, em detrimento do romance, pois embora no capítulo VII Mrs. Jennings aluda aos hipotéticos apaixonados das irmãs Dashwood, não refere explicitamente o seu estatuto social ou profissão.

Curiosamente, e com a concessão do sexo no caso de Eliza²⁴, a associação íntima entre a profissão (ou a ausência da mesma) e o estatuto social das personagens é igualmente apresentada como um assunto essencial e recorrente em *Pygmalion*, de George Bernard Shaw.

Na verdade, um século e um ano separam a primeira edição de *Sense and Sensibility* (1811) e a conclusão da primeira versão da peça de Bernard Shaw (1912), embora a sociedade descrita no romance e no texto dramático não se tenha alterado substancialmente.

No terceiro acto de *Pygmalion*, a mãe do Professor Higgins é a primeira a alertar para o problema imanente de uma educação apurada ao comparar o futuro de Eliza com o presente de Mrs. Eynsford Hill:

MRS. HIGGINS. Não, suas duas criaturas masculinas infinitamente estúpidas: o problema [específico] do que se vai fazer dela depois.

HIGGINS. Não vejo nada de grave nisso. Ela pode seguir o seu próprio caminho, com todas as vantagens que eu lhe dei.

MRS. HIGGINS. As vantagens daquela pobre mulher que agora mesmo esteve aqui! As maneiras e hábitos que desqualificam uma senhora de ganhar a vida, mas sem lhe darem os rendimentos de uma senhora! É isso que querem dizer? (p. 84)

Após o sucesso na recepção da embaixada, na qual Eliza passou por princesa húngara, os problemas começam em Wimpole Street. O motivo é exactamente o mesmo sugerido por Mrs. Higgins: “LIZA [tentando recompor-se desesperadamente] – Para que sirvo eu? Deixaram-me pronta

²⁴ Mas não no caso de Alfred Doolittle e de Freddy Eynsford Hill.

para ser o quê? Para onde irei? Para fazer o quê? Que vai ser de mim?” (pg. 102).

Pela primeira vez, Eliza Doolittle verbaliza o paradoxo em que se tornou a sua vida. Ao procurar os serviços profissionais de Higgins, Liza pretendia alcançar uma sofisticação linguística que lhe permitisse trocar a venda ambulante de flores por um lugar de balconista numa florista. No entanto, o extraordinário sucesso do processo educativo conduzido por Higgins impossibilita-a, não só de regressar à sua anterior posição, mas também de assumir a posição (agora entendida como modestíssima), de balconista numa florista. O valor progressivo da educação é aqui dramaticamente ensombrado quando a educação deixa de ser um mecanismo de progressão social e passa a ser um sinónimo de estagnação e anquilosamento.

As "maneiras e os hábitos" de Mrs. Eynsford Hill são entendidos com a manifestação observável de uma educação superior e de uma sensibilidade diferenciada. No entanto, no caso de Eliza Doolittle, a atribuição de uma identidade com base no comportamento social é enganosa. Eliza *não* é uma princesa húngara, apenas se comporta como tal, segundo a descrição de Nepommuck.

Richard Rorty afirma em *Philosophy and the Mirror of Nature*:

A utilidade da visão “existencialista” é, ao proclamar que não temos essência, permitir que vejamos as descrições de nós próprios que encontramos numa (ou numa unidade de) *Naturwissenschaften*, em pé de igualdade com as várias descrições alternativas que nos são oferecidas

por poetas, romancistas e psicólogos do inconsciente, escultores, antropólogos e místicos. As primeiras não são representações privilegiadas devido ao facto de (neste momento) existir maior consenso nas ciências do que nas artes. Encontram-se simplesmente entre o repertório de autodescrições que estão à nossa disposição (p.362).

A implicação sombria da paridade de descrições é a relativização do carácter "único" da educação através da arte. Assim, o valor que as sociedades depositam na exposição dos seus membros a uma educação artística não é atribuível às características dos objectos, mas a um consenso criado em torno dos mesmos. A este propósito, cito novamente Richard Rorty:

Dizer que nos tornamos pessoas diferentes, que nos "refazemos" à medida que lemos mais, falamos e escrevemos mais, é apenas uma forma dramática de dizer que as frases que se tornam verdadeiras para nós graças a tais actividades são muitas vezes mais importantes para nós que os enunciados que se tornam verdadeiros para nós quando bebemos mais, ganhamos mais e assim por diante (pg. 359).

Mas o relativismo da educação através da arte é uma questão secundária quando a própria existência ou possibilidade de educação é questionada. Na sua recente introdução à edição da peça (2000), Nicholas Grene sugere que um dos princípios em confronto no texto de Bernard Shaw é a crença na continuidade de características pessoais independentes e inalteráveis pelas diferentes descrições do objecto:

No centro da concepção de *Pygmalion* estavam duas concepções contraditórias. A primeira, a capacidade do ser humano para se alterar por completo, para expor os arcaísmos de classe e voz como um drama de costumes de um sistema social arbitrário. A florista *poderia* passar por uma duquesa; o ex-funcionário de Dublin sem profissão fixa [Bernard Shaw] *poderia* tornar-se o escritor de língua inglesa mais famoso do

mundo. Porém, da mesma forma, residia também aí a convicção de que as pessoas transformadas eram sempre elas mesmas, mesmo antes da sua metamorfose²⁵.

Ora o individualismo de Liza, embora valorizado por leituras de cariz socialista ou feminista da obra de Shaw, não é absoluto.

O enunciado "a convicção de que as pessoas transformadas eram sempre elas mesmas, mesmo antes da sua metamorfose" é, no mínimo, controverso, pois tenta conciliar "transformação" e "metamorfose" com uma noção implícita de essência imutável. No caso de *Pygmalion*, esta ambição não é alcançada, pois a pessoa que resulta da transformação ou metamorfose é uma pessoa diferente daquela que a iniciou. O que está em causa não é apenas um processo de refinamento da linguagem, mas uma alteração substancial das características pessoais de um indivíduo.

Ao contrário do que Nicholas Grene sugere, Eliza Doolittle não é apenas uma sucessora sofisticada de Caliban que não só amaldiçoa, mas também responde articuladamente às acusações e aos abusos de Próspero, mantendo do princípio ao fim uma consciência de classe proletária e feminista. Liza é uma mulher cujos valores e consciência se alteram ao longo do seu processo educativo.

Tal como acontece na relação entre Wilde e Douglas, pautada por discussões constantes²⁶, a educação de Liza é tudo menos pacífica. Mais, a

²⁵ SHAW (2000): vii-viii.

²⁶ "De novo, Wilde sentiu o desconforto de amar Bosie. Não só se tinha tornado um alvo fácil para a sátira, mas também estava sujeito aos seus caprichos. Douglas não tinha gostado da casa em Worthing e fez com

consolidação do processo coincide com um momento de revolta, quando a discípula tenta emancipar-se do mestre:

HIGGINS [*olhando para ela*] Sua tonta impudente! Mas é melhor do que choramingar; melhor do que ir buscar as pantufas e encontrar os óculos, não é? [*levantando-se*] Valha-me Deus, Eliza, eu disse que faria de ti uma mulher, e fiz! Eu gosto de ti assim.

LIZA. Sim: pode virar as costas e tentar agradecer-me, que eu não tenho medo de si e posso passar sem si.

HIGGINS. Claro que gosto, sua tonta. Há cinco minutos eras como uma pedra atada à volta do meu pescoço. Agora és uma torre de menagem: um vaso de guerra. Tu, eu e Pickering seremos três velhos solteirões em vez de sermos apenas dois homens e uma rapariga tonta. (p. 132).

Aparentemente, o resultado do conflito é satisfatório para ambos. Liza afirma a sua forte individualidade e Higgins reconhece-a como uma igual. No entanto, o estatuto de Liza está dependente de uma descrição unilateralmente estabelecida por Higgins ("tu, eu e Pickering seremos três velhos solteirões em vez de sermos apenas dois homens e uma rapariga tonta"), sem a consulta ou o acordo de Liza.

No final de *Pygmalion*, Shaw descreve o tom ambivalente e contraditório da relação de Eliza e de Higgins, aproximando-a explicitamente pela primeira vez do mito aludido no título:

Ela está profundamente interessada nele. Tem até momentos secretos nos quais deseja apanhá-lo sozinho, numa ilha deserta, longe de todos os impedimentos e sem mais ninguém no mundo, e tirá-lo do

que Wilde o levasse em Outubro para o Grande Hotel em Brighton. Em Brighton, ficou com gripe e teve de ficar de cama. Toda a solicitude de Wilde se concentrou nele, desempenhando as funções de amigo, leitor e enfermeiro com a maior paciência. Depois de quatro ou cinco dias, Douglas recuperou e mudaram de instalações para que Wilde pudesse escrever parte da sua peça. Foi então a vez de Wilde ficar doente. Bosie não tinha nenhuma vontade de ser enfermeiro. Wilde foi deixado ao abandono, quando nem podia levantar-se para beber água, e estava sujeito a que um dos cruéis acessos temperamentais de Bosie o acordasse a meio da noite" in ELLMANN (1988): 403.

seu pedestal e vê-lo a fazer amor como outro homem qualquer. Todos temos fantasias deste género. Mas na realidade, na vida em que ela realmente vive, a que se distingue da vida de sonhos e ideias, ela gosta de Freddy e do Coronel; e não gosta de Higgins e de Mr. Doolittle. Galateia nunca gosta particularmente de Pigmalião: a sua relação com ele é demasiadamente divina para ser agradável (p. 148).

A citação alude à relação distanciada entre Pigmalião e Galateia, i.e., entre criador e criatura, entre educador e educando. Assim, a educação assenta numa relação desigual de fundamento hierárquico. De forma semelhante, Wilde, herdeiro da visão idealista de Platão²⁷ nos diálogos *Banquete* e *Fédon*, defendeu que a filosofia platónica tem uma base erótica:

Neste século, o "Amor que não ousa dizer o seu nome" é uma afeição de um homem mais velho por um mais novo, tão grande como a que existia entre David e Jónatas, a mesma que Platão transformou na base da sua filosofia. [...] É intelectual, e existe repetidamente entre um homem mais velho e um mais novo, quando o homem mais velho tem intelecto e o homem mais novo tem toda a alegria, a esperança e o encanto da vida perante si.²⁸

Ora, à visão de Platão podemos contrapor a concepção de Aristóteles em *Ética a Nicómaco*. Segundo Aristóteles, o princípio aristocrático da amizade entre iguais é a base do (bom) funcionamento da cidade. A amizade com discípulos, porque necessariamente desigual e hierárquica, deve revestir-se de cautelas. A amizade perfeita é a amizade entre homens que são igualmente bons e virtuosos. Com estas duas características, os amigos desejam o bem um do outro sem qualquer tipo de interesse, excepto o exercício da bondade e da virtude. Assim, a sua amizade funda-se na sua personalidade e não em

²⁷ O *Banquete*, 191 d-192 e.

aspectos contingentes como a obtenção de riqueza ou poder. Aristóteles acredita na durabilidade do bem, acreditando na durabilidade das amizades fundadas sobre o mesmo (*Ética* VII, 3, 1156 b 17).

Segundo Aristóteles, queixas e repreensões originam-se predominante ou exclusivamente quando a amizade se baseia na utilidade e no interesse. Aparentemente, aqueles que são amigos com base na virtude desejam fazer o bem ao outro, uma vez que esta é a prática da amizade e da virtude. Entre homens que se emulam não é suposto haver queixas e zangas, pois ambos competem para praticar o bem na relação com o outro (*Ética*, VIII, 13, 1162 b 14).

A virtude e a possibilidade de a ensinar são também os temas do diálogo platônico *Ménon*. O jovem e belo Ménon, um rico aristocrata da Tessália, questiona Sócrates sobre a possibilidade de ensinar a virtude. Sócrates está mais interessado em defini-la, mas perante as frágeis certezas de Ménon e a sua declarada ignorância, acaba por explorar a possibilidade do ensino da virtude.

A conclusão não é animadora. Aparentemente, não há professores, nem alunos da matéria, e a própria existência de homens virtuosos é problematizada por Ménon:

Sócrates – Se nem os sofistas, nem os que são homens-de-bem são mestres nesta matéria, não é evidente que outros muito menos o serão?

Ménon – Julgo que não é bem assim.

Sócrates – Então, se não houver professores, não há alunos?

Ménon – Parece-me que é como dizes.

²⁸ ELLMANN (1988): 435.

Sócrates – Onde não haja professores, nem alunos de uma matéria, concordámos nós que ela não pode ser ensinada?

Ménon – Ah! Isso concordámos. (*Ménon*, 96 c)

Finalmente, Sócrates conclui de uma forma melancólica que a virtude não é adquirida naturalmente ou pela educação, sendo fruto de uma graça divina. Sócrates abre uma exceção para um hipotético estadista solitário, naquilo que pode ser uma antecipação ou uma reiteração do pensamento político de *A República*²⁹ (alguns acadêmicos sugerem que o Livro I de *A República* precede cronologicamente o diálogo platônico *Ménon*):

Sócrates – Olha! Eu não me importo nada. Ó Ménon, nós, para outra altura, dialogaremos com ele.

Porém, se é que, em todo este diálogo, investigámos e raciocinámos bem, a virtude não virá, nem por dom da natureza, nem será matéria passível de ser ensinada. Chegará, antes, por fado dos deuses, àqueles, em que ela existe, sem saberem. A não ser que haja algum desses homens políticos que seja capaz de fazer um outro, político também!

Se esse homem existisse, quase se podia dizer que ele era, entre os vivos, segundo diz Homero, como Tírsias, entre os mortos, quando afirma, acerca deste, que foi o único dos que habitam o reino de Plutão que ficou com espírito e os outros se precipitaram com sombras.

Do mesmo modo, com respeito à virtude, um tal homem seria um ser real, no meio das sombras. (*Ménon*, 99 e- 100 a)

No entanto, e de uma forma subtil, Platão acaba por responder às perguntas de Sócrates acerca da essência da virtude e da possibilidade do seu ensinamento. Sócrates e Ménon negam o estatuto de professores de virtude a Sofistas e a pais e tutores virtuosos, mas Sócrates e Ménon não pertencem a nenhum dos conjuntos apontados. A relação mestre-discípulo estabelecida

²⁹ *A República*, I, 342 e.

entre Sócrates e Ménon, isenta dos constrangimentos das relações comerciais, imune às falhas próprias das relações familiares, consciente das suas limitações e determinada a não incorrer em erros, seria uma hipótese plausível para o ensinamento de uma forma de virtude cuja essência seria a humildade e a razão.

Curiosamente, a virtude como graça divina e a noção de essência imutável são descrições que partilham a mesma vizinhança. Podemos considerar que numa e noutra a virtude e o conhecimento são elementos constitutivos do indivíduo que apenas aguardam a sua actualização através de um processo educativo ou maêutico. Tal como no episódio do escravo de Ménon e dos seus conhecimentos matemáticos, e mesmo optando por uma versão deflacionada da questão, também a Liza de *Pygmalion* já possuiria dentro de si os seus novos conhecimentos:

De certo modo o escravo já possuía as respostas correctas algures dentro da sua mente, senão não poderia ter dado a sua concordância genuína perante a alternativa que a cada passo Sócrates coloca perante ele – ou não poderia "ver", como diríamos, que a resposta sugerida é verdadeira e as outras erradas³⁰.

Assim, serão os professores realmente necessários, uma vez que aquele que aprende já possui aquilo que aprende? Segundo Sócrates, a resposta seria positiva. Mesmo que o aluno possua dentro de si a virtude ou o conhecimento que procura junto de outrem, o papel do professor permanece assegurado, concedendo a redefinição da sua posição e do seu estatuto. O papel do

³⁰ PLATÃO (s.d.): 108-109.

professor assenta assim na superioridade que deriva da experiência e da capacidade de retirar dos outros o seu conhecimento pessoal, afastando-se da posição de modelo digno de imitação. A concepção de um conhecimento democraticamente distribuído pelos homens (mas não igualmente utilizado) obscurece a ideia de indivíduos como modelos educacionais únicos.

Sócrates nega ser um professor e as pessoas que questiona negam frequentemente que tenham alguma coisa a aprender com ele. As afirmações são, à sua maneira, verdadeiras, pois a educação socrática coloca a responsabilidade de aprender no aluno. Nada é mais importante para este tipo de educação do que os recursos que o aluno traz consigo: a sua experiência, as suas capacidades conceptuais e lógicas e o seu desejo de conhecer a verdade. No entanto, Sócrates é mais professor do que admite. Tem crenças firmes acerca dos contornos do conhecimento e da virtude humana e questiona as pessoas para as levar a aceitar essas crenças (sob pena de inconsistência com o seu desejo de conhecer a verdade). Ao contrário do que as suas palavras sugerem, o seu objectivo é ambicioso: transformar a vida das pessoas, ajudando-as a pensar como um filósofo pensa.

Sócrates argumenta que o seu método não é adequado a pessoas jovens, pois estes não possuem os seus pontos de vista morais estabelecidos e podem ser levados pelo elemento crítico da filosofia a desrespeitar aquilo que é justo e nobre. Jovens estudantes podem aprender a questionar a moralidade convencional graças ao elemento crítico presente na educação socrática,

podendo não seguir a filosofia o tempo suficiente para descobrirem no seu elemento positivo uma base sólida para a moralidade.

Apesar das suas reservas, Sócrates comporta-se como um professor, controlando o curso das conversas e causando nos seus interlocutores a sensação de não serem donos das conclusões a que chegam. De facto, Sócrates controla de tal modo o seu método que é difícil acreditar que ele não é um professor. No entanto, e quanto ao método, Sócrates sublinha um aspecto importante: ninguém pode ensinar um aluno a pensar, porque ninguém pode ensinar o que quer que seja a um aluno que não possua já capacidades de pensamento básicas.

A República de Platão presume um contexto extraordinário que permite aos filósofos oferecer ensinamentos morais com uma certa garantia de confiança. Fora das cidades ideais, aparentemente, não existe um ensino garantido da virtude. Sócrates é o melhor dos cidadãos na Atenas de Platão, mas a sua carreira prova que nem mesmo ele foi capaz de ensinar a virtude incondicionalmente no contexto da vida ateniense, pois nem todos os seus alunos se saíram bem. Todavia, não podemos saber até que ponto tal se deve à ignorância de Sócrates, às tentações e corrupções da vida em Atenas, e quanto se deve ao falhanço individual dos seus interlocutores. De qualquer modo, uma vez que Sócrates coloca a responsabilidade no aluno, em última análise, ele não pode garantir o sucesso da educação, porque o aluno tem de

trazer consigo capacidades de raciocínio básicas, tem de possuir um verdadeiro amor à verdade e resistir às tentações facilitistas da cidade.

*

O facto de o amor homossexual, tal como o amor heterossexual, ser expresso indistintamente através da mesma palavra (“A palavra grega para amor – a afeição, forte ou fraca, que pode ser sentida por um parceiro sexual, uma criança, um homem idoso, um amigo ou colega – era *philia*³¹”), parece confirmar a posição que K. J. Dover assume em *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. A discussão da homossexualidade grega nos trabalhos académicos dos últimos cem anos foi muito influenciada pela moderna lei europeia e falhou geralmente em ver que a moral comum concebia a existência de ambas as particularizações do amor, pois se um ateniense dissesse que estava apaixonado, i.e., que sentia amor por alguém, não estranharia se lhe perguntassem "Por um rapaz ou por uma mulher?", facto denotado pelas leis atenienses que não penalizavam um acto sexual *per se*, mas estavam preocupadas com o estatuto cívico (homem *versus* mulher; adulto *versus* criança; cidadão *versus* escravo) dos participantes e com as relações (pederastia *versus* prostituição) das quais o acto era um ingrediente.

Algumas leituras contemporâneas sugerem que a diferença de estatuto de Wilde e de Lord Alfred Douglas foi parte importante, senão mesmo fundamental, no curso dos acontecimentos. Wilde teria noção dessa discrepância social ao enumerar, em *De Profundis*, as razões pelas quais

considerava que ele e a família não ocupavam uma posição subalterna aos Douglas. No entanto, o seu esforço tem uma dimensão de futilidade, pois para a sociedade vitoriana, um título ainda era mais importante do que um grau acadêmico ou do que um talento artístico ou competência científica ou profissional. A acusação, trabalhando em sintonia com Queensberry, não chamou Douglas a depor e o próprio Wilde opôs-se a que o seu advogado de defesa o fizesse. Supostamente, Wilde foi sacrificado, i.e., foi escrupulosamente investigado e severamente julgado, após o processo de difamação contra Queensberry, para impedir que algumas alegações do Marquês de Queensberry, que acusava personalidades do governo (Rosebery e Gladstone) de estarem implicadas na morte misteriosa do seu filho mais velho, Francis, o Visconde Drumlanrig, em 1894, fossem conhecidas do público. Um tratamento discreto do caso poderia parecer à opinião pública uma conspiração para se protegerem, protegendo Wilde.

Aquando da morte de Drumlanrig, os jornais noticiaram um acidente de caça, mas o suicídio era uma suspeita corrente. Embora não existam provas, aventou-se que Drumlanrig terá cometido suicídio porque esperava a revelação pública da sua relação com Lord Rosebery. A morte (um tiro com uma arma de caça que o atingiu na face) parece confirmar a suspeita. O receio de chantagem a respeito das suas relações com Lord Rosebery, das quais Queensberry suspeitava há muito, e o temor de que tal contribuísse para a queda do ministro dos negócios estrangeiros, para além da sua própria queda,

³¹ DOVER (1994): 212.

terão levado Drumlanrig ao suicídio. Ao contrário do seu irmão mais velho, e perante uma situação cujos resultados poderiam ser semelhantes (um escândalo público), Douglas não pensou nas consequências jurídicas da acção de difamação interposta por Wilde contra Queensberry, apoiando Wilde contra o pai. Douglas foi o único dos amigos de Wilde a suportar entusiasticamente a acção, prometendo inclusivamente o apoio financeiro da sua família, naquilo que pode ser entendido como um ajuste de contas com o excêntrico patriarca. Infelizmente, Wilde perdeu a acção de difamação e foi imediatamente acusado pela Coroa, acabando por vir a ser a principal vítima do caso.

I've put all genius into my life; I've put only my talent into my works.

Oscar Wilde

No ensaio "The Decay of Lying", de 1889, Oscar Wilde apresenta, sob a forma de diálogo, uma nova estética. Um dos postulados da estética proposta por Vivian (o herdeiro da personagem platónica do educador), é a máxima *a Vida imita a Arte*. Se a vida imita a arte, todos os elementos que a compõem (desde a vista da nossa janela até à nossa própria personalidade) podem ser artisticamente criados, cabendo ao artista um papel fundamental.

No entanto, a noção de edificação, assim entendida, não isenta o próprio artista. O artista não é apenas o criador de personagens, mas é, ele próprio, um objecto passível de autoconstrução. Wilde assumiu de forma exemplar o impulso de construção de si próprio. O seu estatuto de porta-voz do movimento decadentista, a sua digressão pela América do Norte como “Professor de Estética”, o seu comportamento em reuniões e acontecimentos sociais, a carta para Douglas terminada em Março de 1897, na Prisão de Reading, conhecida como *De Profundis- Epistola: In Carcere et Vinculis*, denotam

uma preocupação com a construção e a recepção da sua personalidade. Os jornais da época não deixaram de publicar notícias e caricaturas onde o lado *flamboyant* do autor era sarcasticamente apontado. O olhar da influente e poderosa imprensa popular, contribuiria, mais tarde, para a onda de indignação moral que varreu a opinião pública britânica durante os julgamentos de Wilde.

A noção de edificação está presente num dos episódios que conduziram à queda do escritor irlandês. Em 1895, o Marquês de Queensberry, desagradado com a amizade que unia o filho a Oscar Wilde, lançou-se numa campanha que visava o escândalo público e o subsequente descrédito de Wilde. Com este objectivo, Queensberry deixou, no clube londrino de Wilde, um cartão com a mensagem: "To Oscar Wilde posing Somdomite [sic]", mas em tribunal (Wilde acabou por processá-lo por difamação) declarou que as palavras eram: "posing as a Somdomite" [sic]³².

A segunda versão, menos ofensiva e mais fácil de defender em tribunal, revela uma hipótese aparentemente reconhecida pela sociedade da época: a possibilidade de alguém afectar, com um propósito artístico, um comportamento sexual que não é o seu, sendo essa afectação imputada a Wilde. Numa carta ao filho, Queensberry afirma: "Não vou tentar analisar essa intimidade, e não faço nenhuma acusação; mas, para mim, afectar uma coisa é tão condenável como sê-lo"³³.

³² "Para Oscar Wilde, afectando-se como um Sodomita" in ELLMANN (1988): 412.

³³ MURRAY (2001): 57.

Curiosamente, a última afirmação do Marquês de Queensberry coincide com a posição de Wilde em "The Decay of Lying". Se "vida" e "arte", i.e., "realidade" e "imitação", não constituem dois pólos de uma dicotomia extrema, o conceito de "vida" engloba o conceito de "arte" e é, portanto, difícil estabelecer um limite que os separe. A este propósito, António M. Feijó escreveu:

Isto não quer dizer que a relação hierárquica entre Arte e Vida estabelecida por Wilde inclua uma plena segregação de domínios; afadigada a reproduzir a Arte, a Vida poderá, eventualmente, exceder o modelo, ou, pelo menos, emulá-lo à perfeição: veja-se Dorian Gray cuja vida actualiza os sonetos que ele não escreve, e é, em si, uma obra de arte³⁴.

No limite, a teoria de Wilde implica que não há qualquer distinção entre "ser" e "fazer", entre "essência" e "aparência" (se é que podemos falar destes conceitos no âmbito da crítica wildeana). Assim, e segundo a sua própria concepção, "posing as a Somdomite" é a mesma coisa que "being a Somdomite".

Segundo Julia Prewitt Brown, o envolvimento de Wilde no processo de difamação, "que anda à volta de um conceito de verdade escrita, foi parcialmente uma consequência da sua vulnerabilidade semi-consciente para o problema da 'verdade em arte' e a sua necessidade de o testar"³⁵. Ao processar o Marquês de Queensberry por difamação, Wilde estaria a colocar em causa o seu próprio sistema estético e a contradizer a sua teoria, demonstrando o

³⁴ WILDE (1993): p. 215.

³⁵ BROWN (1999): xviii.

reconhecimento de uma distinção conceptual entre ser uma coisa e fazer uma coisa.

No entanto, ao invocar o modelo educativo socrático-platónico, no interrogatório dos advogados de Queensberry e, pouco depois, da Coroa, Wilde parece escapar a contradições conceptuais e, talvez, a uma pena de prisão. Adoptando a Grécia Clássica como modelo referencial, Wilde afasta-se da cultura judaico-cristã e da palavra por ela criada: sodomia.

Aparentemente, a expressão o "Amor que não ousa dizer o seu nome", enquanto sinónimo de uma "afeição [...] intelectual"³⁶, resolveria os problemas de Wilde. Por um lado, o processo de difamação movido contra Queensberry seria apenas o resultado de um diálogo frustrado entre dois membros de tribos diferentes, com línguas irreconciliáveis. Por outro, a descrição idealizada da pederastia grega ilibá-lo-ia da suspeita de "gross indecencies". Infelizmente, Wilde, ao contrário do que sugeriria mais tarde, não era Sócrates, e o magistrado que o condenou partilhava as descrições linguísticas de Queensberry.

Graham Robb, no seu livro intitulado *Strangers - Homosexual Love in the Nineteenth Century*, afirma:

Esta sequência triste e evitável de eventos é ainda a maior influência solitária na percepção da homossexualidade vitoriana. Nas suas repercussões, os julgamentos de Wilde pertencem mais ao século XX do que ao XIX. Serviram apenas para impor uma visão de *music-hall* da homossexualidade como uma reserva de estetas *camp* e de trabalhadores do sexo usados, também conferiram à homossexualidade

³⁶ ELLMANN (1988): 435.

moderna uma data de nascimento, um mártir carismático e algumas lendas memoráveis³⁷.

A tese de Graham Robb consiste na desmistificação do "vitorianismo", sugerindo que a perspectiva moral que é habitual e pejorativamente designada como "valores vitorianos", e descritos como repressivos, censórios e ignorantes, seriam, de facto, melhor designados como valores Jorgeanos, pois terão sido especialmente característicos do meio século que começou em Inglaterra com a ascensão de Jorge V em 1910. A moralidade vitoriana, na verdade, terá sido inventada pelos netos dos vitorianos e atingiu o seu apogeu na década de cinquenta do século XX. Assim, os julgamentos de Wilde em 1895, que tiveram um impacto internacional³⁸, teriam sido não o culminar de uma política oitocentista, mas os precursores de um zelo moral característico do século XX.

*

O propósito de construção de outras pessoas teve em Lord Alfred Douglas o sujeito ideal. Douglas, afamado como o mais belo estudante de Oxford do seu tempo, jovem membro de uma antiga, aristocrática e rica família de origem escocesa, era a materialização das teorias de Wilde. Se Douglas se orgulhava da associação com um dos homens mais famosos da sua época, autor de um modelo artístico libertador, Wilde orgulhava-se da

³⁷ ROBB (2003): 36.

³⁸ Apesar de após o escândalo, Constance Wilde ter residido na Europa continental (Suíça e Itália), sentiu a necessidade de mudar o nome de família para Holland quando lhe foi negada a si e aos filhos a admissão num hotel suíço. Cf. WILDE (1999): x.

influência que tinha sobre Douglas, não só moral e social, mas também artística. A configuração particular da hierarquia na relação de ambos poderá ser o fulcro do processo que se seguiu.

Wilde, porém, esqueceu a desigualdade necessária à educação. Foi vítima do seu desprezo pela hierarquia, subverteu o processo quando o inferior acaba por educar o superior social. O processo educativo era paradoxal (não fosse esse o método de Wilde) quando o socialmente menor educa o socialmente maior, o colonizado educa o colonizador. Isto é uma antecipação da concepção moderna, em que o professor não necessita de ser socialmente superior ao aluno (esta questão pode estar na origem do desconforto do Marquês e do próprio Bosie³⁹).

Sintomaticamente, o início da amizade com Douglas foi marcado pela oferta de um exemplar autografado de *The Picture of Dorian Gray* (que Douglas já lera, segundo diferentes estimativas, nove ou catorze vezes⁴⁰). A obra de Wilde, inicialmente publicada numa revista, causara escândalo devido ao seu subtexto homossexual, marcando a geração de Douglas e definindo o tom de algumas revistas literárias dirigidas por estudantes universitários de Oxford, bem como o teor dos textos aí publicados.

Dorian Gray pertence à tradição de jovens de grande beleza, apaixonados por si próprios, a quem é revelada a perturbação que causa naqueles que o rodeiam e a quem é oferecida uma densidade psicológica

³⁹ "Bosie" era um diminutivo familiar para "rapaz".

⁴⁰ MURRAY (2001): 32.

baseada na sedução e no domínio dos outros. Assim, o jovem torna-se como uma *tabula rasa*, onde os outros projectam e inscrevem pensamentos.

A posição de Wilde, com a sua idealização do jovem efebo, revelar-se-á plena de contrariedades. Segundo Camille Paglia "o rapaz belo nunca se comove profundamente pelos desastres a que conduz os seus admiradores, uma vez que é quase inconsciente das coisas exteriores a si próprio. A sua desumanidade é uma *apatheia* Apolínea, uma insensibilidade Estóica"⁴¹. Desumanidade observável quando Dorian mata Basil Hallward, o apaixonado autor do seu retrato, tal como Bosie (encarnação do rapaz belo descrito por Paglia) destruirá Oscar Wilde.

Dorian e Bosie são os objectos no processo de educação; Basil, Wotton e Wilde são os sujeitos, os autores. O retrato de Dorian que é feito por Basil e o livro que Wotton lhe oferece servem àquele como espelho, tal como o livro *The Picture of Dorian Gray* serve a Bosie como espelho. Como Pigmalião, o autor projecta os seus desejos no objecto; este, contrariamente à formulação clássica do mito, revolta-se. Há dois tipos de revolta: a primeira implícita no processo educativo, e que é a que ocorre com Bosie no que diz respeito aos seus dois referentes educativos: o Marquês de Queensberry e Wilde. Douglas nega a influência de ambos, mas no que diz respeito a Wilde, a revolta de Douglas processa-se também devido às características impressas na sua personalidade pela leitura de *The Picture of Dorian Gray*. Assim, uma segunda revolta consiste na rebelião da criatura que, enquanto objecto de um processo

artístico, se insurge contra o seu mestre no momento em que não necessita de se contemplar num espelho e deseja não só a sua autonomia, como o reconhecimento da mesma (o que implica um nivelamento da relação entre mestre e discípulo).

Wilde é o espelho de Bosie. Bosie vê-se na descrição de Wilde para se conhecer. *The Picture of Dorian Gray* é também um espelho. O mestre precisa de ver a beleza e a novidade do discípulo, a obra de arte do seu intelecto projectada no discípulo. A beleza e a juventude do discípulo são necessárias para que o mestre se realize como figura narcísica, enquanto o discípulo precisa do mestre para ter uma imagem de si próprio.

Antes do contacto pessoal entre Wilde e Douglas, a teoria de Wilde já tinha sido instilada em Douglas, através de *The Picture of Dorian Gray*. Assim, ironicamente, a história de Dorian cumpre-se com Bosie, pois ele já comera o fruto da árvore do conhecimento, ganhando consciência. Talvez seja possível afirmar que independentemente do que viesse a suceder, Douglas já estava condicionado pelo romance. A própria obra de arte de Wilde causa a revolta em Bosie, que em suma se revolta contra o seu próprio criador. Não é Wilde quem desvirtua Douglas e causa a sua degradação moral, mas é a própria obra estética escrita por Wilde que "deformou" Douglas, que fez com que este se identificasse com a imagem de Dorian. Em última análise, a obra revolta-se contra Wilde porque desencadeia o processo que o fere. A coincidência entre Dorian e Bosie "mata" Oscar Wilde.

⁴¹ PAGLIA (2001): 524.

Em *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry Wotton oferece um livro a Dorian Gray, cuja influência na vida do jovem protagonista perdurará ao longo de anos: "Durante anos, Dorian Gray não conseguiu libertar-se da influência deste livro. Ou talvez fosse mais correcto dizer que ele nunca procurou libertar-se dele"⁴². O livro é o fruto da árvore do conhecimento que Wotton dá a Dorian. Do mesmo modo, podemos argumentar que *The Picture of Dorian Gray* é o fruto da árvore do conhecimento para Bosie (antes mesmo que Wilde ofereça um exemplar a Bosie, isto é, sem precisar do autor). O livro define a sua identidade, legitima-a e torna-a compreensível. A obra revolta-se e autonomiza-se do mestre. A criatura liberta-se do criador. Com uma imagem e com um modelo legitimadores, a necessidade de Douglas de se ver através dos olhos de Wilde é minimizada.

O nome da personagem homenageia John Gray, um poeta menor da geração de noventa, que, mais tarde, se tornou padre católico. Enquanto jovem, tinha sido adoptado por Wilde, que se afastou dele quando Douglas surgiu em cena. Gray reconheceu o tributo assinando, numa carta para Wilde, "Dorian", enquanto Wilde se referia frequentemente a ele por este nome. As origens familiares de John Gray eram modestas e a sua educação formal era, em grande medida, o resultado de autodidactismo. O aristocrático Douglas era um rival de peso, que se vangloriava da sua recém adquirida posição⁴³.

⁴² WILDE (1999): 97.

⁴³ ELLMANN (1988): 364.

Gray e Douglas não foram os seus únicos objectos de afeição, os seus discípulos. Robert Ross, descrito de forma pouco lisonjeira por Wilde como tendo "a face de Puck" (referindo-se à personagem de *Midsummer's Night Dream*, de Shakespeare), mais tarde o executor literário e um dos responsáveis pela fortuna editorial de Wilde, foi, aparentemente, o primeiro a ocupar essa posição. Wilde partilhou, em diferentes momentos da sua vida, com um ou outro membro do seu grupo de amigos e admiradores, uma relação mais próxima. A componente sexual, embora presente em alguns casos, não era, todavia, essencial. Na sua relação com Douglas, por exemplo, essa dimensão foi rapidamente substituída pelo recurso partilhado à prostituição masculina, que, mais tarde, viria a fornecer as principais testemunhas de acusação nos seus julgamentos⁴⁴.

A influência de Wilde sobre os seus discípulos é recordada por André Gide, que, mais tarde, se tornou num dos mais odiados inimigos de Douglas. O próprio Gide não escapou à influência de Wilde (apesar de inicialmente se ter sentido consternado com a presença do escritor irlandês e Douglas no mesmo hotel argelino onde se hospedou, em 1894 - dado o embaraço do comportamento de Wilde e a sua amizade com Lord Alfred Douglas). O episódio é narrado em *Si le grain ne meurt* (1955), livro de memórias publicado postumamente. Nele, André Gide afirma:

⁴⁴ "A relação de Wilde e Douglas era intensa e romântica, mas ambos procuraram relações mais transitórias. Douglas estava fascinado por jovens que se prostituíssem por algumas libras e um bom jantar. Ele introduziu Wilde nesse mundo, e criou-se uma espécie de competição entre eles" in ELLMANN (1988): 366. Na página 415 do mesmo livro, Ellmann relata como detectives privados descobriram os nomes e endereços de rapazes que se associaram a Wilde através de Alfred Taylor. Os rapazes foram coagidos a testemunhar contra Wilde.

Estive muitas vezes com Wilde, em Paris; reencontrei-o em Florença; já pude contá-lo longamente; bem como o que se seguiu, mas sem o detalhe que quero usar aqui (...). Ao procurador ignóbil que nos conduzia nessa mesma noite pela cidade, Wilde não se contentava em exprimir o seu desejo de encontrar jovens árabes; ele acrescentava: "belos como estátuas de bronze"⁴⁵.

Gide tende a descrever Wilde como um sedutor mefistofélico, insolente e vitorioso perante a sua derrota, mas a verdade é que a queda "dans le vice", se patrocinada e incentivada por Wilde, foi o resultado do desejo e do consentimento de Gide. Após uma visita a um café, onde Gide ficou impressionado com a beleza de um jovem músico árabe, Wilde perguntou:

– *Dear*, você deseja o jovem músico?

Oh! como a ruela era obscura! Parecia que o coração me faltava; e que infusão de coragem me faltava para responder: "Sim", e que voz estrangulada! [...] Mal nos tínhamos levantado quando Wilde começou a rir sonoramente, mais triunfante do que divertido; um riso interminável, incontrolável, insolente; e quanto mais ele me via desconcertado por esse riso, mais ele se ria. [...] Divertia-se como uma criança e como um diabo. O grande prazer do debochado é ensinar o deboche.⁴⁶

Em *L'Immoraliste* (1902), uma história de transformação pessoal, Gide apresenta uma narrativa muito semelhante à sua experiência pessoal, incluindo uma personagem, Ménalque, cujo comportamento é desinquietante como o que acima se refere a Wilde.

Michel, um acadêmico oriundo da burguesia rural, casa com Marceline, para logo descobrir, durante a lua-de-mel e durante a convalescença de uma

⁴⁵ GIDE (2002): 327-331.

⁴⁶ GIDE (2002): 339-40.

doença, o seu fascínio pelo exótico (Norte de África) e por jovens rapazes.

Cito:

Eu já não era o ser magricela e estudioso a que convinha a minha moral precedente, toda rígida e restritiva. Tratava-se de mais do que uma convalescença; era um aumento, uma recrudescência de vida, um afluxo de sangue mais rico e mais quente que devia tocar os meus pensamentos, tocá-los um a um, penetrar tudo, comover, colorir as mais longínquas, delicadas e secretas fibras do meu ser⁴⁷.

Após a desilusão com o meio artístico parisiense, Michel regressa resignadamente ao Magrebe:

Embora pudesse esperar uma compreensão um pouco mais directa da vida em alguns romancistas e em alguns poetas, é preciso dizer que não ma revelavam; parecia-me que grande parte deles não a viviam, contentavam-se apenas em parecer vivê-la, e por vezes, pareciam considerar a vida como um trabalhoso impedimento da escrita⁴⁸.

Os elementos comuns entre André Gide e Michel são assinaláveis. A mãe de Gide era uma austera protestante normanda e o autor casou com a prima Madeleine Roudeaux. Em 1893 realizou a sua primeira viagem ao Norte de África. No ano seguinte, volta à Argélia, onde encontra Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas.

Em *L'Immoraliste*, África é um sinónimo de exotismo, onde a (aparente) ausência de instituições repressoras, a pobreza endémica das populações locais e os privilégios dos europeus concorrem para a prática de comportamentos sexuais desviantes ou minoritários.

⁴⁷ GIDE (2001): 63.

⁴⁸ GIDE (2001): 103.

As palavras-chave de *L'Immoraliste* são "Saber libertar-se vale nada; o árduo, é saber ser livre" (p.17). Na Argélia, Gide começou essa aprendizagem com Oscar Wilde, pois (e repito a citação) "o grande prazer do debochado é ensinar o deboche"⁴⁹. O modo de vida de Gide foi abalado pelo conhecimento pessoal com Wilde. Primeiro afastado com as implicações da associação a uma figura que se tornava notória (também) pela amizade com Douglas, Gide considerou abandonar o hotel argelino que partilhava com Wilde, acabando por reconsiderar, regressar e conviver com ele. A acção de Wilde acabou por ter consequências práticas na vida de Gide. As circunstâncias (o episódio do jovem músico) obrigaram o jovem Gide a reconsiderar a sua posição moral.

*

Aparentemente, um dos primeiros momentos sombrios da educação de Douglas surge quando comparamos uma das "Phrases and Philosophies for the Use of the Young" ("a condição da perfeição é a ociosidade: o objectivo da perfeição é a juventude"⁵⁰), publicada na revista *Chameleon*, em Dezembro de 1894, com uma carta escrita por Wilde a Lady Queensberry, onde podemos ler:

Ele não está a fazer nada na cidade. Traduziu a minha peça francesa [*Salomé*] em Agosto passado. Desde então, na verdade, não fez nada de intelectual. Parece-me que perdeu, momentaneamente espero, o seu interesse até pela literatura. Não faz absolutamente nada, e está bastante perdido na vida, e pode, a não ser que a senhora ou Drumlanrig [irmão mais velho de Douglas] façam alguma coisa, vir a

⁴⁹ GIDE (2002): 339-40.

⁵⁰ WILDE (1999): 1245.

lamentar alguma coisa. A sua vida parece-me sem sentido, infeliz e absurda⁵¹.

Wilde escreve com uma preocupação paternal, sugerindo que Lady Queensberry inicie os preparativos para uma viagem ao Egipto, afastando Douglas de Londres. No entanto, as duas posições não são contraditórias. Quando Wilde afirma que a condição da perfeição é a ociosidade (afirmação subsidiária do seu ensaio "The Critic as Artist") está, naturalmente, a referir-se a uma concepção particular da mesma. Ociosidade é sinónimo de actividade artística e de rejeição de uma profissão considerada socialmente útil, segundo a mentalidade da época. Nas supracitadas "Phrases and Philosophies for the Use of the Young", esta posição é confirmada:

"Há algo de trágico no número enorme de jovens que, em Inglaterra, neste momento, começam a vida com perfis perfeitos e acabam por adoptar uma profissão útil"⁵². No ensaio "The Soul of Man Under Socialism", Oscar Wilde desenvolve o argumento. Segundo Wilde, a principal vantagem que resultaria do estabelecimento do Socialismo seria o fim da "necessidade sórdida de viver para os outros o que, nas condições actuais, é uma pressão intensa sobre quase toda a gente"⁵³. O Socialismo é entendido como um meio para atingir aquilo que realmente interessa a Wilde: o Individualismo⁵⁴. Só

⁵¹ MURRAY (2001): 51.

⁵² WILDE (1999): 1245.

⁵³ WILDE (1999): 1174.

⁵⁴ "Por outro lado, o próprio Socialismo só terá valor porque conduzirá ao Individualismo" in WILDE (1999): 1175.

assim se percebe o aparente paradoxo de falar de "alma" sob o "Socialismo".

Clarividente, Wilde recusa aquilo que designa como "Socialismo Autoritário":

É, pois, claro, que nenhum tipo de Socialismo Autoritário servirá. Enquanto sob o presente sistema um grande número de pessoas pode conduzir as suas vidas com alguma liberdade de expressão e felicidade, sob um sistema industrial-militar, ou um sistema de tirania económica, ninguém seria capaz de usar de alguma liberdade. É lamentável que uma parte da nossa comunidade esteja praticamente na escravatura, mas propor-se resolver o problema através da escravatura de uma comunidade inteira é infantil⁵⁵.

O Individualismo defendido por Wilde consistiria na possibilidade de, liberto dos constrangimentos da luta pela sobrevivência, cada ser humano poder escolher a actividade que mais lhe agradaria. Com o fim da propriedade privada, o Estado assumiria a responsabilidade de fornecer a cada cidadão os meios essenciais à sua vida, podendo o mesmo expressar-se livremente em qualquer trabalho. As actividades repetitivas e desagradáveis ficariam a cargo de máquinas. Wilde constrói uma utopia futurista:

Actualmente, a máquina compete contra o homem. Sob condições propícias, a máquina poderá servir o homem. Não restam dúvidas de nenhuma espécie sobre que este seja o futuro da máquina; tal como uma árvore cresce enquanto o homem do campo dorme, também a Humanidade estará a divertir-se, ou a gozar um lazer culto - este, e não o trabalho, é que é o objectivo do homem - ou construindo coisas belas, ou lendo coisas belas, ou simplesmente contemplando o mundo com admiração e delicadeza, a máquina estará a fazer todo o trabalho necessário e desagradável⁵⁶.

Naturalmente, para Wilde, o ócio é um "lazer culto" e a arte é encarada como "o mais intenso estado de alma do Individualismo que o mundo já

⁵⁵ WILDE (1999): 1177.

conheceu"⁵⁷. O que Wilde critica em Douglas é a ausência de qualquer actividade intelectual ou artística; não condena a "grande arte aristocrática de fazer absolutamente nada"⁵⁸, versão não igualitária do Individualismo e o oposto da actividade produtiva da classe-média britânica. Não obstante, o facto de Bosie ter perdido "o seu interesse até pela literatura" levanta algumas questões. Douglas é um mau aluno, incapaz de aprender, destituído das características necessárias a uma educação pela arte? Wilde não é um bom professor? Ou a arte não é uma boa educadora?

A educação clássica e filosófica de Wilde forneceu-lhe um modelo que permite definir a relação que estabelece com Douglas: o modelo educativo socrático-platónico.

No seu primeiro julgamento, Wilde foi intimado a comentar dois poemas de temática homossexual de Douglas, publicados na revista *Chameleon*. Mais tarde, em *De Profundis*, afirma:

Por exemplo, ela [Lady Queensberry] fala da influência de um homem mais velho sobre um homem mais novo. É uma das suas atitudes favoritas em relação à questão, e é sempre um apelo bem sucedido ao preconceito popular e à ignorância. Não preciso de perguntar que influência tinha sobre ti. Sabes que não tive nenhuma. Era um dos teus frequentes orgulhos dizer que não tinha nenhuma, e, realmente, o único que era bem fundamentado⁵⁹.

A última passagem, escrita num período crítico, é o reconhecimento das dificuldades pedagógicas de Wilde. Afinal, no Evangelho Segundo "Wilde

⁵⁶ WILDE (1999): 1183.

⁵⁷ WILDE (1999): 1184.

⁵⁸ WILDE (1999): 97.

posing as Christ", Bosie não é S. João, mas sim Judas, o que faz toda a diferença. Se, inicialmente, Wilde descreveu Douglas como S. João, e depois teve necessidade de o reconfigurar como Judas⁶⁰, tal significa que a sua concepção de educação se revelou desadequada.

Ao aproximar-se da vida de Cristo, Wilde está a ganhar distância da sua própria vida (e dos seus erros), ao mesmo tempo que se aproxima da ideia sedutora de autocriação. *De Profundis* demonstra o afastamento da ideia de criação de obras de arte (mais não seja pelo exílio que o espera e a perda significativa de público que a sua prisão acarretou) e como conscientemente desenvolve e abraça a ideia de autocriação, ao mesmo tempo que reclama um estatuto de honestidade radical. Julia Prewitt Brown considera que a vida de Cristo é relevante para a experiência prisional de Wilde não pelo facto de Cristo prometer a redenção, mas porque representa o acto supremo de auto-desenvolvimento, que, para Wilde, se transformara na essência da vida artística.

Graham Robb radicaliza o ponto ao afirmar que, em *De Profundis*, Oscar Wilde transformou Cristo num esteta de 1890 com um registo criminal: "a figura escarlate da História", que se expôs "a todas as experiências"; com

⁵⁹ HOLLAND (2000): 767.

⁶⁰ Outra história de traição, *Salomé* (a peça de teatro de Wilde escrita em Francês) foi traduzida para Inglês por Douglas. A relação entre autor e tradutor, habitualmente conturbada, teve um novo foco de dissensão, pois os conhecimentos de Francês de Douglas eram claramente insuficientes para o trabalho. Douglas acaba por trair a letra e o espírito da peça de Wilde, ao mesmo tempo que reclama ser reconhecido como autor por mérito próprio. Cf. ELLMANN (1988): 379.

quem Sócrates e Platão poderiam ter conversado, numa sugestão que une a comunicabilidade linguística à partilha temática⁶¹.

Em "The Decay of Lying", Oscar Wilde apresenta uma teoria que explica a relação entre a Vida e a Arte. Segundo ele, o impulso essencial da vida é a procura de expressão. No entanto, a vida nem sempre encontra, no seu seio, as formas de expressão necessárias ou adequadas, recorrendo, de forma parasitária, às formas de expressão proporcionadas pela arte.

A este propósito é narrada a história de uma mulher "de uma beleza exótica muito curiosa", mas de carácter indefinido, pois "parecia não ter personalidade absolutamente nenhuma, apenas a possibilidade de actualizar diversos tipos". Quando lhe apontam os traços partilhados com uma heroína de uma história em folhetim, a mulher fica fascinada, embarcando num processo consciente de mimetização que terá consequências nefastas:

Respondera-me que sentira um impulso irresistível de seguir a heroína em cada um dos passos do seu percurso fatal e estranho, e que fora com um sentimento de verdadeiro terror que esperara pelos derradeiros capítulos da história. À medida que iam aparecendo, vira-se compelida a reproduzi-los na vida real, e assim fizera. Tratava-se de um exemplo claríssimo, e extremamente trágico, desse instinto de imitação de que tenho estado a falar⁶².

A ausência de personalidade e de imaginação é apontada como uma condição favorável à assunção de uma personalidade através de um processo educativo. Neste caso, uma pessoa desprovida de personalidade e, aparentemente, de imaginação (acusação feita, mais tarde, a Lord Alfred

⁶¹ ROBB (2003): 248-249.

Douglas), não resiste, uma vez que está impossibilitada de criar as suas próprias formas de expressão, a adoptar aquelas que foram idealizadas por um escritor ou, nas palavras de Wilde, "muitas pessoas são outras pessoas. Os seus pensamentos são as opiniões de outro, a sua vida uma mímica, as suas paixões uma citação"⁶³.

Em *De Profundis*, Wilde declara que a falta de imaginação é o único defeito realmente fatal da personalidade de Douglas. A falta de imaginação é entendida como um defeito de carácter (que o tornou obcecado e imprevidente, pressionando Wilde para um processo legal ruinoso) e como um defeito artístico. Na verdade, e segundo a definição de Wilde, é difícil, se não mesmo impossível, conciliar a falta de imaginação com um temperamento artístico:

O Amor é alimentado pela imaginação, pela qual nos tornamos mais sábios do que sabemos, melhores do que nos sentimos, mais nobres do que somos: pela qual podemos ver a Vida como um todo: pela qual, e apenas por ela, podemos compreender os outros nas suas relações reais, bem como nas suas relações ideais⁶⁴.

A imaginação é concebida como a base de toda a vida espiritual e material, como a capacidade que permite não só superarmo-nos a nós próprios, mas também alcançarmos um conhecimento mais amplo da vida e dos outros. Só a imaginação permite a deslocação do *eu* que possibilita a visão do mundo e dos outros sem o peso excessivo do egotismo, favorecendo a

⁶² WILDE (1993): 41.

⁶³ HOLLAND (2000): 744.

⁶⁴ HOLLAND (2000): 706.

identificação de um membro da espécie humana com o colectivo. Ora, segundo Wilde, esta capacidade está na base de qualquer temperamento artístico.

*

De Profundis- Epistola: In Carcere et Vinculis (Prisão de Reading, Janeiro-Março de 1897), é um texto ímpar na obra wildeana. As condições de produção, a revisitação dos acontecimentos que levaram ao encarceramento do seu autor, bem como o abandono do paradoxo, enquanto modelo conceptual, concederam-lhe a reputação de texto particularmente genuíno e verdadeiro.

A reflexão sobre o passado e as suas consequências produz uma aparente alteração drástica na atitude de Wilde perante a vida e perante a arte. O hedonismo da vida citadina será (supostamente) substituído pelo contacto com a natureza (o mar e o campo) e o culto da forma sofisticada será substituído pela submissão à regra (num sentido monástico) do amor e da humildade.

Wilde está em pleno processo de transformação: o escritor maldito renasce como o recém-convertido. Para tal, é necessário que se distancie do destinatário da sua missiva. É de referir que, ao longo da vida, Wilde sempre revelou um fascínio pelo Catolicismo (segundo ele uma religião destinada apenas a santos e pecadores⁶⁵), acabando por ser recebido na Igreja no seu

⁶⁵ "A Igreja Católica é apenas para santos e pecadores. Para pessoas respeitáveis, a Igreja Anglicana é suficiente" in ELLMANN (1988): 548.

leito de morte. Wilde partilhava o interesse de alguns dos seus colegas do Trinity College pela Igreja Romana, nos anos que se seguiram à famosa conversão do Cardeal Newman. A biografia de Wilde está constantemente associada à Igreja. Barbara Belford relata um baptismo secreto planeado por Lady Wilde e levado a cabo por um padre de província irlandês. No início da idade adulta, e durante uma crise pessoal, Wilde considerou seriamente a conversão, sendo demovido por oposição paterna e pelo testamento do irmão (filho ilegítimo de Sir William) que o penalizava se tal acontecesse. Após a saída da prisão, e durante uma estadia em Roma, Wilde visitou a Basílica de São Pedro, recebendo a benção papal em mais do que uma ocasião.

Wilde concebe *De Profundis* como um ponto de viragem na sua vida e na vida de Douglas, atribuindo-lhe um propósito educacional. Antes de lhe recomendar a leitura da *Bíblia*, Wilde afirma: "Sabes que tenho de descrever-te a tua vida, e que tens de a compreender"⁶⁶.

Embora em *De Profundis* Wilde considere que a sua condenação tenha sido necessária, afirma que não é tarde demais para Douglas aprender com a amarga experiência do seu amigo. Aparentemente, Douglas pouco ou nada aprendeu. Vyvyan Holland, filho de Oscar Wilde, relata:

Uma cópia de *De Profundis* foi feita e enviada a Alfred Douglas; mas, após a leitura das primeiras páginas, ele destruiu-a, provavelmente pensando, de forma bastante ingénuo, que não existia mais nenhuma cópia. Douglas negou energicamente alguma vez ter recebido a carta, e não pôde voltar atrás sem se contradizer a si próprio⁶⁷.

⁶⁶ WILDE (1999): 984.

Em *De Profundis*, Wilde parece repudiar o passado e Douglas. Após um exame de consciência, Wilde penitencia-se pelos erros passados, descobre uma resposta e partilha-a com Douglas. A sua redenção passa pelos evangelhos da humildade e do amor, ao mesmo tempo que se aproxima das figuras de Sócrates e de Cristo. No entanto, o seu sistema filosófico e a sua "religião", apresentam uma imperfeição: *De Profundis* não representa a sua última palavra, pois Wilde (ao contrário de Sócrates e de Cristo) não morreu após a redacção do seu "testamento". O facto de Wilde se contradizer a si próprio, lançando-se nos braços de Douglas após a saída da prisão, levanta imediatas objecções à concepção de *De Profundis* como uma descrição existencial coerente⁶⁸. Assim, e ao contrário do que parte da crítica tem vindo a considerar, *De Profundis* pode ser "apenas" mais uma descrição da vida de Wilde, devedora das circunstâncias de criação, mas cujo estatuto excepcional deverá ser reavaliado. As cartas que Wilde escreveu após a sua libertação são disso um exemplo.

Após a catarse e a responsabilização de Douglas em *De Profundis*, Wilde escreve a Robert Ross (Nápoles, Setembro de 1897): "O meu reatar com o Bosie era psicologicamente inevitável: e, pondo de parte a vida interior da

⁶⁷ WILDE (1999)

⁶⁸ Após a saída da prisão (1898), Wilde, irritado com as condições impostas pela mulher ao seu reencontro, responsabiliza-a pela sua reunião com Alfred Douglas. Wilde e Douglas reencontraram-se em França, provavelmente a 28 de Agosto de 1898. Segundo Ellmann, "Douglas enviou um telegrama apaixonado a Wilde e Wilde respondeu de uma forma que contradisse em grande parte *De Profundis*: 'Sinto que a minha única esperança de alguma vez mais escrever uma obra de arte bela é estar contigo. Não foi assim no passado, mas agora é diferente, e podes realmente recriar em mim aquela energia e sentido de alegre poder do qual a arte depende. Está toda a gente furiosa comigo por regressar para ti, mas eles não nos entendem. Sinto que é apenas contigo que eu consigo fazer alguma coisa. Reconstrói a minha vida arruinada, e então a nossa amizade e amor terão um novo sentido para o mundo'" in ELLMANN (1988): 513.

alma com a sua paixão pela realização pessoal a todo o custo, o mundo forçou-me a fazê-lo⁶⁹".

Constance, muitos anos após o casamento, vem confirmar a impossibilidade de uma descrição fixa ou final de Wilde. Confronte-se a carta escrita a Carlos Blacker (Génova, Março de 1898):

Oscar é tão patético, e um actor nato, que o meu coração endurece quando estou longe dele. Não há palavras que descrevam o horror que sinto por aquela BESTA, pois não posso chamar-lhe outra coisa, A. D. [Alfred Douglas]. Imagina o Robbie a receber cartas abusivas dele, sabendo nós perfeitamente que são enviadas com o conhecimento e consentimento do Oscar⁷⁰.

Douglas encarnou o mito da eterna juventude, pagando o preço da velhice precoce. Admirado pela sua beleza, viu-se prisioneiro de um papel incompatível com o seu carácter transitório. Quando Richard Ellmann afirma que "a história preserva em âmbar a sua beleza"⁷¹, está a descrever uma maldição. Inevitavelmente associado à figura de Wilde, inseparável da sua apropriação artística, Douglas perdeu a capacidade de se recriar como personagem e de assumir novos contornos, novas características. Ao uso artístico seguiu-se o esvaziamento do *eu*.

Max Beerbohm, contemporâneo de Douglas, escreveu: "Olhei para Bosie do outro lado do golfo que separa o século XIX do século XX... enquanto ele passava a mão petulante através dos seus rebeldes caracóis

⁶⁹ HOLLAND (2000): 942.

⁷⁰ HOLLAND (2000): 1041.

⁷¹ ELLMANN (1988): 553.

dourados"⁷². Daqui em diante, este seria o tom da vida de Douglas: uma bela e extravagante curiosidade de um século passado.

A morte de Oscar Wilde e do Marquês de Queensberry, elementos definidores da personalidade e acção de Douglas, e a incapacidade para actualizar um modelo poético datado ditaram o seu futuro. Durante os quarenta e cinco anos que se seguiram, Douglas reviveu o passado como o mais feroz inimigo de Wilde (na verdade, tal como o fora em vida), perseguindo e processando todos aqueles que o contrariavam. Tentou reescrever a história, mas esta preservou em âmbar, para além da sua beleza, a sua ganância, raiva e crueldade⁷³.

⁷² MURRAY (2001): 183.

⁷³ ELLMANN (1988): 553.

EPÍLOGO

A morte dos protagonistas do drama vitoriano (Oscar Wilde e o Marquês de Queensberry morreram em 1900, Lord Alfred Douglas viveu até 1945) não significou a descida do pano. Vyvyan Holland, o filho mais novo de Wilde, escreveu, em 1954, a sua autobiografia, cujo título é *Son of Oscar Wilde*. O filho deste, Merlin Holland, escreve sobre a vida e a obra do seu avô. Editou, conjuntamente com Rupert Hart-Davis, *The Complete Letters of Oscar Wilde*. O seu trabalho "ajudou, acima de tudo, a colocar Wilde de volta à posição que perdeu em 1895, como uma das figuras mais fascinantes e carismáticas da história literária inglesa"⁷⁴. Dolly Wilde, a única filha de Willie Wilde, irmão de Oscar, teve uma educação conturbada após a morte do pai (quando tinha apenas quatro anos de idade) e o casamento da mãe com Alexander Louis Teixeira de Mattos, um tradutor holandês. Dolly seria fisicamente parecida com Oscar Wilde e herdou o espírito da família, bem como o gosto pelo álcool. Enquanto jovem, em Paris, foi amante da herdeira americana Natalie Clifford Barney, poeta e famosa "amazona" que tinha um salão na rua Jacob, a uma rua de distância do hotel onde Wilde morreria. Apesar do encorajamento de autores conhecidos, Dolly recusou uma carreira

nas letras. Morreu em 1941, três meses antes de completar quarenta e seis anos, a mesma idade com que o pai e o tio morreram.

O décimo-segundo e actual Marquês de Queensberry, David Douglas, sobrinho-neto de Lord Alfred Douglas, teve o seu maior momento na Câmara dos Lordes quando discursou a favor da reforma do "Criminal Law Amendment Act" de 1885, contribuindo para a descriminalização de actos homossexuais no Reino Unido. A sua filha, Lady Alice Douglas, começou, há alguns anos atrás, a trabalhar com reclusos de uma prisão britânica, acabando por casar com um deles.

Aparentemente, mais de um século passado sobre os julgamentos de Oscar Wilde, as duas famílias ainda têm algo a dizer a si próprias e ao mundo. Os Holland procuram vingar a injustiça sofrida, ajudando a elevar o seu antepassado a uma posição de respeitabilidade moral e literária que foi rapidamente perdida, mas vagarosamente reconquistada. Para que tal acontecesse, o filho e o neto de Oscar Wilde, respectivamente Vyvyan e Merlin Holland, acabaram por se pronunciar a respeito da vida e da obra do seu antepassado. A título de exemplo, Merlin Holland é o autor do ensaio "Biography and the art of lying", onde, entre outras questões, nega a veracidade da identificação de uma fotografia presente na biografia de Oscar Wilde escrita por Richard Ellmann: "Wilde in costume as Salome" é, afinal, a cantora de ópera húngara Alice Guszalewicz, fotografada em Colónia em

⁷⁴ HOLLAND (2000): xxi.

1906, i.e., seis anos após a morte de Wilde. Segundo Holland, a biografia de Wilde exige um tratamento especial:

Simplemente, não é uma vida que tolere uma perspectiva em alternativa com conclusões lógicas, mas exige a flexibilidade de um tratamento em simultaneidade, levantando frequentemente questões para as quais não existem respostas. Poucos biógrafos de Wilde têm sido capazes de lidar com ela satisfatoriamente. Muitos chegaram a ele com uma agenda própria ou com um profundo sentimento pessoal que limita a sua visão e, de algum modo, dilui a riqueza do seu carácter⁷⁵.

A invectiva de Merlin Holland contra os biógrafos do avô e, particularmente, Richard Ellmann assenta em três factos distintos: o suposto travestismo de Oscar Wilde; a assunção da sua morte como o resultado final de uma doença sífilítica contraída num encontro sexual com uma prostituta em Oxford, quando ainda era *undergraduate*; e a descrição de uma aparente epifania de natureza homossexual.

Galantemente, Holland refuta os factos descritos com o auxílio de estudos críticos que se sucederam à publicação da biografia de Ellmann; do relatório médico (que refere apenas uma "meningite cerebral") de Wilde e de cartas trocadas entre os seus amigos. Quanto ao encontro de Wilde com uma pessoa de aparência perturbadora durante umas compras em Piccadilly, Holland estabelece a genealogia do episódio e as suas alterações.

Originalmente, a história foi contada a Ada Leveson em 1930 por um amigo de Wilde, provavelmente Reginald Turner:

Uma curiosa, muito jovem, mas determinada criatura, apareceu, olhou para ele, deu uma espécie de gargalhada, e avançou. Ele disse que

⁷⁵ RABY (2000): 4-5.

sentiu "como se uma mão gelada tivesse apertado o seu coração". Teve um súbito pressentimento. Uma visão de dissipação, miséria e ruína⁷⁶.

Merlin Holland considera que, tendo em conta a crença de Wilde em presságios e no sobrenatural, o sexo da "criatura" não é significativo, pois o ponto consistiria no conhecimento que essa pessoa detinha, ou parecia deter, acerca do futuro de Wilde, que o próprio até então desconhecia.

Todavia, Hesketh Pearson (*Oscar Wilde*, 1946) transforma a criatura numa mulher, uma vez que, na década de oitenta do século XIX, Piccadilly era um local frequentado por prostitutas. Na biografia de Reginald Turner, *Reggie: A Portrait of Reginald Turner* (1965), Stanley Weintraub metamorfoseia a criatura em jovens empregados do armazém Swan & Edgar. Finalmente, Richard Ellmann (1987) transforma-os em prostitutas nas ruas de Piccadilly Circus.

Uma nota de rodapé atribui a última informação a uma carta de Reginald Turner a A. J. A. Symons, datada de 26 de Agosto de 1935, pertencente à colecção da William Andrews Clark Memorial Library, University of California- Los Angeles (UCLA). Contudo, Holland discute, não a existência da carta, mas o seu teor:

Dêem-nos notas de rodapé, e sentiremos que podemos confiar no que nos é servido na página. Infelizmente, o leitor comum não tem tempo, nem motivo para as confirmar, o que deveria ter feito neste caso. O documento existe (uma carta de Turner para A. J. A. Symonds), na qual a homossexualidade de Wilde e a possível sedução por Robbie Ross é discutida, mas não "rapazes maquilhados". Nem aparecem em qualquer outra carta de Turner para Symonds. A nota de rodapé fantasma junta-se às fileiras de outros pequenos delitos biográficos⁷⁷.

⁷⁶ RABY (2000): 15.

⁷⁷ RABY (2000): 15.

A descoberta do erro de Ellmann é um argumento para a desconfiança de Holland em relação às notas de rodapé, fabricando uma para provar a possibilidade de enganar o leitor⁷⁸. No entanto, a sua desconfiança não se circunscreve às notas de rodapé, abrangendo as supostas agendas dos biógrafos e editores que se dedicam ao estudo da vida do seu antepassado:

Tentar estabelecer quando teve lugar o primeiro encontro homossexual de Oscar Wilde, preferivelmente antes do seu casamento, tem-se tornado outra das pesquisas sensacionalistas⁷⁹.

Segundo Merlin Holland, o episódio "Wilde in costume as Salome" provou que, para um editor comercial, a atracção do sensacionalismo é mais forte do que considerações de exactidão académica e que a discussão informada após a biografia de Richard Ellmann não deteve uma persistente intenção de descobrir novos esqueletos no armário de Wilde.

Apesar das objecções legítimas de Holland, a sua antipatia em relação a Ellmann parece residir substancialmente no facto de, e apesar da biografia do último apresentar Wilde como uma personagem multifacetada, algumas das

⁷⁸ No início do ensaio "Biography and the art of lying", Merlin Holland recorda uma conversa entre Oscar Wilde e Jean Dupoirier, o proprietário do hotel onde, três dias depois, morreria. Dupoirier questionou Wilde acerca da sua vida em Londres, ao que Wilde terá respondido "Alguns dizem que a minha vida foi uma mentira, mas eu sempre soube que era verdadeira, pois tal como a verdade foi raramente pura, e nunca foi simples". Segundo Holland, a resposta de Wilde encontrava-se numa transcrição dactilografada do relato de Dupoirier dada a Thelma Holland (mãe do autor) pela filha de Dupoirier em Novembro de 1950. A contrafacção da nota de rodapé consistiu na criação de uma fonte documental que não existe, embora Holland defenda a veracidade dos restantes elementos. Holland reclama a aprovação de Wilde invocando o texto "The Rise of Historical Criticism", onde é dito que, na Antiguidade Clássica, os discursos ficcionais eram criticados pelo teste superior da probabilidade psicológica, no que diz respeito às personagens a quem eram atribuídos. Um historiador antigo, em resposta à crítica moderna, responderia que, provavelmente, os discursos ficcionais eram na realidade mais verosímeis que os verdadeiros, tal como Aristóteles reclamava para a poesia um grau de verdade superior, quando comparada com a história cf. WILDE (1999): 1233. Aparentemente, Holland desvaloriza a possível consequência da reprodução, ainda que deliberada, do comportamento que condena em Ellmann. A credibilidade de um e outro é assim relativizada.

suas considerações terem servido para legitimar a imagem de Wilde como um ícone *gay*.

Entretanto, os Queensberry, essa "linhagem louca e má" (como lhes chama Wilde em *De Profundis*), procuraram expiar uma culpa ancestral, roçando, por vezes, os limites do patético. A família, embaraçada com a personalidade e o comportamento do Marquês, sempre considerou o pai de Lord Alfred Douglas o responsável pela desgraça de Wilde, negando ou minimizando as responsabilidades de Bosie. Assim, e durante anos, Douglas contou com o auxílio de familiares e amigos, solidários nos momentos difíceis (os processos judiciais respeitantes ao seu papel no escândalo vitoriano) e na antipatia devotada ao Marquês de Queensberry.

Entre o orgulho e a culpa, ambas as famílias educaram os seus membros num espírito de proselitismo redentor que procura educar, já não apenas Lord Alfred Douglas, mas o mundo.

⁷⁹ RABY (2000): 14.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES (Translated with an introduction by David Ross), *The Nicomachean Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BELFORD, Barbara, *Oscar Wilde: A Certain Genius*. London: Bloomsbury, 2001.

BROWN, Julia Prewitt, *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.

COATES, Tim (Edited by), *The Trials of Oscar Wilde, 1895*. London: The Stationery Office, 2001.

DANSON, Lawrence, *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*. Oxford: Clarendon, 1998.

DE GROOT, Jerome & KAYE, Richard, "The importance of reading Plato- 'Plato's Psychology': An unpublished essay by Oscar Wilde". *Times Literary Supplement*. 17. 10. 2003, p. 16.

DOVER, K.J., *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, 1979.

DOVER, K.J., *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1994.

EAGLETON, Terry, *Saint Oscar*. Derry: Field Day, 1989.

ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde*. London: Penguin Books, 1988.

GIDE, André, *L'Immoraliste*. [Paris]: Mercure de France, 2001.

GIDE, André, *Si le grain ne meurt*. [Paris]: Gallimard, 2002.

HOLLAND, Merlin & HART-DAVIS, Rupert (Edited by), *The Complete Letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2000.

MURRAY, Douglas, *Bosie: A Biography of Lord Alfred Douglas*. London: Sceptre, 2001.

PAGLIA, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press, 2001.

PLATÃO (Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

PLATÃO (Tradução e notas de Ernesto Rodrigues; estudo introdutório de José Trindade Santos), *Ménon*. Lisboa: Edições Colibri, 1992.

PLATÃO (Translated by W. K. C. Guthrie), *Protagoras and Meno*. London: Penguin Books, s.d.

RABY, Peter (Edited by), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ROBB, Graham, *Strangers: Homosexual Love in the Nineteenth Century*. London: Picador, 2003.

RORTY, Amélie Oksenberg (Edited by), *Philosophers on Education: Historical Perspectives*. London: Routledge, 1998.

RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

SHAW, Bernard, *Pygmalion*. London: Penguin Books, 2000.

SLOAN, John, *Oscar Wilde*. New York: Oxford University Press, 2003.

TAMEN, Miguel, *The Matter of the Facts: On Invention and Interpretation*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

WILDE, Oscar, *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1999.

WILDE, Oscar (Tradução e posfácio de António M. Feijó), *Intenções: Quatro ensaios sobre estética*. Lisboa: Cotovia, 1993.