

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO” – CÂMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

STEPHANIA RIBEIRO DO AMARAL

OSCAR WILDE: TEORIA E PRÁTICA

São José do Rio Preto
2011

STEPHANIA RIBEIRO DO AMARAL

OSCAR WILDE: TEORIA E PRÁTICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária)

Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

São José do Rio Preto

2011

STEPHANIA RIBEIRO DO AMARAL

Oscar Wilde: teoria e prática

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Teoria da Literatura junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Peter James Harris
Professor Assistente Doutor
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Munira Hamud Mutran
Professor Doutor
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
Professor Assistente Doutor
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 28 de Fevereiro de 2011

A ti, que permaneceste a meu lado,
mesmo em minha ausência.

Agradeço a Deus pelo amor que eu não posso compreender. Amor esse que se tem mostrado presente em todos os momentos de minha vida, incluindo este.

Agradeço, especialmente, a meus pais, pois sua força me faz mais forte. Essa força foi-me essencial em todas as etapas de minha existência: eis aqui um dos resultados.

A meu noivo, por ser tudo o que eu esperava e até mais. E, acima de tudo, por acreditar em minha capacidade. E por compreender meus limites e falhas – que emergiram, sobretudo neste período – e, ainda assim, amar-me.

Agradeço à CAPES, sem a qual essa pesquisa teria sido inviável. E por cada livro adquirido e por todos os congressos participados.

Agradeço a meu orientador pela autonomia e confiança. E por perdoar-me nos momentos em que não correspondi às expectativas; e, ainda assim, acreditar.

A todos os que acreditaram, os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise da peça *A importância de ser Prudente* (2007), escrita por Oscar Wilde (1854 – 1900), de acordo com a perspectiva teórica de base estética, da qual Wilde foi um dos expoentes maiores. O método analógico foi utilizado para estruturar a comparação entre a teoria estética de Wilde e o texto de sua peça *A importância de ser Prudente*, representante de sua prática dramaturgica. Os textos teórico-críticos de Wilde foram escolhidos com base nos objetivos da proposta, os mais relevantes sendo: *O crítico como artista*, *A decadência da mentira*, *A verdade das máscaras* e *Pena, lápis e veneno*, todos eles compilados no livro *Intenções*, publicado no volume único da *Obra Completa de Oscar Wilde* (2007). A pesquisa partiu, ainda, dos conceitos teóricos do Movimento Estético (geral) para os conceitos estéticos encontrados nos ensaios críticos de Wilde (específico), e os ensaios em questão se prestaram à abordagem teórica estética utilizada na pesquisa. Considerando que o principal teórico do Movimento Estético foi Walter Pater (1839 – 1894), suas obras *Appreciations, with an Essay on Style* (1889) e *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873) foram analisadas a fim de clarificar quais são os pressupostos teóricos do Movimento Estético e quais desses são compartilhados com Oscar Wilde. Tomando como base tais conjecturas, verificaram-se como esses conceitos *teóricos* incidem na *prática* de Wilde.

Palavras-chave: Oscar Wilde; *A importância de ser Prudente*; Movimento Estético.

ABSTRACT

This study has as its aim the analysis of the play The Importance of Being Earnest (2007), written by Oscar Wilde (1854-1900), in accordance with the aesthetic theoretical perspective, of which Wilde was a major exponent. A method of analogical comparison was utilised, contrasting Oscar Wilde's theory, taken from some of his critical essays, with the text of the play The Importance of Being Earnest, as a representation of his dramaturgy in practice. The theoretical and critical texts by Wilde were chosen according to the aims of this proposal, the most relevant being: "The Critic as Artist", "The Decay of Lying", "The Truth of Masks" and "Pen, Pencil and Poison", all of which were published together in the book Intentions, republished in Oscar Wilde's Complete Works (2007). The research moved from the theoretical conceptions of the Aesthetic Movement (general) to the aesthetic conceptions found in Wilde's articles (specific), therefore the aforementioned essays are used as the aesthetic theoretical approach which was chosen to lead the research. Considering that the main theorist of the Aesthetic Movement was Walter Pater (1839 – 1894), his works, Appreciations, with an Essay on Style (1889) and The Renaissance: Studies in Art and Poetry (1873), were analysed in order to clarify the theoretical premises of the Aesthetic Movement and which of these are shared with Oscar Wilde. Taking these conjectures as a starting point, the impact of these theoretical concepts on Wilde's practice was then analysed.

Key-words: Oscar Wilde; The Importance of Being Earnest; Aesthetic Movement.

SUMÁRIO

1.	Introdução	09
2.	Configurando a estética: prefigurações da estética wildeana	14
3.	Walter Pater, Oscar Wilde e o Movimento Estético: a teoria	29
3.1	Walter Pater e os pressupostos do Movimento Estético	29
3.1.1	<i>Appreciations, with an essay on style</i>	30
3.1.2	<i>The Renaissance, studies in art and poetry</i>	36
3.2	Oscar Wilde: o discípulo esteta	37
3.2.1	<i>A decadência da mentira: uma observação</i>	39
3.2.2	<i>O crítico como artista</i>	43
3.2.3	<i>A verdade das máscaras</i>	51
3.2.4	<i>Pena, lápis e veneno</i>	53
3.3	Afinidades e distinções: comparando os preceitos do Movimento Estético	54
4.	<i>A importância de ser Prudente</i> : a prática	63
4.1	<i>A importância de ser Prudente</i> como obra canônica da dramaturgia ocidental	63
4.2	Discussões sobre o gênero da peça	66
4.3	O diálogo como estrutura	70
4.3.1	A sustentação do enredo – alicerces latentes	71
4.3.2	O enredo prenunciado e o enredo oculto: recursos do drama	80
4.3.3	A linguagem é a ação	85
4.3.4	Três estilos discursivos	86
4.3.5	O diálogo como suporte crítico	89
4.4	Os personagens de <i>A importância de ser Prudente</i>	91
4.4.1	Considerações Gerais	91
4.4.1.1	A caracterização dos personagens se dá pela linguagem	91
4.4.1.2	Os personagens dão sustentação ao enredo	93
4.4.1.3	O dândi como um típico personagem wildeano	95
4.4.2	Os personagens principais	99
4.4.2.1	João (Prudente) Worthing	99
4.4.2.2	Algernon Moncrieff	103
4.4.2.3	Gwendolen Fairfax	107

4.4.2.4	Cecília Cardew	112
4.4.2.5	Lady Bracknell	116
4.4.2.6	Srta. Prism e Reverendo Chasuble	118
4.4.3	Os personagens secundários	123
4.4.3.1	Lane	123
4.4.3.2	Merriman	125
4.5	O subtexto crítico: a sociedade vitoriana em pauta	125
4.6	<i>Uma comédia trivial para pessoas sérias</i> : a questão do nome	134
5.	Teoria e prática: uma análise da transposição	139
5.1	A questão da forma	139
5.2	A criação dentro da criação	144
5.3	A mentira, a verdade e a arte	147
5.4	A questão da contradição: as diversas verdades	150
5.5	A questão existencial	156
5.6	Ecos da teoria em outros elementos estruturais	159
5.7	A separação entre a estética e a ética	162
5.8	O dândi como filósofo esteta	165
6.	Conclusão	173
7.	Referências Bibliográficas	177

1. Introdução

O presente trabalho teve como principal objetivo a análise da peça *A importância de ser Prudente* (2007),¹ de Oscar Wilde (1854 – 1900), considerando-se a relação entre a teoria estética encontrada nos ensaios críticos do mesmo autor, a fim de verificar se a teoria e a prática seguem a mesma trajetória no caso deste dramaturgo.

O estudo em questão teve como embasamento um estágio de Iniciação Científica, concluído em 2007, no qual foi feito um estudo intertextual das peças *The Importance of Being Earnest* (1895),² e *What the Butler Saw* (1969), do dramaturgo inglês Joe Orton (1933 – 1967), buscando analisar o modo como Joe Orton incorporou, em seu trabalho, a comédia do erro de identidade por meio da subversão de elementos da peça de Oscar Wilde. Nesse estágio, ainda foram levantados aspectos relevantes da peça *The Importance of Being Earnest* – concernentes aos efeitos de comicidade da peça, tais como as figuras de linguagem ironia e oxímoro e a técnica discursiva da epigrama – aqui utilizados como subsídios para a análise dos elementos que compõem esta obra dramática.

Salienta-se ainda o projeto sugerido ter sido inspirado pelo livro *O teatro de William Butler Yeats: teoria e prática* (1999), que, por sua vez, foi baseado numa dissertação de mestrado defendida na FFLCH da USP, em 1993, cuja autora, Fernanda Mendonça Sepa (*in memoriam*), realiza um trabalho de comparação análogo ao aqui proposto, mas divergente deste no sentido em que examina a teoria dramática de Yeats encontrada não apenas em ensaios críticos, mas também em notas, introduções, artigos, cartas, conferências e excertos de

¹ Em razão do fato de que muitos trechos da obra *The Importance of Being Earnest* serão citados, decidiu-se por utilizar a tradução da obra para o português – *A importância de ser Prudente* –, a fim de proporcionar maior acesso ao conteúdo abordado. A única ressalva existente a respeito do uso da tradução é o fato de que o jogo entre as palavras *Earnest* (honesto) e *Ernest* (algo como Ernesto) tenta ser recuperado pelo uso da palavra *Prudente*, embora o mesmo resultado não seja obtido.

² Na Iniciação Científica, a peça foi estudada em seu original em inglês.

sua autobiografia. Além disso, Yeats elaborou uma teoria dramaturgica, a qual incorporou à sua maneira de produzir peças teatrais.

No caso de Wilde, propõe-se aqui averiguar a presença de suas ponderações estéticas na sua produção dramática, pois ele foi um fiel seguidor do Movimento Estético, que teve como outro principal teórico – além do próprio Wilde – o escritor inglês Walter Pater (1839 – 1894).

Deve-se mencionar que este é um campo ainda pouco explorado, no tocante à pesquisa científica realizada no Brasil. O teatro de Oscar Wilde foi analisado pelo professor Gentil Luiz de Faria, cuja pesquisa resultou na publicação de um livro em 1988, e o enfoque de sua investigação – a recepção das obras de Oscar Wilde na *Belle Époque* brasileira – difere da análise comparativa entre teoria e prática apresentada neste trabalho.

Ainda deve-se fazer menção às intensas pesquisas da professora Munira Mutran, cujo resultado pode ser visto no livro *Álbum de Retratos; George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*, publicado em 2002. Contudo, seus objetivos diferem dos propostos nesta dissertação pelo fato de ela voltar sua análise para as duas últimas décadas do século XIX, utilizando obras autobiográficas de George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats a fim de, por meio da compreensão dos autores sobre si mesmos, poder compreender aspectos da cena cultural desse período, relevantes no desenvolvimento da modernidade do início do século XX. A autora analisa algumas obras de Oscar Wilde partindo de uma perspectiva autobiográfica, sendo o romance *O retrato de Dorian Gray*, a carta *De Profundis* e os ensaios críticos publicados no livro *Intenções* vistos como elementos profícuos dos “documentos do eu” e, portanto, considerados manifestações da busca de sua(s) identidade(s). Não obstante, suas observações sobre o dândi – embora ela o considere como uma máscara utilizada por Wilde – são bastante pertinentes e são utilizadas na análise dos personagens da comédia *A importância de ser Prudente*.

A teoria estética desenvolvida por Wilde foi utilizada para fundamentar a interpretação e análise de sua peça, uma obra do teatro anglo-irlandês do século XIX. Cumpre esclarecer que entre os muitos ensaios publicados por Wilde foram escolhidos aqueles cujas reflexões melhor formatam os objetivos desta dissertação, a saber: os ensaios “A verdade das máscaras”, “Pena, lápis e veneno”, “A decadência da mentira” e “O crítico como artista”, compilados no livro *Intenções* (2007). Todos esses textos – em especial os dois últimos – são utilizados aqui não apenas como a abordagem teórica que embasa o trabalho proposto, mas também como a mencionada *teoria* do título desta dissertação, pois eles contêm o cerne da teoria estética de Wilde. A análise de cada um desses ensaios encontra-se no segundo capítulo desta dissertação.

Considerando-se ainda que Walter Pater foi, juntamente com Oscar Wilde, fundador do Movimento Estético, algumas de suas obras também foram analisadas, de maneira a permitir uma compreensão mais aprofundada dos preceitos desse movimento artístico e filosófico. Das obras de Pater, foram consultados o prefácio de *Appreciations, with an Essay on Style* (1889), no qual o autor apresenta o foco da filosofia estética por ele proposta, e a introdução, bem como a breve conclusão de seu livro *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), na qual há argumentos a favor de uma arte e de uma literatura subjetivas e impressionistas. As obras de Pater são analisadas comparativamente às de Wilde – e, por essa razão, suas análises também encontram-se no segundo capítulo deste texto. Assim, foi possível verificar que este partiu de conceitos apontados por aquele e os levou adiante, de modo a transformá-los em conceitos próprios, dando sua principal contribuição à contemporaneidade por meio da efetiva separação entre a estética e a ética.

Evidentemente, para que essa separação fosse possível, foi necessário diversos filósofos, teóricos e artistas prepararem o caminho a ser trilhado por Wilde. Assim, no primeiro capítulo desta dissertação estão compilados os precursores do Movimento Estético,

pois cada um deles contribuiu, à sua maneira, para a formação e consolidação do processo que culminou nesse movimento artístico.

A peça *A importância de ser Prudente* foi escolhida por constituir-se como a obra dramaturgicamente de maior relevo de Oscar Wilde, tendo sido aclamada pelo público como um estrondoso sucesso, pois, desde sua primeira apresentação, ela é encenada, em média, uma vez a cada três anos nos palcos das capitais da Inglaterra – país onde estreou em 14 de fevereiro de 1895 – e da Irlanda – terra natal de seu autor.³ Atualmente, a peça é considerada parte do cânone da dramaturgia ocidental em razão do brilhantismo de seu diálogo: Wilde trata a linguagem com maestria e, por isso, o texto contém diversos veios analíticos e interpretativos. Por ser extremamente rica em subsídios de análise literária, a peça desencadeou um vasto rol de estudos críticos e analíticos, impossibilitando-nos, portanto, de nos abster de citar muitos dos estudos já publicados sobre o assunto, quando da análise da obra, no terceiro capítulo.

É preciso ressaltar, ainda, que não se pode ignorar o fato de o texto de Wilde, por constituir uma peça de teatro, necessitar de representação para ter seu sentido completo, mas, por uma questão de foco, o trabalho em questão não considerou elementos de produção ou recepção da peça. Dessa maneira, o trabalho constituiu-se em uma análise que leva em consideração tanto o texto quanto o contexto histórico de quando a peça foi escrita, sem, no entanto, fazer alusão a determinadas encenações.

Entretanto, por tratar-se de uma peça de teatro, ela foi escrita para ser encenada e, portanto, as considerações de seu autor a respeito do público não incidem sobre o leitor, mas

³ A primeira reapresentação da peça em Londres teve sua estreia em janeiro de 1902. Desde então, até fevereiro de 2010, houve um total de 41 reapresentações (incluindo adaptações ou peças inspiradas na peça de Wilde) em 108 anos, ou seja, uma reapresentação a cada 2,6 anos. Entretanto, nos últimos 10 anos, a frequência tem sido de uma reapresentação a cada ano. As datas de estreia das respectivas produções são: 07/01/1902, 30/11/1909, 21/11/1923, 07/07/1930, 05/02/1934, 31/01/1939, 16/08/1939, 14/10/1942, 29/09/1948, 26/01/1951, 13/10/1959, 09/02/1968, 08/03/1974, 20/03/1975, 15/12/1977, 21/12/1977, 20/07/1979, 14/10/1980, 16/09/1982, 11/09/1987, 02/11/1987, 16/05/1989, 23/05/1989, 22/01/1992, 03/07/1995, 09/01/1998, 14/09/1998, 09/11/1998, 04/08/1999, 26/10/1999, 23/01/2001, 13/12/2001, 30/03/2005, 09/06/2005, 19/04/2007, 31/01/2008, 01/07/2009, 08/07/2009, 17/12/2009 e 11/02/2010. (HARRIS, 2007; HARRIS, no prelo; TANITCH, 2007)

sobre a plateia, pois esta teria acesso ao texto apenas por meio da encenação. Assim, este trabalho deverá sempre ser voltado a considerações de como a plateia encara a peça, isto é, quais efeitos que o texto – ao ser encenado – provoca na plateia.

Finalmente, o quarto capítulo é dedicado a demonstrar como a teoria estética wildeana incide no texto da peça *A importância de ser Prudente*. A fim de alcançar os objetivos desta análise, instaura-se um questionamento sobre o fato de Wilde ter-se valido de sua teoria na elaboração de sua prática, de maneira a permitir uma compreensão mais aprofundada sobre os processos que ocorrem nesta transposição. Assim, o cerne do trabalho encontra-se no quarto capítulo e, portanto, valendo-se dele essa dissertação se justifica, pois, havendo uma ampla fortuna crítica da peça, a relação teoria-prática em Wilde ainda não havia sido proposta como ponto de partida de uma análise literária.

2. Configurando a estética: prefigurações da estética wildeana

Vários autores discorrem sobre os teóricos precursores da formação e consolidação do Movimento Estético. Dessa forma, decidiu-se realizar um levantamento das discussões a respeito da formação desta corrente artística, de modo a permitir a abordagem de seus alicerces teóricos, necessários para a fundamentação deste trabalho.

Um dos primeiros autores a escrever sobre o Movimento Estético foi Walter Hamilton. Este, em 1882, antes mesmo da publicação dos ensaios críticos de Wilde abordando os princípios do movimento artístico mencionado, já havia publicado um livro sobre essa corrente literária na Inglaterra. Embora possa se considerar restrita a visão de Hamilton sobre o assunto, em particular pelo fato de ele estar inserido no contexto dos acontecimentos sobre os quais publicou um livro, ele é um dos poucos autores a abordar acontecimentos ainda em processo, isto é, ele nos dá uma visão interna dos fatos ocorridos na formação do Movimento Estético e, por isso, seu ponto de vista é tão valioso.

O livro de Hamilton tem início com um capítulo inteiro dedicado aos artistas pré-rafaelitas. Segundo o autor, o Movimento Estético teve início com a criação da *irmandade pré-rafaelita*, constituída por um grupo de jovens artistas admiradores dos artistas medievais anteriores ao pintor renascentista Rafael, que se juntaram em 1848 para fundar um movimento artístico com o objetivo de voltar a arte para a natureza. Porém, quando seu último integrante, Edward Burne-Jones, juntou-se ao grupo, houve algumas mudanças essenciais para a fundação dos princípios do Movimento Estético. Segundo Burne-Jones, a arte deveria apresentar uma devoção imaculada à beleza e, ainda, buscar intensamente a perfeição, pois a imitação da natureza era, em sua visão, um elemento desqualificador da arte imaginativa. Assim, seguindo as ideias de Burne-Jones, a irmandade pré-rafaelita modificou seus

princípios e, valendo-se das ideias difundidas por esse grupo, os fundamentos do Movimento Estético começaram a ser delineados.

Hamilton faz alusão ao papel de John Ruskin na perpetuação das concepções estéticas.

Segundo ele:

Agora, embora Ruskin escolheu falar plenamente sobre as pinturas do Sr. Whistler, não há dúvida de que a verdadeira Escola Estética deve muito a ele, não somente por apontar a direção real, na qual a arte pura e a beleza real devem ser encontradas, mas também por um estilo de fraseologia agressiva e pitoresca em si mesma, mas que, infelizmente, se dirige facilmente ao burlesco e ao exagero absurdo. (HAMILTON, 1882, p.20)¹

É importante ressaltar a diferença apontada por Hamilton entre o *agora* (momento presente) e o subentendido passado: Ruskin teve várias atitudes de apoio e de condenação ao Movimento Estético – como deverá ser visto mais adiante. Portanto, em 1882, ele apresentava um afastamento dessa escola artística, em particular pelo fato de apoiar o pintor Whistler, que dedicava suas pinturas à natureza, contrariando as ideias propostas por Burne-Jones à irmandade pré-rafaelita.

Um dos pontos mais interessantes do livro de Hamilton é seu último capítulo, inteiramente dedicado a Oscar Wilde. Este, na ocasião, nem mesmo tinha publicado qualquer ensaio com referências aos princípios estéticos. Porém, todas as afirmações de Hamilton são baseadas no *tour* de palestras e conferências proferidas por Wilde nos Estados Unidos e no Canadá em 1882. Hamilton publica em seu livro alguns trechos cruciais de entrevistas fornecidas por Wilde, ainda nos Estados Unidos, aos jornais locais. Entre eles, um dos mais interessantes é a declaração de Wilde ao jornal *New York Herald* sobre o Movimento Estético:

“Você chama então o ‘esteticismo’ de filosofia?”

“Certamente é uma filosofia. É o estudo daquilo que pode ser achado na arte. É a procura pelo segredo da vida. O que quer que seja visto em toda arte que represente

¹ No original: *Now, although Ruskin chose to speak out plainly in the matter of Mr. Whistler's pictures, there is no doubt but that the true Aesthetic School owes much to him, not only for pointing out the real direction in which pure art and real beauty are to be found, but also for a style of phraseology, forcible and picturesque in itself, but which, unfortunately, easily lends itself to burlesque and absurd exaggeration.* (HAMILTON, 1882, p.20)

a verdade eterna é uma expressão da verdade essencial. Assim, o esteticismo pode ser apreendido como o estudo da verdade na arte.” (HAMILTON, 1882, p.111) ²

Assim, Wilde, desde antes da publicação de seus ensaios principais, já despontava como uma figura de destaque em relação ao Movimento Estético e, também, já possuía alguns dos pensamentos desenvolvidos mais tarde, em alguns de seus artigos.

O próximo autor a discorrer sobre os precursores de Wilde em relação a sua estética é Arthur Ransome. Este, em seu livro, *Oscar Wilde: A Critical Study* – publicado em 1912, cerca de uma década após a morte de Wilde –, afirma que Wilde está para o Movimento Estético assim como Teophile Gautier está para o Romantismo. Além disso, Ransome é possivelmente o primeiro autor a ver ligação entre a estética kantiana e a wildeana. Para ele, há um reflexo de Kant em alguns trechos de “A decadência da mentira”, especialmente a respeito da não utilidade da arte, como Wilde coloca no seguinte trecho:

O público imagina que, porque se interessa pelas coisas que o rodeiam, deve a arte interessar-se igualmente por elas e tomá-las como temas. Mas o simples fato de que aquele, isto é, o público, se interessa por estas coisas, torna-as incompatíveis com a Arte. Alguém disse: a única coisa bela é aquilo que não nos diz respeito. Enquanto uma coisa nos é útil ou necessária, ou nos afeta de qualquer maneira (dor ou prazer), ou se dirige à nossa simpatia, ou é uma parte vital do ambiente em que vivemos, está fora da esfera própria da arte. (WILDE, 2007, p.1077-1078)

De acordo com Ransome, essas palavras ecoam

Immanuel Kant, escrevendo em 1790, disse que aquilo o chamado belo é o objeto de um deleite à parte de qualquer interesse, e mostrou que a atração, ou referências íntimas a nossas próprias circunstâncias ou possíveis circunstâncias, longe de ser critérios de beleza, era uma influência deturpante sobre nosso julgamento. (RANSOME, 1912, p.110-111) ³

² No original: ‘Do you then call “aestheticism” a philosophy?’ ‘Most certainly it is a philosophy. It is the study of what may be found in art. It is the pursuit of the secret of life. Whatever there is in all art that represents the eternal truth, is an expression of the great underlying truth. So far aestheticism may be held to be the study of truth in art.’ (Ibid., p.111)

³ No original: Immanuel Kant, who, writing in 1790, said that what is called beautiful is the object of a delight apart from any interest, and showed that charm, or intimate references to our own circumstances or possible circumstances, so far from being criterion of beauty, was a disturbing influence upon our judgment. (RANSOME, 1912, p.110-111)

Desse modo, Ransome estabelece um paralelo entre Kant e Wilde ainda não mencionado pelos críticos anteriores. Isso pode ser atribuído, notadamente, ao fato de a obra de Ransome ter sido publicada decorridos apenas doze anos após a morte de Wilde.

Outro autor a apontar Teophile Gautier como um dos principais precursores de Wilde é Peter Raby. Em seu livro *Oscar Wilde*, ele declara:

Gautier prefigurou Wilde [...]. Dele, diretamente ou por meio das reflexões dos sucessores de Gautier – Flaubert, Baudelaire, Pater – Wilde absorveu a ideia da primazia da arte, e da obrigação sacra do artista de atingir a maestria de suas habilidades e materiais. Dele, especialmente, ele adquiriu o impulso de fazer a linguagem funcionar da mesma maneira que pigmento e pedra. (RABY, 1988, p.36)⁴

O comentário de Raby atinge dois pontos: o dos precursores de Wilde e o do modo como esses precursores tiveram um papel importante na decisão de Wilde de trabalhar com acuidade e perfeição com as ferramentas que lhe eram disponíveis como artista. Para Wilde, na qualidade de escritor, a consequência desse aprendizado é a maestria no lidar com a linguagem, utilizando-a com precisão para atingir seus objetivos – tanto como crítico, como quanto artista.

Raby faz ainda outros comentários sobre as fontes nas quais Wilde bebeu:

Se Gautier foi a fonte original e um modelo inspirador [...], mais imediata foi a influência dos reconhecidos mestres de Wilde, Baudelaire e Flaubert. As atitudes de Baudelaire, especialmente sua elevação do artista sobre a natureza, foram transmitidas na Inglaterra, em parte por meio de Whistler, que precedeu Wilde em sua absorção da cultura e das ideias francesas. Os próprios ensaios críticos de Wilde estão cheios de ecos, até mesmo paráfrases, de Baudelaire. [...]. No estilo de sua prosa, e talvez em sua realização do papel do artista, Flaubert era e permaneceu o mestre de Wilde. A inseparabilidade entre forma e ideia, a procura pela perfeição estilística na expressão de um pensamento, a total harmonia e a inter-relação de toda parte dentro da obra, eram ideais com os quais Wilde tinha simpatia absoluta, mesmo que ele raramente tenha se aproximado da pureza de estilo de Flaubert. (RABY, 1988, p.37)⁵

⁴ No original: “Gautier prefigured Wilde [...]. From him, either directly or through the reflections of Gautier’s successors – Flaubert, Baudelaire, Pater – Wilde absorbed the idea of the primacy of art, and the artist’s sacred obligation to achieve mastery of his craft and materials. From him, especially, he acquired the impulse to make language function in the same way as pigment and stone.” (RABY, 1988, p.36)

⁵ No original: “If Gautier was the original source, and an inspiring model [...], more immediate influences were Wilde’s acknowledged masters, Baudelaire and Flaubert. Baudelaire’s attitudes, especially his elevation of the artist over nature, were transmitted in England partly through Whistler, who preceded Wilde in his absorption of

Dessa maneira, fica evidente o fato de Raby acreditar no fato de Wilde ter sido indiretamente motivado por Gautier. Sua posição é bastante semelhante à de J. S. Allen: em seu artigo “The Use and Abuse of Aestheticism” (2003), ele afirma ser o conceito de arte hoje em vigor muito relacionado à perpetuação da doutrina estética da “arte pela arte”, realizada, sobretudo, por Teophile Gautier, Walter Pater e Oscar Wilde.

De acordo com Allen, Gautier foi o primeiro a proclamar – no prefácio de seu romance *Mademoiselle de Maupin*, de 1835 – a ideia de a arte não ter relações com a moral, com o bem público ou com qualquer outra coisa, mas apenas com o prazer estético da beleza. Além disso, ele afirma que a arte não possui influência sobre a moral, como também não influencia a sociedade, benigna ou malignamente. De fato, de acordo com Allen, para Gautier o verdadeiro propósito da arte é inversamente proporcional à sua utilidade social. Ora, a arte somente pode proporcionar ao homem prazer estético, e, segundo Gautier, isso já é suficiente, não sendo necessário ao homem procurar por outras finalidades na arte.

De acordo com Allen, Pater leva as considerações de Gautier adiante ao prover uma prescrição sobre como viver a vida com o máximo de prazer. Segundo Allen, para Pater o ser humano consegue encontrar o maior significado de sua vida em momentos de beleza, pois esta lhe dá o mais intenso êxtase que se pode ter. Assim, a teoria da arte pela arte transforma-se em teoria da arte pela vida.

Por fim, Allen aponta Wilde como, entre os discípulos de Pater, ter sido aquele a levar seus ensinamentos ao extremo, pois não apenas o amor pela beleza e pela arte pela arte está divorciado da vida moral, mas faz o papel da vida moral em si mesma, isto é, a estética não está apenas separada da ética, como também se torna a ética.

French culture and ideas. Wilde's own critical essays are full of echoes, even paraphrases, from Baudelaire. [...] In prose style, and perhaps in his realization of the role of artist, Flaubert was and remained Wilde's master. The inseparability of form and idea, the search for stylistic perfection in the expression of a thought, the total harmony and inter-relationship of every part within the work, were ideals with which Wilde was wholly in sympathy, even if he seldom approached Flaubert's purity of style.” (Ibid., p.37)

Allen ressalta, porém, que a fim de esse caminho poder ter sido trilhado por Gautier, Pater e Wilde, foi necessária a criação de precedentes por diversos teóricos e filósofos. O primeiro deles foi a remoção da arte dos artesãos, no século XVIII; outro precedente foi a aparição da primeira teoria de estética e a cunhagem do termo por Alexander Baumgarten em seu livro *Aesthetica*, em 1750; outro, ainda, foi a ascensão de ideias filosóficas de Immanuel Kant, em seu livro *Crítica da razão*, de 1790, sobre como o julgamento estético pode proporcionar ao homem satisfação desinteressada da beleza; por fim, os últimos passos em direção à separação entre estética e ética foram dados pelos românticos William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Percy Bysshe Shelley, os quais celebravam a arte e a imaginação como o caminho para a verdade e para a energia da vida. Com base nisso, afirma Allen, o cenário estava preparado para o passo final do distanciamento da concepção tradicional de arte.

Nesse sentido, o posicionamento de Allen é paralelo à postura adotada por Po Fang no artigo “Style as the Man: The Aesthetics of Self-(Re)construction in Pater, Wilde and Yeats”, publicado em 2004, que trata, entre outras coisas, das bases filosóficas nas quais os conceitos de estética de Walter Pater e de Oscar Wilde se assentam. Embora o artigo de Fang percorra outro caminho – o objetivo de seu estudo é investigar ligações entre os três autores a respeito do conceito de “auto-construção” ou “auto-cultivação”⁶ – sua base relaciona-se ao proposto neste trabalho, pois, ao delinear a trajetória do conceito de estética, é possível também traçar o percurso dos antecessores que ajudaram a consolidar o Movimento Estético.

O trajeto de Fang tem início com as origens do termo *estética*, originário da palavra grega *aisthesis*, e referente a toda região da percepção e da sensação humanas. Segundo Fang, o termo foi cunhado por Alexander Baumgarten em 1750, em seu livro *Aesthetica*, no qual declara ser a cognição estética mediadora entre as generalidades da razão e as concretas

⁶ No original: *self-construction* e *self-cultivation*.

particularidades dos sentidos. Em seguida, Fang faz um apanhado geral das concepções estéticas de Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Hegel, Immanuel Kant e o Earl de Shaftesbury, pois, conforme a teórica, Pater foi absorveu muitas das ideias expostas nos textos desses autores. Segundo Fang, Rousseau, ao igualar bondade e beleza à liberdade, identifica a estética com a liberdade humana de seguir suas próprias motivações e predisposições. Hegel e Kant, por sua vez, veem a estética como uma parte integrada e incluída no conceito de razão. Porém, enquanto o primeiro implementa todo o aspecto cognitivo, prático, emocional e afetivo em seu conceito de razão, de modo a “esteticizar” a razão ao uni-la com o sentimento afetivo e o desejo, Kant opõe o objetivo ao sentimental, mas também afirma serem liberdade e moralidade inseparavelmente unidas. Por fim, de acordo com Fang, Shaftesbury, assim como Hegel, mantém a assertiva de o senso moral ser guiado e disciplinado pela razão, e, dessa forma, a beleza, a verdade e a bondade estão unidas em seu conceito de estética.

Após ter exposto o papel de cada um desses filósofos na teoria estética de Pater e, conseqüentemente, de Wilde, Fang apresenta sua visão da definição de sentimento estético para ambos, enfatizando que a separação entre a estética e a moral em Pater e em Wilde ocorre em diferentes graus:

Embora Pater essencialmente aceite a lei externa moral como benigna e compreensível, em seus retratos de várias figuras renascentistas, ele apresenta o sentimento estético principalmente como uma força revitalizadora ou revolucionária que emancipa o coração, expande a mente, desperta os sentidos e libera a razão das austeras restrições impostas nos indivíduos por meio da religião, da política e das normas sociais, ao longo dos séculos. Wilde, ao contrário, [...] transforma sua postura estética em uma poderosa arma de dois gumes, tanto como um protesto contra a ideologia burguesa imposta em sua época, quanto como uma estratégia de brilhante auto-exibição. (FANG, 2004, p.182-183)⁷

⁷ No original: *Even though Pater essentially accepts the external, moral law as benign and sympathetic, in his portraits of various Renaissance figures he presents the aesthetic sentiment mainly as a revitalizing or revolutionary force that emancipates the heart, expands the mind, awakens the senses, and liberates the reason from the austere restrictions imposed on the individuals by religion, politics, and social norms through the centuries. Wilde, by contrast, [...] turns his aesthetic stance into a powerful, double-edged weapon both as protest against the confining bourgeois ideology of his age and as a strategy for brilliant self-display.* (FANG, 2004, p.182-183)

Fica evidente, portanto, que enquanto Pater tem apenas um *desejo* de separação entre a ética e a estética, Wilde realiza realmente essa separação, não apenas em nível de seu discurso crítico, como também em nível de discurso teatral, pois o mencionado protesto contra a ideologia burguesa mencionado encontra-se no retrato da sociedade vitoriana por ele apresentado em suas comédias.

Há, ainda, outra perspectiva de análise do surgimento da principal doutrina do Movimento Estético – a arte pela arte –, delineada por Gene Bell-Villada, em seu artigo “The Idea of Art for Art’s Sake: Intellectual Origins, Social Conditions, and Poetic Doctrine”, de 1986. A perspectiva defendida pelo autor tem como principal propósito a análise da razão que levou à criação da mencionada doutrina e a consequente separação entre a ética e a estética. Segundo Bell-Villada, a origem da doutrina da *l’art pour l’art* se deve, sobretudo, à capitalização e massificação da indústria editorial, e, assim, os poetas, que não conseguiam produzir em larga escala – exceções feitas a Victor Hugo e Lord Byron – criaram a doutrina como um meio de “justificar” a existência/subsistência de seus trabalhos. Entretanto, para chegar a essa conclusão, Bell-Villada percorre o caminho dos precedentes da doutrina, sendo seu trabalho de grande utilidade para esta dissertação. Segundo o autor, os principais filósofos responsáveis pelos antecedentes da criação da doutrina estética são o Earl de Shaftesbury e Immanuel Kant. Para o primeiro, a beleza se torna um meio pelo qual a harmonia do mundo é revelada para o indivíduo. Todavia, Shaftesbury ainda não separa a estética e a ética, pois, para ele, não apenas a beleza e a moral estão unidas, como também há uma junção entre beleza e utilidade, porquanto, em sua opinião, a utilidade da beleza é o bem comum.

Bell-Villada explica ainda que, devido à propagação do Iluminismo, no século XVIII, houve um período de grandes especulações sobre questões como a beleza e o gosto e, nessa mesma época, surgiu o livro de Baumgarten, no qual havia alguns postulados que serviram de base para a posterior obra de Kant, *Crítica da razão*. Um desses postulados é o da existência

de um fenômeno estético no qual os objetos e as experiências concernem, primeiramente, à beleza ao invés da utilidade, da moral ou da verdade. Outro postulado importante é o da existência de certa parte da alma humana, isto é, uma faculdade mental, que responde com uma contemplação serena perante objetos de arte e de beleza. Segundo Bell-Villada, muitos filósofos iluministas, com base em Baumgarten, passaram a pesquisar a ligação entre a beleza e a mente, e, assim, durante o Iluminismo, a estética e a filosofia eram interdependentes. Quando da publicação de seu livro, Kant foi o primeiro a explicitar a ligação entre a filosofia e a estética. Segundo o pequeno resumo da filosofia kantiana feito pelo autor do texto, para Kant,

A experiência da beleza não tem ligação com gratificação pessoal ou com conceitos racionais. Na verdade, o julgamento sobre a beleza de um objeto vai além do prazer imediato e clama por aquiescência universal. Esse julgamento é a manifestação de uma imaginação livre e desinteressada. A imaginação desinteressada não vê conceito, nem propósito de ser servida pelo belo objeto que está sendo contemplado. A beleza livre tem a qualidade da “proposição sem propósito”; um objeto belo tem propositura formal, mas não tem propósito subsequente. (BELL-VILLADA, 1986, p.423) ⁸

Porém, Bell-Villada deixa claro que Kant não faz uma separação radical entre a beleza, a moralidade e a verdade. Para ele, a ligação existente entre a beleza e a moral é circular, pois a beleza pode servir de transição para a moral e esta também pode servir de fundação para o gosto. Sendo assim, a filosofia kantiana ecoa em muitos aspectos os trabalhos de Shaftesbury, uma vez que Kant estabelece uma ligação causal entre a beleza e o bem.

Julia Prewitt Brown é outra autora a estabelecer relação entre Wilde e Kant. Em seu livro *Cosmopolitan Criticism – Oscar Wilde’s Philosophy of Art*, ela dedica um capítulo inteiro a fim de tratar dos predecessores de Wilde. Segundo ela:

O lugar distinto ocupado pela estética em Kant, sua separação teórica das outras faculdades, proveria a base para todo o estudo de estética que se seguiu, mas entre

⁸ No original: *The experience of beauty has to do neither with personal gratification nor with rational concepts. A judgment on the beauty of an object goes beyond immediate pleasure and claims universal assent. Such a judgment is the manifestation of a free and disinterested imagination. The disinterested imagination sees no concept and no purpose to be served by the beautiful object being contemplated. Free beauty has the quality of “purposiveness without purpose”; a beautiful object has formal purposiveness, but no ulterior purpose.* (BELL-VILLADA, 1986, p.423)

os grandes estetas no início do período moderno (Baudelaire, Nietzsche e Wilde) era Wilde que permaneceria mais próximo ao ideal racional de auto-desenvolvimento de Kant. (BROWN, 1997, p.35) ⁹

Embora estabeleça as ligações entre Wilde e Kant, percebe-se que, para ela, o maior legado de Kant a Wilde foi a ideia do auto-desenvolvimento, ideia essa plenamente analisada no mencionado texto de Po Fang. O livro de Brown, entretanto, tem um objetivo um tanto quanto distinto do de Fang: ela estabelece estarem as raízes do criticismo de Wilde fundadas em ideias de cosmopolitismo. Porém, suas colocações sobre os precursores do pensamento crítico de Wilde são bastante relevantes, sobretudo no tocante ao legado da separação entre *arte* e *vida*:

É uma marca da ambiguidade de Wilde, mas também de sua sanidade, que as palavras-chave *arte* e *vida* sejam simultaneamente ligadas e contrapostas. Esse equívoco, além disso, é consequência do débito de Wilde a seus predecessores: praticamente todos os grandes escritores de prosa vitorianos que vieram antes de Wilde – Thomas Carlyle, John Ruskin, John Henry Newman, John Stuart Mill e Matthew Arnold – foram presos em um dualismo que, por mais diferente que fosse em termos da linguagem na qual é transmitido, envolveu uma oposição imobilizante entre o princípio estético e o princípio ético. [...] Wilde está muito mais próximo ao pensamento desses escritores, embora ele avance além deles dentro de um território filosófico novo, do que ele é ao pensamento do seu mais frequentemente citado predecessor, Walter Pater, pois Pater distorceu completamente a distinção entre “arte” e “vida” quando, em sua famosa conclusão para *The Renaissance*, ele colocou a arte no domínio das sensações. (BROWN, 1997, p.3) ¹⁰

Segundo Brown, até mesmo Pater afirmava ser Wilde o verdadeiro herdeiro de Arnold, pois Wilde fez amplo uso da metáfora arnoldiana da *amabilidade*, ¹¹ utilizando-a como um

⁹ No original: *The distinct place occupied by the aesthetic in Kant, its theoretic separation from the other faculties, would provide the basis for all aestheticism to follow, but among the great aesthetes at the beginning of the modern period (Baudelaire, Nietzsche, and Wilde) it was Wilde who would remain closest to Kant's rational ideal of self-development.* (BROWN, 1997, p.35)

¹⁰ No original: *It is a mark of Wilde's slipperiness, but also of his sanity, that those key words art and life are simultaneously linked and counter-posed. This equivocation, moreover, is consequence of Wilde's debt to his predecessors: nearly all the great Victorian prose writers who came before Wilde – Thomas Carlyle, John Ruskin, John Henry Newman, John Stuart Mill, and Matthew Arnold – were caught in a dualism that, however different the language in which it is cast, entailed a disabling opposition between an aesthetic principle and an ethical one. [...] Wilde is much closer to the thought of these writers, even as he advances beyond them into new philosophical territory, than he is to that of his most frequently cited predecessor, Walter Pater. For Pater completely collapsed the distinction between “art” and “life” when, in his famous conclusion to *The Renaissance*, he placed art in the domain of sensations.* (Ibid., p.3)

¹¹ No original: *sweetness.*

conceito correspondente ao preceito estético de amar a beleza por seu próprio valor – isto vem a ser justamente a doutrina estética mais significativa no contexto da separação, promovida pelo Movimento Estético, entre a estética e a ética. A respeito dessa outra dialética, Brown afirma: “Wilde [...] efetivamente triunfou sobre a severa oposição vitoriana entre a ética e a estética. [...] Ele o fez, não por sintetizar as duas, mas por demonstrar sua inter-relação enquanto preservava a distinção entre elas” (BROWN, 1997, p.51).¹² Já no epílogo de seu livro, Brown encerra a discussão acrescentando: “Wilde insistiu que a conexão entre a ética e a estética só pode ser compreendida se for mantida uma distinção prática entre elas” (BROWN, 1997, p.109).¹³ A autora, portanto, tem uma percepção de os conceitos serem distintos – isto é, em Wilde há, de fato, separação entre a estética e a ética – mas, concomitantemente, há um paralelismo entre as duas acepções, perceptível pela argumentação dialógica realizada por Wilde em “O crítico como artista”.

Outra autora a ver Matthew Arnold como precursor de Wilde é Anne Varty, em seu livro *A Preface to Oscar Wilde* (1998). A autora faz menção ao título original do ensaio “O crítico como artista” – “The True Function and Value of Criticism: with some Remarks on the Importance of Doing Nothing” –,¹⁴ afirmando este título fazer referência direta ao ensaio de Arnold intitulado “The Function of Criticism at the Present Time”,¹⁵ no qual Arnold tinha anunciado ser a crítica “o esforço... para ver o objeto tal qual ele realmente é” (ARNOLD, 1962, p.258, *apud* VARTY, 1998, p.56).¹⁶ Porém, Varty deixa explícito que Wilde apenas

¹² No original: *Wilde [...] effectively overcame the strict Victorian opposition between the ethical and the aesthetic. [...] He did this, not by synthesizing the two, but by demonstrating their interrelatedness while still preserving a distinction between them.* (Ibid., p.51)

¹³ No original: *Wilde insisted that the connection between the ethical and the aesthetic can only be understood if one maintains a practical distinction between them.* (Ibid., p.109)

¹⁴ N. do A.: “A verdadeira função e valor da crítica: com alguns comentários sobre a importância de fazer nada”.

¹⁵ N. do A.: “A função da crítica no momento presente.”

¹⁶ No original: “the endeavour... to see the object as in itself it really is”. (ARNOLD, 1962, p.258, *apud* VARTY, 1998, p.56)

recuperou o texto de Arnold para, então, afastar-se dele. Para ele, “alguém [...] disse que o fim da Crítica consiste em ver o objeto como é na realidade. Mas este é um erro gravíssimo.” (WILDE, 2007, p.1131). Em seguida, Wilde acrescenta: “o fim principal do crítico é ver o objeto tal como ‘não é’ na realidade” (WILDE, 2007, p.1133). Assim, Matthew Arnold pode ser considerado um importante predecessor, pois suas reflexões serviram como ponto de partida para o distanciamento de Wilde de suas teorias e, nesse sentido, foram cruciais para Wilde na elaboração de seus próprios pensamentos.

Há, ainda, dois outros livros nos quais os autores ponderam sobre os precursores de Wilde em relação à sua estética. Esses constituem compilações de artigos de diversos autores, a saber: *Oscar Wilde – A Collection of Critical Essays*, organizado por Jonathan Freedman e *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, organizado por Peter Raby. No primeiro deles, logo na introdução, escrita pelo próprio Jonathan Freedman, consta que algumas raízes de Wilde estão em Matthew Arnold e outras em Walter Pater. De acordo com Freedman:

Em ensaios magníficos, tais como “O crítico como artista”, “A decadência da mentira” e “A verdade das máscaras” – para não mencionar obras como *A importância de ser Prudente* – Wilde retrabalhou as expressões idiomáticas críticas predominantes de sua época, reformulando a ênfase crítica densamente moralizada de “ver o objeto como ele realmente é”, e a delicada revisão de Walter Pater sobre Arnold, que tentou privilegiar as sensações do indivíduo crítico, como a corajosa asserção de que o trabalho do crítico é ver o objeto como ele realmente *não é*. Assegurando a prioridade do interpretado sobre o natural e do crítico imaginativo sobre o crítico minuciosamente fiel, Wilde arguiu ser a crítica uma forma de arte tão criativa quanto a obra de arte que procura criticar e que a determinação comovente do crítico em ler o mundo com clareza arnoldiana e com franqueza era melhor redirecionada para uma apreciação do papel da linguagem em estabelecer a produção social, cultural e imaginativa. Assim sendo, Wilde parece ter antecipado muito das doutrinas da teoria literária contemporânea. Roland Barthes, por exemplo, pode ser lido como um crítico profundamente wildeano, que tanto construiu quanto interpretou a si mesmo sob o símbolo do desejo textual. Também wildeanos são os argumentos dos críticos americanos Harold Bloom e Geoffrey Hartman defendendo os aspectos criativos do ato crítico. E o trabalho de Wilde antecipa, como Joel Fineman brilhantemente sugere, muitas das principais doutrinas da desconstrução e da filosofia analítica. (FREEDMAN, 1996, p.5-6)¹⁷

¹⁷ No original: *In magnificent essays like The Critic as Artist, The Decay of Lying, and The Truth of Masks – not to mention such works as The Importance of Being Earnest – Wilde reworked the predominant critical idioms of his day, refashioning Matthew Arnold’s heavily moralized critical emphasis on “seeing the object as in itself it truly is”, and Walter Pater’s delicate revision of Arnold, which sought to privilege the sensations of the individual critic, into the bold assertion that the critic’s job is to see the object as it is not. Asserting the priority*

Portanto, Freedman não apenas traça as raízes da estética de Wilde, mas vai além e delinea também as teorias literárias embasadas em sua estética.

Já no segundo livro, o artigo mais profícuo relativo ao assunto dos precursores do Movimento Estético é o de Stephen Calloway, denominado “Wilde and the Dandyism of the Senses”. Nele, o autor faz uma asserção a respeito dos elementos das obras de Walter Pater que foram decisivos para os estetas. De acordo com Calloway,

a conclamação de Pater para que seus seguidores abraçassem a noção de ‘arte pela arte’ – uma nova forma de arte não restrita por regras sociais, por conceitos quotidianos de bem ou mal, ou por quaisquer outras relações externas ao alvo central da experiência estética ou da procura aficionada pela beleza – teve um apelo tremendo para estes jovens que procuravam por uma escapatória do confinamento às vezes opressivo da pintura e da escrita vitorianas; daquelas artes oprimidas por um peso cada vez maior da bagagem moral, social e sentimental. (CALLOWAY, 2009, in RABY, 2009, p.37) ¹⁸

Assim, Pater exerceu um papel crucial para o desenvolvimento de uma atitude mais artística e menos moralista em relação à estética. O caminho traçado pela separação entre a estética e a ética, na visão de Calloway, passa, necessariamente, pelos ensinamentos de Pater.

Por fim, faz-se necessária uma explanação a respeito do papel de John Ruskin para o Movimento Estético. Alguns autores consideram-no também o fundador desse movimento artístico; porém, outros rechaçam essa ideia, argumentando que Ruskin aliava a beleza da arte à moralidade e, assim, jamais poderia configurar-se como um verdadeiro esteta. Há um autor, entretanto, que explica com razoável clareza e coerência essas aparentes contradições. Como

of the interpreted over the natural and of the imaginative critic over the minutely faithful one, Wilde argued that criticism is as creative form as the art it seeks to assess, and that the critic's touching will to read the world in Arnoldian clarity and forthrightness was best diverted to an appreciation of the role language plays in establishing social, cultural, and imaginative production. As such, Wilde seems to have anticipated many of the doctrines of contemporary literary theory. Roland Barthes, for example, may be read as a deeply Wildean critic, one who both constructed and interpreted himself under the sign of textual desire. Wildean as well are the arguments of American critics Harold Bloom and Geoffrey Hartman for the creative aspects of the critical act. And Wilde's work anticipates, as Joel Fineman brilliantly suggests, many of the central tenets of both deconstruction and analytic philosophy. (FREEDMAN, 1996, p.5-6)

¹⁸ No original: *Pater's call to his followers to embrace a notion of 'Art for Art's sake', a new kind of art untrammelled by social rules, by quotidian concepts of good or evil, or indeed by any other concerns extraneous to the central aim of aesthetic experience or the single-minded pursuit of beauty, had a tremendous appeal for these young men seeking an escape from the, at times, stifling confines of Victorian painting and writing; from those arts weighed down by an ever increasing burden of moral, social and sentimental baggage. (CALLOWAY, 2009, in RABY, 2009, p.37)*

exposto por Walter Hamilton, John Ruskin ora se opunha, ora apoiava o Movimento Estético. A esse respeito, Nicholas Shrimpton publicou um capítulo na revista *Ruskin and the Dawn of the Modern* (1999), intitulado “Ruskin and the Aesthetes”, no qual ele lança hipóteses sobre as divergências e as identificações de Ruskin com o movimento artístico em foco.

Se, por um lado, Ruskin era a favor de uma arte aliada à moral e, portanto, divergente dos estetas, por outro, ele podia ser considerado parcialmente fundador e fonte contínua de inspiração aos estetas, pois, em 1840, quando o Movimento Estético ainda não havia sido fundado, Ruskin havia escrito algumas obras de conteúdo e forma bastante próximas às conclamadas pelos estetas, contendo características mais tarde incorporadas como princípios desse movimento artístico.

Essas perspectivas paradoxais são explicadas por Shrimpton por meio da hipótese de que, na verdade, tanto Ruskin quanto os estetas tinham um inimigo em comum: o puritanismo. De acordo com Shrimpton, a hostilidade religiosa à arte era uma posição intelectual coerente com as raízes da tradição antiga. Dessa forma, Ruskin esteve envolvido, desde o início de 1840, até o fim de sua carreira, em uma complexa negociação entre os puritanos e os estetas. Os primeiros unem religião e conduta da vida à arte; os segundos separam a arte da religião; Ruskin ocupa uma posição intermediária entre eles, sendo simpático às duas causas e mantendo constante contato com os dois lados. Shrimpton conclui afirmando ser a posição de Ruskin, embora pareça improvável, sustentada pela combinação de duas posições aparentemente contraditórias e, por assim se configurar, ter sua própria e peculiar coerência. Dessa maneira, finalmente, pode-se conclamar Ruskin como verdadeiro contribuinte do Movimento Estético.

Todos os filósofos, teóricos e artistas mencionados, ao darem suporte às ideias posteriormente configuradas como doutrinas do Movimento Estético, contribuíram para a formação e consolidação do processo que levou a esse movimento artístico. Porém, mesmo

com a contribuição destes precursores, a fundação e a concretização do Movimento Estético se deu com Walter Pater e Oscar Wilde. Enquanto teóricos estetas, eles levaram ao extremo o legado de seus precursores. Por essa razão especialmente, este trabalho será voltado à uma análise das obras teórico-críticas desses dois autores, não se prestando a verificar as fontes diretas dos antecessores, mas focando a investigação nos originais dos responsáveis pela perpetuação da separação entre a estética e a ética. Essa, definitivamente, foi a maior contribuição do Movimento Estético à arte e, também, seu maior legado à concepção de arte da contemporaneidade, isto é, nesta época chamada de *pós-modernidade*.

3. Walter Pater, Oscar Wilde e o Movimento Estético: a teoria

Neste capítulo, uma parte das obras de Walter Pater é analisada – o prefácio do livro *Appreciations, with an Essay on Style* (1889), e a introdução e a conclusão do livro *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873): nestes trechos encontram-se os preceitos estéticos defendidos por ele.

Também são examinados os ensaios de Oscar Wilde compilados no livro *Intenções* (2007), utilizados como abordagem teórica embasadora do trabalho aqui realizado e como teoria estética a abarcar os princípios do Movimento Estético, do qual Wilde foi um dos fundadores. Os ensaios são os seguintes: “A decadência da mentira”, “O crítico como artista”, “A verdade das máscaras” e “Pena, lápis e veneno”, respectivamente.

Em seguida, é realizada uma análise comparativa entre os preceitos defendidos por Pater e aqueles incorporados e modificados por Wilde – para tanto, muitas vezes foi necessário retomar o que já tinha sido mencionado, a fim de avançar nas conjecturas já propostas e estabelecer a mencionada comparação –, de maneira a delinear os preceitos do Movimento Estético sob a perspectiva de ambos os autores, pois seus posicionamentos podem ser considerados complementares, uma vez que eles foram fundadores deste movimento artístico-filosófico.

3.1 Walter Pater e os pressupostos do Movimento Estético

O Movimento Estético, ocorrido na Europa no período tardio da era vitoriana, por volta de 1868 a 1901, tinha como princípio básico a concepção de o valor da arte ser intrínseco, isto é, residir em sua beleza e, portanto, não poder ser julgado por funções morais, didáticas ou utilitárias. Um de seus principais teóricos foi o escritor Walter Pater (1839 – 1894), e no prefácio de seu livro *Appreciations, with an Essay on Style* (1889) está contido o cerne da

filosofia estética proposta. Também o prefácio e a breve conclusão de seu livro *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), contêm argumentos a favor de uma arte e de uma literatura subjetivas e baseadas em impressões, sendo esses argumentos parte da base formadora dos princípios do Movimento Estético.

3.1.1 *Appreciations, with an essay on style*

Walter Pater dá início ao prefácio de seu livro ao expor os diversos posicionamentos de vários escritores acerca das diferenças entre prosa e poesia, para, logo em seguida, afirmar que sua proposta é

apontar certas qualidades de toda literatura como uma bela arte, que, caso apliquem-se à literatura do fato, aplicam-se ainda mais à literatura do sentido imaginativo do fato, embora elas se apliquem indiferentemente ao verso e à prosa, na medida em que cada uma delas é realmente imaginativa. (PATER, 1873)¹

Assim, independentemente de tratar-se de prosa ou de poesia, algumas características da obra tornam-na uma obra de arte, e seu objetivo é justamente apontar quais são essas peculiaridades.

Em seguida, ele declara ser a linha divisória entre um fato e algo relativamente diferente de um fato difícil de ser delineada. Porém, para Pater, aquilo que o escritor entende por fato tomará o lugar do fato propriamente dito, em diversos níveis, pois o propósito do artista é a sua compreensão do mundo, e uma obra literária é uma obra de arte proporcionalmente à verdade dessa compreensão. Portanto, a verdade é a essência da qualidade artística mencionada, pois toda a beleza de uma obra de arte reside em sua verdade.

Dessa maneira, afirma Pater, a arte literária, como em toda arte imitativa ou reprodutiva, é a representação do mencionado fato conectado à alma, de uma personalidade

¹ No original: *to point out certain qualities of all literature as a fine art, which, if they apply to the literature of fact, apply still more to the literature of the imaginative sense of fact, while they apply indifferently to verse and prose, so far as either is really imaginative.* (PATER, 1873)

específica, em suas preferências, seus desejos e seu poder. Esse é o assunto da literatura artística ou imaginativa, acrescenta Pater: a transcrição, não do mero fato, mas do fato em sua variedade infinita, modificado pelas preferências humanas em toda sua infinitude de formas variadas. Uma obra literária será uma obra de arte na proporção da verdade da representação do sentido do artista.

Mais adiante, o teórico esteta considera ser o artista literário um acadêmico, pois, em sua proposta de trabalho, ele deverá ter em mente, em primeiro lugar, a consciência acadêmica. Seu trabalho – fica, portanto, evidente – é consciente e, a respeito da consciência na construção da obra literária, Pater afirma que todo artista é cômico das palavras por ele selecionadas ou rejeitadas, na procura pelo instrumento para a expressão adequada, fiel e, no mais exato sentido, original à coloração de seu próprio espírito.

Ainda segundo Pater, quando o escritor acadêmico escreve para acadêmicos, ele deixa algo para a desejosa inteligência de seu leitor. Entende-se por isso que o escritor, ao compor seus trabalhos artísticos, deixa algumas lacunas a serem completadas pela mente imaginativa do leitor. Isso fica ainda mais claro quando, citando Schiller, Pater (1873) declara: “O artista [...] pode ser conhecido mais por aquilo que ele omite”; e em literatura, também, o verdadeiro artista pode ser melhor reconhecido por seu tato de omissão”.² Dessa forma, a omissão é também uma das características a permitir à literatura ser reconhecida como arte. Além disso, a omissão implica ser o complemento do sentido da obra dado pelo receptor, pois a ele caberá completar as lacunas mencionadas por Pater.

Tomando por base esse ponto, Pater propõe a discussão dos elementos constituintes da estrutura de um texto literário, pois, para ele, em literatura, assim como em todas as artes, a estrutura é tudo, ou seja, a concepção arquitetônica do trabalho – esta permite predizer o fim do texto desde seu início, pois desde então está consciente de todo o resto, até a última

² No original: “*The artist [...] may be known rather by what he omits; and in literature, too, the true artist may be best recognised by his tact of omission*”. (Ibid.)

sentença – é a condição da arte literária, designada por Pater de necessidade da mente no estilo.

A seguir, Pater assinala a arquitetura literária consistir não apenas em prever o fim a partir do início da obra, como também em desenvolver o crescimento de sua criação no processo de execução – com muitas irregularidades e surpresas –, e, nesse processo, a parte contingente e a parte necessária deverão ser incluídas sob a unidade do todo formador do texto. Ele dá continuidade a essa ideia declarando o artista literário ter o trabalho de ir estabelecendo parte por parte de seu texto, de maneira a reorganizar as negligências de seu primeiro rascunho. Assim, ele deverá repetir seus passos apenas se eles puderem dar ao leitor uma ideia de progresso, e o trabalho vai se estruturando ao longo da própria criação. Para Pater, a criação artística deverá ser uma composição arquitetônica consciente, pois a inteligência construtiva é uma das formas da imaginação e o estilo é também uma função da mente.

Sendo o estilo a manifestação da singularidade do escritor e considerando o fato de o escritor dever manifestar em um texto literário seu sentido sobre os fatos do mundo e esse sentido dever não apenas estar ligado à sua alma, como também ser realizado por sua inteligência construtiva, emerge, neste ponto, o conflito entre alma e mente. Porém, Pater declara poder o autor tocar o leitor valendo-se de ambas, como é manifestado no seguinte trecho: “Pela mente, o artista literário nos alcança, por meio de indicações estáticas e objetivas do projeto em sua obra, legível para todos. Pela alma, ele nos alcança [...] por meio da vagante simpatia e de um tipo de contato imediato” (PATER, 1973).³ Dessa forma, fica subentendido que uma obra literária, para caracterizar-se como uma obra de arte, deve tocar o leitor, independentemente do meio usado para tanto.

³ No original: “*By mind, the literary artist reaches us, through static and objective indications of design in his work, legible to all. By soul, he reaches us, [...] through vagrant sympathy and a kind of immediate contact.*” (Ibid.)

Por fim, de acordo com Pater, as qualidades da alma e da mente encontram sua estrutura e sua arquitetura na estrutura da vida humana. Assim, ele se mostra a favor de uma literatura subjetiva e impressionista, que pela alma e pela mente do escritor, torna-se passível de ser realizada.

Porém, é importante ficar claro não ser apenas a subjetividade do escritor a razão de uma obra literária ser considerada uma obra de arte. Na verdade, a obra literária se constituirá como obra de arte na proporção da *verdade* da expressão subjetiva do artista, como já foi mencionado. Contudo, no Movimento Estético, a verdade se relaciona com a beleza, pois, segundo Pater, na literatura, assim como em todas as formas de arte, há a beleza absoluta e a beleza relativa, e a exata proporção de ambas em uma obra resulta na absoluta beleza do estilo, seja ele em prosa ou em poesia. De acordo com Pater, “na literatura, [...] a única beleza indispensável é, afinal, a verdade: [...] verdade como acuidade, [...] verdade como expressão, aquela suprema e mais próxima forma de verdade, a verdade verdadeira.” (PATER, 1873).⁴

O verdadeiro artista, segundo Pater, deverá se lembrar de que a única beleza de todo estilo literário é a de sua própria essência. Para o teórico, o fim da arte não é outro se não a beleza:

Aqueles que escrevem em bom estilo são, algumas vezes, acusados de uma negligência de ideias, e de um propósito moralizante, como se o objetivo do médico fosse alguma outra coisa que não a cura, do pintor alguma outra coisa que não a pintura – como se o objetivo da arte não fosse, antes de qualquer outra coisa, a beleza. (PATER, 1873)⁵

O trabalho do escritor, por sua vez, consiste em encontrar o único modo pelo qual ele pode expressar a si mesmo, pois,

Possesso de uma crença absoluta da existência de apenas uma maneira de expressar uma coisa, uma palavra pela qual se pode chamá-la, um adjetivo para qualificá-la, um verbo para animá-la, ele [...] [dá] a si mesmo o sobre-humano trabalho da descoberta, em cada frase, daquela palavra, daquele verbo, daquele epíteto. [...] A

⁴ No original: *In [...] literature, [...] the one indispensable beauty is, after all, truth: [...] truth [...] as accuracy, truth [...] as expression, that finest and most intimate form of truth, the vraie vérité.* (Ibid.)

⁵ No original: *Those who write in good style are sometimes accused of a neglect of ideas, and of the moral end, as if the end of the physician were something else than healing, of the painter than painting - as if the end of art were not, before all else, the beautiful.* (Ibid.)

única palavra para a única coisa, para o único pensamento, entre a multiplicidade de palavras, termos, apenas aquela poderia fazer sentido: o problema do estilo estava lá! – a palavra, a frase, a sentença, o parágrafo, o ensaio, ou a música únicos, absolutamente próprios para a apresentação mental ou visão interior singular. Nesta perfeita exatidão, sobre e acima de muitas belezas contingentes e removíveis com as quais o estilo belo pode nos encantar, mas sem as quais não pode existir, [...] encontra-se a específica, indispensável, intelectual beleza da literatura, a possibilidade pela qual se constitui como uma obra de arte. (PATER, 1873, grifo nosso) ⁶

Essa acuidade na escolha das palavras de um texto é característica do trabalho consciente do escritor na construção do texto literário, e precisamente essa qualidade constrói o estilo do escritor. Pater conclui por dizer que o estilo é o homem. Nesse sentido, de acordo com Pater, o estilo é a individualidade do homem, seu senso pleno daquilo que tem a dizer, seu sentido do mundo. E para quem alega poder o estilo tornar-se mero capricho do indivíduo e, até mesmo, transformar-se em maneirismo, Pater esclarece ser o estilo o homem não em seus caprichos irracionais, involuntários ou afetados, mas em uma apreensão absolutamente sincera daquilo que lhe é mais real. Assim, se o estilo é o homem, em toda a cor e intensidade de uma apreensão verdadeira, então, seu sentido real será “impessoal”.

Para falar mais sobre o estilo, Pater traz opiniões de Gustave Flaubert (1821 – 1880), segundo o qual, o estilo é justamente uma maneira certa, absoluta e única de expressar algo, em toda sua intensidade e cor. Para Flaubert, a forma era o trabalho em si. De acordo com Pater, no pensamento de Flaubert, o material, a base em uma obra de arte impõe, necessariamente, a expressão única e precisa, a medida, o ritmo, enfim, a forma em todas as suas características. Para Flaubert, assim como para Pater o estilo está, então, diretamente relacionado à forma singular dada ao texto pelo autor.

⁶ No original: *Possessed of an absolute belief that there exists but one way of expressing one thing, one word to call it by, one adjective to qualify, one verb to animate it, he [...] [gives] himself the superhuman labour for the discovery, in every phrase, of that word, that verb, that epithet. [...] The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms, that might just do: the problem of style was there!—the unique word, phrase, sentence, paragraph, essay, or song, absolutely proper to the single mental presentation or vision within. In that perfect justice, over and above the many contingent and removable beauties with which beautiful style may charm us, but which it can exist without, [...] lay the specific, indispensable, very intellectual, beauty of literature, the possibility of which constitutes it a fine art.* (Ibid.)

É, portanto, na singularidade que reside a beleza da literatura. Em outras palavras, a singularidade é a possibilidade de beleza na obra literária e, assim, é também a possibilidade da literatura constituir-se como obra de arte. Pater enfatiza, ainda, não haver obra de arte bela apenas na forma ou apenas no conteúdo. A beleza de uma obra de arte assenta-se tanto sobre a forma quanto sobre o conteúdo, sendo ambos inseparáveis:

Não há pensamentos belos sem formas belas, e vice-versa. Assim como é impossível extrair de um corpo físico as qualidades que realmente o constituem [...] sem [...] o destruir; assim também é impossível separar a forma da ideia, pois a ideia só existe pela virtude da forma. (PATER, 1873)⁷

Dessa maneira, a tentativa de separar a beleza da forma da beleza do conteúdo de uma obra pode resultar em sua destruição.

Por fim, a última colocação relevante – para os propósitos do trabalho em questão – feita por Pater nesse ensaio é a da comparação entre música e literatura, a fim de distinguir a boa arte da grande arte.⁸ Segundo ele, a música e a literatura prosaica são, em um sentido, termos opostos de arte; a arte da literatura apresenta para a imaginação, por meio da inteligência, um leque de interesses tão livres e tão diversos quanto aqueles apresentados pela música para a imaginação através do sentido. Se a música é o ideal de toda arte – acrescenta Pater – seja qual for ela, precisamente porque na música é impossível de distinguir forma e conteúdo, assunto e expressão, então, a literatura, por achar sua específica excelência na correspondência absoluta do termo com sua significância, será considerada boa arte. Em seguida, ele afirma a boa arte não ser necessariamente uma grande arte: a distinção entre grande arte e boa arte depende, tendo em vista a literatura, imediatamente, não de sua forma, mas de seu conteúdo. Para Pater, enquanto a beleza da forma relaciona-se com o estilo do autor, a beleza do conteúdo liga-se à qualificação da obra como arte, pois, se pela forma vê-se

⁷ No original: *There are no beautiful thoughts without beautiful forms, and conversely. As it is impossible to extract from a physical body the qualities which really constitute it [...] without [...] destroying it; just so it is impossible to detach the form from the idea, for the idea only exists by virtue of the form.* (Ibid.)

⁸ A distinção mencionada é colocada por Pater, no original, em inglês, como “*great art vs. good art*”.

o estilo singular do escritor, pelo conteúdo fica evidenciado se, tendo colocado suas impressões e apreensões do mundo no texto, o trabalho produzido pelo escritor é bom, grande ou ambos.

3.1.2 *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*

No prefácio desse livro, Walter Pater afirma terem sido feitas muitas tentativas de definir a abstração da beleza, porém, para ele, a definição da beleza pode ser insignificante e inútil na proporção de sua abstração. Segundo Pater, a beleza é relativa e defini-la nos termos mais concretos possíveis de modo a encontrar não uma fórmula universal, mas a fórmula de expressão mais adequada de algumas de suas manifestações é a tarefa do verdadeiro estudante de estética.

A esse respeito, ele menciona, ainda, que o importante para o crítico esteta não é possuir uma definição abstrata correta da beleza para o intelecto, mas certo tipo de temperamento, isto é, o poder de ser profundamente tocado pela presença de objetos belos. O crítico sempre se lembrará da existência da beleza em muitas formas, pois, para ele, todos os períodos, tipos, escolas literárias e estéticas são em si mesmos equivalentes. Em todas as idades houve algum excelente artista e algum excelente trabalho de arte.

Pater dá continuidade a suas ideias apontando ser o objetivo da verdadeira crítica “ver o objeto como ele realmente é”. Assim, para ele, o primeiro passo para atingir tal objetivo é conhecer sua própria impressão sobre ele, saber distingui-lo e percebê-lo distintamente. Dessa maneira, fica evidente a concordância de Pater com o crítico Matthew Arnold, pois ele não apenas cita as palavras de Arnold em seu texto, como também dá continuidade a elas, fazendo uma afirmação sobre o que seria necessário para colocar as palavras arnoldianas em prática. Além disso, segundo Pater, um crítico não pode limitar-se a qualquer escola de arte, pois

sendo o seu trabalho subjetivo e impressionista, ele será demasiadamente singular para ficar restrito aos parâmetros vigentes em uma dada escola literária. Assim, a chave para conhecer aquilo que possa passar despercebido pelo crítico esteta é testar diferentes teorias, opiniões e pontos de vista, e nunca aquiescer superficialmente com filosofias ortodoxas.

Também na conclusão desse trabalho, Pater faz declarações bastante contundentes a respeito dos pressupostos do Movimento Estético, pois passa a exortar sobre a brevidade da vida e o comportamento humano mediante esta brevidade. Para o autor, estamos condenados a viver no intervalo entre o nascimento e a morte e, por isso, é importante conseguir expandir ao máximo esse intervalo, a fim de alcançar o máximo de pulsações dentro do tempo concedido. Ele enfatiza o fato de alguns desperdiçarem o intervalo com letargia, alguns com grandes paixões, e os mais sábios, com música e arte. Ele conclui por afirmar ser a arte capaz de permitir ao homem a ampliação de seu número de pulsações em vida.

Portanto, a concepção estética de Pater consiste apenas em um conjunto de doutrinas a respeito das atitudes do crítico e do artista perante a obra de arte, mas também inclui ensinamentos sobre a beleza e sobre o comportamento humano em face dela. Como já mencionado, em Pater, a teoria da arte pela arte transforma-se em teoria da arte pela vida (ALLEN, 2003).

3.2 Oscar Wilde: o discípulo esteta

Antes de abordar os ensaios propriamente ditos, é preciso explicar como serão tratadas as ideias presentes nesses textos. Em primeiro lugar, os dois primeiros ensaios mencionados foram escritos em forma de diálogo e contém personagens; por essa razão, poderia considerar-se as opiniões presentes no texto como dos personagens e não do autor do texto. Por outro lado, não se pode desconsiderar as identificações das opiniões expressas pelos personagens

com a instância autoral, esta, sim, identificável no próprio texto. Devido a esses fatores, esse trabalho será baseado em duas proposições: a primeira é o conceito de *dialogismo*, proposto por Bakhtin, segundo o qual:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas [...] da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior. (BAKHTIN, 1992, p. 123)

Nessa perspectiva, o diálogo realiza-se na linguagem e refere-se a qualquer forma de discurso. Assim, o diálogo pode ser visto como as relações ocorridas entre interlocutores e, portanto, os dois ensaios deverão ser considerados como textos apresentando diálogos em dois níveis: o primeiro é o diálogo entre os personagens; o segundo é o diálogo do autor para com o leitor – qualquer que seja o último –, cuja mensagem é a própria materialidade do texto literário.

A segunda proposição, que implica estar certa a primeira, refere-se ao próprio conteúdo do ensaio “O crítico como artista”, no qual há certa justificativa para a escolha do diálogo propriamente dito como forma crítica:

O crítico não se acha realmente limitado à forma subjetiva de expressão. O método do drama lhe pertence, bem como o da epopeia. Pode empregar o diálogo [...] Pode adotar a narração, como Walter Pater gosta de fazer, cada um de cujos *Retratos Imaginários* – não é este o título do livro? – nos apresentam, sob a máscara fantástica da ficção, alguns trechos de crítica sutil e estranha [...]. Sim; realmente o diálogo, essa maravilhosa forma literária que, desde Platão a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, e desde Bruno a este velho e grande pagão que tanto entusiasmava Carlyle, [que] os críticos criadores do mundo utilizaram sempre, não pode perder jamais, como modo de expressão, seu atrativo para o pensador. Graças a ele, pode este expor o tema sob todos os aspectos e no-lo mostrar fazendo-o girar, de certo modo, como um escultor apresenta sua obra, conseguindo assim toda a riqueza e toda a realidade de efeitos que provêm desses paralelos. (WILDE, 2007, p.1150-1151)

Assim, para Wilde, o diálogo não somente é a forma de expressão mais rica de subsídios para a manifestação das ideias do crítico, como também é uma máscara de ficção utilizada à guisa de declaração sutil de seus pensamentos. A esse respeito, Peter Raby, em seu livro *Oscar Wilde* (1988), afirma:

O moderno diálogo socrático é uma forma altamente apropriada para Wilde. Ela lhe permite ser tanto imaginativo quanto sério: “sob a forma imaginativa, ele [o diálogo] esconde algumas verdades, ou talvez, algumas meias-verdades, sobre arte, que eu acredito deverem ser discutidas.” (WILDE, 1966, *apud* RABY, 1988, p.41)⁹

Raby também cita Wilde em seu texto, a fim de corroborar as ideias do autor irlandês, pois acredita ter este empregado o diálogo de Sócrates. Anne Varty, por sua vez, vê na forma utilizada por Wilde um reflexo de Platão: “o diálogo, em homenagem a Platão como o pai da dialética, permite uma multiplicidade de perspectivas” (VARTY, 1998, p.57),¹⁰ dando ênfase, assim como o fizeram Wilde e Raby, às vantagens da utilização do diálogo como forma de crítica.

Portanto, a perspectiva adotada em relação à análise do conteúdo desses diálogos será a mesma contida no próprio ensaio “O crítico como artista”: o diálogo é visto como uma forma adotada pelo crítico de expressar sua opinião, embora por meio da presença de personagens. Desse modo, doravante, todas as citações feitas a respeito dos dois artigos em questão serão indicadas como falas e opiniões de Oscar Wilde.

3.2.1 *A decadência da mentira: uma observação*

Como foi mencionado, o ensaio em questão tem início com um diálogo entre os personagens Cirilo e Vivian, no qual os dois discutem sobre um artigo que Vivian está escrevendo. Neste artigo, denominado “A decadência da mentira: um protesto”, Vivian defende quatro doutrinas de uma nova estética proposta por Wilde, e essa tem semelhanças inconfundíveis com a estética adotada no Movimento Estético. Dessa maneira, o ensaio deverá propor a visão wildeana desse movimento artístico.

⁹ No original: *The modern Socratic dialogue is a highly suitable form for Wilde. It enables him to be both fanciful and serious: ‘underneath the fanciful form it hides some truths, or perhaps some half-truths, about art, which I think require to be put forward’* (WILDE, 1966, *apud* RABY, 1988). (RABY, 1988, p.41)

¹⁰ No original: *Dialogue, in homage to Plato as the father of dialectic, permits a multiplicity of perspective.* (VARTY, 1998, p.57)

Logo no começo do ensaio, Wilde define a mentira, ao questionar: “Afim de contas, que é uma bela mentira? Simplesmente a que possui sua evidência em si mesma” (WILDE, 2007, p.1071). Quando, no decorrer do ensaio, Wilde declara, como primeira doutrina da estética proposta, “a arte só expressa a si mesma. Tem uma vida independente [...] e se desenrola simplesmente em um sentido que lhe é peculiar.” (WILDE, 2007, p.1093-1094), ele cria um paralelo entre a arte e a mentira, e, assim, a mentira passa a ser compreendida como arte. Isso se confirma quando, logo em seguida, Wilde acrescenta: “uma das principais causas do caráter singularmente vulgar de quase toda a literatura contemporânea é, indubitavelmente, a decadência da mentira, considerada como arte, como ciência e como prazer social” (WILDE, 2007, p.1072). Assim, *a priori*, o texto deverá tratar da decadência da arte.

Em seguida, Wilde declara ser a natureza inferior à arte, por não apresentar as mesmas possibilidades de perfeição. Ainda segundo Wilde, “A arte é o nosso enérgico protesto, o nosso corajoso esforço para ensinar à Natureza qual é seu verdadeiro lugar.” (WILDE, 2007, p.1070). A respeito das diferenças entre arte e natureza, Wilde afirma:

A Natureza não é a mãe que nos deu à luz. É criação nossa. Desperta para a vida em nosso cérebro. As coisas existem porque as vemos e o que vemos e como o vemos depende das artes que influíram em nós. Olhar uma coisa e vê-la são atos muito diferentes. Não se vê uma coisa enquanto não se compreendeu sua beleza. Então, e só então, nasce para a existência. (WILDE, 2007, p.1088)

Portanto, em sua concepção, a natureza e a vida são inferiores à arte, e nem a expressão da vida, tampouco a expressão da natureza se prestam como objetivos à arte.

Aliás, o retorno da arte à vida e à natureza torna a arte imperfeita, como Wilde aponta em sua segunda doutrina. Isso fica mais evidente quando ele declara: “onde temos voltado à Natureza e à Vida, nossa obra sempre se tornou vulgar, comum e desprovida de interesse” (WILDE, 2007, p.1081). Fica explícito também nessa afirmação o dever da arte de voltar-se às coisas belas e interessantes e despertar para a beleza seus contempladores.

De fato, segundo Wilde, a arte só deve expressar a si mesma, pois “a arte encontra sua perfeição em si mesma e não fora. Não se deve julgá-la de acordo com um modelo exterior”

(WILDE, 2007, p.1083). Também por essa afirmação, Wilde descarta a possibilidade de a arte ser utilitária. A respeito do utilitarismo, afirma Wilde:

Alguém disse: a única coisa bela é aquilo que não nos diz respeito, enquanto uma coisa nos é útil ou necessária, ou nos afeta de qualquer maneira, dor ou prazer, ou se dirige à nossa simpatia, ou é uma parte vital do ambiente em que vivemos, está fora da esfera própria da arte. (WILDE, 2007, p.1078)

Com base nessa declaração compreende-se que a arte não deverá ser símbolo de qualquer evento externo e tampouco imitar qualquer padronização do mundo,

afinal de contas, as artes imitativas nos oferecem tão somente os estilos variados de diferentes artistas ou de certas escolas artísticas. [...] Nenhum grande artista vê as coisas tais como são na realidade. Se as visse assim, deixaria de ser um artista. [...] Julgamos o passado conforme a arte, e a arte, felizmente, nunca nos disse a verdade. [...] É o estilo e unicamente o estilo que nos faz crer em alguma coisa. (WILDE, 2007, p.1091)

Isso posto, fazem-se necessários dois comentários: o primeiro diz respeito à função da arte. Esta, embora não tenha sido clarificada, pode ser apreendida com base naquilo que *não* é sua função: imitar a vida e a natureza e expressar a época do artista. Assim, o papel da arte é sempre voltado a si mesmo: *Art for Art's sake*, como costumavam clamar os artistas do Movimento Estético. O segundo comentário diz respeito ao emprego do estilo pelo artista, pois, se a arte não diz a verdade, cabendo ao estilo fazê-lo, então é atribuído ao estilo um valor de verdade. E o estilo é a singularidade na forma de expressão do artista, pois a verdade está atrelada à forma de expressão peculiar de cada artista. Em outras palavras, cabe ao artista, no modo de expressar-se, conseguir exprimir uma ilusão de verdade convincente para seus espectadores/leitores/interlocutores da veracidade de sua arte. Portanto, a função do estilo é a verossimilhança, não enquanto probabilidade de ser verdade no mundo externo – até porque, seria incoerente afirmar ter a arte uma relação de verossimilhança com o mundo real, sobretudo quando Wilde rejeita a ideia de a arte ser imitativa –, mas como plausibilidade dentro da coerência interna da obra de arte.

Voltando à questão de a arte expressar apenas a si mesma, Wilde acrescenta: “A Arte nunca exprime senão a si mesma. Este é o princípio de minha nova estética, princípio que faz, mais

ainda que essa conexão essencial entre a forma e a substância sobre a qual insiste Walter Pater, da música, o tipo de todas as artes” (WILDE, 2007, p.1089). Assim, o conceito de arte de Wilde é o de ela ser independente, livre, autônoma: a arte não necessita de padrões externos a ela mesma para ser criadora; ela é criadora em toda sua maneira de ser. Portanto, ela não deve ser imitativa, pois, para Wilde, na verdade, a arte não imita, mas é imitada: ela cria os arquétipos a serem posteriormente copiados pelo mundo exterior. Nesse sentido dá-se a terceira doutrina estética do ensaio:

A Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida. [...] E sempre foi assim. Um grande artista inventa um tipo que a vida tenta copiar e reproduzir sob uma forma popular, como um editor empreendedor. [...] a Vida, graças à arte adquire não somente a espiritualidade, a profundidade de pensamento e de sentimento, a perturbação ou a paz de alma, mas pode adaptar-se às linhas e às cores da arte [...] Somente a Arte produz beleza e os verdadeiros discípulos do grande artista não são seus imitadores de estúdio, mas os que se vão fazendo semelhantes às suas obras de arte, quer sejam estas plásticas, como no tempo dos gregos, ou pictóricas, como em nossos dias. Em uma palavra: a Vida é o melhor e único discípulo da Arte. (WILDE, 2007, p.1084)

Embora esta ideia possa parecer um paradoxo, sua aparente contradição se dissipa, mediante o fato de a arte tomar a vida como parte de seus materiais, mas de a utilizar a fim de reciclá-la, de recriá-la, adornando-a com novas formas, de maneira a fascinar a vida, e a segunda passa a imitar a primeira. Wilde deseja transmitir a ideia de os seres humanos serem tão profundamente tocados pela beleza da criação artística, que não se contentam em apenas admirá-la; querem também incorporá-la a suas vidas, isto é, descontentes com a realidade dos fatos da vida, eles desejam para si o fascinante mundo da arte, onde tudo se torna possível.

Por fim, a última doutrina estética proposta por Wilde no ensaio é a de a finalidade própria da arte ser a revelação de belas mentiras. Este último preceito está ligado diretamente com os princípios anteriores, isto é, a arte influencia a vida quando, tomando materiais desta, recria-os de maneira absolutamente fabulosa e encantadora e, *a priori*, inventiva. Assim, sendo o propósito da arte o de não contar a verdade, cabendo ao estilo fazê-lo, e devendo a arte expressar, antes de tudo, a si mesma, não sendo suas criações imitativas ou expressivas

do mundo externo, então, a arte deverá relatar a beleza de suas invenções, sendo todas elas irreais e ilusórias.

Portanto, com base na última doutrina e levando-se em conta o título não só do ensaio crítico, mas também do artigo nele contido, na visão de Wilde, a arte de sua época está em decadência, pois, sendo seu propósito contar mentiras e estando a mentira em decadência, a finalidade da arte jaz no nada. Entretanto, seu principal argumento concentra-se na terceira doutrina, a de a vida ser inferior à arte, e, no fim do artigo, há a seguinte afirmação: “esta teoria, inédita até agora, é extraordinariamente fecunda e lança uma luz inteiramente nova sobre a História da Arte” (WILDE, 2007, p.1094). E essa teoria justifica seu argumento a respeito da decadência da arte:

A arte começa com uma decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, aplicado ao irreal e ao não existente. É esta a primeira etapa. Depois a Vida, fascinada por esta nova maravilha, solicita sua entrada no círculo encantado. A Arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a irrealidade a intransponível barreira do belo estilo, do método decorativo ou ideal. A terceira etapa se inicia quando a Vida predomina e atira a Arte ao deserto. Esta é a verdadeira decadência e é por isso que sofremos atualmente. (WILDE, 2007, p.1079)

Dessa maneira, é possível perceber que a decadência citada no título está condicionada ao retorno da arte à vida. Assim, entre o subtítulo do ensaio e o subtítulo do artigo contido dentro deste – *uma observação* e *um protesto*, respectivamente – existe a indicação de o autor estar a observar o que vem sendo feito no mundo artístico para, em seguida, protestar contra esses acontecimentos.

3.2.2 O crítico como artista

O ensaio em questão foi escrito em forma de diálogo e está dividido em duas partes: primeira, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de não fazer

nada”, e segunda, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de discutir tudo”.

Já no começo da primeira parte, Wilde faz, novamente, considerações contrárias ao utilitarismo na arte, quando o personagem Gilberto declara: “Sei demasiado bem que vivemos em um século em que não se toma a sério senão os imbecis e vivo com o terror de não ser incompreendido. Não me rebaixe até o ponto de fazer-me fornecer-lhe informações úteis” (WILDE, 2007, p.1118). A respeito da concepção utilitária da arte, Julia Prewitt Brown faz algumas elucidações:

A arte é “inútil” porque, em uma sociedade universalmente utilitária, a arte *deve* ser inútil a fim de resistir; de outra forma, torna-se um meio de vantagem para a ordem moral burguesa, como os revisores charlatões e os membros da “corte policial da literatura” gostariam que fosse. Se for para fazer seu trabalho, a arte deve ser em alguma medida inalcançável. (BROWN, 1997, p.111)¹¹

Portanto, o utilitarismo é considerado uma ameaça para a resistência da arte imaginativa. Sendo a arte superior às demais coisas existentes, ela está acima de questões de uso e sua sobrevivência está justamente atrelada a essa característica de “inutilidade”.

Logo adiante, os dois personagens começam a discorrer sobre o valor da crítica de arte e Wilde pondera ser o trabalho produzido pelo crítico uma obra de arte. Seu primeiro argumento a favor dessa ideia é o seguinte: “[...] não há arte dotada de beleza sem consciência de si mesma, e a consciência de si mesmo e o espírito crítico são uma e só coisa” (WILDE, 2007, p.1123). Em seguida, ele combate a ideia da existência da arte sem crítica, pois “uma época sem crítica é uma época em que a arte não existe [...]. Porque é a faculdade crítica que inventa formas novas. A criação tende a repetir-se. Ao instinto crítico deve-se toda nova escola que surge, cada novo molde que a arte encontra preparado e à mão” (WILDE, 2007, p.1123). À primeira vista, os argumentos de Wilde parecem pender a favor da crítica, isto é,

¹¹ No original: *Art is “useless” because, in a pervasively utilitarian society, it must be in order to endure; otherwise it becomes grist for the bourgeois moral order, as the hack reviewers and members of the “police-court of literature” would have it be. If it is to do its work, it must be in some measure out of reach.* (BROWN, 1997, p.111)

da superioridade da crítica em relação à obra artística, e essa impressão se confirma no seguinte trecho:

a Crítica é por si mesma uma arte. E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a Crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra. A Crítica é, com efeito, ao mesmo tempo criadora e independente. [...] O crítico ocupa a mesma posição a respeito da obra de arte que critica, que o artista a respeito do mundo visível da forma ou da cor, ou do mundo invisível da paixão e do pensamento. [...] Na verdade, eu definiria a crítica dizendo que é uma criação dentro de uma criação. [...] Mais ainda: a crítica elevada por ser a forma mais pura de impressão pessoal, a meu ver, em seu gênero, é, a seu modo, mais criadora que a criação, porque tem menos relação com um modelo qualquer exterior a ela mesma e é, na realidade, sua própria razão de existência e, como afirmavam os gregos, um fim em si mesma e para si mesma. (WILDE, 2007, p.1129-1130)

Tomando-se por base este excerto, percebe-se que, embora a crítica e a obra sejam equivalentes no referente ao posicionamento do crítico e do artista perante a sociedade e também no concernente à autonomia de ambas – Wilde, em “A decadência da mentira”, declara a arte só expressar a si mesma e ter vida independente –, a crítica é superior à obra de arte no trabalho de criação realizado pelo crítico, pois é mais subjetiva que a obra de arte, a *forma mais pura de impressão pessoal*. A respeito da crítica subjetiva, Wilde declara:

A crítica, em sua forma elevada, é essencialmente subjetiva e tenta revelar seu próprio segredo e não o segredo alheio. Porque a Crítica superior se ocupa da arte não como expressão, mas como emoção pura. [...] considera a obra de arte como ponto de partida para uma nova criação. Não se limita [...] a descobrir a intenção real do artista e aceitá-la como definitiva. [...] é antes o espectador quem empresta à coisa bela seus inumeráveis significados e no-la torna maravilhosa. (WILDE, 2007, p.1131-1132)

Neste trecho, além de ter sido confirmada a crença de a crítica ser subjetiva, há também uma ponderação acerca da função da crítica. De fato, o personagem não afirma qual é a função da crítica, mas ele expõe qual *não* é essa função: a de descobrir a intenção real do artista ao realizar sua obra. Em seguida, ele aponta que o sentido da obra se dá pelo espectador tanto quanto pelo artista mesmo, para acrescentar, logo depois, que, na verdade, o espectador empresta à obra artística seus inumeráveis significados. Nesse sentido, a afirmação de Wilde pode ser aproximada à proposta da Estética da Recepção, acentuando o papel do leitor, legando-lhe a função de estabelecer/completar os sentidos de um texto, de forma a completar

o processo de comunicação iniciado pelo autor, na medida em que estabelece os nexos e os limites necessários a uma compreensão do objeto linguístico. De acordo com Brown,

foi Kant quem decididamente introduziu o espectador no conceito de estética, e nós vemos a influência de Kant sobre Wilde nessa ênfase na recepção, ou na recepção criativa. [...] Em “O crítico como artista”, Wilde desenvolveria a teoria kantiana da recepção ao ponto no qual tanto as faculdades criativa e crítica, quanto o artista e o espectador já não estão em oposição, mas são vitalmente dependentes um do outro. (BROWN, 1997, p.72-73)¹²

Desse modo, partindo de Kant, Wilde coloca a figura do leitor também como criador, mormente pelo fato de acreditar caber ao receptor emprestar significado à obra. Porém, os leitores, ao fazê-lo, preenchem a obra com os significados que lhe aprouverem, pois não é possível controlar plenamente sua recepção, sendo impossível determinar se sua compreensão é a mesma conjecturada pelo autor no momento da construção do texto. Além disso, como se entrevê no posicionamento de Wilde, ele tinha consciência de a linguagem – por constituir-se um elemento de expressão simbólica – muitas vezes expressar inúmeros outros sentidos além daquele inicialmente vislumbrado pelo autor, e esses sentidos serem tão válidos para a compreensão do texto quanto os projetados pelo autor conscientemente. Por essas razões, ele acreditava não ser papel do crítico descobrir a intenção real do artista ao realizar sua obra de arte.

A respeito disso, Brown declara:

A condição estética em Wilde, ou mais precisamente, a condição da recepção estética, não é aquela na qual a mente é meramente uma tábula rasa que registra sem seleção ou refração. Como fica explícito em “O crítico como artista”, o crítico esteticamente receptivo, ao invés de passivo, tem um temperamento peculiar, um temperamento que não é dominado pela razão, mas cria formas por si. (BROWN, 1997, p.98)¹³

¹² No original: *It was Kant who decisively introduced the spectator into the concept of aesthetics, and we see Kant's influence on Wilde in this emphasis on reception, or creative reception. [...] In “The Critic as Artist”, Wilde would develop the Kantian theory of reception to the point where the creative and the critical faculties, the artist and the spectator, are no longer opposed but vitally dependent on one another.* (Ibid., p.72-73)

¹³ No original: *The aesthetic state in Wilde, or more precisely the state of aesthetic reception, is not one in which the mind is merely a tabula rasa that registers without any selection or refraction. As is made clear in “The Critic as Artist”, the aesthetically receptive critic, rather than passive, has a particular temperament, one that is not dominated by reason but itself shapes.* (Ibid., 1997, p.98)

Para a autora, a recepção de uma obra pelo crítico é estética, pois cabe a ele o desvendamento do segredo contido nesta. Porém, a consciência de a recepção estética não ser passiva, mas sim ativa, se dá, especialmente, pelo fato de o receptor, para Wilde, completar o sentido da obra. Maior ênfase é dada a esse respeito, quando Wilde afirma: “[a crítica] se ocupa não só com a obra de arte individual, mas com a própria Beleza e enche de maravilha uma forma que o artista pode ter deixado vazia ou incompreendida, ou compreendida parcialmente” (WILDE, 2007, p.1133). Sendo o crítico aquele que, por meio de seu trabalho, transmitirá ao público o desvendamento dos mistérios da beleza contidos na obra e, possivelmente, distintos das intenções do artista, a ele, também, pertence o sentido da obra.

No final da primeira parte, Wilde faz ainda considerações a respeito do problema da unidade da arte. Segundo o autor,

o crítico reproduz a obra a respeito da qual escreve de um modo que nunca é imitativo e cujo encanto consiste, em parte, nessa repulsa de sua semelhança; mostra-nos, assim, não só o sentido, mas também o mistério da Beleza e, transformando cada arte em literatura, resolve de uma vez para sempre o problema da unidade da Arte. (WILDE, 2007, p.1135)

Assim, ele inclui entre as características do crítico a capacidade de resolver o problema da unidade da arte, e a solução encontrada pelo crítico está no fato de sua crítica sempre ser literária e, portanto, unificar todas as formas de arte em uma só.

Embora Wilde elogie a crítica de arte grega por todo o ensaio, quando afirma que uma característica da crítica é a de não ser imitativa – como também não o é a obra de arte, pois, em “A decadência da mentira”, ele mostra a obra de arte não precisar de modelos externos para ser criadora –, ele distancia-se dos posicionamentos de Platão e de Aristóteles, pois ambos corroboraram na criação do conceito de *mimesis* – um conceito definidor da arte como reprodutiva em relação à natureza e ao mundo real.

Na segunda parte do ensaio, Wilde passa a comparar arte e vida e conclui ser a arte muito superior à vida. Na arte, todos os tipos de sentimentos imagináveis podem vir à tona por meio da relação entre o espectador e a obra, e esses sentimentos podem ser experimentados toda

vez que se entra em contato com a obra. Isso não ocorre com a vida, pois uma de suas características é a não repetição de fatos passados. Ele vai além e afirma dever-se recorrer à arte para tudo, porque a arte é incapaz de ferir, em virtude de os sentimentos por ela despertados terem o poder de purificar seus espectadores, isto é, por meio da arte, realiza-se a *catarse*. A respeito disso, Wilde já tinha feito algumas elucidações bastante pertinentes na primeira parte do ensaio, quando comentou a *Poética*, de Aristóteles:

Recordemos simplesmente uma perfeita obrinha de crítica estética, a *Poética* de Aristóteles. Está mal escrito, pois sua forma não é perfeita. Compõe-se talvez unicamente de notas tomadas para uma conferência sobre a arte ou de fragmentos isolados, destinados a algum livro mais importante. Mas no seu caráter geral e no seu tratamento é absolutamente perfeita. A ação da arte sobre a ética, sua importância para a cultura e para o desenvolvimento do espírito, e seu papel na formação do caráter, tinham sido definidos, de uma vez para sempre por Platão; mas nessa obra vemos a arte considerada do ponto de vista, não já moral, mas puramente estético. (WILDE, 2007, p.1120)

No fim de sua explanação sobre a obra, ele afirma que a “purificação e [...] espiritualização da natureza que ele [Aristóteles] chama *catarse*, é, como observou Goethe, essencialmente estética e não moral como imaginava Lessing” (WILDE, 2007, p.1120).

E, quando entra no conceito de moralidade, o crítico irlandês insiste na separação entre a arte e a moral. Para o autor, “toda arte é imoral. [...] Porque a emoção pela emoção é a finalidade da arte e a emoção pela ação é a finalidade da vida e dessa organização prática da vida que chamamos sociedade.” (WILDE, 2007, p.1142-1143). Na verdade, Wilde vai além da mera separação entre estética e ética: para ele a estética suplanta a ética, uma vez que o papel atribuído à beleza é superior a tudo:

A estética é mais elevada que a Ética. Pertence a uma esfera mais espiritual. Discernir a beleza de uma coisa é o mais alto ponto a que podemos alcançar. Até mesmo um senso de cor é mais importante no desenvolvimento do indivíduo do que um senso de bem e de mal. A Estética, de fato, é para a Ética, na esfera da civilização consciente, o que é, na esfera do mundo exterior, a seleção sexual para a seleção natural. A Ética, da mesma maneira que a seleção natural, torna possível a existência. A Estética, da mesma maneira que a seleção sexual, torna a vida sedutora e maravilhosa. Enche-a de formas novas de progresso, de variedade e renovação. (WILDE, 2007, p.1163)

Assim, a estética, embora seja colocada como mais elevada que a ética, não substitui a ética. De fato, quando Wilde faz um paralelismo entre seleção natural e seleção sexual com a ética e a estética, ele inter-relaciona as duas, de modo a permitir o vislumbre de uma contradição em seu texto, pois tinha citado anteriormente que estética e ética participam de âmbitos completamente distintos. Brown também tem a mesma opinião:

Sem a estética, então, não pode haver “alta ética” [...], porque a partir da estética é derivado o poder de progredir. [...]. Wilde afirma ser o amor da beleza por si mesmo o princípio e o fim de toda educação: todos os esforços para negar à estética seu papel próprio no domínio da ética resultarão na deterioração da vida ética do homem. (BROWN, 1997, p.55)¹⁴

A autora vê, portanto, uma relação de dependência entre os dois conceitos, porém a dependência da ética em relação à estética é maior, pois, enquanto a ética tem o papel de possibilitar a existência, à estética cabe seu progresso, e, assim, o alcance da ética está sujeito, então, à estética.

Mais adiante, Wilde volta a discutir sobre a crítica, e, finalmente, entram em pauta as qualidades do verdadeiro crítico. Ele combate a ideia de o crítico ser imparcial, judicioso e sincero; só se pode ser imparcial sobre aquilo pelo qual não se tem interesse e, sendo a arte uma paixão, o pensamento sobre a arte está diretamente ligado com a emoção. Wilde ainda é contra a ideia de a arte não nascer da inspiração, mas, criar inspiração nos outros: não havendo nada de judicioso no culto à beleza, a arte não pode estar ligada à sensatez. Finalmente, ele é contrário à ideia de a única sinceridade possível ser para com a beleza, e, portanto, o crítico não deverá se deixar limitar a algum método estereotipado, proposto por qualquer escola literária. Além disso, Wilde clarifica serem a sinceridade e a imparcialidade do âmbito da moral e, assim, não se prestarem a ser qualidades necessárias quando se trata de arte. Ele declara, então, quais são as qualidades necessárias a todo crítico de arte. Segundo

¹⁴ No original: *Without the aesthetic, then, there can be no “higher ethics” [...], because it is from the aesthetic that the power to progress derives [...]. Wilde says that love of beauty itself is the beginning and end of all education: all efforts to deny aesthetics its proper role in the ethical realm will result in the deterioration of the ethical life of man. (Ibid., p.55)*

Wilde, “a primeira e principal é o temperamento, um temperamento de uma sensibilidade apuradamente suscetível à beleza e às várias impressões que a beleza nos proporciona” (WILDE, 2007, p.1154). Desse modo, para ele, o crítico esteta deve se voltar ao ideal da arte, isto é, a beleza.

Após suas ponderações sobre o temperamento, Wilde chega à questão da forma. De acordo com suas reflexões, “o verdadeiro artista é o que vai, não do sentimento à forma, mas da forma ao pensamento e à paixão. [...] é a Forma, que cria não somente o temperamento crítico; mas, também, o instinto estético” (WILDE, 2007, p.1157). Portanto, a forma é a possibilidade do temperamento crítico e do instinto estético, qualidades essas consideradas imprescindíveis ao verdadeiro crítico e, portanto, a forma é a possibilidade da crítica.

Por fim, o último ponto relevante levantado no diálogo é quando Wilde faz a seguinte afirmação:

Toda arte dirige-se unicamente ao temperamento artístico e não ao especialista. [...] Um artista, com efeito, está longe de ser o melhor juiz em arte [...] Essa concentração mesma da visão, que faz um homem ser artista, limita nele, pela sua absoluta intensidade, sua faculdade de fina apreciação. [...] Precisamente porque um homem não pode criar uma coisa é que ele é o próprio juiz dela. [...] porque a criação limita a visão, ao passo que a contemplação a amplia. [...] O crítico esteta, e somente o crítico esteta, pode apreciar todas as formas e todas as maneiras. É para ele que se dirige a Arte. (WILDE, 2007, p.1158-1159)

Assim, o crítico e o artista não são uma só pessoa, isto é, não possuem um só talento artístico.

Wilde defende, na verdade, que o trabalho realizado pelo crítico esteta tem também o direito de ser considerado artístico, pois cria, com base em um trabalho pré-existente, feito pelo artista propriamente dito. Assim, o trabalho do artista é considerado arte *em primeiro grau*; e há também o trabalho do crítico, que, partindo da obra realizada pelo artista, utiliza dos mesmos materiais, e seu trabalho não consiste apenas em seu parecer sobre a obra, mas também constitui uma obra, na qual estão revelados os mistérios e segredos da obra primeira.

O crítico seria, então, o artista *em segundo grau*.

3.2.3 *A verdade das máscaras*

O ensaio “A verdade das máscaras” já demonstra, em seu título, tratar-se, embora indiretamente, de um dos princípios considerados fundamentais para a estética wildeana: o de não existir uma verdade absoluta, pois a verdade pode ser revelada por meio do uso de máscaras. Esse conceito é abordado de maneira indireta; o conteúdo do ensaio diz respeito propriamente à importância do vestuário e do cenário para a criação do efeito de ilusão de verdade nas encenações teatrais.

No referido ensaio, Wilde levanta argumentos a favor do uso da arqueologia como forma de arte, isto é, do emprego da arqueologia na arte teatral, de forma a combinar “a ilusão da vida real e a maravilha do mundo irreal” (WILDE, 2007, p.1058), a fim de proporcionar “a arquitetura e o aparato que convenham à época em que se desenrole a ação” (WILDE, 2007, p.1059). Esses argumentos são tão atados entre si que ele consegue provar ao leitor ser a perfeita composição de detalhes necessária para a criação da ilusão de verdade, dando vida ao teatro.

Entretanto, o que há de mais interessante e relevante neste ensaio é o fato de, na conclusão desse texto, Wilde fazer uma observação revelando o alcance das doutrinas estéticas em suas criações literárias:

Não que aprove eu tudo quanto disse neste ensaio. Há nele coisas com as quais estou em completo desacordo. O ensaio representa simplesmente um ponto de vista artístico e na crítica estética a atitude é tudo. Porque em arte não existe a verdade universal. (WILDE, 2007, p.1069)

Portanto, para ele, a atitude é uma doutrina estética a ser seguida. Além disso, esse trecho remete o leitor a outro ensaio também da autoria de Wilde, “A decadência da mentira”, pois neste último, como foi visto, o autor eleva a mentira à categoria de obra artística. Assim, ao afirmar estar *em completo desacordo* com alguns dos pontos de vista apontados no ensaio,

percebe-se que o autor está se valendo do seu instrumento artístico mais utilizado: a mentira como máscara reveladora de uma faceta de verdade.

Para concluir o assunto do texto, afirma Wilde:

Uma verdade, em arte, é aquela cuja contraditória é igualmente certa. E assim como tão somente pela crítica de arte, e graças a ela, é que podemos mergulhar na teoria platônica das idéias, tão somente pela crítica de arte, e graças a ela, podemos compreender o sistema dos contrários de Hegel. As verdades metafísicas são as verdades das máscaras. (WILDE, 2007, p.1069)

O trecho em questão também remete a outro artigo de Wilde, “O crítico como artista”, pois neste, Wilde valoriza a crítica como a mais perfeita forma de arte existente e, ao afirmar a compreensão das teorias platônica e hegeliana estar subordinada à crítica de arte, ele a está elevando ao patamar da filosofia. Além disso, ao considerar as verdades transcendentais as verdades reveladas por meio das máscaras, ele eleva também a mentira, ou a verdade mascarada, ao patamar da filosofia, pois esta engloba o estudo do transcendental. A mentira é, pois, a filosofia do crítico.

Dessa forma, em “A verdade das máscaras”, Wilde assume uma definição da verdade enquanto contradição e, para ele, os opostos só podem ser compreendidos em conjunto. A esse respeito, Regina Gagnier em seu artigo “Creating the Audience”, compilado no livro de Jonathan Freedman (1996) afirma serem os ensaios de Wilde dialógicos, e em “A verdade das máscaras”, ele propõe e defende um ponto de vista para, em seguida, rejeitar o mesmo, demonstrando que, “assim como as palavras dialógicas de Bakhtin, os epigramas e paradoxos de Wilde exploram as possibilidades auto-críticas da linguagem e dos padrões de pensamento vitorianos” (GAGNIER, 1996, *in* FREEDMAN, 1996, p.68).¹⁵ Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano não ocorre apenas na estrutura dialogada dos ensaios “O crítico como artista” ou “A decadência da mentira”, mas aparece também no conteúdo desses e de outros ensaios

¹⁵ No original: *Like Bakhtin's "double-voiced" words, Wilde's epigrams and paradoxes exploit the self-critical possibilities of Victorian language and thought patterns.* (GAGNIER, 1996, *in* FREEDMAN, 1996, p.68)

wildeanos, demonstrando, mais uma vez, que, em Wilde, forma e conteúdo mantêm uma relação de contiguidade.

3.2.4 *Pena, lápis e veneno*

Em relação ao ensaio “Pena, lápis e veneno – Um estudo em verde”, pode-se afirmar tratar-se de um ensaio a respeito tanto da obra quanto da vida do escritor Thomas Griffiths Wainwright (1794 – 1847), preso por ter sido descoberto um perigoso homicida, cujo método preferido consistia em envenenar suas vítimas. A afirmação de Wilde mais interessante deste ensaio é acerca do caráter da arte: para ele, esta nada tem a ver com virtudes éticas. Na verdade, segundo Wilde, o fato de Wainwright ter sido um envenenador não computa como ponto negativo em relação a sua prosa, pois a arte não diz respeito à aprovação ou à desaprovação moral.

Regina Gagnier apresenta uma visão um tanto quanto diferenciada a respeito desse ensaio, pois, enquanto diversos críticos enxergam o texto de Wilde como um apoio a sua visão estética de arte, a autora afirma ser o ensaio melhor compreendido se for lido mais como irônico do que como verdadeiro. Gagnier enfatiza a desmistificação de Wilde da posição de Wainwright enquanto artista, isto é, ele associa o envenenador ao jornalismo e, nesse sentido – lembrando os comentários negativos de Wilde a respeito do jornalismo em “O crítico como artista”, no qual afirma estar a existência do jornalismo moderno “justificada pelo grande princípio darwiniano da sobrevivência dos mais vulgares” (WILDE, 2007, p.1117) –, desassocia-o da arte. Ainda segundo Gagnier, Wilde expõe que, ao invés de apresentar o objeto artístico como ele realmente era, Wainwright mistificava o objeto. De fato, Wilde aponta como o pior dos pecados do escritor não a prática de envenenar pessoas, mas o legado

deixado por ele aos jornalistas. Desse modo, a autora interpreta o texto wildeano como detentor de uma crítica ao jargão da *arte pela arte*.

Na visão de Gagnier, Wilde critica o fato de os críticos estetas, ao dissociarem a arte e a ética, apresentarem uma fascinação por tudo o que é amoral, de modo a verem em Wainewright um grande escritor não por sua obra em si, mas, sobretudo por ele ter sido um criminoso. Gagnier acrescenta: “Wilde afirma o crime constituir uma grande parte do passado estético, e a fascinação presente com este passado indicava a função conservadora do mundo da arte” (GAGNIER, 1996, *in* FREEDMAN, 1996, p.73).¹⁶

Embora Wilde aparentemente reitere a ideia de a ética e a estética pertencerem a âmbitos distintos, ele reprova a fascinação pelo amoral como parâmetro de julgamento da qualidade de uma obra de arte. Na verdade, o posicionamento de Wilde é bastante claro: para ele a separação entre estética e a ética não deve servir como pretexto para a qualificação de obras amorais como obras de arte, pois não é apenas pelo fato de um autor ser um criminoso que ele pode ser considerado um artista.

3.3 Afinidades e distinções: comparando os preceitos do Movimento Estético

Partindo-se do exposto nas seções anteriores, foi possível perceber terem sido, muitos dos pressupostos de Pater, incorporados por Wilde; porém, há alguns dos quais ele discorda. Os primeiros conceitos a apresentarem semelhanças são os de “estilo literário” e de “verdade”, pois, para Pater, o estilo é a singularidade com que o artista lida com a construção de seu texto, a fim de conseguir articular, com acuidade, seu sentido dos fatos do mundo. Para ele, ainda, o estilo está ligado à ideia da transmissão da verdade e da beleza, considerando-se a única beleza indispensável na arte ser a verdade, e esta, por sua vez, estar diretamente ligada à

¹⁶ No original: *Wilde says that crime constitutes a large part of the aesthetic past and that present fascination with this past indicated the conservative function of the art world.* (Ibid., p.73)

expressão subjetiva do artista; assim, a verdade proporciona beleza ao estilo. A verdade, para Pater, é “a melhor forma de acomodação do discurso com a visão interna do artista” (PATER, 1873).¹⁷ Igualmente, para Wilde, o estilo está relacionado à verdade, não como veracidade dos fatos externos à arte, mas como verossimilhança, isto é, como ilusão de verdade da expressão do artista. Em outras palavras, do ponto de vista de Wilde, o estilo empresta verdade à obra. E, levando em conta, ainda, o fato de Wilde, em “A decadência da mentira”, afirmar o propósito da arte ser o de contar belas mentiras, conclui-se que, para o receptor poder ser encaminhado à contemplação da beleza na obra, o estilo é essencial, cabendo a ele permitir ao receptor a crença na ilusão proposta pela arte.

Outro ponto de coincidência de pensamentos é relativo à consciência artística. Tanto para Pater quanto para Wilde, todo artista realiza suas obras de arte de modo consciente e não instintivamente. Contudo, há uma pequena diferença no tocante à manifestação dessa consciência, pois, enquanto para Pater, a consciência artística se dá na escolha das palavras que tornam a expressão do artista fiel à ideia que lhe vai à alma, para Wilde, a consciência se estabelece também como espírito crítico, pois este possibilita ao trabalho do crítico ser artístico, isto é, criador e independente de modelos externos. Portanto, a consciência artística proposta por Pater é levada adiante por Wilde, pois o discípulo esteta considera que tanto o artista quanto o crítico a possuem.

No tocante ao receptor da obra, Pater e Wilde concordam poder ser o sentido de uma obra de arte literária completado pelo leitor, pois, para Pater, a habilidade de omissão do escritor permite a suas obras serem consideradas como arte, uma vez que uma obra de arte deverá ter lacunas de sentido a serem preenchidas por seu receptor; já para Wilde, cabe tanto ao espectador quanto ao crítico emprestar à obra seus mais diversos significados, de modo a expor sua beleza. Contudo, há ainda uma diferença, pois Pater parte do ponto de vista do

¹⁷ No original: “*the finer accommodation of speech to that vision within.*” (PATER, 1873)

escritor, e Wilde, do ponto de vista do receptor – seja esse receptor o crítico da obra ou não; enquanto aquele afirma que as lacunas a serem preenchidas pelo receptor são deixadas pelo escritor, este declara a obra como sendo ponto de partida para a sua interpretação – não mencionando qualquer interferência do escritor nos possíveis sentidos veiculados pela obra; assim, para Wilde, a interpretação cabe somente ao receptor. Essa pequena diferença acaba por acarretar um distanciamento maior na posição teórica dos dois escritores e, mais uma vez, Wilde tem uma posição próxima aos teóricos da Estética da Recepção, pois, embora o escritor possa deixar, sim, lacunas a serem completadas, o seu preenchimento pode variar infinitamente, de tal maneira que, às vezes, o pensamento do escritor sobre o preenchimento dessas lacunas pode não vir à tona, assim como podem haver sentidos outros nem sequer previstos pelo autor da obra literária.

O conceito de *forma* também apresenta semelhanças entre as opiniões de Pater e de Wilde. Para o primeiro, a forma está relacionada ao estilo do artista e, nesse sentido, a forma é a possibilidade da singularidade capaz de elevar a obra à categoria de obra de arte. Portanto, ele considera a beleza da obra estar assentada sobre sua forma. Para o segundo, a forma é o princípio tanto do temperamento crítico quanto do instinto estético, ou seja, a forma é o *a priori* da obra, pois a forma é a possibilidade da crítica na obra, assim como é por meio dela que se dá a suscetibilidade à beleza – e isto define o temperamento crítico – e a forma é, ainda, o meio através do qual a beleza da arte é exposta e, por isso, ela provoca o instinto estético.

A respeito do temperamento crítico, os dois críticos mencionam em seus escritos a palavra *temperamento*. Para Pater, o temperamento é o poder de ser profundamente tocado pela beleza e, da mesma maneira, para Wilde, o temperamento é uma sensibilidade suscetível à beleza e às impressões por ela proporcionadas. Assim, o temperamento crítico é definido, em princípio, pela beleza. Porém, de acordo com Pater, a beleza é relativa e as tentativas de

definição de sua abstração são inúteis, e o mais próximo que o esteta deve chegar de uma aceção para o termo é conseguir uma fórmula expressiva das manifestações da beleza. A fórmula encontrada por Pater, então, é o fato de a beleza residir tanto na verdade da expressão singular encontrada pelo artista para se manifestar, como também na substância dessa verdade, isto é, a beleza está na forma, bem como no conteúdo da obra do artista, estando a forma ligada ao estilo e o conteúdo ligado à arte propriamente dita. No entanto, Wilde, não menciona aceção alguma de beleza, mas relaciona-a a outro conceito – e dele poder-se-ia extrair alguma noção de seu conceito de beleza – quando afirma: “não há arte dotada de beleza sem consciência de si mesma” (WILDE, 2007, p.1123). Assim, para Wilde, a beleza está condicionada à autoconsciência na arte, e, logo em seguida, ele afirma dar-se essa autoconsciência por meio do espírito crítico. Todavia, do ponto de vista de Wilde, a primeira e fundamental característica do crítico é, justamente, o temperamento, ou seja, a beleza reside na autoconsciência; a autoconsciência, por sua vez, é o espírito crítico e este está indistintamente associado à fruição estética. Assim sendo, mesmo criando-se um percurso de relações conceituais, no qual deveria partir-se do conceito beleza e, ligando um conceito a outro, se tentasse chegar a uma definição de beleza, o fim dessa cadeia de conceitos seria, propriamente, a beleza. Dessa forma, Wilde não estabelece uma concepção de beleza como um conceito autônomo, mas indissociável da arte, pois a beleza provoca a emoção e a emoção pela emoção é a finalidade da arte, como ele declara.

Nesse ponto, também, as considerações de ambos convergem, porque Pater expõe estar a beleza de um estilo literário na sua própria essência, e, assim, a finalidade da arte vem a ser a beleza. De acordo com Pater:

Aqueles que escrevem em bom estilo são, algumas vezes, acusados de uma negligência de ideias, e de um propósito moralizante, como se o objetivo do médico fosse alguma outra coisa que não a cura, do pintor alguma outra coisa que

não a pintura – como se o objetivo da arte não fosse, antes de qualquer outra coisa, a beleza. (PATER, 1873)¹⁸

Quando Pater faz essa declaração, ele não está defendendo a posição da moralidade na arte. Na verdade, ele afirma ser uma impossibilidade qualquer crítico acusar o escrito de um artista de negligente ou moralizador, pois, em sua concepção, toda a arte tem por fim única e exclusivamente a beleza. Assim, ele parte do pressuposto do dever de todos os artistas de considerar a beleza como o propósito máximo da arte, e, por isso, todos aqueles a utilizarem a arte à guisa de qualquer outra finalidade que não a beleza, não estão, de fato, produzindo obras de arte. Além disso, se algum crítico considerar ter o trabalho de um determinado artista um objetivo moralizante e, se for possível o trabalho ser interpretado dessa forma, isso não implica necessariamente a desvalorização do mencionado trabalho, tampouco de seu criador. Para Pater, o objetivo máximo da obra de arte é a beleza e, tendo o artista conseguido atingir esse propósito, as demais leituras feitas de sua obra já não poderão mais ser consideradas fatores depreciativos. Wilde, mais uma vez, vai um pouco além nas conjecturas de seu mestre, pois ele não apenas discorda da utilização da arte com fins moralizadores ou didáticos, como também afirma: “toda arte é imoral” (WILDE, 2007, p.1142-1143). Dessa forma, embora Wilde não mencione propriamente que a arte não se presta a usos moralizantes, é possível inferir essa informação com base em sua definição de arte. Quando ele menciona a emoção pela emoção ser o propósito da arte e a emoção pela ação ser o propósito da vida e da sociedade, ele está se colocando em uma posição de contrariedade em relação à postura da sociedade de sua época. Neste ponto fica implícita a crítica ao uso da arte para intuídos outros que não a fruição estética.

Aliás, quando Wilde classifica o propósito da arte como diferente do propósito da vida, ele está, uma vez mais, diferenciando arte e vida e demonstrando a vida ser inferior à arte. Nesse momento, suas colocações se afastam das de Pater, pois para o segundo, as características da

¹⁸ Original: vide nota de rodapé número cinco (5).

alma e da mente do artista encontram sua arquitetura na estrutura da vida humana, e a obra do artista tem como ponto de partida a vida humana; para o primeiro, nem a expressão da vida, nem a da natureza se prestam como objetivos à arte, uma vez que ambas são inferiores a ela. Na verdade, expressando a vida ou a natureza, a arte torna-se imperfeita, como explicita a segunda doutrina estética do artigo de Wilde.

Outro conceito a apresentar divergência é o de obra literária. De acordo com Pater, a arte literária é imitativa ou reprodutiva, fato evidenciado na seguinte passagem: “A arte literária, que é, *como toda arte que é de alguma forma imitativa ou reprodutiva de um fato [...] é a representação deste fato conectado com a alma, de uma personalidade específica, em suas preferências, sua volição e poder*” (PATER, 1873, grifo nosso).¹⁹ Porém, do ponto de vista de Wilde, como mencionado anteriormente, a arte não é simbólica de qualquer época e tampouco deve imitar qualquer padronização do mundo; assim, ele descarta a concepção de uma obra de arte reprodutiva da vida e da natureza. Wilde até menciona o dever da arte de utilizar a vida em seus materiais, mas com a intenção de *recriá-la* e não de *reproduzi-la*. Julia Prewitt Brown faz uma interpretação dos significados atribuídos por Wilde às palavras *vida* e *arte*. Segundo ela,

por *arte*, Wilde quer dizer tanto a respeito da obra de arte quanto do senso estético ou potencial em cada um de nós. Por *vida* – que frequentemente aparece em grande proximidade com a palavra *arte* – Wilde quer dizer das experiências contínuas que constituem a existência e, dessa forma, contrastam com a adquirida imobilidade das obras de arte. (BROWN, 1997, p.2)²⁰

Nesse sentido, duas esferas distintas são criadas: a esfera da arte e a da vida. Porém, há, ainda uma inter-relação entre ambas quando a primeira recria os materiais da segunda, e isso poderia ser visto como uma contradição, pois as esferas, aparentemente distintas e

¹⁹ No original: “*Literary art, that is, like all art which is in any way imitative or reproductive of fact [...] is the representation of such fact as connected with soul, of a specific personality, in its preferences, its volition and power.*” (PATER, 1873)

²⁰ No original: *By art, Wilde means both the work of art and the aesthetic sense or potential in each of us. By life – which often appears in close proximity to the word art – Wilde means the ongoing experiences that constitute existence and, as such, contrast with the achieved stillness of artworks.* (BROWN, 1997, p.2)

intransponíveis, tocam-se. No entanto, a terceira doutrina estética defendida em “A decadência da mentira” é a seguinte: “A Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida.” (WILDE, 2007, p.1084). Isso significa que, embora a vida imite mais a arte, esta também não deixa de imitar aquela, ressalva feita pelo fato de sua “imitação” não ser mera reprodução, mas recriação.

Nas obras de Wilde – em seus dois principais ensaios, “O crítico como artista” e “A decadência da mentira” –, ocorrem contradições em sua dialética: tanto a oposição entre vida e arte, quanto entre ética e estética parecem apresentar problemas de delimitação, pois Wilde afirma serem conceitos distintos, para, em seguida, apresentar suas relações. A esse respeito, Brown faz ainda comentários concernentes à semelhança dos conceitos de verdade em Wilde e em Kant. Segundo a autora:

A maioria dos escritores sérios do fim do século dezenove, especialmente aqueles que, como Wilde, haviam lido Kant, estava convencida de que não há verdade absoluta ou eterna acessível à razão humana. Em seus “antimônios da razão pura”, Kant tinha mostrado que uma proposição pode ser “verdade” de um ponto de vista [...] mas não de outro. Wilde, entretanto, em “A decadência da mentira”, pode apenas deslizar sobre a superfície do problema da paradoxal natureza da verdade, e ele o faz ao permitir que Vivian exagere [...], a fim de sugerir que todas as declarações gerais convidam à contradição. (BROWN, 1997, p.70) ²¹

Ela acrescenta ainda:

Dos ensaios e diálogos de *Intenções* em diante, Wilde mostra a si mesmo consciente do problema kantiano da natureza relativa ou relacional da verdade. Mas no desenvolvimento de sua estética, [...] Wilde por nenhum meio consegue contornar esse problema. Preso como ele está pela inevitável contradição da “verdadeira” mentira – na qual “verdade” refere-se tanto ao padrão da correção quanto expressa um imperativo de vitalidade – ele pode apenas aludir à contradição da mesma maneira que um prisioneiro, quando lhe dado papel para desenhar, poderia desenhar a figura de sua cela sem mostrar as barras. Em “A decadência da mentira”, por exemplo, Wilde não pode positivamente declarar o que ele, no papel de Vivian, está dizendo sobre arte e vida ser “verdade” porque isso contradiria o que ele sabe ser o caráter contraditório da verdade: a verdade das mentiras e a mentira das verdades. A forma de diálogo, como Wilde a usa aqui, sugere a

²¹ No original: *Most serious writers at the end of the nineteenth century, especially those who, like Wilde, had read Kant, were convinced that there is no eternal or absolute truth accessible to human reason. In his “antimonies of pure reason”, Kant had shown that a proposition can be “true” from one point of view [...] but not from another. Wilde, however, in “The Decay of Lying”, can only skim over the problem of the paradoxical nature of truth, and he does so by allowing Vivian to exaggerate [...], so as to suggest that all general statement invites contradiction.* (Ibid., p.70)

verdade em si mesma ser contradição ou talvez ambiguidade. Wilde também não pode afirmar esta verdade, porque fazê-lo implicitamente cancelaria o status contraditório do significado. (BROWN, 1997, p.93) ²²

Dessa maneira, o problema da contradição não é resolvido, mas tem sua justificativa no débito de Wilde a Kant. A questão da contradição ainda encontra ecos no ensaio “A verdade das máscaras”, no qual Wilde faz uma declaração bastante pertinente a respeito da existência de diversas facetas da verdade: “uma verdade em arte é aquela cuja contradição é também verdade.” ²³ Obviamente, essa definição de verdade não aniquila os problemas de delimitação dos conceitos de estética e ética, arte e vida ou verdade e mentira. Todavia, por meio dela é possível entrever ser sua dialética fundada na ideia da verdade das máscaras.

Wilde distancia-se de Pater ainda ao afirmar que a arte não imita, mas é imitada pela vida, sendo a primeira muito superior à segunda. Esse tipo de comparação não aparece no trabalho de Pater, pois ele se atém a discutir os atributos qualificadores de uma obra literária como uma obra de arte, não entrando no âmbito das doutrinas estéticas, embora seja possível vislumbrar posicionamentos do Movimento Estético em suas obras. Pater se distingue de Wilde ao propor em seu texto doutrinas não apenas para o crítico esteta, mas também para o ser humano, isto é, a beleza existente na arte deve ser apreciada na vida o máximo possível, pois é a paixão poética a permitir a contemplação artística.

Em suma, Wilde toma o trabalho de Pater como ponto de partida para novas conjecturas e, nesse sentido, realiza um trabalho coerente com seu ponto de vista acerca do trabalho do crítico, uma vez que, para ele, a crítica é “por si mesma uma arte” (WILDE, 2007, p.1129),

²² No original: *From the essays and dialogues in Intentions onward, Wilde shows himself to be conscious of the Kantian problem of the relative or relational nature of truth. But in the development of his aestheticism, [...] Wilde does not by any means master this problem. Trapped as he is in the inevitable contradiction of the “true” lie – in which “truth” both refers to the standard of correctness and expresses an imperative of vitality – he can only allude to the contradiction the way a prisoner, when given paper to draw on, might draw a picture of his cell without the bars showing. In “The Decay of Lying”, for example, Wilde cannot positively state that what he, in the guise of Vivian, is saying about art and life is “true” because this would contradict what he knows to be the contradictory character of truth: the truth of lies and the lie of truths. The dialogue form, as Wilde is using it here, suggests that truth itself is contradictoriness, or perhaps twofoldness. Neither can Wilde state this truth because to do so would implicitly cancel the contradictory status of the signified.* (Ibid., p.93)

²³ No original: *“A truth in Art is that whose contradictory is also true”* (WILDE, 2007, p.1173)

podendo ser considerada também “uma criação dentro de uma criação” (WILDE, 2007, p.1130), pois a obra de arte é vista como “ponto de partida para uma nova criação” (WILDE, 2007, p.1132). Desse modo, quando Wilde parte da obra de Pater para estabelecer seus próprios pensamentos, ele está, na verdade, realizando o trabalho do crítico como artista, pois parte de uma obra de arte para criar uma nova obra de arte: seu próprio trabalho crítico.

4. *A importância de ser Prudente*: a prática

Neste capítulo, a peça *A importância de ser Prudente* é analisada em seus aspectos estruturais e linguísticos, de maneira a tentar alcançar a abrangência de suas características. Evidentemente, por ser uma peça tão rica em subsídios analíticos, não foi – e provavelmente jamais será – possível esgotar os assuntos relativos a esta obra de arte.

Contudo, é necessário ressaltar que, por apresentar uma fortuna crítica muito vasta, seria inviável fazer uma análise sem considerar os trabalhos relativos a esta peça. Tendo em vista o objetivo principal deste trabalho ser a comparação entre teoria e prática, o fato de este capítulo poder ser visto como um mosaico de citações não prejudicará o cerne do trabalho, contido no próximo capítulo.

4.1 *A importância de ser Prudente* como obra canônica da dramaturgia ocidental

A importância de ser Prudente foi a última peça escrita por Oscar Wilde e estreou no palco do teatro londrino St. James em 14 de fevereiro de 1895, produzida por George Alexander¹. Em seu manuscrito original, a peça continha quatro atos, mas, a pedido de Alexander, Wilde cortou um dos atos e retirou elementos referentes a este dos demais.

Atualmente, a peça é considerada parte do cânone dramático ocidental, e o crítico literário Peter Raby, em seu livro *The Importance of Being Earnest: A Reader's Companion*, descreve algumas das principais características que a tornam uma peça tão resistente ao tempo:

Curiosamente, para uma peça aparentemente tão preocupada com detalhes minuciosos das maneiras estabelecidas em uma era específica e em um ambiente

¹ George Alexander Gibb Samson (1858-1918) foi um ator inglês que em 1891 tornou-se o gerente do teatro St. James e sob sua direção foram produzidas as peças de Wilde *O leque de Lady Windermere* (1892) e *A importância de ser Prudente* (1895).

tão rarefeito, o texto é quase indestrutível, apesar de nunca ser fácil trazê-lo à vida inteiramente. *A importância de ser Prudente* joga com as convenções de educação e as restrições da sociedade vitoriana. Ela evoca a aparência da inocência pueril, uma fachada que rapidamente se deteriora, quando a narrativa ganha velocidade. Ela faz alusão a desejos raramente mencionados e apetites que surgem por baixo da fina superfície das maneiras e costumes. Ela é energeticamente subversiva, de um modo que parece infinitamente transferível para uma grande variação de situações e sociedades. [...] *A importância de ser Prudente*, por sua natureza, como um tipo de “comédia trivial”, carrega uma aura de exclusividade e ilusão. (RABY, 1995, p.11-12)²

Para Raby, a razão de a peça fazer sucesso até a atualidade é o fato de os assuntos tratados por ela serem atemporais e, portanto, adaptáveis a mais de uma situação. Embora contenha uma crítica à sociedade vitoriana inglesa, essa mesma crítica ainda serve para qualquer sociedade na qual haja hipocrisia, esnobismo e diferenças de classe social. Em um mundo capitalista, dificilmente essas qualidades deixarão de existir algum dia.

Já Eric Bentley, em um artigo denominado “The Importance of Being Earnest” publicado no livro *Oscar Wilde*, organizado por Harold Bloom, afirma:

Insensibilidade para as coisas triviais e delicadas é insensibilidade *tout court*. É isso que Wilde quis dizer quando ele declarou ser o homem que despreza a superficialidade ele mesmo superficial. Sua melhor peça está conectada com essa ideia. Como o próprio título confessa, é sobre seriedade, isto é, a solenidade vitoriana, aquele tipo de falsa seriedade que significa desaprovação moral, hipocrisia e falta de ironia. [...]. Wilde chama *A importância de ser Prudente* “uma comédia trivial para pessoas sérias” querendo dizer, em primeiro lugar, ser a comédia que será ensinada insignificante para os sérios e, em segundo lugar, uma comédia de superfícies para especialistas. Os últimos perceberão Wilde ser tão moralista quanto Bernard Shaw, mas, ao invés de apresentar os problemas da sociedade moderna diretamente, primeiro ele flerta com eles, caçoando deles, recusando-se a lutar com eles. Seu chiste não é uma luz na escuridão da vida moderna. É uma chama, um raio de luz, intermitentemente revelando a alta sociedade da Inglaterra em uma luz cruel e bizarra. (BENTLEY, 1985, in BLOOM, 1985, p.15-16)³

² No original: *Unusually for a play apparently so concerned with minute details of manners set in a specific era and a rarefied milieu, the text is almost indestructible, though never easy to bring fully to life. The Importance of Being Earnest play[s] with the polite conventions and restrictions of Victorian society. [It] evoke[s] the appearance of childlike innocence, a façade that rapidly crumbles once the narrative picks up speed. [It] hint[s] at the scarcely mentionable desires and appetites that surge beneath the thin veneer of manners and custom. [It] is energetically subversive, and in a way that seems infinitely transferable to a wide range of situations and societies. [...] The Importance of Being Earnest, by its very nature as a particular kind of “trivial comedy”, carries an aura of exclusiveness and elusiveness.* (RABY, 1995, p.11-12)

³ No original: *Insensitivity to slight and delicate things is insensitivity tout court. That is what Wilde meant when he declared that the man who despises superficiality is himself superficial. His best play is connected with this idea. As its title confesses, it is about earnestness, that is, Victorian solemnity, that kind of false seriousness which means priggishness, hypocrisy, and lack of irony [...]. Wilde calls The Importance of Being Earnest “a*

Nesse sentido, Bentley percorre o mesmo caminho que Raby, pois ressalta a sátira à alta sociedade inglesa como uma das características mais marcantes da peça. Assim, o humor crítico de Wilde acaba por se caracterizar como uma das ferramentas com a qual ele melhor soube trabalhar, pois permite à plateia encarar essas críticas com leveza e rir de si mesma.

Contudo, nem sempre esse subtexto crítico foi visto pela crítica, pois durante cerca de 70 anos após a morte de Wilde, esta ainda considerava a peça terrivelmente frívola e superficial. Anne Varty, em seu livro, *A Preface to Oscar Wilde*, declara:

Enquanto *A Importância de Ser Prudente* era geralmente bem recebida pela imprensa e igualmente pelo público, as respostas dos críticos eram mistas. William Archer, normalmente um dos mais receptivos críticos de Wilde e seu fiel admirador, fez uma distinção entre a riqueza visual da produção e o entendido por ele como sua vacuidade intelectual:

É deliciosa de ver, ela envia onda após onda de risadas se curvando e se espalhando ao redor do teatro; mas como um texto para a crítica ela é estéril e ilusória... O que pode fazer um crítico com uma peça que não levanta nenhum princípio, seja de arte ou de moral, que cria seus próprios cânones e suas próprias convenções, mas não é nada, a não ser absolutamente cheia de desejo de expressar uma personalidade irrepreensivelmente afiada? (Critical Heritage, 189-190)

Críticos subsequentes inverteram essa visão, ao apelar frequentemente para a noção de a peça ser difícil de classificar e única em seu tipo. (VARTY, 1998, p.205)⁴

Assim, alguns críticos acreditavam que, além da riqueza em elementos cômicos, a peça não tinha mais nada a oferecer. Os críticos subsequentes passaram a vê-la como uma obra de arte apenas pelo fato de ela ser de difícil classificação, deixando passar despercebidos muitos elementos de crítica e subversão.

trivial comedy for serious people” meaning, in the first place, a comedy which will be thought negligible by the earnest and, in the second a comedy of surface for connoisseurs. The latter will perceive that Wilde is much of a moralist as Bernard Shaw but that, instead of presenting the problems of modern society directly, he flirts around them, teasing them, declining to grapple with them. His wit is no searchlight into the darkness of modern life. It is a flickering, a coruscation, intermittently revealing the upper class of England in a harsh bizarre light. (BENTLEY, 1985, in BLOOM, 1985, p.15-16)

⁴ No original: *While The Importance of Being Earnest was generally well-received by press and public alike, critical responses were mixed. William Archer, usually one of Wilde’s most perceptive critics and loyal admirers, distinguished between the visual richness of the production and what he understood as its intellectual vacuity:*

It is delightful to see, it sends wave after wave of laughter curling and foaming round the theatre; but as a text for criticism it is barren and delusive... What can a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals, creates its own canons and conventions, and is nothing but absolutely willful expression of an irrepressibly witty personality? (Critical Heritage, 189-190)

Subsequent critics have overturned this view, while often appealing to the notion that the play is difficult to classify and unique in kind. (VARTY, 1998, p.205)

Além do subtexto crítico, depois de decorridos cerca de 70 anos da morte de Wilde – e, de acordo com alguns críticos, com a descriminalização do homossexualismo no Reino Unido em 1967 – surgiram algumas linhas de análise literária que consideram haver também indícios de homossexualidade em algumas das ações dos personagens, mormente se consideradas as duplas identidades dos personagens principais masculinos.

Evidentemente, o foco do trabalho não permitirá a exploração de toda a riqueza de elementos contidos na peça e, por isso, o último campo de investigação mostrado deverá ser preterido, em prol da permissão da análise estética pretendida nesta dissertação.

4.2 Discussões sobre o gênero da peça

Como Varty menciona, alguns críticos consideram *A importância de ser Prudente* uma peça de difícil classificação, por apresentar elementos singulares. Na verdade, há mesmo uma imensa dificuldade em classificar a peça como sátira, farsa, comédia de costumes ou mesmo *well-made play*.

Segundo *The Cassell Companion to Theatre*, organizado por Jonathan Law, a sátira se caracterizaria pelo

uso do ridículo para expor as pretensões, a estupidez e as maldades dos seres humanos e de suas instituições. A palavra vem do latim *satira* e tem como significado uma mistura de frutas, porque as primeiras sátiras eram longos versos contendo uma mistura de numerosos recursos literários. (LAW, 1999, p.413)⁵

Assim, *A importância de ser Prudente* poderia ser considerada uma sátira se fosse analisado o modo como as denúncias sociais retratam as falhas da sociedade vitoriana. Todavia, a peça não se permite prender a uma definição estanque. Ela poderia ser considerada uma farsa se fosse considerada a definição de farsa trazida pelo livro organizado por Law:

⁵ No original: *The use of ridicule to expose the pretensions, folly, and evils of human beings and their institutions. The word comes from the Latin **satira**, meaning a dish of mixed fruit, because the first satires were long verses containing a mixture of numerous literary devices.* (LAW, 1999, p.413)

uma peça caracterizada por um humor extensivo e um enredo complicado e improvável. A palavra vem do latim *farcire* e significa “recheiar”, que era originalmente usada para se referir às sentenças explicativas adicionadas à liturgia, e, então, foi incluída depois no teatro para se referir ao material extra inserido em uma peça para divertir e entreter. (LAW, 1999, p.166)⁶

O enredo de *A importância de ser Prudente* também pode ser considerado complicado e improvável e, nesse sentido, ela poderia ser também considerada uma farsa. Entretanto, esse enredo apresenta outras singularidade dificilmente enquadradas no âmbito da farsa, mas próximas da estrutura da “well-made play” ou *pièce bien-faite* no original em francês, uma tradição teatral do século XIX, vinda do dramaturgo Eugène Scribe. Este, de acordo com *The Cassell Companion to Theatre*, “desenvolveu uma estrutura formulada algumas vezes ainda usada hoje: o protagonista se depara com complicações crescentes em direção a um clímax seguido de um desfecho” (LAW, 1999, p.499).⁷

Por fim, a comédia de costumes – chamada em inglês de *comedy of manners* –, diz respeito “a uma forma sofisticada de comédia a satirizar as trivialidades das classes altas” (LAW, 1999, p.112).⁸ Na verdade, a comédia de costumes poderia ser melhor definida como uma forma de sátira a determinadas classes sociais, não apenas às classes altas, como consta do livro organizado por Law. Essa classificação aproxima-se da sátira, com a diferença de a forma crítica assumida na comédia de costumes qualificar-se como sofisticada. Em *A importância de ser Prudente* a linguagem é trabalhada de maneira a imprimir sofisticação à sagacidade dos personagens.

Portanto, em cada uma das definições aqui trazidas, pode-se encontrar características de *A importância de ser Prudente*, e pode-se afirmar ter Wilde incorporado elementos de

⁶ No original: *A play characterized by broad humour and a complicated and improbable plot. The word comes from the Latin **farcire** meaning ‘to stuff’, which was originally used to refer to the explanatory sentences added to the liturgy, then in the theatre to the extra material interpolated into a play to delight and amuse. (Ibid., p.166)*

⁷ No original: *[...] developed a formulaic structure still sometimes used today: the protagonist meets with complications that build towards a climax followed by a denouement. (Ibid., p. 499)*

⁸ No original: *A form of sophisticated comedy that satirizes the pretentious trifling of the upper classes. (Ibid., p.112)*

todos esses tipos de comédia na elaboração de sua peça. Porém, nem todos os autores concordam ser *A importância de ser Prudente* uma mistura de tipos de comédia. Na verdade, muitos deles tomam um tipo de comédia como ponto de partida e afirmam ter, a esse tipo de comédia, Wilde incorporado elementos para torná-lo único. Eric Bentley, por exemplo, considera a peça uma sátira modificada:

Não se encontra a sátira de Wilde enraizada no enredo e nos personagens como no caso de uma comédia tradicional. É um acompanhamento contínuo para a peça, e este fato, longe de indicar imaturidade, é a realização de um novo tipo de comédia. O enredo é um daqueles absurdos Gilbertianos,⁹ sobre crianças perdidas e irmãos reencontrados, do qual se pode apenas rir. Ainda assim, o diálogo que sustenta o enredo, ou é sustentado por ele, é um fluxo contínuo de comentários em todos os temas da vida que o enredo está longe de mencionar. Talvez *comentário* seja um conceito muito superficial e absoluto. O “comentário” wildeano é um cutucão pseudo-irresponsável em todos os grandes problemas, e nós estaríamos justificados em remover o prefixo “pseudo” se a sátira wildeana, por todas as suas desobediências, não tivesse um efeito cumulativo e paradoxal. O que começa como uma brincadeira fínida como uma crítica da vida. (BENTLEY, 1985, in BLOOM, 1985, p.16)¹⁰

Como se vê, Bentley também apela para o subtexto crítico como o principal elemento de modificação daquilo que ele considera ser uma sátira.

A respeito da *well-made play*, Juan Jr. em um artigo intitulado “The Action of the Comedies”, compilado no livro *Oscar Wilde*, organizado por Harold Bloom, afirma:

Com as comédias, Wilde modifica o elemento de “tese” da “*well-made play*” pela combinação de implicações sérias e triviais dentro de um composto. [...] Em *A*

⁹ Os “absurdos Gilbertianos” mencionados fazem referências ao dramaturgo W. S. Gilbert (1836-1911), cuja peça *Engaged* (1877) é considerada uma fonte para a peça *A importância de ser Prudente*, de Wilde. Gilbert também se consagrou, juntamente com Arthur Sullivan, pela criação do musical *Patience* (1881), no qual Oscar Wilde e outros estetas são satirizados. Wilde aproveitou-se do musical para expor a si mesmo e também sua teoria estética, e seu tour de palestras pela América do Norte em 1882 serviu também para a divulgação do musical de Gilbert e Sullivan.

¹⁰ No original: *One does not find Wilde's satire embedded in plot and character as in traditional high comedy. It is a running accompaniment to the play, and this fact, far from indicating immaturity, is the making of a new sort of comedy. The plot is one of those Gilbertian absurdities of lost infants and recovered brothers which can only be thought of to be laughed at. Yet the dialogue which sustains the plot, or is sustained by it, is an unbroken stream of comment on all the themes of life which the plot is so far from broaching. Perhaps comment is too flat and downright a conception. Wildean "comment" is a pseudo-irresponsible jabbing at all the great problems, and we would be justified in removing the prefix "pseudo" if the Wildean satire, for all its naughtiness, had not a cumulative effect and a paradoxical one. [...] What begins as a prank ends as a criticism of life.* (BENTLEY, 1985, in BLOOM, 1985, p.16)

importância de ser Prudente, sérios significados são expressos pela linguagem estilizada. (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.46-47) ¹¹

Assim, para Juan Jr., a singularidade da peça reside na combinação de elementos contrários, e ela pode ser classificada como *well-made play*.

Segundo Peter Raby, “o gênero da comédia farsesca ofereceu a ele [Wilde] uma certa disciplina de estrutura e convenção, dentro da qual injetou a precisão de linguagem que ele tinha tornado perfeita em outras formas narrativas” (RABY, 1995, p.22). ¹² Raby é da opinião de Wilde ter acrescentado uma característica sua a um gênero já existente. Anne Varty compartilha de sua opinião, embora ela não mencione a precisão do diálogo como uma das características incorporadas por Wilde ao gênero:

Os personagens de Wilde não são [...] comprometidos por aquilo que os outros sabem deles, mas pela maneira que eles descobrem a respeito de si mesmos. Enquanto os enredos de suas comédias anteriores tinham como elemento central um personagem tentando evitar um passado devastador, aqui o enredo considera o que acontece quando um personagem sem um passado apressa-se para encontrar um. Invertendo os valores tradicionais do “sério” e do “trivial, Wilde faz da farsa um instrumento para subversão política. (VARTY, 1998, p.192-193) ¹³

Para Varty, o elemento modificador da farsa é a inversão dos valores tradicionais, de maneira a utilizar a forma teatral como um meio de subversão política. Eric Bentley, por sua vez, afirma:

A importância de ser Prudente (1895) é uma variante [...] da farsa, um gênero que, sendo a antítese do sério, não é facilmente colocado para sérios usos. Na verdade, nada é mais fácil do que tocar nessa peça sem perceber o que ela contém. É tão consistentemente farsesca em tom, caracterização e enredo, que muito poucos se

¹¹ No original: *With the comedies, Wilde modifies the “thesis” element of the “well-made” play by blending serious and trivial implications into a composite whole. [...] In The Importance of Being Earnest, serious meanings are conveyed by stylized language.* (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.46-47)

¹² No original: *The genre of farcical comedy offered him a certain discipline of structure and convention, into which he injected a precision of language he had perfected in other narrative forms.* (RABY, 1995, p.22)

¹³ No original: *Wilde’s characters are not [...] compromised by what others know about them, but by the way they discover about themselves. While the plots of his earlier comedies had turned on a central character seeking to evade an overwhelming past, here the plot muses on what happens when a character without a past rushes to embrace one. Inverting the traditional values of ‘the serious’ and ‘the trivial’, Wilde makes farce into an instrument for political subversion.* (VARTY, 1998, p.192-193)

preocupam em desenraizar algum conteúdo sério. (BENTLEY, 1985, *in* BLOOM, 1985, p.15)¹⁴

Aparentemente, Eric Bentley possui a mesma opinião que Raby e Varty, isto é, acredita ser a peça uma farsa com elementos modificados, pois há um conteúdo implícito adicionado por Wilde que possibilita levar a farsa a sério. Porém, ele vai um pouco além das opiniões de Raby e Varty. Vejamos:

O procedimento de Oscar Wilde é o oposto de tudo isso. Ele não tem um enredo sério, nem personagens verossímeis. Suas epigramas não são divertimento cômico, mas entretenimento sério. Elas estão em irônico contraponto com os absurdos da ação. Este contraponto é o método de Wilde. É isso que dá a ele sua voz e seu triunfo peculiares. É isso que faz dele tão difícil de se apanhar: o rabo do peixe tremula, se mexe rapidamente e desaparece. Talvez *A importância de ser Prudente* deva ser definida como “quase sátira”. [...] o diálogo em *A importância de ser Prudente* está sempre na fronteira da sátira, sempre a ponto de se tornar uma crítica ácida. Nunca se torna. Essa é sua função. Antes que o inimigo possa denunciar Wilde, a rápida explosão já acabou e nós estamos de volta entre sanduíches de pepino. (BENTLEY, 1985, *in* BLOOM, 1985, p.18)¹⁵

Assim, para Bentley, o elemento adicionado é um subtexto apenas entrevisto, mas nunca alcançado. Ele também tem, como muitos outros críticos, dificuldades em classificá-la.

Dessa forma, a peça possui elementos *sui generis* que a impedem de ser enquadrada nas limitações de um único gênero. Nesse sentido, o gênero da peça pode ser visto da mesma maneira como seu subtexto é visto por Bentley: ele é vislumbrado, mas nunca totalmente apanhado.

4.3 O diálogo como estrutura

¹⁴ No original: *The Importance of Being Earnest (1895) is a variant [...] of farce, a genre which, being the antithesis of serious, is not easily put to serious uses. In fact nothing is easier than to handle this play without noticing what it contains. It is so consistently farcical in tone, characterization, and plot that very few care to root out any more serious content.* (BENTLEY, 1985, *in* BLOOM, 1895, p.15)

¹⁵ No original: *Oscar Wilde's procedure is the opposite of all this. He has no serious plot, no credible characters. His witticisms are, not comic, but serious relief. They are in ironic counterpoint with the absurdities of the action. This counterpoint is Wilde's method. It is what gives him his peculiar voice and his peculiar triumph. It is what makes him hard to catch: the fish's tail flicks, flashes, and disappears. Perhaps *The Importance of Being Earnest* should be defined as “almost a satire”. [...] the dialogue in *The Importance of Being Earnest* is forever on the frontier of satire, forever on the point of breaking into bitter criticism. It never breaks. That is its function. Before the enemy can denounce Wilde the agile outburst is over and we are back among the cucumber sandwiches.* (Ibid., p.18)

4.3.1 A sustentação do enredo – alicerces latentes

Além das características vistas anteriormente, o diálogo tem também o papel de sustentar o enredo. A esse respeito, Arthur Ransome, em seu livro *Oscar Wilde: A Critical Study*, afirma que a peça *A importância de ser Prudente*

[...] nunca contradiz a si mesma, e é válido notar que sua unidade, a união de seu diálogo e seu enredo, tal que um ajuda o outro, não é conseguida a custa da conversação, mas a custo daqueles recursos mecânicos usados como suportes para encher um teatro, dos quais Wilde não tinha certeza, a princípio, de ser capaz de lançar mão. O diálogo não foi carregado para andar lentamente com o enredo; o enredo foi reduzido até poder voar com as asas do diálogo. Os dois se tornaram um. (RANSOME, 1912, p.139)¹⁶

Assim, o diálogo pode sustentar o enredo, mas o contrário também é verdadeiro, pois na unidade entre o enredo e o diálogo são estabelecidos os alicerces mais firmes da comédia; e o enredo, segundo Esslin, é construído com base na criação de expectativas. De fato,

a criação do interesse e do suspense (...) está por trás de toda construção dramática. Expectativas precisam ser despertadas, mas nunca satisfeitas antes do momento final em que cai o pano; a ação precisa parecer estar, a cada momento, chegando mais perto de seu objetivo, porém, sem atingi-lo de forma completa antes do final; e, acima de tudo, é preciso haver constante variação de andamentos e ritmos, pois qualquer tipo de monotonia está certamente fadada a embotar a atenção e a provocar o tédio e a sonolência. (ESSLIN, 1976, p.47)

E isso ocorre em *A importância de ser Prudente*, pois, como se sabe, o enredo da peça gira em torno de dois casais – o par João e Gwendolen e o par Algernon e Cecília – cujas expectativas de ficarem juntos estão atreladas a uma série de pequenos impasses, superimpostos a outros, de modo a criar uma cadeia de acontecimentos a prender a atenção da plateia.

Assim, *A importância de ser Prudente* tem como enredo a história de dois amigos, João Worthing e Algernon Moncrieff: o primeiro vive no campo, em Hertfordshire, enquanto o segundo mora na cidade, em Londres. João também mantém uma casa em Londres, onde sempre aparece, e, nessas ocasiões, visita seu amigo Algernon, embora nunca o tenha

¹⁶ No original: [...] it never contradicts itself, and it is worth noticing that its unity, its dovetailing of dialogue and plot, so that the one helps the other, is not achieved at the expense of the conversation, but at that of the mechanical contrivances for filling a theatre that Wilde had not at first felt sure of being able to do without. The dialogue has not been weighted to trudge with the plot; the plot has been lightened till it can fly with the wings of the dialogue. The two are become one. (RANSOME, 1912, p.139)

convidado para visitá-lo em sua casa de campo. Algernon também desconhece o fato de o nome real de seu amigo ser João, pois ele sempre se apresentou como Prudente.

Porém, em uma dessas frequentes visitas, João esquece sua cigareira na casa de Algernon e nela há uma inscrição com os seguintes dizeres: “De Cecílinha, com seu mais terno amor, a seu querido tio João” (WILDE, 2007, p.794). João é então obrigado a confessar a Algernon sua verdadeira identidade: ele lhe conta, na verdade, ser conhecido como João em sua casa de campo, mas sempre ter fingido ter um irmão chamado Prudente – um verdadeiro fanfarrão morador de Londres –, o qual se envolve frequentemente em situações embaraçosas e, nessas ocasiões, João está sempre disposto a ir à cidade para ajudá-lo. Contudo, quando chega a Londres, João assume a identidade e a personalidade de seu fictício irmão, de modo a se comportar como lhe aprouver, pois no campo não pode fazê-lo: sendo tutor de Cecília Cardew ele precisa adotar uma atitude moral bastante elevada. Ao mencionar Cecília, João declara estar ela muito interessada em seu fictício irmão “Prudente” e, sem intencionar fazê-lo, descreve-a de maneira a despertar o interesse de Algernon:

ALGERNON. Mas parece-me que você tinha dito que... a Srta. Cardew estava bastante interessada pelo seu pobre irmão Prudente. Não irá ela sentir muito a sua morte?

JOÃO. Oh! Tudo correrá bem. Cecília, fico satisfeito em dizê-lo, não é uma tola mocinha romântica. Tem um apetite excelente, dá longos passeios e não liga absolutamente importância às suas lições.

ALGERNON. Gostaria bem de conhecer Cecília.

JOÃO. Terei todo o cuidado para que isso não aconteça. É excessivamente bonita e acaba de completar dezoito anos. (WILDE, 2007, p.806)

João mostra-se um tanto ingênuo por acreditar que, depois de ter descrito Cecília como “excessivamente bonita”, ele conseguirá impedir Algernon de conhecê-la.

Depois de revelar a Algernon chamar-se de fato João, o amigo também lhe revela ter inventado – a fim de se permitir comportar-se como desejar – um fictício amigo cujo nome é Bumbury, uma pessoa muito doente e a quem ele deve fazer visitas frequentes. Quando deseja escapar de alguma obrigação social em Londres, Algernon sempre diz visitar seu amigo Bumbury. A essas escapadas, ele chama “bumburismo”.

Nessa mesma ocasião, João revela, ainda, ter vindo a Londres para pedir Gwendolen Fairfax – a prima de Algernon – em casamento, embora ele precise “matar” seu irmão Prudente para poder casar-se com ela. Coincidentemente, Gwendolen e sua mãe, Lady Bracknell, passam na casa de Algernon para uma breve visita, e João aproveita a oportunidade para pedi-la em casamento. Gwendolen aceita imediatamente e revela-lhe estar muito feliz por ficar noiva de um homem chamado Prudente, pois este nome “produz vibrações” (WILDE, 2007, p.800). Entretanto, Lady Bracknell não consente com o casamento, a menos que João seja aprovado em seus critérios: ela lhe faz, então, algumas perguntas para saber sobre seus rendimentos monetários e sobre seus familiares. Lady Bracknell faz descobertas a respeito do passado de João que a levam a proibir o casamento de sua filha com o pretendente: ele foi achado em uma mala de mão na estação de trem Vitória e foi adotado pelo homem que o encontrou, Sr. Thomas Cardew. Antes de ir embora com sua mãe, Gwendolen consegue pegar o endereço da casa de campo de João, a fim de escrever-lhe cartas. Algernon, sorrateiramente, anota o endereço também, e avisa seu mordomo, Lane, sobre suas intenções de *bumburizar* no dia seguinte.

O segundo ato tem início com a apresentação de Cecília ao público: ela está para iniciar sua aula de alemão com a governanta da casa, a Srta. Prism, quando chega o Dr. Chasuble – o cônego da igreja da propriedade de João, que secretamente nutre sentimentos afetivos pela governanta, a qual lhe corresponde a afetividade – e Cecília, a fim de escapar de suas aborrecidas lições, convence a governanta a dar um passeio com ele. Quando ela está sozinha no jardim, o mordomo do solar vem avisá-la da chegada do senhor Prudente Worthing. Como o seu tutor, João Worthing, não se encontra no solar, Cecília faz as vezes de anfitriã e recebe Prudente. Surge em cena, então, Algernon, fingindo ser Prudente. Em outra parte da casa, a Srta. Prism e o Dr. Chasuble estão retornando de seu passeio, quando se encontram com João, recém-chegado de Londres. Ele está trajando luto, pois decidiu acabar

de vez com sua falsa identidade e declara a morte de seu irmão, bem como seu último desejo: o de ser enterrado em Paris.

João aproveita a oportunidade para pedir ao cônego para batizá-lo, pois alega não se lembrar de ter sido batizado. Com isso, ele pretende resolver completamente a questão do seu nome de batismo, mudando-o para Prudente e conseguindo, enfim, satisfazer o ideal de Gwendolen. Na sequência, Cecília aparece para lhe contar as últimas novidades: seu irmão Prudente se encontra no solar. Quando João descobre Algernon passando-se por seu irmão Prudente, ele fica muito contrariado e avisa seu mordomo sobre a partida iminente do “irmão”, pois este foi chamado com urgência em Londres. Algernon afirma voltar a Londres somente se João trocar seu traje de luto. Quando João sai, Cecília volta ao jardim e Algernon resolve declarar-se a ela, para preparar seu próximo “bumburismo”. Algernon fica surpreso ao saber-se correspondido, pois Cecília lhe confessa nutrir uma afeição apaixonada por ele e, por isso, inventou um elaborado romance entre os dois, uma vez que ele era objeto de longas conversas entre ela e a Srta. Prism: segundo Cecília, uma pessoa de quem se fala muito, torna-se sempre muito atraente. Algernon entra no jogo de Cecília e concorda com todas as suas invenções, e, assim, fica acordado eles estarem noivos há três meses. Em meio a esses devaneios de amor, Algernon decide ficar por mais uma semana no solar e, quando o mordomo vem lhe avisar da chegada da carruagem para levá-lo à estação de trem, ele lhe ordena que esta retorne no mesmo horário dentro de uma semana. Todavia, Algernon fica bastante apreensivo pelo fato de Cecília manifestar uma satisfação extrema em estar noiva de um homem chamado Prudente, pois, segundo ela, esse nome “inspira absoluta confiança” (WILDE, 2007, p.820). Assim, ele também decide fazer uma visita ao pároco para ser batizado ainda na mesma tarde. Após a saída de Algernon, o mordomo anuncia a chegada de Gwendolen, que veio fazer uma visita surpresa a João. Novamente, Cecília faz as vezes de anfitriã, oferecendo chá a Gwendolen. Entretanto, o chá da tarde acaba por tornar-se uma

verdadeira batalha quando ambas descobrem estarem noivas de Prudente Worthing. Nesse momento, João chega, seguido por Algernon e, então, ambos são desmascarados, pois Cecília conta a Gwendolen ser seu noivo João Worthing e Gwendolen, por sua vez, conta a Cecília ser seu noivo, na verdade, Algernon Moncrieff. Indignadas por estarem repentinamente sem noivo – pois o noivo de ambas não existe –, as duas saem abraçadas do jardim, onde os dois amigos permanecem comendo bolinhos (*muffins*).

Tendo aparecido duas vezes no mesmo ato, a comida torna-se um elemento de exploração das convenções sociais da sociedade vitoriana, de acordo com Peter Raby, em seu livro *Oscar Wilde* (1988). De fato, Cecília, quando assume o papel de anfitriã, deseja mostrar hospitalidade à Gwendolen, e oferece-lhe chá. A cena torna-se um contraponto com a cena final do segundo ato, quando Algernon está a comer *muffins* despreocupadamente. De acordo com Anne Varty:

As pessoas na sociedade vitoriana tinham códigos rígidos de como as visitas sociais deveriam ser feitas, como os cartões deveriam ser deixados e como o chá deveria ser servido e consumido. Havia inúmeros livros sobre etiqueta e as cartas das leitoras para os jornais cujo público era feminino estavam cheias com questões sobre como lidar com particularidades sociais. (VARTY, 1998, p.197)¹⁷

Nesse sentido, é possível entrever certa crítica à hipocrisia de Gwendolen e de Cecília, pois, em nome da educação e das boas maneiras, acomodam suas hostilidades à mesa do chá. Da mesma maneira, a despreocupação de Algernon, ao continuar comendo bolinhos – lembrando sua afirmação de que se “deve comer sempre bolinhos com toda a calma” (WILDE, 2007, p.828) – quando, possivelmente, acaba de perder seu grande amor, sugere a necessidade de manter a conduta adequada mesmo em situações de tensão extrema.

O terceiro ato, então, tem início com Gwendolen e Cecília confrontando João e Algernon para saber os motivos de eles utilizarem falsas identidades. As moças combinam

¹⁷ No original: *The Victorians had strict codes for how social visits were to be made, cards left, and for how tea was to be served and consumed. There were numerous handbooks on etiquette and the problem pages of the ladies' papers were crowded with questions about how to deal with social niceties.* (VARTY, 1998, p.197)

questionar os rapazes em uníssono, ao que eles respondem da mesma maneira. A respeito dessas falas uníssonas, Katherine Worth afirma:

[Wilde] evidentemente intenciona também a exagerada estilização que começa a distanciar a farsa até mesmo, do menor traço realista quando João e Algernon são confrontados face a face com Gwendolen e Cecília. Como autômatas, as garotas perguntam as mesmas questões e utilizam os mesmos movimentos, cada uma em seu turno [...], com uma precisão maneirista que levou alguns críticos modernos a denominarem a cena de “dança do cortejo” para descrever as manobras do quarteto. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.133)¹⁸

Assim, a peça é marcada pela repetição que dá o ritmo e o tom de leveza com a qual deve ser encarada. Para Juan Jr.,

Esse movimento sistemático faz parte da simetria da situação e do diálogo que organiza a peça inteira. A coreografia visual não apenas disciplina a violência da farsa por criar uma “distância estética”, mas também protege o drama do julgamento realístico de que ela seja, num sentido pejorativo, “artificial”. (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.49)¹⁹

A respeito da repetição, Worth acrescenta que os processos repetitivos – tais como ambos os rapazes fingirem se chamar Prudente, ambos terem a ideia de ser batizados, ambas as garotas possuírem o desejo de se casar com um homem por nome Prudente, entre outros –, fazem a confusão ser dobrada:

A repetição e a estilização mais e mais pesada, de agora em diante constroem a impressão de que algum processo físico está sendo representado [...]. Na medida em que as falas se tornam cada vez mais entrecruzadas [...], é quase certo a plateia perder sua própria segurança sobre quem é quem, uma confusão certamente intencionada por Wilde. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.133)²⁰

Quando Algernon e João afirmam terem utilizado identidades falsas porque desejavam encontrar-se com suas amadas, elas estão a ponto de perdoá-los; porém, resta ainda a questão

¹⁸ No original: *He [Wilde] evidently intends also the exaggerated stylisation which begins to push the farce away from even minimal realism when Jack and Algernon are brought face to face with Gwendolen and Cecily. Like automata, the girls ask the same questions and use the same movements, each in turn [...], with a mannered precision which has drawn from modern critics terms like “courtship dance” to describe the manoeuvres of the quartet.* (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.133)

¹⁹ No original: *This systematic movement forms part of the symmetry of situation and dialogue that organizes the whole play. Not only does this visual choreography discipline the violence of farce by creating “aesthetic distance”, but it also protects the drama from the realistic judgment that it is, in the pejorative sense, “contrived”.* (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.49)

²⁰ No original: *Repetition and increasingly heavy stylisation from now on build up the impression that some physical process is being acted out [...]. As the lines become ever more crossed [...] the audience has almost certainly lost its own grip on who is who, a confusion Wilde surely intends.* (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.133)

do nome de batismo. Quando ambos afirmam sua intenção de batizarem-se na mesma tarde, Gwendolen e Cecília prontamente os perdoam. Neste momento, Lady Bracknell chega ao solar, pois veio atrás de sua filha Gwendolen. Ao descobrir Gwendolen e João noivos, ela os proíbe. Porém, quando descobre o desejo de Algernon de casar-se com Cecília, ela passa a questionar João sobre sua pupila e, quando se dá conta da quantidade de dinheiro da herança de Cecília, Lady Bracknell imediatamente consente com o casamento. Porém, agora é João a se opor ao casamento, pois Cecília é sua pupila e assim permanecerá até ter completado 35 anos. Quando Cecília afirma não poder esperar tal idade para se casar, Lady Bracknell pede a João para reconsiderar sua decisão. João, então, lhe diz estar o caso inteiramente nas mãos dela mesma, pois no momento em que ela der seu consentimento para seu casamento com Gwendolen, ele dará a Cecília seu consentimento para seu casamento com Algernon. Lady Bracknell recusa-se a fazer semelhante coisa e está pronta para ir embora quando chega o Dr. Chasuble afirmando estar tudo preparado para os batismos. Ao ser informado de que não deverá mais realizar os batismos, Dr. Chasuble anuncia seu encontro com a Srta. Prism, que o espera na sacristia. Quando ouve o nome da Srta. Prism, Lady Bracknell interrompe sua partida e exige que a chamem, pois afirma ter assuntos pendentes a tratar com ela. Quando a Srta. Prism chega, Lady Bracknell passa a inquirir sobre uma criança com a qual ela saíra para dar um passeio há vinte e oito anos, do qual nunca retornara. Dias mais tarde, a polícia encontrara um carrinho de bebê contendo um manuscrito de um romance em três volumes, mas o bebê nunca fora achado. A Srta. Prism, muito envergonhada, confessa ter escrito um romance em três volumes e, na manhã em que saíra para dar o passeio com o bebê, levava consigo uma mala de viagem, onde estava o manuscrito. Num momento de grande distração, ela colocou o manuscrito no carrinho e o bebê na mala de mão e acabou por esquecer a mala no vestiário da estação Vitória. Quando retornou para procurar a mala com o bebê, ambos

havam desaparecido. A respeito do confronto final entre Lady Bracknell e a Srta. Prism, Anne Varty afirma:

A resolução da farsa parodia as cenas convencionais de reuniões familiares. O papel de Lady Bracknell como a dirigente dos procedimentos, que até então todos tinham tentado evitar, é transformado naquele de *raisonneur* [...]. Apenas ela pode reconhecer a Srta. Prism de longos anos atrás e exigir uma explicação para o assunto inacabado entre ambas. Apenas ela pode apontar a fonte que revela o mágico nome cristão de João e restaurar sua identidade. Esse final convencionalmente “feliz” contém mais um elemento de paródia, pois apesar de que “os bons acabam bem, e os maus acabam mal. É isso o que significa ficção” (*Works*, 376), como a governanta Prism instrui Cecília, os critérios pelos quais os personagens podem ser denominados “bons” permanecem indefinidos. (VARTY, 1998, p.201)²¹

Assim, Lady Bracknell tem um papel decisivo no desfecho da trama, mas este desfecho não “fecha” a peça para seus significados ocultos: o subtexto não deixa de existir quando do fim da história.

Após ouvir a confissão da Srta. Prism, João pede a Gwendolen para esperar por ele, pois precisa ir a seu quarto por um instante. Quando retorna, ele traz em suas mãos uma mala de viagem e pede à Srta. Prism para examiná-la cuidadosamente. Ela conclui a mala ser mesmo sua, e João a abraça com a seguinte exclamação: “Mamãe!” A Srta. Prism nega ser a mãe de João e afirma ser Lady Bracknell quem pode lhe dizer quem ele realmente é. Lady Bracknell, então, declara João como filho de sua irmã, a Sra. Moncrieff e, portanto, irmão mais velho de Algernon. Embora ela não se lembre do nome do sobrinho, ela lhe diz ser o mesmo de seu pai, um general do exército britânico, e este deveria constar em um Anuário Militar. João descobre, finalmente, que seu pai chamava-se Prudente João e, então, ele consegue não apenas o consentimento de Lady Bracknell, mas também o de Gwendolen, pois

²¹ No original: *The resolution of the farce parodies conventional scenes of family reunion. Lady Bracknell's role as the director of proceedings, which hitherto everyone had sought to evade, is transfigured to that of raisonneur [...]. Only she can recognise the Prism of former years and demand an explanation for the unfinished business between them. Only she can point to the source which reveals Jack's magic Christian name and restore his identity. This conventionally 'happy' ending contains a further parodic twist, for although 'The good ended happily, and the bad unhappily. That is what Fiction means' (Works, 376), as Governess Prims had instructed Cecily, the criteria by which any of the characters can be termed 'good' remain elusive. (VARTY, 1998, p.201)*

ela, finalmente, deverá realizar seu ideal de casar-se com um homem chamado Prudente.

Sobre essa revelação final da peça, Worth afirma:

Rindo de si mesmo, bem como dos costumes de seu tempo, Wilde nessa cena se liberta inteiramente de seu século e se torna o escritor “moderno” que ele desejava ser. É um momento moderno [...] quando João, indo de um personagem a outro em busca da verdade a seu respeito, é dirigido pela Srta. Prism a Lady Bracknell [...] e pergunta a ela a questão que tem causado tremores existenciais durante toda a peça: “Poderia você ter a bondade de me informar quem eu sou?”. A resposta pode ser algo que nós já prevíamos, mas ainda causa um choque e não é puramente cômica; é inevitavelmente um tanto perturbador descobrir que sua invenção destemida e aparentemente casual não era mais que a verdade: ele é o irmão de Algernon e seu nome é Prudente. (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.136)²²

A busca da identidade cessa nesse momento, fazendo João, agora, ser de fato, *Prudente*, e isso permite-lhe abarcar a dualidade que o afligiu durante toda a peça: ele finalmente pode se assumir como Prudente no nome e vulgar no caráter.

Em relação a esse duelo, entre a prudência e a vulgaridade, Worth afirma ainda que as últimas falas da peça – nas quais Lady Bracknell, ao ver João abraçar Gwendolen, afirma estar ele “dando sinais de vulgaridade” (WILDE, 2007, p.840), ao que ele prontamente responde: “Pelo contrário, tia Augusta, dei-me agora conta pela primeira vez em minha vida da vital Importância de Ser Prudente” (WILDE, 2007, p.840) –, “é a chamada de volta ao mundo de Lady Bracknell, onde ‘trivial’ e ‘prudente’ reverterem os valores que a farsa tem declarado” (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.137).²³ João se deu conta da importância de ser chamado Prudente e de permanecer irresponsável em suas maneiras e comportamentos, pois Gwendolen espera poder ele satisfazer seus ideais de aparência – ela realmente pensa como sua mãe, Lady Bracknell, para o desespero de João: “Não tem nada,

²² No original: *Laughing at himself, as well as at the mores of his time, Wilde in this scene breaks quite free of his century and becomes the “modern” playwright he wished to be. It is a modern moment [...] when Jack, turning from one character to another in search of the truth about himself, is directed by Miss Prism to Lady Bracknell [...] and asks her the question that has been causing existential tremors throughout the play: “...Would you kindly inform me who I am?” The answer may be something we have seen coming but still it causes a shock and it is not purely comic; it is bound to be a little disturbing to find that his wild and seemingly casual invention was no more than the truth: he is the brother of Algernon and his name is Ernest.* (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.136)

²³ No original: *It is the recall to Lady Bracknell’s world where “trivial” and “earnest” reverse the values the farce has been asserting.* (Ibid., p.137)

mas aparenta tudo. Que mais se pode desejar?” (WILDE, 2007, p.834). A vida de aparências mais uma vez recebe um viés irônico e crítico por parte de Wilde.

A respeito do enredo da peça, Julia Prewitt Brown declara:

O enredo de *A importância de ser Prudente*, como Wilde sabia, reflete o mito nacional do século: a história de uma pessoa que se tornou órfã e que conseqüentemente não tem certeza de seu nome e de sua identidade, que finalmente descobre seus verdadeiros parentesco e nome e que então pode ter um novo recomeço, como num batismo, e se casar. [...]

A piedade central aqui é aquela do determinismo social, a ideia de que nós somos construídos pela influência do ambiente e que nosso passado determina o curso de nossas vidas. Nós somos quem somos pelo resultado de acordos imutáveis feitos no início da vida [...]. Mas em *A importância de ser Prudente* tudo, o passado acima de todas as coisas, pode ser reparado. Algernon e João até mesmo retornam aos seus próprios batizados. Prudente, um personagem que nunca existiu, morre e retorna à vida e ninguém nem mesmo pestaneja. (BROWN, 1999, p.88)²⁴

Assim, na visão de Brown, a história de *A importância de ser Prudente* traz a questão do determinismo social, mas quebra com a ideia ao permitir que o passado – e até mesmo o presente – seja modificado por meios tão simples quanto um batismo ou pelo discurso dos personagens: tanto a existência de Bumbury quanto a de Prudente só se dão no discurso de Algernon e João, respectivamente.

4.3.2 O enredo prenunciado e o enredo oculto: recursos do drama

Há ainda alguns elementos do enredo importantes para o desenvolvimento da peça prenunciados, isto é, alguns personagens preveem os acontecimentos e, de fato, esses acabam acontecendo. O primeiro prenúncio ocorre quando Gwendolen demonstra pretender fazer uma visita surpresa para João em sua casa de campo:

²⁴ No original: *The plot of The Importance of Being Earnest, as Wilde knew, reflects the national myth of the century: the story of a person who was orphaned and who therefore is unsure of his name and identity, who eventually learns his true parentage and name and who can therefore have a new beginning, as in a baptism, and marry. [...]*

The central piety here is that of social determinism, the idea that we are built up by the influence of the environment and that our past determines the course of our lives. We are who we are as a result of the unchangeable covenants made early in life [...]. But in The Importance of Being Earnest everything, the past above all, can be repaired. Algernon and Jack even go back to their own christenings. Ernest, a character who never existed, dies and is brought back to life, and no one bats an eye. (BROWN, 1999, p.88)

GWENDOLEN. Qual é o seu endereço no campo?

JOÃO. Mansão Woolton, em Hertfordshire. [...]

GWENDOLEN. Suponho que haverá para lá um bom serviço de correio. Talvez seja necessário fazer algo de desesperado. É claro que isto requereria séria reflexão. Comunicar-me-ei com você diariamente. (WILDE, 2007, p.807)

Assim, a plateia não fica exatamente surpresa com a visita inesperada de Gwendolen a João, pois ela já havia demonstrado pensar no assunto.

Um outro prenúncio existente na peça é o fato de João temer Gwendolen tornar-se como sua mãe:

JOÃO. Acredita você, Algy, que exista alguma probabilidade de que Gwendolen venha a parecer-se com sua mãe dentro de cento e cinquenta anos?

ALGERNON. Todas as mulheres chegam a parecer-se com suas mães. É a tragédia delas. Os homens não. É a tragédia deles. (WILDE, 2007, p.805)

A declaração de Algernon acaba por se tornar verdadeira, pois ao longo da peça Gwendolen se mostra tão esnobe e preocupada com as aparências quanto sua mãe.

Outro elemento previsto por Algernon diz respeito ao relacionamento entre Gwendolen e Cecília:

ALGERNON. E você já disse a Gwendolen que tem uma pupila excessivamente bonita e que acaba de completar dezoito anos?

JOÃO. Oh! Não se deve falar destas coisas inconsideradamente. Cecília e Gwendolen acabarão, decerto, por se tornar amigas íntimas. Aposto o que você quiser que, meia hora depois de se encontrarem, estarão chamando uma a outra de irmãs.

ALGERNON. As mulheres só fazem isto, depois de terem chamado uma às outras uma porção de coisas. (WILDE, 2007, p.806)

João, de início, se mostra certo, pois a sequência em que Gwendolen e Cecília se conhecem o prova:

CECÍLIA. (*indo a seu encontro*). Permita-me que me apresente eu mesma. Chamo-me Cecília Cardew.

GWENDOLEN. Cecília Cardew? (*Dirige-se para ela e aperta-lhe a mão.*) Que nome encantador! Algo me diz que vamos ser grandes amigas. Já estou gostando de você, mais do que poderia dizer. Minhas primeiras impressões das pessoas não me enganam nunca. (WILDE, 2007, p.821)

Porém, a previsão de Algernon é mais acertada, pois, após descobrir tanto ela quanto Cecília estarem noivas de Prudente, Gwendolen tem uma segunda impressão a respeito de Cecília:

GWENDOLEN. Desde o momento em que a vi, desconfiei de você. Senti que você era falsa e fingida. Nunca me engano nestas coisas. Minhas primeiras impressões das pessoas são invariavelmente certas. (WILDE, 2007, p.824-825)

Entretanto, quando os mal entendidos entre Gwendolen e Cecília acabam, elas, de fato, se tornam amigas, pois se veem na mesma condição: sem noivo de uma hora para outra. Assim, “depois de terem chamado uma à outra uma porção de coisas”, elas finalmente se tornam amigas, como Algernon previra.

Esses prenúncios têm a função de tornar a peça mais cômica, pois as expectativas de confusão por eles geradas acabam por serem satisfeitas, fazendo o riso ser provocado na plateia. Na verdade, as expectativas só são satisfeitas pelo fato de a plateia já saber tanto Gwendolen quanto Cecília estarem noivas de um fictício Prudente e, portanto, esperar um confronto entre elas. A esse respeito, Martin Esslin afirma:

Esse é um dos recursos básicos de todo drama: fazer o público saber um pouco mais do que os personagens que estão no palco. Ou, em alguns casos, menos. Quando o público sabe menos do que os personagens, o que resulta é o suspense, a tensão, a expectativa; quando sabe mais, o público fica profundamente comprometido, chega quase a ponto de gritar para dizer ao personagem que não aja assim tão tolamente. Tal é a fonte de muita coisa na comédia. (ESSLIN, 1976, p.79)

Um bom exemplo do riso provocado pelo conhecimento da plateia a respeito de uma dada situação é quando João chega ao solar anunciando a morte de Prudente e este, incorporado por Algernon, se encontra no solar também:

CECÍLIA. Que é que há, tio João? Ponha-se alegre! Parece que está com dor de dentes. Tenho uma surpresa daquelas para o senhor. Quem pensa que esteja na sala de jantar? Seu irmão!

JOÃO. Quem?

CECÍLIA. Seu irmão Prudente. Chegou há meia hora.

JOÃO. Que tolice! Eu não tenho irmão.

CECÍLIA. Oh! Não diga isto! Por pior que se tenha portado com o senhor no passado, nem por isto deixa de ser seu irmão. Não é possível que tenha tão pouco coração para renegá-lo. Vou dizer-lhe que venha e o senhor vai apertar-lhe a mão, não é, tio João? (*Volta correndo para a casa.*)

[...]

(*Entram Algernon e Cecília de mãos dadas. Caminham devagar para João.*)

JOÃO. Santo Deus! (*Com um gesto ordena a Algernon que se retire.*)

ALGERNON. Mano João, vim de Londres para dizer-lhe que sinto muitíssimo todos os desgostos que lhe tenho dado e que estou decidido a levar vida melhor no futuro. (*João fita-o de frente e não lhe aceita a mão.*)

CECÍLIA. Tio João, o senhor não irá negar a mão a seu próprio irmão.

JOÃO. Nada me levará a apertar-lhe a mão. Considero sua vinda aqui ignominiosa. Sabe ele perfeitamente bem por quê.

CECÍLIA. Tio João, seja bonzinho. Sempre há algo de bom em toda gente. Prudente estava agora mesmo me falando a respeito do seu pobre amigo paralítico, o sr. Bumbury, a quem ele visita freqüentemente. E decerto deve haver bondade em quem a tem para com um enfermo e abandona os prazeres de Londres para sentar-se junto a um leito de dor. (WILDE, 2007, p.815-816)

Nesse caso, a plateia sabe mais que os personagens, pois conhece o fato de João ter decidido “matar” Prudente, bem como sabe que Algernon resolveu “trazê-lo à vida”. E embora Algernon saiba da decisão de João, o contrário não é verdadeiro, tornando a sequência de cenas ainda mais hilária.

Entretanto, quando o público sabe menos que os personagens, o resultado é a tensão, pois existem expectativas que a plateia não sabe se serão satisfeitas ou não, como é o caso do confronto entre Lady Bracknell e a Srta. Prism:

LADY BRACKNELL. (*estremecendo.*) Senhorita Prism! Ouviu-o mencionar uma senhorita Prism?

CHASUBLE. Sim, Lady Bracknell. Vou ter com ela.

LADY BRACKNELL. Permita-me que lhe peça para ficar um instante. É um assunto que pode ter importância vital para Lorde Bracknell e para mim. Será essa senhorita Prism uma mulher de aspecto repulsivo confusamente relacionado com o ensino?

CHASUBLE. (*um tanto indignado.*) É uma senhora cultíssima e a própria imagem da respeitabilidade.

LADY BRACKNELL. É evidentemente a mesma pessoa. Posso perguntar-lhe a posição que ela ocupa em sua casa?

CHASUBLE. (*com severidade.*) Sou solteiro, minha senhora.

JOÃO. (*intervindo.*) Lady Bracknell, a senhorita Prism é, há três anos, a estimada governanta e inestimável companheira da senhorita Cardew.

LADY BRACKNELL. Apesar do que acabo de ouvir a seu respeito, preciso vê-la imediatamente. Mande-a chamar.

CHASUBLE. (*olhando para fora.*) Não é preciso. Ela vem chegando.

(*Entra apressadamente a Srta. Prism.*)

SENHORITA PRISM. Disseram-me que o senhor estava à minha espera na sacristia, caro cônego. Estive lá esperando por uma hora e três quartos. (*Vê Lady Bracknell, que a fita com um olhar penetrante e pétreo. A Srta. Prism fica pálida e, muito constrangida, olha ansiosamente em redor, como se quisesse fugir.*)

LADY BRACKNELL. (*com voz severa de um juiz.*) Prism! (*A Srta. Prism baixa a cabeça, envergonhada.*) Venha cá, Prism! (*a Srta. Prism aproxima-se com ar humilde.*) Prism, onde está aquele menino? (*Consternação geral. O cônego recua horrorizado. Algernon e João fingem querer evitar, com inquietação, que Cecilia e Gwendolen ouçam os pormenores de um terrível escândalo público.*)

LADY BRACKNELL. Há vinte e oito anos, Prism, saiu você da casa de Lorde Bracknell, na rua Upper Grosvenor, número 104, empurrando um carrinho de criança que continha um bebê do sexo masculino. Nunca mais voltou. Poucas semanas depois, graças às cuidadosas investigações da polícia de Londres, foi o carrinho descoberto à meia-noite, abandonado e vazio, em um remoto canto de

Bayswater. Continha o manuscrito de um romance em três volumes, de um sentimentalismo mais revoltante que o habitual. (*A Srta. Prism estremece com involuntária indignação.*) Mas o menino não estava ali. (*Todos olham para a Srta. Prism.*) Prism! Onde está aquele menino? (*Pausa.*) (WILDE, 2007, p.836-837)

Até então, a plateia desconhece o fato de a Srta. Prism ter trabalhado na casa da mãe de Algernon como babá. O único elemento de ligação entre o passado da Srta. Prism e seu presente é o manuscrito do romance em três volumes que ela conta a Cecília ter escrito quando era mais jovem. Porém, esse não é recuperado, apenas a mala de mão e o bebê que estava dentro dela, isto é, João. Quando Lady Bracknell inquirir a Srta. Prism sobre o paradeiro do bebê e fala sobre o manuscrito do romance, há uma grande expectativa pela resposta dela, mas logo consegue-se entrever o desfecho, pois ela acaba confessando ter deixado a mala de mão na Estação Vitória, linha Brighton – justamente no mesmo lugar onde João já havia contado a Lady Bracknell ter sido encontrado pelo avô de Cecília. Entretanto, essa tensão logo é quebrada pelo riso, pois a plateia está melhor informada que os personagens: quando João aparece com a mala de mão, a Srta. Prism não percebe imediatamente que, se ele tem a posse de sua mala de mão, ele sabe o paradeiro do bebê:

JOÃO. (*correndo para a Srta. Prism.*) É este o saco de viagem, Srta. Prism? Examine-o cuidadosamente antes de falar. A felicidade de mais de uma vida depende de sua resposta.

SRTA. PRISM. (*calmamente.*) Parece que é o meu. Sim, aqui está a arranhadura que sofreu, quando um ônibus virou na rua Gower, em dias juvenis e mais felizes. Aqui está a mancha, no forro, causada pela explosão de uma garrafa de gasosa, incidente que ocorreu em Leamington. E aqui, no fecho, estão minhas iniciais. Já não me lembrava de que as tinha mandado gravar aqui por capricho. Este saco de viagem é indubitavelmente o meu. Alegro-me muitíssimo por encontrá-lo de maneira tão inesperada. A falta dele tem-me causado grandes incômodos, durante todos esses anos. (WILDE, 2007, p.838)

A preocupação da Srta. Prism com a mala e sua insensibilidade em relação ao bebê perdido por ela leva a plateia ao riso e, como esta já espera ser a mala da Srta. Prism, a comicidade da cena está previamente determinada. A respeito dessa cena, Peter Raby afirma:

Wilde não excluiu completamente o lado negro da existência de sua história. Ao invés disso, ele o transformou em comédia, na sequência do saco de viagem de couro preto. Essa é uma paródia da cena tradicional de reconhecimento, que se trata essencialmente de relacionamentos. Pode haver cartas, objetos, joias, roupas ou marcas de nascimento envolvidos, mas o foco é em indivíduos e em sua reunião.

[...] Wilde subverteu a cena de uma forma não usual por tornar o saco de viagem o centro das atenções. A Srta. Prism, que há pouco tempo confessou uma vez ter perdido um bebê, está completamente preocupada com a mala. Ela a identifica, como se fosse uma pessoa [...]. Apenas após o floreio decorativo da história da mala de mão, Wilde volta o foco para o bebê abandonado. (RABY, 1995, p.36)²⁵

Dessa forma, Wilde quebra um pouco das expectativas relativas à solução da identidade de João, retardando o desfecho e dando mais uma vez ensejo a um enfoque irônico na cena – e isso acabou por fazer muitos críticos perderem o foco das reflexões críticas ocasionadas pela peça.

4.3.3 A linguagem é a ação

Para além do sustento do enredo, formado pela *ação*, o diálogo algumas vezes é a própria *ação* em *A importância de ser Prudente*. Martin Esslin afirma ser função da linguagem a caracterização da ação:

Analise-se qualquer peça escrita com verdadeira habilidade e descobrir-se-á que, invariavelmente, a caracterização está na ação. No drama, é claro, a linguagem, muitas vezes, *é* a ação. Podemos dar um passo mais adiante e afirmar que toda linguagem no drama, necessariamente, *transforma-se* em ação. (ESSLIN, 1976, p.45)

Ocorre em *A importância de ser Prudente* mais que isso: não somente os personagens são caracterizados por suas ações, isto é, não somente a linguagem forma a ação da peça no nível da caracterização dos personagens, como também isso ocorre no nível de um sub-enredo, criado propriamente por um dos personagens, Cecília, a respeito de seu romance com Algernon: ela inventa uma elaborada história na qual se encontra noiva de Prudente, sem nem mesmo conhecê-lo. Assim, existe uma aceitação consciente da ficção neste caso, pois, estando

²⁵ No original: *Wilde did not wholly exclude the dark side of existence from his story. Instead, he transformed it into comedy, in the black leather handbag sequence. This is in itself a parody of the traditional recognition scene, which is essentially concerned with relationships. There may be letters, objects, jewels, clothing, or moles involved, but the focus is on individuals and their reunion.*

Wilde subverted in it an unusual way by making the bag itself the center of attention. Miss Prism, who has shortly before confessed that she once lost a baby, is wholly preoccupied by the bag itself. She identifies it, as though it is a person [...] Only after the decorative flourish of the handbag's story does Wilde shift the focus to the abandoned baby. (RABY, 1995, p.36)

Algernon e Cecília noivos no diário de Cecília, estarão noivos também fora dele. Em outras palavras, ao escrever algo, de fato, não ocorrido, esse acontecimento passa a ser tratado como *real* pelos personagens.

Essa característica de Cecília pode ser considerada artística, e logo no começo do segundo ato, quando ela aparece em cena pela primeira vez, ela já demonstra possuí-la:

CECÍLIA. Tenho um diário para anotar os segredos maravilhosos de minha vida. Se não tomasse nota deles, provavelmente os esqueceria por completo.

SRTA. PRISM. A memória, minha querida Cecília, é o diário que todos carregamos conosco.

CECÍLIA. Sim, mas em regra geral, só registra as coisas que não aconteceram nunca, nem poderiam ter acontecido. Acredito que a memória é responsável por quase todos os romances em três volumes que a biblioteca circulante Mudie²⁶ nos remete. (WILDE, 2007, p.809)

Assim, a troca de Cecília entre os acontecimentos reais e os imaginários confirma sua natureza criadora.

4.3.4 Três estilos discursivos

Em *A importância de ser Prudente* é possível identificar três tipos de discurso: o primeiro é o discurso dos amantes – Gwendolen e João e Cecília e Algernon –; o segundo, o de Lady Bracknell e, por fim, o do cônego Chasuble e da Srta. Prism. A respeito desses três tipos de discurso, afirma Peter Raby:

É possível identificar três principais linhas de linguagem dentro do texto extremamente homogêneo: aquele dos quatro amantes, que é cheio de chistes, elegante, polido, auto-confiante; aquele de Lady Bracknell, que explode dentro da peça com o emprego de palavras tão originais e desconcertantes quanto suas atitudes; e o superimposto, mas ainda distinto registro do cônego Chasuble e da

²⁶ Biblioteca Circulante Mudie: Entre 1842 e 1894, Charles Edward Mudie criou uma biblioteca diferenciada, na qual os leitores eram assinantes e, ao pagarem uma taxa de assinatura da biblioteca, os usuários tinham o direito de tomar emprestado um número ilimitado de volumes – um de cada vez. Além disso, a maioria dos romances era disponibilizada em três volumes, o que teve um papel importante na estrutura, no enredo e até mesmo no estilo dos romances da literatura vitoriana. Não havendo bibliotecas públicas até então, Mudie fez muito sucesso, pois comprava grandes quantidades de livros – e seu público não precisava esperar muito tempo para ler os romances mais populares. Sua biblioteca acabou por determinar o que era lido na Inglaterra na era vitoriana, pois Mudie anunciava uma lista dos principais livros em circulação, e os autores dos romances anunciados imediatamente ganhavam uma boa reputação entre os leitores.

Srta. Prism, com sua mistura de preceitos pedantes e diversão idiossincrática. (RABY, 1995, p.74)²⁷

Assim, cada um dos registros discursivos representa um tipo de personagem sendo caricaturado na peça: o discurso dos amantes representa a juventude imoral, que se desvia das regras de comportamento para viver a seu bel-prazer; o discurso de Lady Bracknell representa a alta sociedade vitoriana, esnobe e hipócrita, e o discurso do par formado pela Srta. Prism e pelo cônego Chasuble representa o moralismo de aparências, bem como os rígidos padrões de comportamento – embora superficiais –, regentes da vida em sociedade.

O estilo discursivo dos amantes contém o maior número de figuras de linguagem, mas além dessas figuras de linguagem, ele também é cheio de chistes. Assim, esse estilo discursivo se caracteriza por ditos espirituosos e irônicos, por meio dos quais inversões de pensamentos são feitas, o riso da plateia é despertado e, muitas vezes, a crítica à sociedade é entrevista. Na passagem abaixo, no conflito entre Cecília e Gwendolen, a ironia aparece na fala delas:

GWENDOLEN. Você encheu-me o chá de torrões de açúcar e embora tenha-lhe pedido bem claramente pão com manteiga, deu-me bolo. Toda a gente conhece a doçura do meu caráter e a extraordinária bondade do meu gênio, mas advirto-a, Srta. Cardew, que está indo demasiado longe.

CECÍLIA. (*levantando-se.*) Até onde não iria eu para salvar o meu pobre, inocente e confiante noivo das maquinações de qualquer outra moça? (WILDE, 2007, p.825)

É claro, a essa altura, para a plateia estarem o caráter e o gênio de Gwendolen longe de poderem ser considerados bondosos, pois a ironia aqui serve não apenas para divertir o público – pela contrariedade da afirmação de Gwendolen –, mas também para destacar a inversão feita por ela na definição de si mesma.

Já o estilo discursivo de Lady Bracknell é um dos mais surpreendentes, tanto pela forma de suas sentenças quanto pela sequência e pela lógica própria de seus pensamentos – muitas vezes ela soa contraditória, mas está sempre embasada em questões monetárias, como

²⁷ No original: *It is possible to identify three main strands of language within the remarkably homogeneous text: that of the four lovers, witty, elegant, polished, self-possessed; that of Lady Bracknell, who erupts into the play with a deployment of words as original and disconcerting as her attitudes; and the overlapping but still distinct register of Canon Chasuble and Miss Prism, with its mixture of pedantic precept and idiosyncratic diversion.* (RABY, 1995, p.74)

é o caso, por exemplo do seu discurso sobre a alta sociedade: “Nunca fale desrespeitosamente da sociedade, Algernon. Somente as pessoas que não podem fazer parte dela assim falam” (WILDE, 2007, p.802). Pelo discurso de Lady Bracknell é possível perceber sua petulância e, portanto, sua extrema satisfação por ocupar sua posição na alta sociedade, a despeito de sua consciência de o sistema de classes favorecer as desigualdades e injustiças sociais.

O estilo discursivo da Srta. Prism e do cônego Chasuble, como foi citado, representa os princípios morais vigentes na sociedade vitoriana: assim, o discurso de ambos é um tanto pedante, pois eles se colocam em uma posição de superioridade em relação aos demais personagens por acreditarem deter uma moral mais elevada que a dos outros. Isso fica evidente na cena em que João aparece com as roupas de funeral para anunciar a “morte de seu irmão”, e o cônego e a governanta tentam consolá-lo:

CHASUBLE. Meu caro Sr. Worthing, espero que esse traje de luto não signifique nenhuma terrível calamidade.

JOÃO. Meu irmão.

SRTA. PRISM. Mais dívidas vergonhosas, mais extravagâncias?

CHASUBLE. Continua na mesma vida de prazeres?

JOÃO. (*abanando a cabeça.*) Morto!

CHASUBLE. Seu irmão Prudente morreu?

JOÃO. Completamente.

SRTA. PRISM. Que lição para ele! Espero que tirará proveito dela.

CHASUBLE. Sr. Worthing, apresento-lhe minhas sinceras condolências. Tem o senhor, pelo menos, o consolo de saber que foi sempre o mais generoso e o mais indulgente dos irmãos.

JOÃO. Pobre Prudente! Tinha muitos defeitos, mas é um golpe doloroso, dolorosíssimo.

CHASUBLE. Muito doloroso, de fato. Estava o senhor com ele nos seus últimos momentos?

JOÃO. Não, morreu no estrangeiro. Sim, em Paris. Recebi um telegrama, na noite passada, do gerente do Grande Hotel.

CHASUBLE. Foi mencionada a causa da morte?

JOÃO. Um forte resfriado, ao que parece.

SRTA. PRISM. Todo homem recolhe o que semeia.

CHASUBLE. (*levantando a mão.*) Caridade, cara Srta. Prism, caridade! Nenhum de nós é perfeito. Eu mesmo sou particularmente suscetível a correntes de ar. O enterro realizar-se-á aqui?

JOÃO. Não. Parece que ele exprimiu o desejo de ser enterrado em Paris.

CHASUBLE. Em Paris! (*Abana a cabeça.*) Receio que esse pormenor indique a pouca sensatez de seu espírito nos últimos momentos. (WILDE, 2007, p.813-814)

E, embora o reverendo Chasuble tente ser mais delicado, por acreditar João consolado por saber ter uma moral superior à de Prudente, ele valoriza os mais altos padrões da moral de seu

tempo. A Srta. Prism, contudo, é bem mais rígida e enfática, pois julga ter Prudente merecido sua morte. Aliás, por meio da fala dela do ditado popular “todo homem recolhe o que semeia”, ela demonstra acreditar ter ele contraído a gripe que o matou em uma de suas noitadas de farra. O cônego não é tão rígido, tampouco tão malicioso, pois afirma: “Nenhum de nós é perfeito” (WILDE, 2007, p.814), e para exemplificar sua imperfeição ele se diz “particularmente suscetível a correntes de ar” (WILDE, 2007, p.814). Isso implica duas coisas: Prudente – independentemente de onde tenha contraído a gripe – era suscetível a correntes de ar; e, obviamente, a imperfeição do cônego só poderia ser de ordem física – sua suscetibilidade a correntes de ar –, mas nunca de ordem moral ou ética, como a de Prudente. Assim, mesmo quando ele pede à Srta. Prism para ter caridade, entrevê-se um julgamento moral da parte dele para com as ações supostamente realizadas por Prudente em vida.

Ao trabalhar com três estilos discursivos em um texto bastante homogêneo, Wilde está lançando mão de estratégias que permitem o enriquecimento do diálogo, de maneira a abrir possibilidades interpretativas inúmeras.

4.3.5 O diálogo como suporte crítico

Um outro ângulo pelo qual o diálogo da peça pode ser visto é proposto por Jonathan Freedman na introdução do livro *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, organizado por ele. De acordo com Freedman:

O que faz Wilde tão saliente e tão resistente à teoria contemporânea anglo-americana é, assim como a crítica corrente, ele focar, na teoria e na prática, na natureza do ato linguístico, mas de tal forma a enfatizar simultaneamente os dois entendimentos da linguagem que dividem os críticos contemporâneos: a visão da linguagem como um sistema arbitrário e aquela que a vê como um artefato social. Para Wilde, palavras eram, por um lado, sempre absurdas, artificiais, parte de um sistema convencional e arbitrário; por outro lado, elas também são sempre, e pela

mesma lógica, socialmente sedimentadas e culturalmente contumazes. (FREEDMAN, 1998, p.6) ²⁸

Para ilustrar sua afirmação, Freedman cita um trecho de *A importância de ser Prudente*, no qual Gwendolen e Cecília estão disputando Prudente à mesa do chá:

CECÍLIA: Quer insinuar, Srta. Fairfax, que eu agarrei Prudente numa armadilha para que se declarasse? Como se atreve a dizer isto? Não é este o momento de afivelar a máscara fútil das boas maneiras. Quando vejo uma pá, dou-lhe o nome de pá.

GWENDOLEN. (*com ironia.*) Encanta-me poder dizer que nunca vi uma pá. É mais que evidente que as nossas esferas sociais têm sido bastante diferentes. (WILDE, 2007, p.824)

Assim, a batalha acaba por tornar-se não somente uma questão de linguagem, mas também de classe social, pois o discurso de Cecília é encarado por Gwendolen “ao pé da letra”. ²⁹ De acordo com Freedman, nesse trecho:

A sátira aqui corre em um número de diferentes direções, mas todas elas estão centradas na questão do que significa chamar uma coisa pelo nome apropriado a ela. Cecília insiste, arnoldianamente, em ver as coisas como elas são e em chamá-las pelo próprio nome. Gwendolen desarma Cecília por se mostrar ainda mais literal, transformando, pela veracidade, seu tropo na coisa propriamente dita – a pá que Cecília metaforicamente invocou a serviço de falar claramente – ridicularizando, assim, sua declaração tanto da transparência da linguagem coloquial quanto da noção do efeito genuíno existente por trás dos códigos linguísticos. Mas a satírica inversão de Gwendolen do figurativo e do literal, sem que ela perceba, expõe a determinação da linguagem pela origem, pela experiência social e (em uma palavra) pela classe. A sátira, então, expande de Cecília, que é reprovada por ser uma ingênua que leva tudo ao pé da letra, para Gwendolen, que se mostra uma pedante esnobe; e, pela mesma lógica, a crítica vai ainda mais longe, além da ribalta, para a própria plateia – uma plateia burguesa e urbana que tem a mesma ausência de experiência direta com pás destas duas figuras no palco diante dela. Para onde quer que você se vire, sugere Wilde, você vê a artificialidade e a sociabilidade da linguagem. Vê-se a linguagem tanto como um sistema autônomo quanto como um sistema estabelecido socialmente; essa visão complicada chama a atenção tanto para uma dependência ingênua do significado pleno das palavras, quanto para uma igualmente inquestionada dependência de uma

²⁸ No original: *What makes Wilde both so salient and so resistant to contemporary Anglo-American theory is that, like current criticism, he focuses in theory and practice on the nature of linguistic act, but in such a way as to underline simultaneously the two understandings of language that divide contemporary critics: the vision of language as an arbitrary system and that which sees it as a social artefact. For Wilde, words were on the one hand always already absurd, artifice, part of a contrived, conventional system; yet they are also and by that same logic always already socially sedimented and culturally contumacious.* (FREEDMAN, 1998, p.6)

²⁹ Infelizmente, a tradução, neste caso, não é de todo fiel ao original, pois a expressão em inglês “*to call a spade a spade*” significa “dizer exatamente o que se pensa, sem tentar esconder sua opinião” (HORNBY, 2005, p.211). Assim, a partir do momento em que Cecília faz uso de tal expressão, Gwendolen se vale do significado original de “*spade*” (pá) e frisa que ela pertence a um ambiente urbano e cosmopolito, o qual ela julga superior ao ambiente rural originário da expressão.

posição social, que permite a você utilizá-las da maneira que preferir. (FREEDMAN, 1998, p.6-7) ³⁰

Freedman vai muito longe em sua análise do trecho da peça, pois consegue atingir até mesmo a plateia. Desse modo, o diálogo também serve como suporte para as críticas: é ele a carregar, afinal, o texto e o subtexto em sua pluralidade de sentidos.

4.4 Os personagens de *A importância de ser Prudente*

4.4.1 Considerações Gerais

4.4.1.1 A caracterização dos personagens se dá pela linguagem

Os personagens sustentam as ações do enredo e, por meio deles, o diálogo vem a público. Por essas razões, a caracterização dos personagens é extremamente importante, pois ela deve ser coerente com as ações e com o discurso dos personagens; do contrário, a peça perde o sentido. No caso de *A importância de ser Prudente*, desde o início a plateia toma conhecimento de que o dizer e o fazer dos dois personagens masculinos principais não apresentam coerência entre si, mas essa discordância é encarada como coerente dentro do

³⁰ No original: *The satire here runs in a number of different directions, but all of them turn on the question of what it means to call a thing by the name appropriate to it. Cecily insists, Arnoldianly enough, on seeing things as they are and calling them by their proper name. Gwendolen undoes Cecily by out-literalizing her, turning her trope for truth-telling into the thing itself – the spade Cecily has metaphorically invoked in the service of speaking plainly – thereby mocking her assertion of both the transparency of ordinary language and of the notion of genuine affect existing beyond linguistic encodings. But Gwendolen’s satirical inversion of the figurative and the literal exposes, unbeknownst to her, the shaping of language by background, by social experience, and (in a word) by class. The satire thus extends from Cecily, who is reproved from being a naïve literalist, to Gwendolen herself, who is shown to be a snobbish prig; and by that very same logic, the critique extends itself even further, beyond the footlights, to the theatrical audience itself – a citified, bourgeois audience that has little more direct experience of actual spades than do these two figures on the stage before them. Wherever you turn, Wilde is suggesting, you see the artificiality and the sociality of language. You see language both as an autonomous system and as a socially established one; this complicated vision calls into question both a naïve reliance on the plain meaning of words and an equally unquestioning reliance on a social position that enables you to use them any way you like.* (FREEDMAN, 1998, p.6-7)

contexto interno da peça, afinal eles explicam um ao outro a razão de fingirem ser pessoas que não são.

Assim, a caracterização dos personagens em uma peça, ao contrário de outros gêneros literários, se dá, especialmente, pelas ações e pelo discurso dos personagens, pois não há um narrador descrevendo seus pensamentos. Martin Esslin, em *Uma anatomia do drama*, afirma:

A língua está longe de ser o único instrumento de caracterização à disposição do autor. Ela determina o clima geral. A caracterização de cada indivíduo em uma peça é em grande parte uma questão de ação e reação desse mesmo indivíduo. [...] O verdadeiro impacto da caracterização sempre nasce daquilo que fazem os próprios personagens. (ESSLIN, 1976, p.44).

Nesse sentido, cada uma das ações realizadas pelos personagens não apenas tem um impacto na diferenciação um do outro, como também permite à plateia a formação de uma opinião a respeito de cada um deles, pois, de acordo com Esslin, as ações dos personagens influenciam sua caracterização muito mais do que seu discurso. Isso pode ser comprovado, por exemplo, quando a plateia se depara com João mentindo a Algernon sobre Cecília – que ele afirma ser sua tia –, para apenas posteriormente, contar-lhe a verdade: ela é, na verdade, sua pupila. Enquanto ele diz Cecília ser sua tia, a plateia não tem motivos para descrer de suas palavras. Porém, ao revelar ser ela sua pupila, ele passa a ser visto como um personagem capaz de mentir em seu próprio benefício: o caráter de João é estabelecido neste momento.

Como Esslin deixa claro, a língua é um dos instrumentos de caracterização de uma peça, e, mormente em *A importância de ser Prudente*, grande parte das ações dos personagens torna-se conhecida da plateia apenas por meio dos diálogos. Antes de João contar sempre ter fingido ter um irmão chamado Prudente, cujo nome e personalidade ele assume ao vir a Londres, não há como a plateia saber ter ele mentido sobre sua identidade.

Algernon, por sua vez, declara ter um amigo fictício, o inválido Bumbury, o qual ele finge ir visitar quando deseja ir ao campo; mas a partir do momento em que Bumbury é mencionado, a plateia já sabe tratar-se de uma mentira inventada por Algernon. Assim, quando no final do primeiro ato, Algernon avisa Lane que no dia seguinte irá *bumburizar*, a

plateia já sabe sobre suas intenções, e quando ele aparece no solar de João fingindo ser Prudente, sua ação não é exatamente uma surpresa: ele já tinha sido caracterizado como um personagem que mente para sua própria diversão ao contar a história de Bumbury.

Um dos poucos momentos da peça no qual a ação suplanta as palavras, é quando Gwendolen e Cecília estão tomando chá e a primeira pede à segunda pão com manteiga, e esta lhe dá um pedaço de bolo. Pela reação de Cecília perante a impertinência de Gwendolen, ela está sentindo uma aversão muito grande pela recém-chegada, mas essa aversão é explicada também por meio do diálogo, pois ambas descobrem estar noivas de Prudente.

A linguagem, mais uma vez, é o elemento mais profícuo para a análise da peça, pois possui uma riqueza de elementos que a torna singular: por ela a peça se tornou uma obra canônica da dramaturgia ocidental.

4.4.1.2 Os personagens dão sustentação ao enredo

Em *A importância de ser Prudente* o enredo é trabalhado a partir de poucos personagens, embora as confusões causadas por eles sejam muitas. Os nove personagens, sete principais e dois secundários, são João Worthing, Algernon Moncrieff, Gwendolen Fairfax, Cecília Cardew, Lady Bracknell, Srta. Prism, reverendo Chasuble, Lane e Merriman. Os dois últimos são empregados de Algernon e João, respectivamente, e aparecem pouquíssimo na peça; sua presença não pode ser considerada fundamental para o desenvolvimento do enredo. Apesar disso, Lane acaba por servir ainda para contextualizar o bumburismo, pois, quando Algernon, no final do primeiro ato, avisa Lane sobre suas intenções de *bumburizar* no dia seguinte, esse concorda plenamente com ele, e a plateia descobre ser Lane – desde o início da peça – o único a saber sobre os *bumburismos* de Algernon.

Seis dos personagens tornam-se casais no fim da peça: Algernon e Cecília, João e Gwendolen e a Srta. Prism e o reverendo Chasuble. Na verdade, Raby (1988) declara ser o

amor a principal força motivadora dos personagens principais – exceção feita à Lady Bracknell. Porém, para ele, Wilde não explicita isso porque ele parodia a comédia romântica convencional. Na verdade, cada um dos seis personagens a formarem casais no fim da peça tem um desejo, sendo este relacionado a sua afetividade. Assim, a fim de satisfazer seus desejos, cada um dos personagens é compelido a tomar atitudes desencadeadoras da movimentação da peça.

Como existem três pares românticos – um deles formado apenas no final da peça – percebe-se a motivação do romance para o enredo: a sincronia desses casais – os três abraçam-se simultaneamente no último ato – é outro fato a chamar a atenção da plateia. A respeito de tal sincronia, Raby (1988) afirma os personagens pertencerem às categorias tradicionais, pois há dois pares de amantes românticos, um par de velhos grotescos, um par de irmãos órfãos separados e um parente que bloqueia o romance. Segundo Raby, o único defeito na sincronia da peça é o fato de Algernon permanecer com seu nome original. No mais, tudo é composto em pares perfeitos, diz ele.

Embora Lady Bracknell seja casada, seu marido, Lorde Bracknell não aparece na peça nenhuma vez, e a informação sobre sua existência chega ao conhecimento da plateia por meio das referências de Lady Bracknell em seu discurso. Igualmente, a família de Algernon e o avô de Cecília – o homem que encontrou João e o adotou – também são personagens apenas de referência na peça, cuja existência e caracterização estão subordinadas ao discurso dos personagens principais. Alguns personagens, cuja existência seria crucial para a existência de outros, como é o caso dos pais de Cecília, não chegam sequer a ser mencionados e a plateia desconhece a razão pela qual João foi nomeado seu tutor. Essa explicação, obviamente, não é essencial para o desenvolvimento da peça, pois os personagens principais, como a própria classificação já diz, sustentam o enredo sem problemas. Para Raby (1988) os personagens que não aparecem em cena, mas apenas nos diálogos dos personagens principais, servem não

somente para o divertimento, mas também para relacionar o mundo ficcional ao mundo real, sobretudo porque pelas definições de Wilde deles, fica-se sempre esperando eles juntarem-se à ação da peça.

Peter Raby (1995) ainda faz uma declaração a respeito da autoconsciência dos personagens e segundo ele:

Certamente, todos os personagens em *A importância de ser Prudente* conversam de uma forma altamente autoconsciente. Quase cada fala parece ser feita por efeito, ao invés de ser feita para dar uma impressão de espontaneidade; talvez seria mais certo dizer que aparentemente cada personagem fala espontaneamente em uma linguagem que requer uma plateia. Assim como Gwendolen e Cecília esperam ser, e existem para ser olhadas, assim também elas e outros personagens falam para serem ouvidos. (RABY, 1995, p.71) ³¹

Nesse sentido, a linguagem, tão bem calculada por Wilde, ocupa uma posição de destaque na peça. Assim, como se viu, a linguagem sustenta os personagens – pois a ação em *A importância de ser Prudente* muitas vezes se dá apenas no nível do discurso –, e os personagens, por sua vez, sustentam o enredo.

4.4.1.3 O dândi como um típico personagem wildeano

Antes de discorrer sobre as características diferenciadoras de cada um dos personagens, é necessário fazer um parêntese para tratar de um tipo de personagem frequente nas peças de Wilde: o dândi. De acordo com *The Oxford English Dictionary* (1989), organizado por J. A. Simpson e E. S. C. Weiner, o substantivo inglês *dandy* tem origem desconhecida e passou a ser utilizado no fim do século XVIII. No início do século XIX, por volta dos anos 1813-1819, essa palavra entrou em voga em Londres. O significado que melhor se enquadra na busca pela definição da figura do dândi é “aquele que se esforça acima

³¹ No original: *Certainly, all the characters in The Importance of Being Earnest talk in a highly self-conscious way. Almost every speech seems to be made for effect, rather than to give an impression of spontaneity; perhaps, it would be more accurate to say that every character appears to speak spontaneously in language that requires an audience. Just as Gwendolen and Cecily expect to be, and exist to be, looked at, so they and the other characters speak to be listened to.* (RABY, 1995, p.71)

de tudo para se vestir elegantemente; um homem vestido elegantemente, vaidoso, ‘caprichoso’” (SIMPSON; WEINER, 1989, p.324).³² O dicionário ainda oferece uma lista dos primeiros usos do termo na literatura, e Thomas Carlyle – um dos precursores de Wilde em sua busca pela autonomia da estética – consta como um dos primeiros a utilizar a palavra no décimo capítulo do terceiro volume de seu livro *Sartor Resartus*, de 1831, cujo título é “O corpo dandino”. De acordo com o texto de Carlyle:

Um Dândi é um Homem utilizador de Roupas, um Homem cujo ofício, posição e existência consistem no uso de Roupas. Cada capacidade de sua alma, espírito, tesouro e pessoa é heroicamente consagrada a este objetivo, o uso de Roupas de forma sábia [...]: assim, enquanto os outros vestem-se para viver, ele vive para vestir-se. (CARLYLE, 1946, p.205)³³

Assim, um dândi é um homem que dá extrema importância à aparência física. Porém, trinta anos depois, de acordo com Charles Baudelaire em seu artigo “The Painter of Modern Life” (1863), o dândi eleva a estética a um patamar de filosofia:

Esses seres não têm outro estado de ser, a não ser o de cultivar a ideia da beleza em suas próprias pessoas, o de satisfazer suas paixões, e o de sentir e pensar. ... Ao contrário do que muitas pessoas irrefletidamente parecem acreditar, o dandismo não é nem mesmo um deleite excessivo com as roupas e a elegância material. Para o perfeito dândi, essas coisas não são mais que o símbolo da superioridade aristocrática da sua mente. (BAUDELAIRE, 1863)³⁴

Dessa forma, o dândi pratica o culto das aparências, e a pose torna-se a melhor maneira de expor seus pensamentos. Assim, a preocupação com as aparências passa a ser vista como o modo de o dândi diferenciar-se em uma sociedade em que todos apresentam características semelhantes.

³² No original: “One who studies above everything to dress elegantly and fashionably; a beau, fop, ‘exquisite’” (SIMPSON; WEINER, 1989, p.324).

³³ No original: *A Dandy is a Clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse, and person is heroically consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely [...]: so that the others dress to live, he lives to dress.* (CARLYLE, 1831, p.205)

³⁴ No original: *These beings have no other status, but that of cultivating the idea of beauty in their own persons, of satisfying their passions, of feeling and thinking. ... Contrary to what many thoughtless people seem to believe, dandyism is not even an excessive delight in clothes and material elegance. For the perfect dandy, these things are no more than the symbol of the aristocratic superiority of his mind.* (BAUDELAIRE, 1863)

Juan Jr. tem um posicionamento análogo, pois acredita ser a figura do dândi utilizada por Wilde como uma forma de expressão de contrariedade à sociedade:

Críticos notaram que entre os enredos sentimentais das comédias – nos quais a paixão e a seriedade predominam – e o mundo dandino dos vilões existe uma diferença irreconciliável. O eu filisteu de Wilde supostamente implora perdão da sociedade por seus excessos. [...] Enquanto isso, seu eu dandino continua a desafiar aquela sociedade e proclamar liberdade absoluta para poder expressar seus próprios gostos e valores pessoais. Dividido entre seu desdém por valores sociais vazios e seu desejo de ser aceito e admirado pela sociedade, supõe-se Wilde ter criado peças nas quais os assuntos e problemas são illogicamente propostos e deixados sem solução. Por exemplo, Arthur Ganz, ao explorar essa ideia do “eu dividido” de Wilde (ou melhor, de simpatias divididas), argumenta que Wilde “não poderia escrever como o satirista típico o faz, pois enquanto o satirista admira uma norma social e ridiculariza os desvios dela, o dândi wildeano é em si mesmo um desvio e ridiculariza a norma social”. A única forma de resolução nas peças pode ser encontrada na piada dandina, em que costumes externos e formais triunfam sobre disposições morais internas. (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.47)³⁵

Dessa maneira, o dândi é visto como um personagem a se rebelar contra norma imposta, ridicularizando-a, e seus chistes são a melhor forma de expressar a discordância de suas ideias. Por meio da definição de dândi de Arthur Ganz³⁶ – como aquele a ridicularizar a norma e configurar-se como um desvio da mesma – pode-se dizer que grande parte dos personagens de *A importância de ser Prudente* apresenta características do dândi. Algernon se desvia da norma moralista de sua sociedade ao fingir ser alguém que não é. Aliás, toda vez que sai a bumburizar, por fazê-lo por sua própria diversão e entretenimento, Algernon está agindo como um autêntico dândi, pois não apenas despreza as convenções como as

³⁵ No original: *Critics have remarked that between the sentimental plots of the comedies, where passion and seriousness predominate, and the dandiacal world of the villains, there exists an irreconcilable difference. Wilde's philistine self supposedly begs pardon from society for his excesses [...] Meanwhile, his dandiacal self continues to defy that society and to proclaim absolute freedom so that he can express his own personal tastes and values. Torn between his contempt for empty social value and his desire to be accepted and praised by society, Wilde is supposed to have created plays in which the issues and problems are illogically posed and left unsolved or unresolved. For example, Arthur Ganz, in exploring this idea of Wilde's "divided self" (better, split sympathies), contends that Wilde "could not write as the ordinary satirist does, for where the satirist admires a social norm and ridicules deviations from it, the Wildean dandy is himself a deviation and ridicules the social norm". The only form of a resolution in the plays can be found in the dandiacal joke, where external and formal manners triumph over internal moods and morals.* (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.47)

³⁶ O artigo original de Arthur Ganz, *The Divided Self in the Social Comedies of Oscar Wilde*, publicado na revista inglesa *Modern Drama* (v.3, n.1, p. 16-23), de maio de 1960, infelizmente não foi localizado e sua referência bibliográfica não consta do artigo de Juan Jr, de onde foi extraído o trecho mencionado na nota de rodapé de número 35.

ridiculariza com suas atitudes. Dessa maneira, o dândi é um personagem um tanto subversivo e, por meio de sua voz, pode-se entrever uma crítica aguda contra todos os elementos da sociedade incorporados pelos personagens.

Outro aspecto do dândi é clarificado por Munira Mutran, em seu livro *Álbum de Retratos; George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. Segundo ela, o dândi “deve possuir imensa fortuna, que lhe permitirá viver cercado pelo luxo e beleza que fazem parte de seu cenário e desfrutar de completo lazer para conversar e flamar, gozando a vida em seus múltiplos prazeres” (MUTRAN, 2002, p.139). Nesse sentido, o dândi tem como filosofia o hedonismo e, em *A importância de ser Prudente*, essa característica é refletida por meio do discurso de João sobre o prazer. Peter Raby faz referência a esse discurso no seguinte trecho:

Um dos problemas artísticos a preocupar Wilde em suas comédias iniciais foi o relacionamento entre os dândis, a incorporação estética do estilo, e o mundo contra o qual eles eram opostos, essencialmente sério, moralista, sincero e, em consequência, verbal e dramaticamente menos colorido. [...] Em *A importância de ser Prudente*, Wilde criou um mundo no qual todos os personagens, com uma possível exceção, são dândis, vivendo, ou procurando viver, inteiramente por prazer. Algernon pergunta a João o que o traz à cidade, e João, como Prudente, replica, “Oh, o prazer, o prazer! Que outra coisa pode trazer a gente a qualquer parte?”. A alternativa é adotar, como um guardião, um tom moral elevadíssimo, e a respeito de um tom moral elevadíssimo dificilmente pode-se dizer poder ele beneficiar a saúde ou a felicidade de alguém. Algernon, à procura dos mesmos objetivos, inventou Bumbury e avisa João que se algum dia ele se casar, ele será muito feliz por conhecer Bumbury: “Um homem que se casa sem conhecer Bumbury, há de viver sempre aborrecido”. Ser Prudente, conhecer Bumbury, é construir uma vida de prazeres, e é ao mesmo tempo uma mentira, ou no mínimo uma ficção, um ato da imaginação. É um ideal com o qual tanto Gwendolen quanto Cecília estão completamente comprometidas. O pronunciamento de Gwendolen é definitivo: “Em questões de grande importância, o essencial é o estilo, não a sinceridade”. (RABY, 1995, p.34-36)³⁷

³⁷ No original: *One of the artistic problems Wilde grappled with in his earlier comedies was the relationship between the dandies, the aesthetic embodiment of style, and the world to which they were opposed, essentially serious, moralistic, sincere, and, in consequence, verbally and dramatically less colorful. [...] In The Importance of Being Earnest, Wilde created a world in which all the characters, with one possible exception, are dandies, living, or seeking to live, entirely of pleasure. Algernon asks Jack what brings him up to town, and Jack, as Ernest, replies, “Oh, pleasure, pleasure! What else should bring one anywhere?”. The alternative is to adopt, as guardian, a high moral tone, and a high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one’s health or one’s happiness. Algernon, in pursuit of the same aims, has invented Bunbury and warns Jack that if he ever gets married, he will be very glad to know Bunbury: “A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it”. To be Ernest, to know Bunbury, is to construct a life of pleasure, which is at the same time a deception, or at least a fiction, an act of imagination. It is an ideal to which both Gwendolen and Cecily*

Assim, para Raby, o dândi expressa a filosofia de vida proposta por Wilde – a da vida de prazeres – e, portanto, comporta-se como o portador de elementos da filosofia estética do prazer artístico. Tomando por base as considerações de Raby e Juan Jr., pode-se afirmar ser o dândi um dos elementos estruturais mais importantes da peça, pois ele unifica a crítica estética e a crítica social presentes em *A importância de ser Prudente*.

Embora as definições acima frisem ser o dândi um personagem tipicamente masculino, pretendo documentar que os personagens femininos também possuem características comuns ao dândi, e alguns de seus traços mais peculiares – como o brilhantismo de seu diálogo e sua conduta imoral – estão presentes também nos personagens femininos. Por essa razão, as mulheres de *A importância de ser Prudente* também podem ser caracterizadas como dândis. Desse modo, por meio da demonstração dessas características, o objetivo é esclarecer que todos os personagens possuidores de um discurso permeado pelas ideias dandinas corroboram para a dispersão da filosofia estética e social existentes na peça.

4.4.2 Os personagens principais

O papel desempenhado por cada uma dos personagens principais é muito importante para a formação dos alicerces do enredo. Por isso, a seguir, há uma explanação sobre esses papéis, considerando-se em que medida a caracterização de cada um deles contribui para a formação da peça como um todo.

4.4.2.1 João (Prudente) Worthing

are wholly committed. Gwendolen's pronouncement is definitive: "In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing". (RABY, 1995, p.34-36)

João, como se sabe, entra em cena conhecido da plateia como Prudente e, logo ele revela, na verdade, ser seu nome João. Ele está apaixonado por Gwendolen, a quem pretende pedir em casamento, e quando se casar com ela, deverá “livrar-se” de seu fictício irmão. João rapidamente é caracterizado como um personagem capaz de mentir em seu próprio benefício e, portanto, dificilmente poderia ser considerado *Prudente*. Assim, o paradoxo de sua identidade começa.

João é, de fato, extremamente desonesto, pois todas as suas mentiras têm como finalidade ganhar vantagem: ele inventa ser Cecília sua tia, para escapar do interrogatório de Algernon; ele inventa um irmão para escapar de suas obrigações morais como tutor de Cecília; ele mente sobre sua identidade para poder comportar-se levianamente; ele não desmente sua fictícia identidade para Gwendolen quando descobre ter ela um grande interesse no nome Prudente. E quando questionado sobre a verdade, João demonstra sua principal característica ser a desonestidade:

CECÍLIA. Você se chama Algernon.

ALGERNON. Não posso negá-lo.

CECÍLIA. Oh!

GWENDOLEN. Você se chama realmente João?

JOÃO. (*empertigando-se com certo orgulho.*) Poderia negá-lo se quisesse. Poderia negar tudo, se quisesse, mas me chamo realmente João. João tenho sido por muitos anos. (WILDE, 2007, p.826)

Mesmo quando confrontado, ele ainda se orgulha de poder facilmente safar-se de dizer a verdade, pois ele é mesmo um grande mentiroso. Algernon, por sua vez, apenas diverte-se com a situação, não estando, de fato, preocupado com as consequências, contrariamente a João, que está muito nervoso com as complicações ocorridas:

JOÃO. Muito bem! A única pequena satisfação que tenho em toda esta desgraçada história é que o seu amigo Bumbury está completamente liquidado. Já não poderá você escapar-se para o campo tão a miúdo como costumava fazer, meu caro Algy. O que está muito bem.

ALGERNON. Seu irmão está também um pouco apagado, não é, querido João? Já não poderá você escapar-se para Londres tão a miúdo como costumava fazer. O que não é mau tampouco. (WILDE, 2007, p.827)

João, portanto, é mais desonesto que Algernon, pois em nenhum momento leva suas desonestidades na brincadeira.

Na verdade, ele consegue convencer a todos que o conhecem por João de ser realmente honesto, sério e prudente, como ocorre no trecho abaixo:

CECÍLIA. É tão sério o meu querido Tio João! Por vezes é tão sério que chego a acreditar que não esteja passando bem.

SRTA. PRISM. (*endireitando-se.*) Seu tutor goza da melhor saúde, e a gravidade de seu porte é sobretudo elogiável em um homem tão relativamente jovem como ele. Não conheço ninguém que tenha um mais alto senso do dever e da responsabilidade.

CECÍLIA. Suponho que é por isso que ele muitas vezes parece um tanto aborrecido quando estamos os três juntos.

SRTA. PRISM. Cecília! Você me surpreende. O Sr. Worthing tem muitas preocupações na vida. A alegria sem motivo e a frivolidade estariam fora de lugar em sua conversação. (WILDE, 2007, p.809)

João tem uma conduta séria e moralmente irrepreensível quando na presença de seus conhecidos no campo, e pode-se atestar o quão hipócrita ele é, ao notar que, mesmo quando está na pele de Prudente, ele apresenta opiniões para fazerem-no parecer sério e respeitável, como se pode observar no trecho abaixo:

JOÃO: Pelo amor de Deus, não tente ser cínico. É fácil demais ser cínico.

ALGERNON: Hoje em dia, meu caro amigo, não é nada fácil ser alguma coisa. Existe para tudo uma estúpida concorrência. (WILDE, 2007, p.797)

Ao contrário de Algernon, João não gosta de utilizar chistes ou ironias em seu discurso. Isso fica ainda mais claro no seguinte trecho:

JOÃO. Estou mais do que farto de frases de espírito. Hoje em dia toda gente é espirituosa. Não se pode ir a parte alguma sem encontrar pessoas espirituosas. A coisa chegou a tornar-se uma verdadeira calamidade pública. Só peço a Deus que deixe ainda alguns pobres de espírito.

ALGERNON. É o que não falta.

JOÃO. Gostaria muitíssimo de encontrá-los. A respeito de que falam eles?

ALGERNON. Os pobres de espírito? Oh! A respeito dos espirituosos, sem dúvida.

JOÃO. Que pobres de espírito! (WILDE, 2007, p.805)

Assim, João é o único personagem da peça avesso a declarações espirituosas e, por isso, pode ser considerado também o único personagem a não apresentar características de um dândi. Na verdade, como se viu, o dândi é um tipo de personagem recorrente nas comédias de Wilde e,

curiosamente, o personagem principal da comédia mais conhecida de Wilde – aquele cujas ações dão título à peça – foge à regra e não se caracteriza como dândi.

Porém, João, algumas vezes, demonstra possuir algumas características similares a Algernon, um autêntico dândi. De acordo com Joseph Loewenstein, em um artigo denominado “Wilde and the Evasion of Principle”, compilado no livro *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, de Jonathan Freedman:

Frequentemente objeta-se que todos os personagens de Wilde falam de forma mais ou menos parecida, que os personagens são todos mais ou menos os mesmos. Mas João Worthing não conversa da mesma maneira que Algernon Moncrieff. Ele aspira conversar como Algernon, aspira a urbanidade máxima de um Algernon, mas ele é terrivelmente falho nisso. Ele perde sua cigarreira [...], não consegue mais que um ou dois bolinhos para si, para comer no terceiro ato e umas poucas porções de pão com manteiga no primeiro, enquanto Algernon se entope com os sanduíches de pepino e consegue comer quase todos os bolinhos. O fato é que João está muito concentrado na honestidade. Suas desonestidades estão a serviço do namoro mais formal e sem imaginação, ao passo que Algernon é desonesto para conseguir flertar apaixonadamente.

Antes da viagem para o solar de João em Hertfordshire, as desonestidades de Algernon estiveram sempre a serviço da desonestidade mesmo. Mas a desonestidade e o flerte têm o mesmo nome para Algy; ambas são chamadas “Bumburismo”. [...] A elegância da fachada de João é constantemente traída pela honestidade interior. Em Wilde [...] a concentração é um tipo de distração. (LOEWENSTEIN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.116-117)³⁸

Nesse sentido, João, o protagonista, poderia ser considerado um dândi fracassado. Assim, ele seria visto como a sátira da sátira, pois, se o dândi tem a função de ridicularizar a norma e João, ao tentar ser um dândi, não consegue afastar-se dela, sua tentativa de ser um dândi e, portanto, de imitar Algernon, é malograda. Isso representa o tom jocoso com que Wilde encara a sociedade vitoriana: João – como um representante da sociedade vitoriana – é tão

³⁸ No original: *It is often objected that Wilde's characters all talk more or less alike, that the characters are all more or less the same. But Jack Worthing does not talk like Algernon Moncrieff. He aspires to talk like Algernon, aspires to the masterful urbanity of an Algernon, but he is a dreadful failure at it. He loses his cigarette case [...], fails to get more than a muffin or two of his own to eat in the third act and a few portions of bread and butter in the first, while Algernon gorges on the cucumber sandwiches and gets almost all of the muffins. The fact is that Jack is too much in earnest. His deceptions are in service of the most formal and pedestrian courtship, whereas Algernon deceives in order to flirt wildly.*

Before the trip to Jack's place in Hertfordshire, Algernon's deceptions had always been in service of nothing but deception itself. Both deception and flirtation have the same name for Algy; both are called "Bunburying". [...] The elegance of Jack's façade is constantly being betrayed by the earnestness within. In Wilde [...] concentration is a kind of distraction. (LOEWENSTEIN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.116-117)

ligado aos padrões da moral e dos bons costumes que, até mesmo quando tenta se livrar de tais padrões comportamentais, falha.

Ainda assim, ele é o personagem principal da peça e, muitos críticos, pelo fato de Wilde sempre ter como protagonista de suas comédias um dândi, acabam por prestar mais atenção a Lady Bracknell e a Algernon do que à João, o real protagonista, como afirma Loewenstein:

Tornou-se um costume para diretores desatentos concentrarem-se, na seleção do elenco, em Algernon e Lady Bracknell, e então deixar o resto dos papéis serem definidos da melhor maneira que puderem. Mas [...] [em] *A importância de ser Prudente* [...] é claramente João, ou Prudente [...] que está no centro dramático. É ele, afinal, que acaba descobrindo ter o nome crucial – você notará que no fim da peça Wilde evita o problema de Algernon não poder levar o nome de Prudente [...]. De qualquer forma, é mais importante ser João que ser Algernon, pois João é Prudente e, assim, é o irmão mais velho, o verdadeiro herdeiro da fortuna dos Moncrieff e, acima de tudo, o possuidor do nome mágico. (LOEWENSTEIN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.116)³⁹

Assim, João, mesmo não se caracterizando como dândi, é o astro da peça, pois é ele, afinal autor da famosa frase que dá título à peça: “dei-me agora conta pela primeira vez em minha vida da vital *Importância de Ser Prudente*” (WILDE, 2007, p.840, grifo nosso). A respeito dessa última frase da peça, segundo Loewenstein, quando João a diz, ele demonstra ter aprendido sua lição: a única seriedade que deve permanecer é a da questão do nome *Prudente*, isto é, João deve levar a sério o fato de ser Prudente apenas no nome, pois a seriedade tirou a arte de suas desonestidades. Dessa maneira, ele deve parar de tentar manter as aparências; essas devem ser mantidas por seu próprio valor e não pela moral e seriedade que possam ocasionar. Quando João faz essas descobertas, a busca pela sua verdadeira identidade termina.

4.4.2.2 Algernon Moncrieff

³⁹ No original: *It has become the custom for inattentive directors to concentrate, in casting, on Algernon and Lady Bracknell, and then to let the rest of the roles get sorted out as best they can. But [...] The Importance of Being Earnest [...] it is clearly Jack, or Earnest [...], who is at the dramatic center. It is he, after all, who turns out to possess the crucial name – you will notice that at the end of the play Wilde finesses the problem that Algernon can't take the name of Ernest [...]. At any rate, it is more important to be Jack than Algernon, since Jack is Ernest, and thus is the elder brother, the true heir to the Moncrieff fortune, and above all, the possessor of the magic name.* (Ibid., p.116)

O personagem Algernon Moncrieff é um dos mais brilhantes da peça: seus ditos espirituosos e irônicos o tornam um perfeito dândi e, por essa razão, algumas vezes ele é confundido com o protagonista. Embora possa ser considerado um dos personagens principais, pela sua importância para o desenvolvimento do enredo, o posto de protagonista é ocupado por João. Assim, ele passa a ser visto como o herói secundário da peça, especialmente pelo fato de possuir também um amigo fictício – o inválido Bumbury – que lhe permite escapar de obrigações sociais entediantes. Desde o início, a plateia consegue perceber ser Algernon completamente imoral – ele nem ao menos tenta esconder o fato de seus amigos mais próximos: ele confessa ter inventado Bumbury, mas nunca o tinha utilizado para se esquivar de João, pois este não sabia sobre seus bumburismos até ele lhe contar. Já João sempre tinha se valido do nome Prudente em Londres, e Algernon nem imaginava ele chamar-se João.

Nesse caso, João é desonesto em um grau mais profundo que Algernon, pois o primeiro é desonesto para seu próprio prazer, mas finge ser honesto, e o segundo é desonesto também por sua própria diversão, mas não finge ser honesto. Na verdade, não se pode considerar Algernon ter um alter-ego, pois ele afirma ir visitar Bumbury quando quer dar suas escapadelas; porém, em nenhum momento, ele afirma assumir a personalidade de Bumbury. João, pelo contrário, não somente inventa um irmão depravado como também assume sua personalidade, demonstrando assim que, quando na pele de Prudente, é tão pervertido quanto ele.

Quando decide bumburizar, Algernon não mente para João, como se vê na passagem:

JOÃO. Que moça sensata, inteligente! A única moça que já me agradou na vida. (*Algernon rompe em gargalhadas.*) Que é que o diverte tanto?

ALGERNON. Oh! estou um pouco inquieto por causa desse pobre Bumbury. É tudo.

JOÃO. Se você não tomar cuidado, seu amigo Bumbury mete-lo-á em alguma séria complicação algum dia.

ALGERNON. Gosto de complicações. São as únicas coisas que nunca são sérias.

JOÃO. Oh! isto é tolice, Algy. Você nunca diz outra coisa senão tolices.

ALGERNON. Como toda gente. (WILDE, 2007, p.808)

João não percebe as intenções de Algernon de bumburizar – mesmo porque, ele não percebeu Algernon anotando o endereço de sua casa de campo – contudo, Algernon não mente: ele está inquieto por causa de Bumbury, afinal, deverá bumburizar no dia seguinte. Ele também é sincero em afirmar gostar de complicações, pois as considera divertidas e não sérias. Na verdade, Algernon é o personagem que mais faz inversões entre o sério e o trivial:

ALGERNON. Agora uma coisa: se eu conseguir entretê-la durante dez minutos, para que você tenha ocasião de fazer seu pedido de casamento a Gwendolen, poderei jantar com você esta noite no Willis?

JOÃO. Acho que sim, se você fizer questão.

ALGERNON. Sim, mas deve levar isso a sério. Detesto as pessoas que não são sérias quando se trata de comida. É uma demonstração de grande vulgaridade da parte delas. (WILDE, 2007, p.797)

Algernon também é dado a levar as ficções com seriedade e acaba sempre por tomá-las por verdade, não apenas no episódio do noivado de Cecília, como também no caso da invenção do irmão fictício de João, Prudente:

JOÃO. Meu caro amigo, quanto mais depressa você desistir desse disparate, melhor. Combinei esta manhã com o Dr. Chasuble para que me batize às cinco e trinta e como é natural, me dará o nome de Prudente. Gwendolen queria assim, não podemos ser batizados os dois com o nome de Prudente. É absurdo. Além disto tenho perfeito direito a que me batizem, se eu quiser. Não há prova alguma de que eu haja sido batizado por alguém. Creio que é extremamente provável que nunca o tenha sido e desta opinião é o Dr. Chasuble. O seu caso é completamente diferente. Você já foi batizado.

ALGERNON. Sim, mas faz anos que não o tenho sido.

JOÃO. Sim, mas já o batizaram. O importante é isto.

ALGERNON. Isto mesmo. Por isso sei que a minha constituição pode suportá-lo. Se você não está completamente seguro de ter sido batizado alguma vez, devo dizer-lhe que me parece algo perigoso para você arriscar-se a fazê-lo agora. Poderia causar-lhe dano. Não deve olvidar que uma pessoa intimamente relacionada com você, esteve a ponto de morrer esta semana em Paris, por causa de um forte resfriado.

JOÃO. Sim, mas você mesmo disse que um forte resfriado não era hereditário.

ALGERNON. Em geral não é, sei disso... mas agora me atrevo a assegurar que é. A ciência está sempre fazendo maravilhosos progressos. (WILDE, 2007, p.828-829)

Assim, não apenas Algernon assume como verdadeira a existência do fictício Prudente, como também manipula João, pois este é ingênuo o bastante para acreditar que, tendo seu fictício irmão “morrido” de um forte resfriado, e sendo o resfriado um “mal hereditário”, ele, como

irmão de Prudente, corre o risco de morrer da mesma causa. Algernon tem plena consciência da ficcionalidade de Prudente, enquanto João parece esquecer-se completamente do fato, e, assim, o primeiro manipula o segundo para ganhar vantagem sobre ele. Anteriormente, ele, fingindo ser Prudente, também tinha manipulado João para este fazer sua vontade:

ALGERNON. Bem, e a mim não me agradam as suas roupas. Dão-lhe um aspecto perfeitamente ridículo. Por que demônios não vai mudar de roupa? É uma completa infantilidade pôr-se assim de luto fechado por causa de um homem que vai passar de fato uma semana inteira com você, como hóspede. Acho isso grotesco.

JOÃO. Fique certo de que você não vai ficar comigo uma semana inteira como hóspede ou como o que quer que seja. Tem de ir embora pelo trem das quatro e cinco.

ALGERNON. Fique certo de que não partirei de sua casa, enquanto você estiver de luto. Seria a maior falta de amizade. Suponho que se estivesse de luto você ficaria comigo. E se não o fizesse, parecer-me-ia uma grande falta de carinho.

JOÃO. Bem, você irá embora, se eu mudar de roupa?

ALGERNON. Sim, contanto que não demore demais. Nunca vi ninguém que demorasse tanto a vestir-se e com tão mesquinho resultado.

JOÃO. Bem, seja como for, isto é melhor do que estar sempre excessivamente bem vestido.

ALGERNON. Se algumas vezes me mostro excessivamente bem vestido, compenso-o por ser sempre imensamente bem educado. (WILDE, 2007, p.817-818)

Algernon incorpora o papel de irmão mais novo de João e, tendo assumido esse papel, exige-lhe o respeito. Além disso, Algernon se preocupa muito com as roupas – mais uma coisa levada a sério por ele.

Por ser imoral e perverso – sem tentar disfarçar tais características – Algernon se torna o par ideal para Cecília, que é muito intrigada pela ideia da *fraqueza de caráter*.⁴⁰ Na verdade, a fraqueza de caráter lhe chama mais a atenção até mesmo que o nome Prudente e, no final da peça – no qual apenas João se chama Prudente –, ela ainda está feliz de ficar com Algernon, pois ele é perverso como ela esperava:

CECÍLIA. [...] O perverso do meu Primo Prudente.

ALGERNON. Oh! Não sou realmente um perverso, Prima Cecília. Não deve pensar que sou perverso.

CECÍLIA. Se não é, tem-nos estado certamente enganando, duma maneira muito imperdoável. Espero que não tenha estado levando uma vida dupla, fingindo ser mau e sendo na realidade bom todo o tempo. Isto seria uma hipocrisia.

ALGERNON. (*olhando-a com estupefação.*) Oh! É claro que tenho sido um tanto leviano.

⁴⁰ Em inglês: *wickedness*.

CECÍLIA. Alegra-me em sabê-lo.

ALGERNON. De fato, já que você fez menção do assunto, tenho sido muito mau dentro de minhas pequenas possibilidades.

CECÍLIA. Não creio que deve o senhor envaidecer-se disto, embora, certamente, tenha sido muito agradável. (WILDE, 2007, p.811)

Pode até ser esperado por Algernon Cecília exigir-lhe sinceridade. No entanto, pela rubrica contida no trecho, ele sequer sonhou um dia com a exigência de sua leviandade: por isso, de início, ele tenta disfarçar sua principal característica – a imoralidade – dizendo a ela para não pensar ser ele um perverso, mas ao perceber que ela espera dele perversidade, ele, mais uma vez, assume sua natureza leviana. A sinceridade de Cecília em expressar seu desejo de o fictício Prudente não ser bom faz ambos formarem um par perfeito, pois nenhum deles é hipócrita: Algernon é de fato leviano e Cecília é intrigada pela leviandade: nenhum dos dois esconde essas características.

Algernon, como dândi, é um personagem dado a fazer frases espirituosas e cômicas e, por meio dele, o riso é ocasionado muitas vezes, como se pode ver no trecho abaixo, no qual Algernon pergunta a João se seu pedido de casamento a Gwendolen foi bem sucedido:

ALGERNON. Correu tudo bem, meu velho? Não me diga que Gwendolen lhe passou a tábua? Sei que é costume dela. Está sempre recusando pretendentes. Acho que é um mau costume dela.

JOÃO. Oh! Com Gwendolen correu tudo às mil maravilhas. Pela parte que lhe cabe, estamos noivos. A mãe dela é que é perfeitamente intolerável. Nunca encontrei megera igual... não sei realmente com que se parece uma megera, mas estou certíssimo de que Lady Bracknell é uma. Seja como for, é um monstro, sem ser mitológico, o que é um tanto injusto... peço-lhe perdão, Algy. Acho que não deveria falar dessa forma de sua tia na sua presença.

ALGERNON. Meu caro rapaz, gosto de ouvir falar mal de meus parentes. É a única coisa que os torna toleráveis. Os parentes são, simplesmente, uma porção de gente aborrecida que não tem a mais remota noção de como se deve viver, nem o mais ligeiro instinto de quando se deve morrer. (WILDE, 2007, p.804-805)

Ele é irônico, astuto, mordaz, sutil, intrigante e inteligente e, por isso, chama mais a atenção da plateia do que João.

4.4.2.3 Gwendolen Fairfax

Como se sabe, Gwendolen é a amada de João. Embora corresponda a sua afeição, ela gostaria que, em público, ele demonstrasse mais abertamente seus sentimentos: desde esse momento, a plateia já percebe Gwendolen sempre muito preocupada com as aparências, pois ela quer fazer as pessoas acreditarem que ela carrega uma fila de pretendentes atrás de si. Essa primeira impressão se confirma quando ela, ao descobrir ser Prudente seu nome, diz que seu destino era amá-lo, pois ela sempre teve o ideal de amar um homem cujo nome fosse Prudente. Quando fala sobre esse seu ideal, Gwendolen também revela estar atenta às transformações de seu tempo, e declara:

GWENDOLEN. Vivemos, como sabe, Sr. Worthing em uma época de ideais. Este fato é constantemente mencionado nas mais caras revistas mensais e já chegou, segundo me disseram, aos púlpitos das províncias. (WILDE, 2007, p.800)

Gwendolen pertence à alta sociedade, tem acesso às mais caras revistas e, por meio da imprensa, se atualiza a respeito dos acontecimentos ocorridos ao seu redor. Quando João tenta convencê-la da existência de outros nomes tão bonitos quanto Prudente – e cita João como exemplo – ela retruca:

GWENDOLEN. João?... não, há pouquíssima música nesse nome, se é que realmente tem alguma. Não arre pia. Não produz absolutamente vibrações... tenho conhecido vários Joões e todos eles, sem exceção, eram mais do que comumente vulgares. Além disso, João é um nome notoriamente próprio para criados. Lamento toda mulher que se casa com um homem chamado João. Provavelmente nunca lhe será permitido conhecer o prazer arrebatador de um só momento de solidão. Na realidade, o único nome que merece confiança é Prudente. (WILDE, 2007, p.800)

A convicção de Gwendolen sobre a importância de se casar com um “Prudente” demonstra a sua obstinação. Além disso, quando faz seu comentário sobre João ser um nome apropriado para criados, ela se revela muito esnobe.

Gwendolen também se caracteriza como dândi, pois é dada a fazer frases de efeito, como se pode ver nos trechos abaixo:

GWENDOLEN. Prudente, talvez nunca possamos casar-nos. A julgar pela expressão do rosto de mamãe, receio que nunca nos casaremos. Hoje em dia são pouquíssimos os pais que fazem caso do que dizem os filhos. O antigo respeito para com os jovens está desaparecendo rapidamente. Se alguma vez tive alguma influência sobre mamãe, perdi-a aos três anos de idade. (WILDE, 2007, p.807)

Nesse caso ela está falando sério, porém a seriedade utilizada para fazer a inversão sobre a falta de respeito com os jovens – e não com os mais velhos, como dita a tradição dos bons costumes – demonstra o quanto Gwendolen faz inversões de valores, tornando a cena hilária.

A cena abaixo também mostra ser Gwendolen uma moça consciente de si mesma:

ALGERNON. (*a Gwendolen.*) Santo Deus! Como você está elegante!
 GWENDOLEN. Estou sempre elegante. Não estou, Sr. Worthing?
 JOÃO. A senhorita está absolutamente perfeita.
 GWENDOLEN. Oh! espero que nem tanto. Do contrário não teria ocasião de melhorar e procuro aperfeiçoar-me em muitas coisas. (WILDE, 2007, p.797-798)

A respeito desse trecho, Peter Raby (1995) afirma:

Ao comentário de seu primo, Gwendolen oferece tanto uma correção quanto uma significativa auto-definição, imediatamente neutralizando qualquer noção errônea de que ela seja uma jovem mulher convencionalmente modesta. Ela então toma a iniciativa sexual ao voltar-se para João e deliberadamente incluí-lo na conversa, em desafio à etiqueta social e na presença de sua mãe. [...] Ao cumprimento de João, ela novamente oferece uma qualificação, que, por um breve momento soa convencionalmente depreciativa, mas é sutilmente transformada em um auto-reconhecimento de seu alto potencial e ambição. A frase enigmática final, “e eu pretendo aperfeiçoar-me em muitas coisas”, expressa tanto um senso da sua vontade formidável quanto de sua habilidade instintiva de construir e modelar uma frase aparentemente polida para alcançar impacto máximo. Isso sugere tudo e ainda soa suficientemente uma bem professada piedade de uma garota vitoriana respeitável para ser proferida em frente à sua mãe. É obviamente claro que quando menciona “aperfeiçoamento”, Gwendolen não tem o Esquema de Extensão Universitária⁴¹ em mente. (RABY, 1995, p.71-72)⁴²

Dessa maneira, Gwendolen está realmente cônica dos efeitos de seu discurso e, portanto, ela o manipula em seu favor. Assim, ela pode ser vista como um personagem astuto e ardiloso e, isso também se confirma pela atitude tomada por ela ao ir sozinha fazer uma visita surpresa a

⁴¹ O Esquema de Extensão Universitária referido por Raby – e também por Lady Bracknell ao chegar à mansão de João e contar que Lorde Bracknell acredita estar Gwendolen “assistindo a uma conferência de uma duração extraordinária organizada pelo curso de extensão universitária a respeito da Influência de uma Renda Fixa sobre o Pensamento.” (WILDE, 2007, p.831) – consistia de cursos e palestras oferecidos pelas universidades aos cidadãos de Londres, sem a necessidade de estes serem alunos regularizados da instituição.

⁴² No original: *To her cousin's comment, Gwendolen offers both a correction and a significant self-definition, immediately counteracting any misconceived notion that she is a conventionally modest young woman. She then takes the sexual initiative by turning to Jack and deliberately including him in the conversation, in defiance of social etiquette and in her mother's presence. [...] To Jack's compliment, she again offers a qualification, which, for a brief moment sounds conventionally depreciating, but is subtly transformed into a self-recognition of her high potential and ambition. The final enigmatic phrase, “and I intend to develop in many directions”, express both a sense of her formidable will, and her instinctive ability to construct and shape an apparently polite phrase to achieve maximum impact. It suggests everything and yet sounds sufficiently like the well-tutored piety of a respectable Victorian girl to be uttered in front of her mother. It is crystal clear that when mentioning “development”, Gwendolen does not have the University Extension Scheme in mind.* (RABY, 1995, p.71-72)

João em sua casa de campo: Gwendolen desafia mais uma vez as convenções sociais, pois, na sociedade vitoriana, sair desacompanhada de casa não era a atitude apropriada a uma menina educada com o maior cuidado – como Lady Bracknell insiste em referir-se a ela.

Esse costume de Gwendolen de desafiar as convenções sociais fica explícito também quando ela recebe seu pedido de casamento de João:

JOÃO. Gwendolen, tenho que ir batizar-me imediatamente... quero dizer é preciso que nos casemos imediatamente. Não há tempo a perder.

GWENDOLEN. Casar, Sr. Worthing?

JOÃO. (*estupefato.*) Bem... é claro! Você sabe que eu a amo e você me levou a acreditar, Srta. Fairfax, que eu não lhe era completamente indiferente.

GWENDOLEN. Eu o adoro. Mas você ainda não me pediu em casamento. Nada disse absolutamente a respeito de casamento. O assunto não chegou mesmo a ser tocado.

JOÃO. Pois bem... posso fazer o pedido agora?

GWENDOLEN. Acho que seria uma oportunidade admirável. E para evitar-lhe qualquer possível decepção, Sr. Worthing, creio que lhe devo dizer, com toda a franqueza e de antemão, que estou plenamente decidida a dar-lhe o sim.

JOÃO. Gwendolen!

GWENDOLEN. Sim, Sr. Worthing, que tem o senhor a dizer-me?

JOÃO. Bem sabe o que lhe diria.

GWENDOLEN. Sim, mas não o diz.

JOÃO. Gwendolen, quer casar-se comigo? (*Ajoelha-se.*)

GWENDOLEN. Claro que quero, meu bem! Quanto tempo levou para dizer isto! Receio que tenha muito pouca experiência em matéria de pedidos de casamento.

JOÃO. Meu amor, nunca amei ninguém mais no mundo senão você.

GWENDOLEN. Sim, mas os homens se declaram muitas vezes para exercitar-se. Sei que meu irmão Geraldo o faz. Todas as minhas amigas mo dizem. Que maravilhosos olhos azuis você tem, Prudente. Azuis, perfeitamente azuis. Espero que sempre me olhe desse jeito, sobretudo quando houver gente presente. (WILDE, 2007, p.800-801)

Ela o manipula para ele fazer seu pedido de casamento da maneira tradicional. Além disso, o fato de sempre incentivá-lo dando sua resposta antecipadamente é uma quebra do “protocolo” usual.

Sendo Gwendolen extremamente preocupada com as aparências, ela não se importa, realmente, com o fato de João ter mentido para ela o tempo todo e por essa razão, apenas pelo estilo da resposta de João, ela está quase pronta a perdoá-lo:

CECÍLIA. Sr. Moncrieff, tenha a bondade de responder-me à seguinte pergunta: por que quis o senhor fazer-se passar por irmão de meu tutor?

ALGERNON. Para ter oportunidade de conhecê-la.

CECÍLIA. (*a Gwendolen.*) A explicação parece realmente satisfatória, não é verdade?

GWENDOLEN. Sim, querida, se pode acreditar nele.

CECÍLIA. Não o creio. Mas isto não afeta a maravilhosa beleza de sua resposta.

GWENDOLEN. É verdade. Em questões de grande importância o essencial é o estilo e não a sinceridade. Sr. Worthing, como vai o senhor explicar-me sua falsa afirmativa de que tinha um irmão? Foi com o fim de ter oportunidade de ir a Londres ver-me o mais freqüentemente possível?

JOÃO. Pode duvidar disso, Srta. Fairfax?

GWENDOLEN. Tenho sérios motivos para duvidar. Mas penso fazê-los desaparecerem. Não é este o momento para ceticismos à alemã. (*Dirigindo-se para Cecília.*) As explicações deles parecem perfeitamente satisfatórias, sobretudo a do Sr. Worthing. Possui, a meu ver, a marca da verdade.

CECÍLIA. Estou mais do que satisfeita com o que o Sr. Moncrieff disse. Sua voz é bastante para inspirar absoluta credulidade.

GWENDOLEN. Então você acha que deveríamos perdoar-lhes?

CECÍLIA. Sim. Quero dizer, não.

GWENDOLEN. É verdade. Tinha esquecido. Há princípios em jogo que não podem ser abandonados. (WILDE, 2007, p.830)

Não fosse a questão do nome de batismo de João, Gwendolen já o teria perdoado. Ainda é possível entrever mais duas questões curiosas: a primeira a respeito da resposta de Algernon à Cecília, e a segunda a respeito da resposta de João à Gwendolen. Quando Algernon afirma ter fingido ser o fictício irmão de João, Prudente, a fim de poder conhecer Cecília, não mentiu a ela: sabendo ter ela um interesse em Prudente e ser bonita, ele estava curioso para conhecê-la, por isso, aproveitou a oportunidade e passou-se por Prudente, para, não apenas conhecer Cecília, mas também ser correspondido em seu interesse por ela. João, por sua vez, sequer chegou a responder a questão de Gwendolen: ela simplesmente deduziu que ele daria a mesma resposta de Algernon, a qual ele não confirmou exatamente: quando João dá sua resposta em forma de outra pergunta, ele esquiva-se de responder e, provavelmente, ganha tempo para pensar em qualquer outra desculpa caso aquela não convença Gwendolen. Gwendolen, certamente, não é ingênua ao acreditá-lo sincero. Porém, ela deseja acreditar nele – esse desejo é motivado pela afeição nutrida por ela – e está disposta a desculpar-lhe todas as mentiras e satisfazer-se com a “marca da verdade” impressa à resposta dele por ela mesma. Dessa forma, Gwendolen distingue-se da maioria das heroínas apaixonadas, pois está sendo “enganada” consciente e deliberadamente.

4.4.2.4 Cecília Cardew

Cecília Cardew aparece na peça como pupila de João Worthing, mas não se sabe o porquê de seu falecido avô, o Sr. Thomas Cardew ter dado a João a tutela da moça. Na verdade, seus pais sequer são mencionados, mas fica implícito ser ela órfã. Como as origens de Cecília não impedem a continuidade, tampouco atrapalham o sentido da peça, a plateia aceita o fato de nada saber sobre seu passado.

Cecília é uma garota bastante inventiva, não dada a utilizar a “máscaras das boas maneiras” quando essa não lhe serve para dizer a verdade: ela é um dos poucos personagens da peça que, mesmo não sendo uma moralista conservadora, nunca falta com a verdade. Ela é sincera, sem ser ingênua; é verdadeira e concomitantemente sente uma atração pela fraqueza de caráter – Cecília carrega consigo características díspares e, por isso, acaba por tornar-se o par ideal para Algernon pois ele, mesmo sendo imoral, é mais honesto que João. A franqueza de Cecília fica evidente no trecho abaixo:

GWENDOLEN. Cecília, mamãe, que tem umas idéias muito rígidas demais sobre a educação, ensinou-me a ser de uma miopia extrema; faz parte do seu sistema. Não se incomodará se eu a observar através de minha luneta?

CECÍLIA. Oh! absolutamente não, Gwendolen. Gosto muito que me olhem. (WILDE, 2007, p.822)

Ela é honesta em dizer gostar de ser admirada, não sobrando espaço em seu discurso para falsas modéstias. A fala de Gwendolen, por sua vez, denota mais que o explícito, pois se sua mãe, com suas ideias rígidas sobre a educação, ensinou-lhe a ser de uma miopia extrema, essa miopia não se dá apenas no sentido literal, mas também no sentido conotativo – ela ensinou Gwendolen a fingir não ver aquilo que não convém ser visto, e por isso justifica-se sua petulância: não lhe convém ver não existir o patamar elevado no qual ela mesma se coloca.

Cecília tem uma fascinação muito intensa pela fraqueza de caráter e, ao saber pelo mordomo que Prudente está no solar, ela diz consigo mesma:

CECÍLIA. Até agora não conheci ainda nenhum homem verdadeiramente mau. Sinto-me um tanto assustada. Receio muito que ele se pareça com todos os outros. (*Entra Algernon muito alegre e desvolto.*) E parece mesmo! (WILDE, 2007, p.811)

Assim, em um primeiro momento, ela se decepciona por perceber que ele, mesmo sendo mau e perverso, parece-se com qualquer homem comum, desprovido do atrativo para ela irresistível: a maldade. Porém, a expectativa de “Prudente” ser verdadeiramente mau é alcançada quando Algernon confirma ser realmente perverso.

Cecília também se encanta com a insensatez:

ALGERNON. Você é a moça mais bonita que já vi.

CECÍLIA. A Srta. Prism diz que os encantos físicos são uma armadilha.

ALGERNON. Uma armadilha em que todo homem sensato gostaria de ser apanhado.

CECÍLIA. Oh! Creio que a mim não agradaria apanhar um homem sensato. Não saberia de que falar com ele. (WILDE, 2007, p.813)

Assim, sua declaração tem o brilho da esperteza de um dândi e, portanto, ela caracteriza-se como tal.

Nessa mesma ocasião, não apenas ela fica surpresa ao perceber Algernon parecer-se com todos os outros; ele também se surpreende ao perceber ser a descrição de João realmente verdadeira: ela não é uma tola mocinha romântica. Na verdade, ela é bem mais esperta do que ele esperava e, assim como Gwendolen, extremamente autoconsciente sobre si mesma – embora use, contrariamente à outra protagonista do sexo feminino, de expressão mais simples e sincera:

ALGERNON. (*tirando o chapéu.*) Seguramente é a minha Priminha Cecília.

CECÍLIA. O senhor se engana de modo estranho. Chama-me priminha, mas na realidade creio que estou mais crescida do que acontece habitualmente para a minha idade. (*Algernon olha para ela um pouco assombrado.*) Mas sou a Prima Cecília. Já vejo pelo seu cartão que o senhor é o irmão do Tio João, meu Primo Prudente, o perverso do meu Primo Prudente.

ALGERNON. Oh! Não sou realmente perverso, Prima Cecília. Não deve pensar que sou perverso.

CECÍLIA. Se não é, tem-nos estado certamente enganando, duma maneira muito imperdoável. Espero que não tenha estado levando uma vida dupla, fingindo ser mau e sendo na realidade bom o tempo todo. Isto seria uma hipocrisia. (WILDE, 2007, p.811)

Essas correções feitas por ela sobre muitos dos dizeres de Algernon o deixam assombrado, pois ele não esperava encontrar uma moça tão certa sobre seus pontos de vista. De acordo com Raby, “ela contradiz cada uma das pressuposições dele de ela ser a imatura e inocente ingênua que parece, por causa de sua maneira de se vestir, sua idade e sua situação” (RABY, 1995, p.73).⁴³ Na verdade, a autoconsciência de Cecília também é mostrada nesse diálogo entre ela e sua governanta, a Srta. Prism, quando esta lhe diz:

SRTA. PRISM. [...] Sua gramática alemã está sobre a mesa. Peço-lhe que a abra na página quinze. Repetiremos a lição de ontem.
 CECÍLIA. (*aproximando-se muito devagar.*) Mas eu não gosto de alemão. É uma língua que não combina absolutamente comigo. Sei perfeitamente que pareço feiíssima, depois de minha lição de alemão. (WILDE, 2007, p.808)

Assim, mais uma vez ela se mostra consciente de suas qualidades e falhas, embora seu comentário também revele seu preconceito sobre o som da língua alemã.

Cecília apresenta como característica a criatividade e a inventividade: ela, afinal, inventou o elaborado romance entre ela e Algernon e, por isso, pode ser considerada, de acordo com Katherine Worth,

a seu modo uma existencialista, usando seu diário da mesma maneira que os jovens usam Prudente para representar sua vontade. Wilde soa muito moderno na discussão provocada pelo diário sobre a dificuldade de distinguir entre a memória e a ficção, ambas vistas aqui como uma parte do processo de auto-criação. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.130-131)⁴⁴

Assim, uma nova luz é dada ao trecho já mencionado no qual Cecília e a Srta. Prism discutem se a memória ou o diário pode ser visto como melhor meio de manter um registro das coisas (não) acontecidas, pois para a Srta. Prism a memória guarda os acontecimentos já passados, e para Cecília só guarda a ficção, mesmo se, em seu diário, ela se refira a ele como “realidade”. A realidade, portanto, toma novos significados, pois, para Cecília, o noivado entre ela e

⁴³ No original: *she contradicts every presumption that she is the naïve and innocent ingénue that she appears to be by her dress, her age, and her situation.* (Ibid., p. 73)

⁴⁴ No original: *[Cecily] is also in her way an existentialist, using her diary as the young men use Ernest to act out her “will”.* Wilde strikes very modern notes in the discussion sparked off by the diary about the difficulty of distinguishing between memory and fiction, both seen here as part of the self-creating process. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.130-131)

Prudente, por mais irreal que possa ser, a partir do momento em que se encontra registrado em seu diário, torna-se verdadeiro. Isso também se dá com a invenção de Prudente: apenas por meio da afirmação de sua existência, de suas ações perversas e mesmo de sua morte, tais acontecimentos já se tornam reais.

Além de ser criativa, Cecília se caracteriza também por ser manipuladora: ela tenta convencer a Srta. Prism a apoiá-la em sua ideia de se encontrar com Prudente:

CECÍLIA. Gostaria que o Tio João permitisse que seu irmão, esse desgraçado jovem, viesse aqui de vez em quando. Poderíamos exercer uma boa influência sobre ele, Srta. Prism, estou certa de que a senhora poderia. A senhora sabe alemão, geologia e coisas assim que causam profunda influência em um homem. (WILDE, 2007, p.809)

Ela também consegue livrar-se da aula de alemão ao convencer a Srta. Prism a dar um passeio com o reverendo Chasuble:

CECÍLIA. (*sorrindo.*) Olhe quem vem vindo pelo jardim. O Dr. Chasuble.
 SRTA. PRISM. (*levantando-se e indo ao encontro dele.*) Dr. Chasuble! Que agradável surpresa. (*Entra o cônego Chasuble.*)
 DR. CHASUBLE. Como vamos esta manhã? Suponho que estará bem, Srta. Prism.
 CECÍLIA. A Srta. Prism queixava-se ainda há pouco de uma leve dor de cabeça. Creio que lhe faria muito bem dar um pequeno passeio com o senhor pelo parque, Sr. Chasuble.
 SRT. PRISM. Cecília, não fiz menção alguma a respeito de dor de cabeça.
 CECÍLIA. Não, cara Srta. Prism, sei disso, mas senti instintivamente que a senhora está com dor de cabeça. Na verdade, estava pensando a respeito disso e não de minha lição de alemão, quando chegou o senhor cônego. [...]
 SRTA. PRISM. Creio, caro doutor, que irei dar um passeio com o senhor. Realmente, noto que estou com dor de cabeça, e um passeio poderia fazer-me bem. (WILDE, 2007, p.810)

O sorriso de Cecília quando avista o cônego já é um grande indício de ela estar tramando escapar de suas aulas de alemão e sua estratégia denuncia seu conhecimento da afeição existente entre o cônego e a governanta: manipulando o sentimento de ambos, ela realmente consegue alcançar seu intento.

Cecília ainda avisa Algernon não tolerar hipocrisia, fazendo-o, assim, contar toda a verdade a respeito de Prudente e, ainda, deixar sua vida dupla para trás: depois de conhecê-la, Algernon “explode” Bumbury, como se vê no trecho abaixo:

LADY BRACKNELL. Algernon! ... Algernon!

ALGERNON. Que é, Tia Augusta?

LADY BRACKNELL. Posso perguntar-lhe se é nesta casa que reside o seu amigo paralítico, o Sr. Bumbury?

ALGERNON. (*gaguejando.*) Oh! Não! Bumbury não mora aqui. Bumbury está atualmente em algum lugar. Na realidade, Bumbury morreu.

LADY BRACKNELL. Morreu? Quando foi que o Sr. Bumbury morreu? Sua morte deve ter sido muito repentina.

ALGERNON. (*aereamente.*) Ah! Matei Bumbury esta tarde. Quero dizer, o pobre Bumbury morreu esta tarde.

LADY BRACKNELL. Mas de que morreu ele?

ALGERNON. Bumbury? Oh! Explodiu totalmente.

LADY BRACKNELL. Explodiu? Foi vítima de um atentado revolucionário? Não sabia que o Sr. Bumbury se interessasse pela legislação social. Se assim era, bem castigado está pela sua morbidez.

ALGERNON. Querida Tia Augusta, quero dizer que o descobriram! Os médicos descobriram que Bumbury não podia viver, é isto que eu queria dizer... de modo que Bumbury morreu.

LADY BRACKNELL. Parece que ele teve grande confiança na opinião de seus médicos. Não obstante, muito me alegro de que se decidisse, por fim, a adotar uma regra de decisiva conduta e agisse de acordo com a prescrição médica. (WILDE, 2007, p.831-832)

Assim, após conhecer Cecília, Algernon decide, de uma vez por todas, deixar-se conduzir pelo desejo dela de que ele não seja hipócrita e, portanto, ele percebe não poder mais conciliar sua vida com a existência de Bumbury, livrando-se dele. No papel de uma garota moderna e à frente de seu tempo, ela toma o comando das ações do envolvimento romântico entre ela e Algernon.

4.4.2.5 Lady Bracknell

Lady Bracknell ocupa o papel de “entrave” para o romance dos dois casais principais da peça: ao impedir João de se casar com Gwendolen, ela faz o romance entre Algernon e Cecília tornar-se impossível também, pois João recusa-se a dar seu consentimento a sua pupila para casar-se com Algernon enquanto não tiver o consentimento de Lady Bracknell para casar-se com Gwendolen.

Na verdade, o principal objetivo de Lady Bracknell é conseguir um noivo à altura para sua filha, isto é, um homem de posição social de relevo em Londres, e isso inclui,

obviamente, origens relacionadas às tradições da alta sociedade. Assim, seus princípios relativos ao respeito pela família estão atrelados ao dinheiro e à posição social ocasionados por esse. O interesse de Lady Bracknell por dinheiro fica mais óbvio quando ela descobre a fortuna de Cecília:

LADY BRACKNELL. Como pura formalidade, Sr. Worthing, quereria perguntar-lhe se a Srta. Cardew possui alguma fortunazinha?

JOÃO. Oh! Umas cento e trinta mil libras esterlinas, em apólices do Estado. É tudo. Adeus, Lady Bracknell. Muito prazer em tê-la visto.

LADY BRACKNELL. (*sentando-se de novo.*) Um momento, Sr. Worthing. Cento e trinta mil libras! E em títulos do Estado! A Srta. Cardew parece-me uma moça muito atraente, reparo agora. Poucas moças hoje em dia têm qualidades verdadeiramente sólidas, dessas qualidades que duram e melhoram com o tempo. Vivemos, sinto dizê-lo, em uma época de coisas superficiais. (WILDE, 2007, p.833)

Lady Bracknell já sabia os advogados da firma Markby, Markby e Markby – uma empresa de confiança – representarem Cecília legalmente. Assim, ela poderia ter dado seu consentimento, pois, para João, a falta de pessoas ilustres representando-o foi o motivo da discordância com o casamento dele e de Gwendolen. Porém, o interesse dela em Cecília só surge a partir do conhecimento a respeito de sua fortuna. Entretanto, na sequência, após examinar o perfil de Cecília e encontrar possibilidades distintas nela, ela afirma:

LADY BRACKNELL. [...] Querida menina, saberá sem dúvida que Algernon não tem coisa alguma senão as suas dívidas. Mas eu não aprovo os casamentos mercenários. Quando me casei com Lorde Bracknell, não tinha eu a menor fortuna. Mas nem em sonhos admiti por um momento que isto pudesse ser um obstáculo em meu caminho. Bem, suponho que terei de dar o meu consentimento. (WILDE, 2007, p.834)

É curiosíssimo o fato de Lady Bracknell não considerar seu próprio casamento mercenário, visto o afirmado: ela estaria de fato inconsciente de o interesse em dinheiro ser um motivo mercenário para um casamento ou estaria apenas sendo irônica? São esses os questionamentos levantados por Katherine Worth. De acordo com Worth, quando Lady Bracknell:

[...] pergunta “como pura formalidade” se Cecília tem alguma fortuna e, ao descobrir que ela tem 130 mil libras esterlinas em títulos do Estado, começa a achá-la “uma moça muito atraente”, nós rimos, claro, mas lembrando o negócio similar com João, provavelmente sentimos a acidez na piada de forma mais intensa. Há alguma coisa crescentemente alarmante e cômica sobre a inconsciência dela: ela pode estar realmente tão inconsciente ou impermeável ou ela está se divertindo

com ironia consciente quando ela reflete sobre “as qualidades verdadeiramente sólidas” de Cecília e como elas irão “durar e melhorar com o tempo”, e sem qualquer vergonha apresenta a si mesma como a oponente dos casamentos mercenários. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.135) ⁴⁵

É impossível decidir quais das duas atitudes Lady Bracknell esteja tomando quando faz sua afirmação sobre casamentos mercenários, mesmo porque, fechar as possibilidades sobre um único sentido seria empobrecer uma cena tão cheia de vieses irônicos e sagazes. Se ela está ou não brincando sobre o tema já não vem ao caso, pois percebe-se Wilde, sim, estar fazendo alusões jocosas à alta sociedade vitoriana por meio de uma comédia leve e *trivial*. Worth lembra com pertinência:

Neste gênero extravagante, o qual ninguém levava a sério, o espírito dionisíaco poderia ser completamente liberto, a fim de anular a realidade respeitável e, por meio de paradoxo, fantasia e contradição estabelecer uma lógica própria, desafiando o super-ego crítico. Como Wilde declara em uma entrevista dada antes da primeira produção, a filosofia de sua peça é que “nós deveríamos tratar todas as coisas triviais da vida com muita seriedade e todas as coisas sérias da vida com sincera e estudada trivialidade”. É uma peça de imagens de espelho, na qual a vida cotidiana, comum ainda pode ser vista de relance através das distorções cômicas impostas sobre ela. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.123) ⁴⁶

Dessa maneira, a atitude de Lady Bracknell, embora dúbia, também reflete sua lógica própria, pois a duplicidade é um elemento chave para a compreensão dos diversos sentidos veiculados pela peça.

4.4.2.6 Srta. Prism e Reverendo Chasuble

⁴⁵ No original: [...] asks “as a matter of form” if Cecily has any fortune and on learning that she has a hundred and thirty thousand pounds in the Funds, finds her “a most attractive young lady”, we laugh, of course, but remembering the similar business with Jack, probably feel the edge in the joke more. There is something increasingly alarming as well as droll about her unselfconsciousness: can she really be so unaware or impervious, we wonder, or is she amusing herself with conscious irony when she reflects on Cecily’s “really solid qualities” and how they will “last and improve with time”, and with supreme effrontery presents herself as the opponent of mercenary marriage. (Ibid., p.135)

⁴⁶ No original: In this extravagant genre, which no one took seriously, the dionysiac spirit could be fully released, to overturn respectable reality, and through paradox, fantasy and contradiction establish a logic of its own, defying the censorious super-ego. As Wilde puts it in an interview given before the first production, the philosophy of his piece is that “we should treat all the trivial things of life very seriously and all the serious things of life with sincere and studied triviality”. It is a play of mirror images in which ordinary, everyday life can still be glimpsed through the comic distortions imposed upon it. (Ibid., p.123)

A Srta. Prism e o Reverendo Chasuble formam um par romântico no final da peça: ambos gostam um do outro e veem no final romântico dos outros dois casais uma oportunidade para deixarem a timidez de lado e ficarem juntos. Em diversos momentos da peça fica evidente ser essa atração física mútua, embora eles sempre tentem manter a respeitabilidade:

DR. CHASUBLE. Espero, Cecília, que não seja desatenta.

CECÍLIA. Oh! creio que o sou.

DR. CHASUBLE. É estranho. Tivesse eu a sorte de ser aluno da Srta. Prism e estaria pendente de seus lábios. (*A Srta. Prism fita-o.*) Falo metaforicamente. Minha metáfora provém das abelhas. (WILDE, 2007, p.810)

Mesmo tentando esconder o evidente desejo pela Srta. Prism, o reverendo acaba por denunciar-se ao deixar implícito que gostaria de beijar a governanta. Sua tentativa de justificar a declaração torna-se ridícula, pois não apresenta coerência alguma.

A Srta. Prism, por sua vez, demonstra-se astuta e tenta convencer o cônego a casar-se com ela:

SRTA. PRISM. O senhor vive muito só, caro Dr. Chasuble. Deveria casar-se. Admito um misantropo... um feminantropo, nunca!

DR. CHASUBLE. (*com um arrepio de homem erudito.*) Acredite-me, não mereço tão marcado neologismo. O preceito, bem como a prática da Igreja Primitiva, eram claramente opostos ao matrimônio!

SRTA. PRISM. (*sentenciosamente.*) É esta, sem dúvida alguma, a razão pela qual a Igreja Primitiva não durou até nossos dias. Não parece o senhor dar-se conta, meu caro doutor, de que um homem que se empenha em permanecer solteiro, se converte em uma permanente tentação pública. Os homens deveriam ser mais cautelosos; seu próprio celibato é que faz naufragarem os barcos mais fracos.

DR. CHASUBLE. Mas será que um homem não tem os mesmos atrativos, quando está casado?

SRTA. PRISM. Um homem casado nunca possui atrativos senão para sua mulher.

DR. CHASUBLE. E segundo tenho ouvido muitas vezes dizer, nem mesmo para ela.

SRTA. PRISM. Isto depende das simpatias intelectuais da mulher. Pode-se sempre confiar na idade madura. Pode-se dar crédito à maturidade. As mulheres jovens estão verdes. (*O Dr. Chasuble estremece.*) Falo horticulturalmente. Minha metáfora foi tirada das frutas. (WILDE, 2007, p.813)

A Srta. Prism, mesmo sendo tão tradicional, quer inserir mudanças na Igreja Primitiva, desde que sejam favoráveis a ela. Além disso, fica evidente seu desejo pelo Dr. Chasuble, e o fato de considerá-lo uma tentação pública torna sua atitude bastante ousada e pouco respeitável. Quando encerra seu discurso, a ousadia da Srta. Prism vai ainda além, pois sua metáfora

acaba por mostrar-se indecente: o que faz uma pessoa com uma fruta? Não há nada a fazer com uma fruta a não ser comê-la. Portanto, fica implícito em sua metáfora serem as frutas – e, portanto, as mulheres – mais maduras, mais suculentas e apetitosas. Ela deseja que, assim como ela o vê como uma tentação, ele a enxergue como uma mulher desejável, pois ela está em uma idade “madura”.

Todavia, bem antes do final da peça, já se consegue perceber neles o par ideal: ambos são pessoas de meia idade, ambos exercem funções didáticas e utilitárias na casa de campo de João e ambos prezam a atitude moral elevada. Entretanto, a Srta. Prism é muito mais rígida do que o reverendo Chasuble, e isso se torna evidente quando ela reprova a “ressurreição” do perverso Prudente:

CHASUBLE. Estas, sim, que são notícias alegres.

SRTA. PRISM. Depois de estarmos todos resignados à sua perda, o seu inesperado regresso me parece singularmente calamitoso.

JOÃO. Meu irmão está na sala de jantar? Não sei o que quererá dizer tudo isto. Acho isto perfeitamente absurdo. (WILDE, 2007, p.816)

Quando Cecília força João a apertar a mão de Algernon – crendo ser ele o famoso Prudente –, o reverendo Chasuble é mais uma vez muito mais piedoso:

CHASUBLE. Praticou uma bela ação, minha filha.

SRTA. PRISM. Não devemos ser prematuros em nossos juízos.

CECÍLIA. Sinto-me muito feliz. (WILDE, 2007, p.817)

Assim, mesmo o reverendo caracterizado como mais benevolente que a Srta. Prism – em seu papel de cônego da igreja, ele deve ser mais caridoso –, ambos simbolizam os padrões morais da sociedade vitoriana. Na verdade, a religiosidade do cônego lhe permite uma postura mais rígida quando João e Algernon demonstram não desejarem mais ser batizados:

CHASUBLE. Quer isto dizer então que não haverá batizados absolutamente esta tarde?

JOÃO. Não creio que tenha muita importância prática para nós, tal como estão as coisas neste momento, Dr. Chasuble.

CHASUBLE. Magoa-me ouvi-lo exprimir semelhantes conceitos, Sr. Worthing. Cheiram a opiniões heréticas dos anabatistas, opiniões que refutei por completo em quatro de meus sermões inéditos. Contudo, como sua disposição de ânimo neste momento me parece caracteristicamente profana, voltarei para a igreja agora mesmo. (WILDE, 2007, p.836)

Assim, assumindo seu compromisso com Deus, ele se põe no direito de julgar as atitudes de Algernon e de João como profanas.

Em razão de seus elevados padrões morais, ambos ficam indignados quando são questionados sobre alguns assuntos a implicar em atitudes imorais, como é o caso quando Lady Bracknell pergunta ao reverendo qual a posição ocupada pela Srta. Prism em sua casa:

LADY BRACKNELL. Será essa Srta. Prism uma mulher de aspecto repulsivo confusamente relacionado com o ensino?

CHASUBLE. (*um tanto indignado.*) É uma senhora cultíssima e a própria imagem da respeitabilidade.

LADY BRACKNELL. É evidentemente a mesma pessoa. Posso perguntar-lhe qual a posição que ela ocupa em sua casa?

CHASUBLE. (*com severidade.*) Sou solteiro, minha senhora. (WILDE, 2007, p.836-837)

Com sua resposta, Chasuble espera ter dado uma asserção definitiva sobre o relacionamento entre ele e a Srta. Prism: sendo ambos solteiros e moralmente irrepreensíveis, ela não ocupa posição alguma em sua casa, não havendo qualquer relacionamento de ordem mais íntima entre os dois.

Na sequência, João, confundindo a Srta. Prism com sua mãe, ouve a resposta indignada dela:

JOÃO. (*com voz patética.*) Srta. Prism, encontrou a senhora mais do que este saco de viagem. Eu era o bebê que a senhora colocou dentro dele.

SRTA. PRISM. (*atônita.*) O senhor!

JOÃO. (*abraçando-a*) Sim... mamãe!

SRTA. PRISM. (*retrocedendo, com indignado assombro.*) Sr. Worthing, eu sou solteira!

JOÃO. Solteira? Não nego que seja um golpe sério, mas afinal de contas quem tem o direito de atirar uma pedra contra quem tem sofrido? Não poderá o arrependimento apagar um ato de loucura? Por que há de haver uma lei para os homens e outra para as mulheres? Mamãe, eu a perdôo. (*Tenta abraçá-la de novo.*)

SRTA. PRISM. (*ainda mais indignada.*) Sr. Worthing, há algum engano aqui. (WILDE, 2007, p.838-839)

Quando a Srta. Prism afirma ser solteira, ela acredita já ter explicado o bastante: solteira e obedecendo a padrões comportamentais rígidos, seria impossível ela ter tido um filho fora do casamento. Entretanto, João não se dá conta das implicações de sua resposta e, acreditando ser ela sua mãe, perdoa-a por um passado que até mesmo ele, em sua perversidade, considera

ilícito. Como era comum nas comédias sociais vitorianas, a Srta. Prism, em princípio, é colocada como a mulher “decaída”, mormente com a resposta de João. Porém, na seqüência, fica evidente não ser este o caso.

Quando João questiona o fato de as regras comportamentais serem distintas para homens e mulheres, ele acaba por se expressar de forma extremamente moderna para a época vitoriana, pois o feminismo – com sua luta por direitos iguais – só alçaria voo no século seguinte, cerca de 60 anos após a peça ter sido escrita.

A respeito da Srta. Prism, Katherine Worth afirma:

[...] ela, como sua outra metade, o cônego Chasuble, é realmente a essência do século XIX. Através de seus deliciosos absurdos nós discernimos, como sombras, características que tinham sido levadas mais severamente em peças anteriores: pompa, auto-importância e mesmo crueldade [...]. Mas a rígida moralidade perde seu poder quando o par absurdamente sério a representa. Eles têm um pé no mundo utópico. [...]. Essa é um tipo de caricatura que é mais real que a vida mesma. O consistente par é, a seu modo, uma âncora em um mundo sólido onde nós esperamos que as pessoas sejam bem semelhantes. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.131-132)⁴⁷

Desse modo, a Srta. Prism e o Reverendo Chasuble formam o par perfeito um para o outro, pois podem ser considerados representantes dos ideais anti-estéticos, isto é, do distanciamento dos princípios estéticos defendidos por Wilde e, portanto, eles representam a tradicional visão da arte. Além disso, eles são, basicamente, o par de guardiões da moral e dos bons costumes e, nesse sentido, representam os ideais da sociedade vitoriana. Contudo, os comentários da Srta. Prism e do cônego Chasuble durante a peça acabam por tornar-se uma denúncia da hipocrisia dessa mesma sociedade, pois, por detrás da fachada do puritanismo, da moral elevada e dos costumes rígidos, existem apetites e desejos não condizentes com a conduta de uma pessoa “respeitável”.

⁴⁷ No original: [...] *she, like her other half, Canon Chasuble, is really essence of nineteenth century. Through their delicious absurdities we discern, like shadows, characteristics that had to be taken more grimly in earlier plays: pomposity, self-importance, cruelty even [...]. But rigid morality loses its power when the absurdly serious pair represent it. They have a foot in the utopian world. [...] This is the sort of caricature which is more lifelike than life itself. The consistent pair are in their way an anchor to a solid world where we expect people to be much the same.* (Ibid., p. 132)

4.4.3 Os personagens secundários

Os personagens secundários não têm um papel tão fundamental na estrutura da peça, pois o enredo se sustenta sem a presença deles. Entretanto, eles servem, em *A importância de ser Prudente*, tanto para imprimir um tom mais realista à peça – ambos os personagens secundários são criados das duas casas na qual habitam membros da alta sociedade inglesa, e sabe-se que a alta sociedade valia-se de muitos criados na era vitoriana –, quanto para a introdução dos personagens principais – pois, como criados, eles anunciam a chegada dos personagens nas casas uns dos outros.

4.4.3.1 Lane

Lane é o mordomo de Algernon e, portanto, é encarregado de receber e anunciar as visitas de seu empregador. Entretanto, Lane, é um caso de fuga do convencional, por não se comportar como um mero empregado, mas servir também de subsídio para os diálogos cheios de observações sagazes e brilhantes apresentados entre ele e Algernon. É o caso, por exemplo, da cena de abertura da peça, quando ambos estão discutindo sobre casamento:

ALGERNON. Ouviu o que eu estava tocando, Lane?

LANE. Achei que não seria delicado escutar, senhor.

ALGERNON. Pois lamento que o haja perdido. Não toco com perfeição – toda gente pode tocar com perfeição – mas eu toco com expressão admirável. Tratando-se de piano, o sentimento é o meu forte. Guardo a ciência para a Vida.

LANE. Sim, senhor.

ALGERNON. E por falar em ciência da Vida, mandou você cortar os sanduíches de pepino para Lady Bracknell?

LANE. Sim, senhor. (*Apresenta-os sobre uma salva.*)

ALGERNON. (*examina-os, toma dois e senta-se no sofá.*) Oh!... a propósito, Lane, vejo pela sua caderneta de contas que, na quinta-feira à noite, quando Lorde Shoreman e o Sr. Worthing jantaram comigo, estão anotadas, como tendo sido consumidas, oito garrafas de champanha.

LANE. Sim senhor, oito garrafas e meia.

ALGERNON: Por que será que em uma casa de solteiro são, invariavelmente, os criados que bebem o champanha? Pergunto simplesmente a título de informação.

LANE: Atribuo isso à superior qualidade do vinho, senhor. Tenho observado muitas vezes que nas casas dos homens casados o champanha é raramente de primeira qualidade.

ALGERNON: Santo Deus! O casamento é assim tão desmoralizador?

LANE: Creio que é um estado bastante agradável, senhor. Dele tenho tido pouquíssima experiência até agora. Só me casei uma vez. E isso em consequência de um mal-entendido entre mim e uma moça.

ALGERNON. (*languidamente.*) Não sei se me interessa muito a sua vida familiar, Lane.

LANE. Não, senhor. Não é assunto muito interessante. Eu mesmo não penso nisso.

ALGERNON. É naturalíssimo, não duvido. Nada mais, Lane, obrigado.

LANE. Obrigado ao senhor. (*Sai.*)

ALGERNON. As idéias de Lane a respeito do casamento parecem um tanto frouxas. Realmente, se as classes inferiores não nos dão bom exemplo, para que servem elas neste mundo? Como classes, parece que não têm absolutamente o senso de responsabilidade moral. (WILDE, 2007, p.791-792)

O comentário de Algernon sobre o senso de responsabilidade moral das classes baixas demonstra, logo no início da peça, ele acreditar não ser dever das classes altas obedecer a uma conduta moralmente elevada, cabendo às classes baixas fazê-lo. Esse é um comentário extremamente espirituoso e irônico a respeito do dever de as classes baixas estabelecerem-se como exemplos para as classes altas: afinal de contas, se as classes altas têm à sua disposição educação formal, instrução religiosa, condições financeiras para viver não apenas de maneira digna, mas com luxo e conforto, seria natural esperar delas o exemplo de conduta irrepreensível, e não o contrário.

A respeito dessa passagem, Eric Bentley afirma:

Esse trecho é suficiente para mostrar o modo como Wilde conecta uma alusão séria e satírica para cada comentário. A resposta do mordomo “Achei que não seria delicado escutar, senhor” é um prelúdio para as piadas contra a sociedade estratificada que correm ao longo da peça. A primeira pequena fala de Algernon toca na tosca oposição entre vida e sentimento, ciência e arte. Falar de ciência e vida, por meio de uma transição Wildeana, leva de volta à ação e aos sanduíches de pepino. O champanhe leva a ação à especulação sobre servos e mestres e, então, ao casamento e à moral. Um pequeno clímax dialético é alcançado com a resposta para a questão: “O casamento é assim tão desmoralizador?” quando Lane friamente responde: “Creio que é um estado bastante agradável, senhor” e acrescenta, a título de uma explicação não menos desconcertante para os padrões vitorianos, “Dele tenho tido pouquíssima experiência até agora. Só me casei uma vez”. E essa é seguida pela explicação da explicação: “E isso foi em consequência de um mal-entendido...” [...] E então o resumo levemente moralista de Algernon: “As idéias de Lane a respeito do casamento parecem um tanto frouxas. Realmente, se as classes

inferiores não nos dão bom exemplo...” (BENTLEY, 1985, *in* BLOOM, 1895, p.17-18) ⁴⁸

Assim, o trecho satiriza diversos padrões da moral e dos bons costumes e, por meio deles, percebe-se Lane não ser um mordomo comum, mas um mordomo adequado à Algernon, pois, assim como o patrão, ele pode ser considerado um dândi.

4.4.3.2 Merriman

Já o mordomo de João, Merriman, é o tipo de mordomo mais convencional, pois, em seu papel, ele se limita a introduzir e anunciar as visitas chegadas à casa de João. Como João não é um dândi – mesmo porque, em sua casa de campo, quando ele assume seu verdadeiro nome e estabelece uma conduta moralmente rígida, ele não poderia ser um dândi – seria estranho se seu mordomo, que só convive com ele quando ele está no seu papel de tutor de Cecília, se comportasse como tal. Por isso, o mordomo de João, assim como seu patrão, é convencional.

4.5 O subtexto crítico: a sociedade vitoriana em pauta

A sociedade vitoriana é retratada na peça de maneira fidedigna e irônica: seus costumes, suas regras de comportamento, sua hipocrisia, tudo fica latente por meio do enredo e do diálogo. Uma das primeiras falas de Lady Bracknell na peça explicita esse retrato social:

⁴⁸ No original: *This passage is enough to show the way in which Wilde attaches a serious and satirical allusion to every remark. The butler's "I didn't think it polite to listen, sir" is a prelude to the jokes against class society which run through the play. Algernon's first little speech touches on the foolish opposition of life and sentiment, science and art. Talk of science and life leads by Wildean transition back to the action and the cucumber sandwiches. Champagne takes the action to speculation on servants and masters, and thence to marriage and morals. A little dialectical climax is reached with the answer to the question: "Is marriage so demoralizing as that?" when Lane coolly replies: "I believe it is a very pleasant state, sir", and adds, by way of an explanation no less disconcerting by Victorian standards, "I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once." Which is followed by the explanation of the explanation: "That was in consequence of a misunderstanding..." [...] And then the little moralistic summing-up of Algernon's: "Lanes's views on marriage seem somewhat lax. Really, if the lower orders don't set us a good example..." (BENTLEY, 1985, *in* BLOOM, 1895, p.17-18)*

LADY BRACKNELL. Sinto ter chegado um pouco tarde, Algernon, mas fui obrigada a ir ver a nossa cara Lady Harbury. Não havia estado lá desde a morte do pobre marido dela. Nunca vi uma mulher mudar tanto. Parece inteiramente vinte anos mais jovem. [...]

ALGERNON. Disseram-me que ela, de tanto desgosto, ficou completamente louca.

LADY BRACKNELL. A cor mudou realmente. O que não posso dizer, sem dúvida, é qual tenha sido a causa. (WILDE, 2007, p.798)

Os comentários sobre pessoas pertencentes à sociedade – embora estas nem mesmo aparecem na peça – tornam o retrato cada vez mais fidedigno: eles são irônicos, mordazes e típicos dos membros da alta sociedade vitoriana.

Assim, o diálogo dá suporte às críticas contidas no subtexto da peça. A esse respeito, Peter Raby (1988) declara ser o casamento um dos principais temas pelos quais essa crítica ocorre. Isso, de fato, pode ser comprovado, pois a cena de abertura da peça apresenta Algernon conversando com seu mordomo Lane e eles acabam chegando ao tópico “casamento”, como já visto. Assim, a peça tem início com comentários irônicos a respeito do casamento. Essa ironia tem continuidade quando João e Algernon discutem se o casamento é um assunto romântico ou de negócios, devido ao fato de João declarar ter vindo a Londres para propor Gwendolen em casamento. O tema ainda serve de subsídio para demonstrar o pedantismo de Lady Bracknell e a sua determinação em “arrumar” tudo, assim como a ingenuidade de João, quando, ao final da entrevista ele lhe pergunta:

JOÃO. Posso perguntar-lhe o que me aconselharia a fazer? Não necessito dizer-lhe que faria tudo no mundo para assegurar a felicidade de Gwendolen.

LADY BRACKNELL. Aconselhá-lo-ia vivamente, Sr. Worthing, a tentar adquirir uns parentes, o mais breve possível, e a fazer um esforço decisivo para apresentar pelo menos um dos dois autores de seus dias, de qualquer sexo, antes que a temporada tenha terminado por completo.

JOÃO. Bem, mas não vejo como conseguiria arranjar isto. Posso exhibir o saco de mão a qualquer momento. Tenho-o em minha casa, no meu quarto de vestir. Creio que poderia a senhora realmente dar-se por satisfeita, Lady Bracknell.

LADY BRACKNELL. Eu, senhor? Que tenho eu que ver com isso? Não vá o senhor imaginar que eu e Lorde Bracknell chegamos a ponto de cometer a loucura de permitir que a nossa única filha – uma menina educada com o maior cuidado – venha a casar-se dentro dum guarda roupa e contrair parentesco com um saco de viagem. (WILDE, 2007, p.804)

Igualmente, o desejo de ambas as protagonistas – Gwendolen e Cecília – de se casarem com um homem chamado Prudente tem um veio satírico, pois o casamento é visto como uma instituição na qual as aparências predominam.

A respeito da ênfase dada ao casamento como um tema profícuo para as críticas apresentadas por Wilde, Raby afirma:

Notar essa sequência de referências transitórias e elegantes não é sugerir Wilde estar fazendo uma exposição sistemática e satírica da sociedade. A importância dela é, cumulativamente, prover uma lembrança quase subliminar das mentiras centrais nas quais a sociedade vitoriana, e a maioria das demais sociedades, está fundada, em completa harmonia com o impacto subversivo da ação da peça. (RABY, 1988, p.131) ⁴⁹

Assim, Raby, na verdade, acredita que todas as exposições críticas de Wilde podem ser vistas como um meio de lembrar a plateia o fato de as sociedades – tanto a sociedade retratada na peça, quanto a sociedade constituída por seu público-alvo e, ainda, a maior parte das sociedades do mundo ocidental – estarem estabelecidas sobre grandes mentiras. Isso fica ainda mais evidente quando, no final da peça, João pede perdão a Gwendolen por sempre ter falado a verdade:

JOÃO: Gwendolen, é uma coisa terrível para um homem descobrir de repente que, durante toda sua vida, não fez mais do que dizer a verdade. Poderá você perdoar-me?

GWENDOLEN: Posso. Porque estou certa de que você haverá de mudar. (WILDE, 2007, p.840)

Pela resposta de Gwendolen, ela não apenas tem consciência de que João haverá de lhe mentir outras vezes, como também ela espera por essa atitude. Na verdade, essa ação de Gwendolen pode ser encarada como uma atitude moderna, pois contrasta com o ideal romântico da fidelidade conjugal.

Não apenas o casamento serve de subsídio para as críticas sociais da peça. Na verdade, o casamento é o *tema* pelo qual as críticas são enfocadas, mas não apenas nos temas da peça

⁴⁹ No original: *To note this sequence of passing, exquisitely phrased references is not to suggest that Wilde is undertaking a systematic, satirical exposé of society. Their importance is that, cumulatively, they provide an almost subliminal reminder of the central lies on which Victorian and most other societies are founded, wholly in tune with the subversive impact of the play's action.* (RABY, 1988, p.131)

ocorre incidências desta crítica. A crítica pode ser vista nos diálogos cheios de chiste e figuras de linguagem; no gênero da peça, rico em subsídios satíricos e, ainda, em um tipo de personagem específico de Wilde: o dândi.

A peça deve contemplar o contexto humorístico como um todo, bem como os chistes e epigramas individuais, pois eles também fazem parte da crítica: “A maioria dos críticos das peças de Wilde, concentrando-se mais no contexto humorístico que nas particularidades do discurso e do pensamento, descartaram as continuidades de sentido nas epigramas individuais” (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.49).⁵⁰ Assim sendo, cada uma das falas cheias de chistes e epigramas dos personagens forma o todo crítico da peça.

Na verdade, os diálogos cheios de chistes dos personagens são diversos e, por essa razão, podem ser subdivididos em três categorias, de acordo com a figura de linguagem apresentada: diálogos contendo oxímoros, diálogos contendo ironias e diálogos contendo epigramas.

O oxímoro é uma figura de linguagem a harmonizar dois conceitos opostos numa única expressão, formando assim um terceiro conceito. Quatro fatores diferenciam o oxímoro da contradição propriamente dita: a intencionalidade do oxímoro, a proximidade dos termos contraditórios, a visibilidade flagrante e a admissão de uma decifração. Esse último fator dependerá da interpretação da plateia para seu sentido se completar. Isso pode ser visto no exemplo abaixo, quando Algernon afirma ser necessário ser *sério* para se ter alguma diversão na vida e, em seguida, acusa João de ser *trivial*:

JOÃO. Este pavoroso estado de coisas é o que você chama de “Bumburismo”, suponho?

ALGERNON. Sim, e um “bumburismo” perfeitamente maravilhoso. O mais maravilhoso “bumburismo” que já tive em minha vida.

JOÃO. Pois bem, mas você não tem absolutamente direito de fazer seu “bumburismo” aqui.

⁵⁰ No original: *Most critics of Wilde's plays, concentrating more on the humorous context than on the particularities of speech and thought, have dismissed the continuities of sense in the individual epigrams.* (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.49)

ALGERNON. Isto é absurdo. Tem-se o direito de fazer “bumburismo” em qualquer parte que se quiser. Todo “bumburista” sério sabe disto.

JOÃO. “Bumburista” sério! Oh! Céus!

ALGERNON. Sim. Deve-se ser sério em alguma coisa, se quer a gente gozar de alguma diversão na vida. Acontece que eu sou sério no “Bumburismo”. Em que é que você é sério, é que não tenho a menor idéia. Poderia imaginar que em tudo. Você tem um caráter absolutamente trivial. (WILDE, 2007, p.827)

A contradição entre os termos *sério* e *trivial* não apenas cria um efeito cômico, como também requer da plateia uma interpretação sobre os novos conceitos dados a esses dois termos. Na verdade, muitas das ações dos personagens subvertem a lógica do sério e do trivial. A esse respeito, Katherine Worth, em um artigo intitulado “The Importance of Being Earnest”, compilado no livro de Jonathan Freedman, declara:

O que há de errado com essa sociedade, implica a farsa, é sua fatal inabilidade de distinguir entre o trivial e o sério. A lógica e o absurdo, a razão e a fantasia, os fatos e a verdade são redefinidos, forçando novas perspectivas, oferecendo alívio das restrições do hábito e da lógica. (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.124)⁵¹

Dessa maneira, o uso do oxímoro contribui para a subversão discursiva fazer-se presente na peça.

Já a ironia é a figura de pensamento a sugerir, pelo contexto, pela entonação, pela contradição de termos, o contrário do que as palavras ou orações parecem exprimir. Quando Lady Bracknell questiona João sobre as origens de Cecília, sua resposta é bastante irônica:

JOÃO. Os advogados da família da Srta. Cardew são os Srs. Markby, Markby e Markby.

LADY BRACKNELL: Markby, Markby e Markby? Uma firma da mais alta posição em sua profissão. Além disto, ouvi dizer que um desses senhores Markby figurava, de quando em quando, nos banquetes oficiais. Até agora estou satisfeita.

JOÃO (*muito irritado*). Quanta bondade de sua parte, Lady Bracknell! (WILDE, 2007, p.833)

Pela própria referência ao sentimento de João, ele não considera como bondade o fato de Lady Bracknell estar satisfeita com as origens de Cecília, mesmo porque, ela não teve a mesma bondade de se satisfazer com as origens dele.

⁵¹ No original: *What is wrong with this society, so the farce implies, is its fatal inability to distinguish between the trivial and the serious. Sense and nonsense, reason and fantasy, facts and truth, are juggled with, forcing new perspectives, offering release from the cramp of habit and logic.* (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.124)

A ironia aparece também nas falas de Cecília quando do conflito entre ela e Gwendolen à mesa do chá. Em nome da boa educação, elas mantêm uma conversação amigável, mas a ironia de Cecília demonstra, por detrás das aparências, ela estar abominando a convidada:

GWENDOLEN. Há muitos passeios interessantes pela vizinhança, Srta. Cardew?
 CECÍLIA. Oh! Sim. Muitíssimos. Do alto de uma das colinas vizinhas podem ser vistos cinco condados.
 GWENDOLEN. Cinco condados! Não creio que isso me agradasse muito. Detesto as aglomerações.
 CECÍLIA. (*com doçura.*) Suponho que é por isso que vive em Londres. (WILDE, 2007, p.824)

A doçura da resposta de Cecília, intencionalmente utilizada, permite à plateia entrever a ironia contida em sua fala. Por meio da delicadeza da resposta, ela consegue permanecer refinada e ainda assim superar Gwendolen em sua astúcia. Na sequência, ela é mais uma vez irônica:

GWENDOLEN. Pelo que me toca, não posso compreender como consegue alguém viver no campo, quando alguém é alguém. O campo sempre me aborrece mortalmente.
 CECÍLIA. Ah! isto é o que os jornais chamam depressão agrícola, não é? Creio que a aristocracia sofre muito dela precisamente agora. É quase uma epidemia entre os aristocratas, segundo me disseram. (WILDE, 2007, p.825)

A asserção de Cecília não apenas faz Gwendolen “perder” o debate, mas também contém um sentido mais profundo: o aborrecimento de Gwendolen para com o campo não se dá apenas por ela se entediar com o lugar, mas também porque ela – como representante de sua classe social – perdeu muito dinheiro com a depressão agrícola, isto é, a desvalorização de terras. Assim, o comentário de Cecília torna-se para Gwendolen um desprestígio, pois os valores da alta sociedade vitoriana são assentados sobre dinheiro: tendo perdido dinheiro, ela perdeu também valor.

Dessa forma, a ironia é um dos recursos da peça causadores do riso. Um outro recurso utilizado por Wilde é a epigrama, que consiste em um comentário breve, pontual e frequentemente contraditório, contendo uma inesperada mudança de pensamento. O perigo desses jogos de retórica é a variação concomitante nos valores – estético, ético, filosófico ou outros – assumidos no diálogo. Isso se dá, na maior parte das vezes, por meio da voz de

Algernon, sempre a desdenhar a moral e os bons costumes da sociedade da qual participa, como pode ser visto no trecho abaixo:

JOÃO. Estou apaixonado por Gwendolen. Vim à cidade expressamente para pedi-la em casamento.

ALGERNON. Pensei que você tivesse vindo por prazer... chamo a isto negócio.

JOÃO. Oh! Quanta falta de romantismo sua!

ALGERNON. Realmente, nada vejo de romântico em um pedido de casamento. É muito romântico estar enamorado. Mas não há nada de romântico em um pedido definitivo. É até capaz de ser aceito, e é habitualmente o que acontece, creio. E então toda a excitação da incerteza está morta. A própria essência do romantismo é a incerteza. Se algum dia eu me casar, farei todo o possível para esquecer este fato.

JOÃO. Não tenho dúvida a este respeito, caro Algy. Foi para pessoas de memória estranhamente constituída que se inventou o Tribunal do Divórcio.

ALGERNON. Oh, não adianta estar a refletir neste assunto. *Os divórcios são feitos no Céu...* (WILDE, 2007, p.793, grifo nosso)

A inversão do ditado “os casamentos são feitos no céu” contém também uma inversão dos valores tradicionais da felicidade atribuída ao casamento, e, ainda, do casamento como uma instituição divina. Algernon pode ser considerado um solteirão – sobretudo se avaliada a idade com que as pessoas se casavam quando da produção da peça – e, portanto, vê o casamento como uma amarra; o divórcio, por ser a instituição libertadora dos cônjuges, tem, para ele, essa conotação de felicidade dada por Deus.

Assim, cada um dos oxímoros, epigramas e ironias funciona como um chiste, isto é, um dito espirituoso contendo críticas a diversos aspectos da sociedade vitoriana. Joseph Loewenstein também fala sobre o chiste em *A importância de ser Prudente*:

Além de sua função crucial de obscurecer o enredo, como a forma do chiste opera em *A importância de ser Prudente*? [...] O chiste não clama ser uma verdade com V maiúsculo. Sua pretensão é a *acuidade*, [...] uma observação pertinente, não à realidade, mas à vida civilizada. (LOEWENSTEIN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.120-121)⁵²

Nesse sentido, para Loewenstein, o chiste é uma observação ligada à vida civilizada, mas não propriamente à realidade. Isso se prova verdadeiro quando Algernon faz o seguinte comentário sobre a vida conjugal:

⁵² No original: *Besides its crucial function of obscuring the plot, how does the form of witticism operate in The Importance of Being Earnest? [...] The Witticism does not pretend to truth with a capital T. What it pretends to is accuracy [...], an observation pertinent, not to reality, but to civilized life.* (LOEWENSTEIN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.120-121)

JOÃO. Não sou absolutamente “bumburista”. Se Gwendolen aceitar meu pedido, vou matar meu irmão realmente. [...]. E aconselho você, com veemência, a fazer o mesmo com o tal senhor... Com esse seu amigo enfermo, que tem um nome tão absurdo.

ALGERNON. Nada me induzirá a separar-me de Bumbury, e se você vier um dia a casar-se, o que me parece extremamente problemático, ficará muito contente em conhecer Bumbury. Um homem que se casa sem conhecer Bumbury, há de viver sempre aborrecido.

JOÃO. Tolice! Se eu me casar com uma moça tão encantadora como Gwendolen, que é a única moça com quem alguma vez na vida desejei casar, decerto não haveria de querer conhecer Bumbury.

ALGERNON. Mas então sua mulher quererá conhecê-lo. *Parece que você não compreende que, na vida conjugal, três é companhia e dois, não.*

JOÃO. Esta, meu caro e jovem amigo, é a teoria que o corrupto drama francês vem propagando nestes últimos cinquenta anos.

ALGERNON. Sim, e que o ditoso lar inglês tem provado na metade desse tempo. (WILDE, 2007, p.797, grifo nosso)

Nessa inversão de valores, Algernon inverte o ditado “Dois é bom, três é demais”⁵³ e insere nele um conteúdo que poderia ser considerado imoral para o público da época, mas logo em seguida, torna-se uma crítica ácida ao moralismo de aparências da sociedade inglesa. A resposta de João é preconceituosa, pois ele afirma vir o drama francês, nos últimos cinquenta anos, tratando apenas de imoralidades. A última resposta de Algernon pode ser considerada um belo exemplo do uso do chiste, mas não é necessariamente verdadeira – não se pode dizer em todos os lares ingleses ser comum uma terceira pessoa participar da vida conjugal –, mas a afirmação está ligada à vida civilizada, pois quanto mais progride uma sociedade, mais seus valores mudam.

Aliás, críticas à sociedade e aos costumes franceses aparecem mais uma vez na trama, quando Lady Bracknell afirma:

LADY BRACKNELL: Nascer, ou pelo menos ter sido criado, em um saco de mão, com alças ou sem elas, parece-me uma manifestação de desprezo pelo decoro comum da vida de família, que recorda os piores excessos da Revolução Francesa. (WILDE, 2007, p. 804)

Assim, a imoralidade mais uma vez é atribuída à sociedade francesa – e também à pobreza –, e essa, na verdade, é uma atitude preconceituosa e hipócrita, no tocante ao comportamento da

⁵³ Em inglês, o ditado seria: *Two's company, three's a crowd.*

maioria dos personagens da peça. Katherine Worth faz um comentário pertinente sobre essa hipocrisia, levando em consideração também os críticos da peça:

Os críticos nos tempos de Wilde não entenderam completamente a sutileza da estrutura. Até mesmo Max Beerbohm, um admirador, pensou a peça triunfar apesar de seu “esquema” farsesco, resumido por ele como: “a história de um jovem homem que vem a Londres “na gandaia” e de outro homem jovem que, contrariamente, vai ao campo, e das complicações consequentes disso”. Essa definição não chega nem perto de expressar o sentido misterioso do que “cidade” e “campo” representam para João e Algernon. “Na gandaia” é uma frase para a farsa francesa de boulevard e para seus “pecadilhos”, que as plateias inglesas poderiam apreciar propriamente em adaptações diluídas, com um sentimento de superioridade moral. Wilde astuciosamente chama a atenção para essa hipocrisia característica quando Algernon dá a João um conselho bem francês. (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.126) ⁵⁴

Desse modo, fica claro, mais uma vez, a crítica feita por Wilde à sociedade de sua época incidir, especialmente, sobre a hipocrisia, pois a peça toda é sobre afirmar ser algo – ou alguém – que não se é realmente. João passa a peça inteira à procura de validar sua falsa identidade, tentando colocar em seu nome a honestidade inexistente em seu caráter, afirmando, em Hertfordshire, suas falsas virtudes, enquanto delicia-se com uma vida de prazeres degenerados em Londres. Gwendolen preocupa-se com os ideais de aparência da sociedade, dispondo-se a adotá-los, preocupando-se com seu desenvolvimento em várias direções – tanto na elevação do estilo acima da sinceridade em todos os assuntos da mais grave importância, quanto do aprendizado da miopia ensinado por sua mãe, que lhe permite a proposital desatenção com diversos aspectos de sua adorada vida em sociedade. Algernon finge visitar seu pobre amigo enfermo Bumbury e, enquanto se diverte, envolvendo-se em complicadas e embaraçosas situações, passa a imagem de observante das obrigações sociais para com os doentes. Cecília, por sua vez, finge preocupar-se com o bem-estar da Srta. Prism apenas para se livrar das enfadonhas lições de alemão, pois estas não lhe proporcionam uma

⁵⁴ No original: *Critics in Wilde's time did not grasp the subtlety of the structure. Even Max Beerbohm, an admirer, thought the play triumphed despite its farcical "scheme" which he summarized as: "the story of a young man coming up to London 'on the spree', and of another young man going down conversely to the country, and of the complications that ensue". This comes nowhere near expressing the mysterious sense of what "town" and "country" represent for Jack and Algernon. "On the spree" is a phrase for the French boulevard farce and its "naughty" behaviour, which English audiences could enjoy in suitably watered down adaptations, with a feeling of moral superiority. Wilde slyly draws attention to this characteristic hypocrisy when Algernon gives Jack some very French advice.* (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.126)

boa aparência: na verdade, ela sempre se preocupa com sua imagem, de maneira a estar sempre pronta a corrigir qualquer eventual incompreensão acerca de sua aparência ingênua e acanhada. A Srta. Prism e o reverendo Chasuble também fingem ser castos e puros, porém, acabam demonstrando desejo um pelo outro. Contudo, nenhum outro personagem consegue superar Lady Bracknell em sua falsa preocupação com os valores vitorianos: embora ela tente mostrar ser a família sua principal consideração, sua ambição e ganância ficam evidentes na procura pelo marido ideal para sua filha. Portanto, cada um dos personagens, em diversos aspectos do enredo e em diversos trechos do diálogo, mostra estar a sociedade vitoriana assentada sobre a hipocrisia. As falsas aparências predominam até mesmo sobre a estrutura da peça, pois as diversas inversões levam ao engano: a peça, de séria, passa a ser vista como trivial e, assim, esconde sua verdadeira caracterização.

4.6 *Uma comédia trivial para pessoas sérias: a questão do nome*

Um dos primeiros detalhes a chamar a atenção de um membro da plateia numa apresentação de *A importância de ser Prudente*, ao abrir seu programa de teatro, é o subtítulo da peça: “uma comédia trivial para pessoas sérias”, pois este, em primeiro lugar, funciona como rótulo. O rótulo, por sua vez, é uma habilidosa maneira de chamar a atenção da plateia para aquilo que ela deve esperar da obra, funcionando também como isca, sobretudo pelo fato de ele conter em si uma ironia difícil de ser ignorada.

Não apenas no subtítulo, mas durante toda a peça, ocorrem referências ao *trivial* e ao *sério*, e a contradição aparente entre os dois termos requer uma atenção maior por parte da plateia, pois os termos não parecem ser usados em seus significados originais.⁵⁵ Assim, o

⁵⁵ Os significados destes dois termos, como constam do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, são: **sério** **1.** que merece consideração especial; cujas conseqüências podem ser grandes e/ou perigosas; importante, grave. **2.** que tem grande valor, mérito, importância. **3.** em que se aplica ou aplicou cuidado, desvelo, diligência. **4.** isento de dissimulação, de burla, de brincadeira; positivo, real, sincero, verdadeiro. **5.** de aparência sóbria,

subtítulo da peça parece ainda mais irônico, pois se a peça consiste em uma comédia *trivial*, isto é, corriqueira, batida, repetida e não reveladora de maiores qualidades, então, nada de novo tem a oferecer à plateia. Esta, por sua vez, é formada por pessoas *sérias*, ou seja, pessoas não dadas a brincadeiras ou gracejos, pessoas verdadeiras, honestas e não risonhas. A peça, não apenas por ser *trivial*, mas também por conter alusões irônicas à hipocrisia e à desonestidade da sociedade da época, não deverá ser motivo de entretenimento a esse público, pois.

A contradição acaba por mostrar-se intencional, pois, a escolha de Wilde de dois adjetivos em princípio contraditórios demonstra justamente sua consciência dessa incoerência: Wilde brinca com os significados dos dois adjetivos de uma forma a nos levar à compreensão da inversão no emprego dos mesmos. Dessa maneira, o denominado *trivial* apresenta uma natureza *séria* e vice-versa.

Esse jogo de palavras conduz a peça, bem como seu subtítulo a um outro patamar: o da crítica. Fica subentendido, pois, que se a comédia é, afinal, *séria*, ela tem um propósito de mesma natureza: denunciar, justamente, a hipocrisia da sociedade vitoriana. O público, por sua vez, é *trivial*, e isso fica demonstrado pelo modo como este é retratado por meio dos personagens, pois cada um deles funciona como um padrão para os tipos comuns existentes na sociedade da época.

Dessa maneira, já no subtítulo, Wilde deixa claro a que veio: desestabilizar a ordem e subverter os significados atribuídos não somente às palavras, mas também às atitudes e ao

pouco vivaz; sisudo, austero. **6.** que não é dado a fazer brincadeira(s), gracejo(s); que não é alegre, nem leviano ou frívolo; sisudo, grave, circunspecto. **7.** que é metódico, ordeiro, pontual e rigoroso em relação às suas coisas, às suas obrigações, à sua vida. **8.** capaz de aplicar-se tenazmente a um assunto, a um trabalho, tratando-o com dedicação e circunspeção. **9.** que procede com honestidade e brio; que cumpre seus compromissos. **10.** que não pratica atos passíveis de censura; que não transgride as regras da moral sexual. **11.** que convém às pessoas sérias; que denota seriedade, circunspeção, gravidade. **12.** que afeta seriedade. **13.** que não ri. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2555)

trivial. **1.** que é do conhecimento de todos; corriqueiro, vulgar. **1.1** que é muito usado, repetido, batido. **2.** que não revela maiores qualidades; ordinário. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.2773)

caráter vitoriano. Talvez tenha sido o próprio rótulo dado por Wilde a permitir à crítica encarar, durante tantos anos, *A importância de ser Prudente* como *trivial*. Somente depois de um exame minucioso dos novos significados atribuídos às palavras *trivial* e *sério* percebeu-se, enfim, quão *séria* é, afinal, essa comédia.

A respeito do subtítulo, Joel Fineman, em um artigo intitulado “The Significance of Literature: *The Importance of Being Earnest*”, compilado no livro de Jonathan Freedman, *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, afirma:

A oposição de palavras muito significativas a nomes próprios pouco significativos é [...] um exemplo de um sistema mais geral de oposição em *A importância de ser Prudente* que consegue consistentemente a justaposição do sério e do trivial, de maneira a desestabilizar a integridade da significativa antítese binária. Este é um tema óbvio em *A importância de ser Prudente*, que Wilde sub-intitulou *Uma comédia trivial para pessoas sérias* de modo a fazer da farsa em si mesma um problema para o que quer que seja que possa ser entendido como seu oposto. Dessa forma, [...] o tema de Wilde defende sua própria expressão por se referir à força formal da farsa a uma repetição contínua interna a si mesma. (FINEMAN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.143)⁵⁶

Para Fineman, além de atribuir novos significados a palavras comuns, Wilde, ao incorporar um gênero extremamente utilizado e dar-lhe novas características, está subvertendo seu conteúdo e sua forma, pois insere novos usos a uma forma antiga, assim como dá novos significados a um discurso já existente.

Isso fica claro também no paradoxo existente entre o nome *Prudente* e o adjetivo *prudente*: o título da peça já faz alusão a esse paradoxo, pois *A importância de ser Prudente* acaba por mostrar-se como *a importância de se chamar Prudente*. Assim, o título da peça já é uma anedota sobre o problema de “ser honesto”: é importante para os protagonistas do sexo masculino serem *Prudente* no nome, mas não no caráter, e isso evidencia a ironia do

⁵⁶ No original: *The opposition of meaningful words to meaningless proper nouns is [...] one instance of a more general system of opposition in The Importance of Being Earnest that manages consistently to juxtapose the serious against the trivial in such a way as to destabilize the integrity of meaningful binary antithesis. This is an obvious theme of The Importance of Being Earnest, which Wilde subtitled A Trivial Comedy for Serious People so as to make the very fact of farce a problem for whatever might be understood to be its opposite. In this way, [...] Wilde's theme defends its own expression by referring the formal force of farce to an ongoing repetition internal to itself.* (FINEMAN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.143)

tratamento da moralidade dos personagens. Ao descobrir João não se chamar Prudente, Algernon declara:

ALGERNON. Você sempre me disse que era Prudente. Tenho-o apresentado a toda a gente como Prudente. Sempre atende ao nome de Prudente. Tem o aspecto de quem se chama Prudente. É a pessoa de aspecto mais prudente que jamais vi em minha vida. É perfeitamente absurdo dizer você que seu nome não é Prudente. Está nos seus cartões de visita. (WILDE, 2007, p.795)

Fica claro João, mesmo não apresentando um caráter prudente, carregar a prudência em seu nome e também em seu aspecto físico: pelo discurso de Algernon, o aspecto físico de “Prudente” apresentado por João é dado, possivelmente, pela ausência da esperteza e vivacidade caracterizadas pelo *wit*.⁵⁷ Algernon, mais de uma vez, demonstra acreditar ser uma pessoa de caráter *prudente* enfadonha, e João, por não apresentar um diálogo cheio de chistes e ditos espirituosos, enquadra-se nessa categoria. Portanto, na opinião de Algernon, o aspecto físico de João é de um homem verdadeiramente *Prudente*. Além disso, a importância dada ao fato de João sempre ter se apresentado por Prudente evidencia a seriedade desse nome na peça.

Portanto, a importância dos nomes se estabelece desde o título da peça e não somente quando Gwendolen e Cecília declaram ser de suma importância para elas casarem-se com homens cujos nomes sejam Prudente. Na verdade, essa questão do nome vai além da mera ironia entre ser Prudente no nome e não no caráter – ou vice versa –, e acaba assumindo proporções genuinamente linguísticas, pois o significante e o significado nunca coincidem: não se pode ser *Prudente* enquanto se clama sê-lo. A esse respeito, Joel Fineman afirma:

O paradoxo em si mesmo é relativamente simples. Vamos dizer, afirma o paradoxo, haver um conjunto de palavras que descrevem a si mesmas [...]. Vamos chamar tais palavras auto-descritivas de [...] autológicas, porque elas falam sobre si mesmas. Ainda mais, suponhamos haver um outro conjunto de palavras que não descrevem a si mesmas [...]. Vamos agora concordar em chamar esse segundo conjunto de palavras de [...] heterológicas, porque têm palavras que falam de outras coisas que não elas mesmas. [...] Tendo estipulado esses dois conjuntos, [...] a questão então emerge: é a palavra *heterológica* em si mesma autológica ou

⁵⁷ O *wit* é uma palavra utilizada para definir o uso do chiste – caracterizado por um emprego brilhante da língua – e também para definir a pessoa que faz uso deste recurso de linguagem.

heterológica? E aqui nós descobrimos o paradoxo, pois simplesmente perguntar a questão nos força à estranha conclusão de que se a palavra *heterológica* é em si mesma heterológica, então ela é autológica, mas por algum tipo de contraste, se ela é autológica, então ela é heterológica. Isso é dizer, dada as definições e um sistema clássico de lógica, o heterológico só poder ser o que é na condição de ser o que não é, e ele pode apenas ser o que não é na condição de ser o que é. [...] Assim também, muito eficientemente, o paradoxo resume o enredo de *A importância de ser Prudente*, pois Prudente será prudente apenas quando ele não o for, assim como ele não será prudente apenas quando ele o for. Essa alteração e oscilação paradoxal do sujeito, um fenômeno para o qual a peça fornece o rótulo geral de Bumburismo [...] é resolvido no fim da peça, quando Prudente consulta o livro do nome dos pais e descobre ser seu nome “naturalmente Prudente” e, conseqüentemente, para sua surpresa, ele em “toda sua vida não fez mais do que dizer a verdade”. [...] nós podemos perceber ser a intenção da farsa resolver o paradoxo da autologia e heterologia pela representação dele até sua redução absurda, isto é, ao ponto em que Prudente se torna, literalmente, seu nome. (FINEMAN, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.142) ⁵⁸

Nesse sentido, compreende-se, finalmente, o porquê de João declarar, no fim da peça, ter ele finalmente se dado conta da “vital importância de ser Prudente” (WILDE, 2007, p.840): somente quando Prudente se torna seu verdadeiro nome, ele consegue acabar com o paradoxo de sua identidade.

⁵⁸ No original: *The paradox itself is relatively straightforward. Let us say, says the paradox, that there is a set of words that describe themselves [...]. Let us call such self-descriptive words autological, because they speak about themselves. In addition, let us further say that there is another set of words that do not describe themselves. [...] Let us now agree to call this second set of words heterological, because there are words that speak about things besides themselves. [...] Having stipulated these two sets, [...] the question then emerges: is the word heterological itself autological or heterological? And here we discover the paradox, for simply asking the question forces upon us the odd conclusion that if heterological, the word, is itself heterological, then it is autological, whereas, in some kind of contrast, if it is autological, then it is heterological. That is to say, given the definitions and a classical system of logic, the heterological can only be what it is on condition that it is what it is not, and it can only be what it is not on condition that it is what it is. [...] So too, the paradox very neatly summarizes the plot of *The Importance of Being Earnest*, since Ernest will himself be earnest only when he isn't, just as he will not be earnest only when he is. This paradoxical alternation and oscillation of the subject, a phenomenon to which the play gives the general label Bunburyism [...] is resolved at the end of the play when Ernest consults the book of the name of the fathers and discovers that his name “naturally is Ernest”, and that therefore to his surprise, “all his life he has been speaking nothing but the truth”. [...] we can see that the intention of the farce is to resolve the paradox of autology and heterology by enacting it through to its absurd reduction, to the point, that is, where Ernest becomes, literally becomes, his name. (Ibid., p.142)*

5. Teoria e prática: uma análise da transposição

Como já mencionado, o objetivo principal deste trabalho é a análise da peça *A importância de ser Prudente*, de Oscar Wilde, centrada nos procedimentos ocorridos na utilização da teoria estética proposta pelo autor, de modo a verificar se ocorrem alterações no processo de transposição da teoria para a prática. Considerando o texto da obra *A importância de ser Prudente* a referida *prática* e os artigos teórico-críticos como *teoria*, finalmente, aqui deverá ser demonstrado a incidência da teoria na prática, ou seja, procuramos demonstrar até que ponto Wilde valeu-se de suas próprias considerações estéticas na elaboração da peça.

Alguns críticos literários já notaram a peça ecoar princípios do Movimento Estético estabelecidos nos ensaios críticos de Wilde. Dessa forma, faz-se necessário mencionar quais foram suas percepções a respeito do tópico, pois elas serão de grande contribuição para o desenvolvimento da análise comparativa a ser realizada aqui.

Em razão do fato de muito ter sido tratado relativamente à teoria e à prática, será, muitas vezes, necessário retomar aspectos já citados, a fim de podermos avançar nas conjecturas propostas e estabelecer a mencionada comparação.

5.1. A questão da forma

Uma das primeiras incidências da teoria na prática é a questão da forma. A forma é um tópico de discussão de “O crítico como artista” que chama a atenção, especialmente pelo fato de Wilde ter escrito o ensaio em *forma* de diálogo. Como foi visto, ele acreditava ser o diálogo uma forma literária rica de subsídios, permitindo ao crítico uma diversidade maior de “movimentos”:

O crítico não se acha realmente limitado à forma subjetiva de expressão. O método do drama lhe pertence, bem como o da epopéia. Pode empregar o diálogo [...] Pode

adotar a narração, como Walter Pater gosta de fazer, cada um de seus *Retratos Imaginários* – não é este o título do livro? – nos apresentam, sob a máscara fantástica da ficção, alguns trechos de crítica sutil e estranha [...]. Sim; realmente o diálogo, essa maravilhosa forma literária que, desde Platão a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, e desde Bruno a este velho e grande pagão que tanto entusiasmava Carlyle, [que] os críticos criadores do mundo utilizaram sempre, não pode perder jamais, como modo de expressão, seu atrativo para o pensador. Graças a ele, pode este expor o tema sob todos os aspectos e no-lo mostrar fazendo-o girar, de certo modo, como um escultor apresenta sua obra, conseguindo assim toda a riqueza e toda a realidade de efeitos que provêm desses paralelos. (WILDE, 2007, p.1150-1151)

Wilde defende ser o diálogo a forma literária mais adequada para os propósitos do crítico – por permitir-lhe uma riqueza de expressão única. Sendo uma das principais conjecturas defendidas em “O crítico como artista” o fato de o trabalho do crítico ser tão artístico quanto o do artista, e em virtude do diálogo do ensaio em questão ser sustentado por dois personagens, pode-se dizer “O crítico como artista” ser um perfeito exemplo de uma obra crítica também configurada como obra de arte. Assim, o diálogo, neste caso, é a forma literária capaz de abranger teoria e prática, pois a obra crítica pode ser considerada obra de arte pela forma literária dividida por ambas. O contrário seria verdadeiro com algumas ressalvas: apenas as obras constituídas de diálogos, tal qual o artigo crítico de Wilde, poderiam ser vistas como obras nas quais a crítica poderia incidir – mesmo que de forma mais sutil.

É esse o caso de *A importância de ser Prudente*: seu texto, por ser todo composto por diálogos, é também uma forma de crítica. Isso se mostra verdadeiro se forem consideradas as múltiplas funções exercidas pelo diálogo dentro da peça: ele sustenta o enredo e os personagens e serve, ainda, como suporte para a crítica de Wilde à sociedade vitoriana. Embora Wilde não defenda a hipótese de o trabalho do artista ser também crítico – em algum grau –, pode-se dizer que sua peça *A importância de ser Prudente* é, sim, uma obra crítica, pois o uso do diálogo na comédia é realizado como uma forma literária capaz de abranger a crítica e a denúncia social.

A esse respeito, Peter Raby, em seu livro *Oscar Wilde*, faz um comentário bastante pertinente:

Durante toda a peça os personagens de Wilde estão motivados determinadamente a construir um mundo idealizado que satisfaça igualmente seus desejos e seu senso de forma. Se necessário, Lady Bracknell está preparada para mudar tanto o local da casa de João na cidade, em Berkeley Square, como também a moda. A forma desejada pode ser uma questão de nomenclatura [...] ou de comportamento, mas é invariavelmente uma questão de expressão. Como Gwendolen lembra Cecília, “Em questões de grande importância o essencial é o estilo e não a sinceridade”. O estilo dândi desse mundo idealizado requer que João seja Prudente; e pela graça de Wilde e das Listas do Exército, ele é e sempre foi Prudente. O Fato é felizmente subserviente à Ficção, a Vida é feita para imitar a Arte: a predominância da Forma é absoluta. (RABY, 1988, p.128)¹

Assim, os personagens sempre estão em busca da forma perfeita e, muitas vezes, a encontram, embora sua motivação não seja apenas a beleza, como pode ser visto no seguinte trecho da peça – um exemplo do mencionado por Raby:

LADY BRACKNELL. (*A Cecília.*) Aproxime-se, querida. (*Cecília aproxima-se.*) Linda criança, seu vestido é de uma simplicidade lamentável, e seu cabelo parece tal qual como o fez a Natureza. Mas poderíamos em breve transformar tudo isto. Uma criada francesa, perfeitamente experimentada, conseguirá resultados verdadeiramente maravilhosos em pouquíssimo tempo. Lembro-me que recomendei uma à jovem Lady Lancing e, três meses depois, nem o próprio marido dela a conhecia.

JOÃO. E passados seis meses, ninguém mais a conhecia.

LADY BRACKNELL. (*olha colérica para João por alguns instantes. Depois volta-se com um sorriso artificial para Cecília.*) Tenha a bondade de virar-se minha encantadora menina. (*Cecília dá uma volta completa.*) Não, quero examinar é o perfil. (*Cecília põe-se de perfil.*) Sim, perfeitamente o que eu esperava. Há várias possibilidades sociais em seu perfil. Os dois pontos fracos de nossa época são sua falta de princípios e sua falta de perfil. Levante um pouco mais o queixo, querida. O estilo depende em grande parte da maneira de usar o queixo. Atualmente a moda é andar com o queixo muito alto. (WILDE, 2007, p.833)

Para além da forma do diálogo, a maneira como Lady Bracknell aborda Cecília é significativa, bem como sua concepção acerca do comportamento da garota: ela denota um traço de preocupação com as aparências, e isso demonstra mais uma vez ser a *forma*, e não o *conteúdo* primordial nessa sociedade.

Ao mencionar quais são os dois pontos fracos da época vitoriana, Lady Bracknell demonstra ter opiniões bastante definidas a respeito das falhas de sua época: a falta de

¹ No original: *Throughout the play Wilde's characters have been striving single-mindedly to construct an idealised world which satisfies equally their wishes and their sense of form. If necessary, Lady Bracknell is prepared to change both the location of Jack's town house in Berkeley Square, and the fashion. The desired form may be a question of nomenclature [...] or of behaviour [...], but it is invariably one of expression. As Gwendolen reminds Cecily, 'In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing'. The dandiical style of this idealised world requires that Jack be Ernest; and by the grace of Wilde and the Army Lists, he is and always has been Ernest. Fact is happily subservient to Fiction, Life is made to imitate Art: the predominance of Form is absolute.* (RABY, 1988, p.128)

princípios pode ser compreendida como ausência de ideias rígidas e dogmáticas a respeito da vida e da sociedade, e a falta de perfil pode ser entendida como a deficiência de características consideradas ideais. Lady Bracknell contrapõe-se a cada uma dessas falhas, pois ao apontá-las, ela mostra considerar estar em um patamar superior, no qual essas lacunas não conseguem atingi-la. A sequência do seu discurso deixa isso mais evidente: ao apontar o modo de usar o queixo como um dos fatores condicionantes do estilo, Lady Bracknell recomenda a Cecília usá-lo muito auto, numa clara alegoria ao esnobismo e à soberba ditados pela moda e adotados por ela. Assim, o estilo é condicionado pelo uso; o uso, por sua vez, é ditado pela moda, e a moda, por recorrer ao instinto estético em suas criações, está diretamente relacionada à forma. Como disse Wilde, “é a Forma que cria não somente o temperamento crítico, mas também o instinto estético” (WILDE, 2007, p.1157). Desse modo, a questão da forma é de absoluta importância no mundo vitoriano e, esse retrato sagaz de Wilde comprova não apenas o ensaio crítico ser arte, mas também a peça configurar-se como crítica.

A forma aparece também na questão do gênero, pois, ao adicionar elementos singulares para modificar o gênero da sátira e da farsa, Wilde tornou sua comédia uma forma dramática única. Alguns críticos discutem essa questão, apresentando pontos de vista distintos a respeito dos elementos modificadores do gênero da peça: para Peter Raby (1995), o elemento singular é a precisão da linguagem; segundo Anne Varty (1998), o elemento modificador da farsa é a inversão entre os sentidos tradicionais do “sério” e do “trivial”, e isso pode ser visto como subversão política; finalmente, para Eric Bentley (1985), esse elemento é o subtexto crítico nela existente. Assim, os subsídios apontados por Raby, Varty e Bentley diferem-se entre si, mas relacionam-se com a estrutura dialógica da peça: é o diálogo, isto é, as falas dos personagens, que permite entrever todas essas modificações ao gênero da comédia.

De acordo com Juan Jr., a forma do diálogo serve, principalmente, para duas funções:

O prazeroso faz-de-conta, que é a substância das comédias de Wilde, deriva a sua força, principalmente, da efervescente esperteza e da vivacidade mental que o diálogo informa. Isso é comunicado pela prosa fácil e graciosa. A expressão idiomática dada por Wilde a seus personagens, apesar de frequentemente inconsistente, serve como um instrumento versátil, tanto para a simples diversão quanto para o escárnio sério. Talvez Wilde fosse apenas muito inteligente e esperto demais no exercício de seu poder dramático; ele exibe muito “apaixonadamente” sua queda pela “pose”. Quão longe ele realmente foi em direção ao alcance de uma nova forma dramática? [...] Esse chiste verbal culmina na elegância matemática com a qual as máximas e as epigramas são enfileiradas em uma sequência suave. (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.46) ²

Tanto a diversão quanto a sátira encontram-se igualmente estabelecidas pelo diálogo: ele é a força motora de toda a peça e também a razão de seu sucesso de público e crítica. O crítico teatral Martin Esslin afirma o diálogo permitir a criação do suspense e, portanto, prender a atenção do público. Para Esslin, o diálogo é:

o objetivo tático imediato de cada cena ou segmento [...]. Cada formulação surpreendente, cada momento verbal feliz, cada grão de espírito ou imagística original contribui para o interesse, a imprevisibilidade, a capacidade do diálogo de prender a atenção. (ESSLIN, 1976, p.52)

O diálogo pode ser visto, então, como um dos principais elementos estruturais do drama, pois, por meio dele é possível despertar o riso da plateia, manter o interesse do público, fazer críticas ao representado pela peça, tanto num nível apenas de constatação, quanto num nível de subversão política. *A importância de ser Prudente* pode ser considerada apenas uma comédia frívola e superficial – se for analisada como tal –, porém, é possível também entrever um sério subtexto a atingir o moralismo de aparências e a hipocrisia da sociedade vitoriana.

Na verdade, o texto da peça fornece subsídios para interpretações diversas, e o tom no qual a peça ganhará vida nos palcos, atualmente, fica a cargo do diretor teatral, pois Wilde deixou poucas recomendações sobre descrições de cenário e comportamento dos personagens em suas rubricas. Aliás, a ausência de rubricas é um fato notável, pois elas surgem na peça na

² No original: *The delightful make-believe that is the substance of Wilde's comedies draws strength chiefly from the effervescent wit and the mental alertness that inform the dialogue. This is conveyed by the easy, graceful prose. The idiom Wilde assigns to his characters, though often out of character, serves as a versatile instrument both for simple fun and serious mockery. Perhaps Wilde was just too clever and smart in the exercise of his histrionic power; he exhibits too "wildly" his penchant for "posing". How far has he really gone toward achieving a new dramatic form? [...] This verbal wit culminates in the mathematical finesse with which maxims and epigrams are lined up in smooth sequence.* (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.46)

maior parte das vezes como um direcionamento do momento em que os personagens entram e saem de cena e aparecem poucas vezes como indicação de gestos e movimentos corporais dos personagens. Essa aparentemente é uma das razões pela qual o diálogo da obra é tão valorizado: a peça é quase toda constituída pelas conversações dos personagens.

Em relação às qualidades do diálogo, Juan Jr. afirma:

Para apreender as qualidades distintivas da sátira de Wilde, deve-se ir além do enredo e dos personagens e atentar também para a textura verbal e para a correspondência do discurso com os personagens, o enredo, o tema.

A sátira das comédias não reside tanto no enredo ou nos personagens quanto na linguagem, suas imagens e suas conotações, o diálogo sendo um “acompanhamento corrente” para o desempenho físico visível. (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.50)³

Assim, ele atribui ao diálogo o sucesso da peça e, nesse sentido, vai ao encontro de Esslin, para quem os elementos linguísticos responsáveis pelo brilho e riqueza do diálogo em *A importância de ser Prudente* são os paradoxos e as surpresas. Portanto, a *forma* do diálogo é a responsável pela nova *forma* dramatúrgica dada por Wilde à sua peça.

5.2 A criação dentro da criação

Mais uma vez, faz-se necessário recorrer ao ensaio “O crítico como artista” para manifestar outra incidência da teoria na prática: como se sabe, nesse ensaio, Wilde dá algumas definições da crítica. Entre elas encontra-se a seguinte:

A Crítica é por si mesma uma arte. E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a Crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra. A Crítica é, com efeito, ao mesmo tempo criadora e independente. [...] O crítico ocupa a mesma posição a respeito da obra de arte que critica, que o artista a respeito do mundo visível da forma ou da cor, ou do mundo invisível da paixão e do pensamento. [...] *Na verdade, eu definiria a crítica dizendo que é uma criação dentro de uma criação.* (WILDE, 2007, p.1129, grifo nosso)

³ No original: *To apprehend the distinctive qualities of Wilde's satire, one must go beyond plot and character and attend also to the verbal texture and the correspondence of speech with character, plot, and theme. The satire of the comedies does not so much lie in the plot or character as in language, its imagery and its connotations, the dialogue being a "running accompaniment" to the visible physical performance.* (Ibid., p.50)

É interessante notar o ponto de vista de Wilde sobre a crítica incidir em elementos estruturais: se a crítica é uma criação dentro de uma criação, isso ocorre em decorrência de ela ser uma criação artística sobre uma obra artística primeira. Portanto, a crítica é uma criação artística em segundo grau.

Assim, pode-se presumir ser a peça *A importância de ser Prudente* também uma obra crítica, pois ela apresenta uma criação dentro de uma criação: é o caso da invenção de Cecília sobre o noivado entre ela e Algernon, bem como o da invenção de João e Algernon sobre Prudente e Bumbury, respectivamente – essas invenções só ocorrem no discurso dos personagens. É por meio do diálogo que a plateia descobre o romance imaginário mantido por Cecília com Algernon:

ALGERNON. Não me importo com ninguém no mundo, senão com você. Eu a amo, Cecília. Quer casar comigo, não quer?

CECÍLIA. Seu maluquinho! Claro que sim. Pois já somos noivos há três meses.

ALGERNON. Há três meses?

CECÍLIA. Sim. Quinta-feira fará justamente três meses.

ALGERNON. Mas como é que já somos noivos?

CECÍLIA. Pois é, desde que o querido Tio João nos confessou pela primeira vez que tinha um irmão mais moço que era muito mau e um perdido, converteu-se você, naturalmente, no assunto principal das conversas entre mim e a senhorita Prism. E, é claro que um homem de quem se fala muito se torna sempre muito atraente. Sentimos que deve haver algo nele, afinal de contas. Confesso que foi uma loucura minha, mas apaixonei-me por você, Prudente.

ALGERNON. Meu amor! E quando começou realmente o noivado?

CECÍLIA. A quatorze de fevereiro último. Desesperada já porque você ignorava por completo a minha existência, decidi liquidar o caso de qualquer maneira e, depois de uma longa luta comigo mesma, aceitei-o como meu noivo, debaixo desta querida e velha árvore. No dia seguinte, comprei este anel em seu nome e esta pulseirinha com o verdadeiro laço de amor que prometi a você usar sempre.

ALGERNON. Fui eu quem lhe deu isso? É muito bonita, não é?

CECÍLIA. Sim. Você tem um bom gosto maravilhoso, Prudente. É a desculpa que sempre tenho dado à vida boêmia que você leva. E esta é a caixa em que conservo todas as suas amadas cartas. (*Ajoelha-se diante da mesa, abre a caixa e tira um maço de cartas atadas por uma fita azul.*)

ALGERNON. Minhas cartas? Mas, minha encantadora Cecília, nunca lhe escrevi carta alguma!

CECÍLIA. Não é preciso que me lembre isto, Prudente. Recordo-me demasiado bem que fui obrigada a escrever suas cartas em lugar de você. Escrevia sempre três vezes por semana e algumas vezes mais.

ALGERNON. Oh! Deixa que as leia, Cecília?

CECÍLIA. Não, é impossível. Ficaria convencido demais. (*Torna a guardar as cartas na caixa.*) As três que me escreveu, depois que rompi com você, são tão bonitas e têm tantos erros de ortografia, que, até mesmo agora, não posso lê-las, sem chorar um pouco.

ALGERNON. Mas rompemos alguma vez nosso noivado?

CECÍLIA. Sem dúvida. No dia vinte e dois de março passado. Pode ver aqui anotado, se quiser. (*Mostrando-lhe o diário.*) “Hoje rompi meu noivado com Prudente. Sinto que é melhor fazer isto. O tempo continua encantador.”

ALGERNON. Mas por que demônios rompeu você comigo? Que tinha eu feito? Absolutamente nada. Cecília, sinto muitíssimo ouvi-la dizer que rompeu comigo. Especialmente quando o tempo estava tão encantador.

CECÍLIA. Teria sido um noivado realmente pouco sério, se não tivéssemos rompido pelo menos uma vez. Mas perdoei-lhe antes de acabar a semana.

ALGERNON. (*dirigindo-se para ela e ajoelhando-se.*) Que anjo de perfeição é você, Cecília! (WILDE, 2007, p.819-820)

É também por meio do diálogo a criação do inválido Bunbury feita por Algernon, e do perverso Prudente, feita por João:

ALGERNON. Você inventou um utilíssimo irmão mais moço chamado Prudente, a fim de poder dar uma fugida até à cidade, tantas vezes quantas lhe agradar. Eu inventei um inestimável amigo, permanentemente enfermo, chamado Bunbury, a fim de poder fugir para o campo quando me aprouver. Bunbury é perfeitamente inestimável. (WILDE, 2007, p.796)

Também é por meio do diálogo que João resolve acabar com a “vida” de seu irmão Prudente

Worthing:

CHASUBLE. Meu caro Sr. Worthing, espero que esse traje de luto não signifique nenhuma terrível calamidade.

JOÃO. Meu irmão.

SRTA. PRISM. Mais dívidas vergonhosas, mais extravagâncias?

CHASUBLE. Continua na mesma vida de prazeres?

JOÃO. (*abanando a cabeça.*) Morto!

CHASUBLE. Seu irmão Prudente morreu?

JOÃO. Completamente. (WILDE, 2007, p.813)

João é imitado por Algernon, que decide “matar” Bunbury:

LADY BRACKNELL. Posso perguntar-lhe se é nesta casa que reside o seu amigo paralítico, o Sr. Bunbury?

ALGERNON. (*gaguejando.*) Oh! Não! Bunbury não mora aqui. Bunbury está atualmente em algum lugar. Na realidade, Bunbury morreu.

LADY BRACKNELL. Morreu? Quando foi que o Sr. Bunbury morreu? Sua morte deve ter sido muito repentina.

ALGERNON. (*aereamente.*) Ah! Matei Bunbury esta tarde. Quero dizer, o pobre Bunbury morreu esta tarde. (WILDE, 2007, p.831-832)

Assim, apenas pelas palavras – constituídas como mentiras – dos personagens, coisas acontecem, e pessoas nascem ou deixam de existir: aparentemente, tudo é possível no enredo de *A importância de ser Prudente*, o que torna a peça ainda mais farsesca – as mentiras, portanto, passam a ser vistas como subsídios profícuos de criação artística.

5.3 A mentira, a verdade e a arte

Outro aspecto da teoria incidente na prática remete à mentira: ela pode ser vista como uma forma de criação artística. No ensaio “A decadência da mentira”, Oscar Wilde define a mentira da seguinte forma: “Afinal de contas, que é uma bela mentira? Simplesmente a que possui sua evidência em si mesma” (WILDE, 2007, p.1071). Ele vai além, ao equiparar a mentira à finalidade da obra de arte: “A revelação final é que a Mentira, isto é, o relato das belas coisas falsas, é a própria finalidade da Arte” (WILDE, 2007, p.1094). Assim, quando, em *A importância de ser Prudente*, aparecem diversas mentiras – estas ocorrem mormente por meio de João e de Algernon, que inventam personagens fictícios, o perverso irmão Prudente e o inválido amigo Bumbury, respectivamente –, os personagens não estão apenas inventando outros personagens, mas também criando pequenas obras de arte: cada um deles inventa uma pessoa com características singulares, com uma vida paralela e, nesse sentido, estão sendo criadores, embora seus propósitos não sejam suas consagrações como artistas, mas sim as famosas “escapadelas”. João inventa um irmão mais novo – cuja principal característica é a fraqueza de caráter – que lhe permite sair do campo e ir divertir-se em Londres. Algernon inventa um amigo cuja principal característica é a invalidez física, o que lhe permite escapar de seus compromissos sociais em Londres e ir ao campo – ou onde mais ele desejar.

Quando João e Algernon conversam a respeito de dizer a verdade, João sempre se nega a fazê-lo:

ALGERNON. A propósito, disse você a verdade a Gwendolen a respeito de ser Prudente na cidade e João no campo?

JOÃO. (*em tom bastante conselheiro.*) Meu caro, a verdade não é, absolutamente, aquilo que se diz a uma moça bonita, agradável e inteligente. Que idéias extraordinárias tem você a propósito da maneira de tratar uma mulher!

ALGERNON. A única maneira de lidar com uma mulher é o amor, se é bonita ou amar a outra, se ela é feia. [...]

ALGERNON. E você já disse a Gwendolen que tem uma pupila excessivamente bonita e que acaba de completar dezoito anos?

JOÃO. Oh! Não se deve falar destas coisas inconsideradamente. (WILDE, 2007, p.805-806)

João não tem a mínima intenção de dizer a verdade, utilizando a mentira como um de seus recursos favoritos para escapar de suas obrigações – mesmo em relação à mulher amada. De modo semelhante a um escritor, que utiliza recursos linguísticos para enriquecer sua obra, João faz uso dos recursos da ficção, porém, seus objetivos são outros.

A respeito da mentira, o autor do artigo “Oscar Wilde: the resurgence of lying”, Declan Kiberd, afirma:

Wilde conclui “A decadência da mentira” com o argumento de haver muitos tipos de mentira – mentiras suaves, mentiras pesadas, mentiras contadas para salvar a pele ou para ganhar vantagem – mas a forma mais alta ser a mentira por seu próprio valor. Cecília em *A Importância de Ser Prudente* fala desrespeitosamente sobre “mentir por um propósito moral – por vantagem imediata”, mas na mente de Wilde a mais alta forma da mentira era a arte, “o relato das belas coisas falsas”. Para ele, o realismo oferece apenas uma forma mais baixa da verdade. [...] A mentira, se for persistida, adquire sua própria realidade e pode realmente mostrar-se verdadeira todo o tempo no mundo da arte. Neste mundo, afinal, uma verdade é aquela cuja contradição também poderia ser verdade: e assim ocorrem em *A Importância de Ser Prudente*, quando João (que realmente era Prudente o tempo todo) implora por perdão:

JOÃO. *Gwendolen, é uma coisa terrível para um homem descobrir de repente que, durante toda sua vida, não fez mais do que dizer a verdade. Poderá você perdoar-me?*

Essa apologia é necessária porque as mulheres durante toda a peça estiveram precavendo os homens contra esse mesmo erro. Cecília, em particular, expressou a esperança de que Algy não estivesse conduzindo uma vida dupla, “fingindo ser mau e sendo na realidade bom todo o tempo. Isto seria uma hipocrisia.” (KIBERD, 2009 in RABY, 2009, p.287)⁴

Realmente, as mulheres passam a peça toda alertando os homens para não cometerem o erro de conduzir uma vida dupla. Contudo, ambas esperam de seus pares uma conduta integralmente imoral: Gwendolen e Cecília não esperam casar-se com pessoas honestas – ou

⁴ No original: *Wilde concludes ‘The Decay of Lying’ with the argument that there are many kinds of lie – white lies, black lies, lies told to save face or to gain advantage – but that the highest form is lying for its own sake. Cecily in The Importance of Being Earnest had spoken scornfully of ‘lying for a moral purpose – for immediate advantage’, but in Wilde’s mind the highest form of lying was art, ‘the telling of beautiful, untrue things’. To such a one realism offers only a lower form of truth. [...] The lie, if persisted in, acquires its own reality, and may indeed turn out to have been true all along in the world of art. In that world, after all, a truth is that whose opposite might also be true: and so in The Importance of Being Earnest, Jack (who really was Ernest all along) pleads for forgiveness:*

JACK. *Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life He has been speaking nothing but the truth. Can you forgive me?*

This apology is necessary because the women all along have been cautioning the men against this very fault. Cecily, in particular, expressed the hope that Algy was not leading a double life, ‘pretending to be wicked and being really good all the time. That would be hypocrisy’. (KIBERD, 2009, in RABY, 2009, p.287)

prudentes. Isso fica evidente quando Gwendolen perdoa João por ter mentido e diz esperar ele parar de falar a verdade, e quando Cecília demonstra esperar Algernon – ou *Prudente* – realmente não ter levado uma vida dupla, pois ela deseja que ele seja perverso em tempo integral. Quando ambas descobrem sobre a verdadeira identidade de seus pares, pouco se importam, realmente, com o conteúdo mentiroso do discurso deles: o único fato a impedi-las de perdoá-los é a questão do nome de batismo, afinal, “Em questões de grande importância o essencial é o estilo e não a sinceridade” (WILDE, 2007, p.830). Isso, mais uma vez, vai ao encontro do fato de as mentiras dos rapazes serem invenções artísticas, por eles apresentarem estilo ao mentir.

Kiberd ainda faz a seguinte afirmação sobre as mentiras contadas pelos personagens de *A importância de ser Prudente*:

Na comédia principal de Wilde, João mente dizendo ser Prudente, mas faz isso tão bem que a verdade confirma sua ficção [...]. Cecília está mais interessada na história do que nos fatos. Gwendolen pergunta se ela acredita ou não em Algernon apenas para ouvir: ‘Eu não acredito. Mas isso não afeta a maravilhosa beleza de sua resposta’, porque o estilo, não a sinceridade, é o que conta. Ela deixa implícito não se importar com as ações dele, tendo se apaixonado pela linda imaginação de um homem que poderia criar uma história dessas no meio de uma época tão monótona e literal. Ele, por sua vez, já foi cativado por ela, não tanto pelo que ela fez, como pelo que ela pode imaginar. As suas ficções adquirem densidade de verdade, quando Cecília inicia uma retrospectiva contando os detalhes de um namoro existente previamente apenas na cabeça dela. E ele tem imaginação suficiente para entender o jogo dela e participar da brincadeira [...]. Nesse momento, Algernon percebe que tudo que ele tem de fazer é ficar calado e escutar, enquanto Cecília persuade a si mesma sobre o duradouro romance que ela tem com ele. (KIBERD, 2009, in RABY, 2009, p.280-281) ⁵

A imaginação mentirosa de Cecília pode ser vista como ficção artística e a ela é dado o poder da criação. Desse modo, Cecília é, mais que uma mocinha tola e apaixonada – como João

⁵ No original: *In Wilde's foremost comedy Jack lies that he is Ernest, but does it so well that the truth confirms his fiction. [...] Cecily is more interested in the story than the facts. Gwendolen asks whether she believes Algy only to be told: 'I don't. But that does not affect the wonderful beauty of his answer' because style, not sincerity, is what counts. She implies that she cares nothing for his actions, having fallen in love with the beautiful imagination of a man who could create such a story in the midst of such a dull and literal-minded age. He, for his part, has already been captivated by her, not by what she has done so much as by what she can imagine. Their fictions acquire density of truth, as Cecily initiates [Algernon] retrospectively in the touching details of a courtship which existed previously only in her head. And he has enough imagination to understand her game and to play along with it [...]. At this point, Algy realises that all he has to do is stand back and listen, while Cecily talks herself into a lifelong romance with him. (Ibid., p.280-281)*

mesmo a descreveu a Algernon –, uma artista cuja imaginação fértil permite a criação de um mundo fictício à parte não somente de seu ambiente familiar, mas também alheio ao restante da peça: no seu mundo imaginário – onde não há impedimentos para seu amor por Prudente, tampouco erros de identidade ou hipocrisia de qualquer espécie – só cabe a ela e a Algernon entrarem. Como uma boa ficção – ou uma bela mentira – deve ser, a invenção de Cecília tem evidência em si mesma, não precisando ser verossímil para ser encarada como verdadeira.

Katherine Worth também dá sua contribuição à ideia de as mentiras tornarem-se arte, ao afirmar:

As coisas tomadas com seriedade fatal nas peças da “vida moderna” estão invertidas, como na confissão paródica de João:

JOÃO. Gwendolen...Cecilia... é muito penoso para mim ver-me obrigado a dizer a verdade. É a primeira vez na minha vida que me vejo em situação tão penosa e realmente careço por completo de experiência no assunto. Não obstante, dir-lhe-ei com toda a franqueza que não tenho nenhum irmão Prudente.

Uma piada sutil; pois no final nós descobrimos que sua brilhante invenção era verdade; eram os fatos que não eram confiáveis (“A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”). (WORTH, 1996 in FREEDMAN, 1996, p.133-134)⁶

Se a vida imita a arte, então, claramente, a vida de João imitou sua mentira artística, tornando-a verdadeira. Mais uma vez, Wilde permite a percepção de a arte ser de fato uma mentira.

5.4 A questão da contradição: as diversas verdades

Na peça, como visto, existem elementos bastante contraditórios, pois nem sempre os personagens são totalmente coesos, tampouco o enredo pode ser considerado irrepreensivelmente lógico. Além disso, o discurso, por vezes soa bastante contraditório.

⁶ No original: *Things taken with deadly seriousness in the “modern life” plays are stood on their head, as in Jack’s parodic confession:*

Gwendolen – Cecily – it is very painful for me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life I have ever been reduced to such a painful position, and I am really quite inexperienced in doing anything of the kind. However I will tell you quite frankly that I have no brother Ernest...

A subtle joke; for by the end we know that his brilliant invention was the truth; it was the facts that were untrustworthy (“Life imitates art far more than art imitates life”). (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.133-134)

A Srta. Prism e o Dr. Chasuble se põem como padrões dos bons costumes e da moral elevada, mas sentem desejo um pelo outro; Lady Bracknell soa contraditória quando afirma não aprovar casamentos mercenários; Cecília exige uma retidão de caráter, a qual ela está longe de admirar; João só é prudente como João, mas não como Prudente; os personagens mais honestos da peça são os mais amorais; a oposição entre o nome e o caráter, a aparência e a essência também é uma forma de contradição.

Até mesmo as inversões de Algernon sobre conceitos que a sociedade apresenta como certos soam como contradições:

ALGERNON. Não creio que seja muito verossímil, João, que você se case com a Srta. Fairfax.

JOÃO. Bem, mas isto não é da sua conta.

ALGERNON. Se fosse da minha conta, não falaria a respeito. [...] É muito vulgar falar de assuntos próprios. Somente os agentes da bolsa o fazem e isto unicamente em seus banquetes oficiais. (WILDE, 2007, p.828)

A asserção de Algernon é uma contradição em relação aos valores estabelecidos pela sociedade: acredita-se a vulgaridade consistir em falar da vida alheia.

João, por sua vez, é contraditório em seu julgamento das atitudes de Algernon:

JOÃO. Meu caro Algy, você fala exatamente como um dentista. É coisa muito vulgar falar como um dentista, quando não se é dentista. Causa uma falsa impressão.

ALGERNON. Bem, é exatamente isso que os dentistas costumam fazer. (WILDE, 2007, p.795)

O julgamento de João a respeito da atitude de Algernon é contraditório: ele também poderia ser considerado vulgar, pois sempre falou como uma pessoa honesta e nunca o foi. Além disso, a resposta espirituosa de Algernon denota sua opinião a respeito dos dentistas não ser muito favorável, mesmo sendo essa uma profissão considerada respeitável na sociedade.

Cecília é outro personagem dado a fazer inversões em seu discurso:

CECÍLIA. Temos então que separar-nos?

ALGERNON. Receio que sim. É uma separação muito dolorosa.

CECÍLIA. É sempre doloroso separar-se a gente das pessoas que conheceu por breve espaço de tempo. A ausência dos velhos amigos pode-se suportar com serenidade, mas uma separação, ainda mesmo momentânea, de uma pessoa que acabam de apresentar-nos, é quase intolerável. (WILDE, 2007, p.818)

Ela inverte o senso comum de a afeição por uma pessoa nascer do longo convívio e quanto mais profunda a afeição, mais dolorosa a separação. Na sequência, sua descrição sobre o seu diário é bastante contraditória:

ALGERNON. Tem realmente um diário? Daria tudo para lançar-lhe uma olhadela. Posso?

CECÍLIA. Oh! Não. (*Coloca a mão sobre seu diário.*) Como vê é simplesmente a relação dos pensamentos e impressões de uma moça muito jovem e, conseqüentemente, destinado a ser publicado. Quando aparecer em volume, espero que você encomendará um exemplar. (WILDE, 2007, p.818)

Qual a diferença entre ele ler antes ou depois de ser publicado? O conteúdo não será exatamente o mesmo? A pretensão de Cecília ao acreditar conseguir publicar seus pensamentos e impressões também tem a função de causar riso na plateia.

Gwendolen também é contraditória quando afirma João – ou *Prudente*, como ela acredita que ele se chama – ter um caráter firme:

GWENDOLEN. Estou gostando muito de você, Cecília. Gostei de você desde o momento em que a vi! Mas sou obrigada a dizer-lhe, agora que sei que é a pupila do Sr. Worthing, que não posso deixar de exprimir o desejo de que você fosse, bem, um pouco mais velha do que parece... e de aspecto não tão sedutor. Em resumo, se posso falar com inteira franqueza...

CECÍLIA. Pois fale! Creio que, quando a gente tem algo de desagradável a dizer, deveria falar sempre com franqueza.

GWENDOLEN. Pois bem, para falar com perfeita franqueza, Cecília, teria desejado que tivesse você quarenta e dois anos feitos e fosse mais feia do que se costuma ser nessa idade. Prudente tem um caráter enérgico e reto. É a própria essência da verdade e da honra. A deslealdade ser-lhe-ia tão impossível como o engano. Mas até os homens que têm o mais nobre caráter moral possível são extremamente sensíveis à influência dos encantos físicos dos outros. A história moderna, não menos que a antiga, proporciona-nos grande número de lamentáveis exemplos daquilo a que me refiro. Se assim não fosse, realmente, a história seria completamente ilegível. (WILDE, 2007, p.822-823)

Enquanto considera o caráter de Prudente extremamente elevado, ela acredita ser ele suscetível à beleza. E mesmo considerando a suscetibilidade à beleza ser lamentável, ela acha que se essa não existisse na história, seria impossível lê-la.

No início do terceiro ato, mais uma vez, as duas mocinhas protagonistas revelam sinais de contradição em seu discurso quando prometem a si mesmas não serem as primeiras a tomar a palavra:

GWENDOLEN. Estão olhando para nós. Que descaramento!

CECÍLIA. Aproximam-se. Isto sim é que é atrevimento.
 GWENDOLEN. Guardemos um silêncio digno.
 CECÍLIA. Decerto. É a única coisa que podemos fazer agora.
 (*Entra João, seguido de Algernon. Assobiam alguma ária tremendamente popular de ópera inglesa.*)
 GWENDOLEN. Este silêncio digno parece produzir um efeito deplorável.
 CECÍLIA. Deplorabilíssimo.
 GWENDOLEN. Mas não seremos as primeiras a falar.
 CECÍLIA. Decerto que não.
 GWENDOLEN. Sr. Worthing, tenho algo de muito particular a perguntar-lhe. De sua resposta dependem muitas coisas.
 CECÍLIA. Gwendolen, seu senso comum é de um valor inapreciável. (WILDE, 2007, p.830)

Embora tenham feito um acordo, por terem sido enganadas pelos homens, de não lhes dirigir a palavra, nenhuma delas consegue superar a ansiedade de obter as respostas desejadas, e elas são, realmente, as primeiras a falar. Assim, Gwendolen e Cecília soam contraditórias e quebram as expectativas de terem um discurso pautado pela coerência.

Obviamente, essas inversões e quebras de expectativas têm também a função de divertir a plateia, pois esta passa a enxergar as contradições como absurdos cômicos. Contudo, poderia ser dito a peça ser falha por apresentar tantos elementos colidentes, não fosse o fato de, em “A verdade das Máscaras”, Wilde fazer uma asserção bastante contundente a respeito da não existência de verdades absolutas. Ele afirma que “Uma verdade em arte é aquela cuja contradição também é verdade” (WILDE, 2007, p.1069).

A respeito da defesa da contradição, Julia Prewitt Brown afirma: “A maioria dos escritores sérios do fim do século dezenove, especialmente aqueles que, como Wilde, haviam lido Kant, estava convencida de não haver verdade absoluta ou eterna acessível à razão humana” (BROWN, 1997, p.70).⁷ Cada uma das contradições é uma verdade relativa, os dois opostos são lados de uma mesma moeda.

Epifanio San Juan Jr. chama a isso de *discordia concors*: para ele, a antítese é a justaposição de diferentes pontos de vista. A esse respeito, ele declara:

⁷ No original: *Most serious writers at the end of the nineteenth century, especially those who, like Wilde, read Kant, were convinced that there is no eternal or absolute truth accessible to human reason.* (BROWN, 1997, p.70)

O chiste irônico de Wilde foi observado como uma antítese para as questões e assuntos morais dos quais ele geralmente trata na ação da peça. Na verdade, a impressão total dada pelas comédias é de uma integração de pontos de vista opostos. É como se uma *discordia concors* tivesse sido alcançada na estrutura das peças. Um exemplo dessa integração ou combinação de contrários é a redução das maneiras a um jogo sempre que os costumes formadores da conduta pública são sujeitos à análise. As comédias revelam o elemento de jogo funcionando nas relações sociais. Elas sugerem outras forças, notadamente as instintivas e irracionais, exercerem uma influência decisiva no comportamento humano. [...] O impulso do “jogo” trabalha também na manipulação do diálogo. O dinamismo da atividade verbal ajuda a liberar as mentes obcecadas das peculiaridades que as leis e os tabus da comunicação usual provocaram. O diálogo desperta o pensamento, e o pensamento abre possibilidades para o crescimento humano. (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.48-49)⁸

Assim, a contradição passa a ser vista como um jogo de palavras, no qual a conjugação de contrários não é somente comum, mas também bem-vinda. Os diversos pontos de vista deixam de ser vistos como opostos e passam a ser vistos como complementares.

Por fim, é possível observar a contradição incidir, ainda, sobre dois elementos essenciais para a estrutura da peça: o tempo e o ritmo. O tempo e o ritmo são dois conceitos essenciais para permitir ao texto da peça ser encenado: é por meio deles que a obra ganha vida nos palcos, e seu sucesso ou fracasso é determinado pelas consequências trazidas pela encenação à plateia – divertimento ou tédio. Contudo, o tempo e o ritmo são impressos a uma peça por meio do diálogo e do enredo: se a história for enfadonha, de nada adiantará acelerar o ritmo de sua encenação e, da mesma forma, se o diálogo não apresentar elementos atraentes para a plateia, não haverá história – por mais curta e rapidamente contada – que resista. Assim, esses elementos de encenação estão subordinados a elementos estruturais da peça e, por isso, são passíveis de análise. De acordo com Katherine Worth:

⁸ No original: *Wilde's ironic wit has usually been regarded as antithetical to the moral questions and issues that he treats in the action of the play. Actually the total impression the comedies give is that of an integration of opposing viewpoints. It is as if a discordia concors has been attained in the structure of the plays. One example of this integration or combining of contraries is the reduction of manners to a game the moment the manners that form public conduct are subject to analysis. The comedies reveal the play-element at work in social affairs. They suggest that other forces, chiefly the instinctive and the irrational, exert a decisive influence on human behavior. [...] The impulse of "play" works also in the manipulation of the dialogue. The dynamism of the verbal activity helps to liberate obsessed minds from peculiarities that the laws and taboos of customary intercourse have brought about. Dialogue stirs thought, and thought opens up possibilities of human growth.* (JUAN JR., 1985, in BLOOM, 1985, p.48-49)

A farsa deveria ter a velocidade de um tiro de revólver, disse Wilde, e a velocidade é, de fato, uma característica distintiva e curiosa em *A importância de ser Prudente*; curiosa porque ela co-existe com a extrema lentidão e pompa do diálogo. Ninguém é tão agitado que não possa tomar tempo para terminar uma sentença, achar a metáfora correta – ou terminar de comer o último *muffin*. Ainda assim o tempo todo mudanças sensacionais estão ocorrendo à velocidade da luz. Propostas de casamento foram recebidas antes mesmo de terem sido declaradas, parentes foram perdidos e encontrados antes que se pôde dizer “saco de viagem”. O tempo, como todas as outras coisas, é duplo e através das “frestas” Wilde insinua a noção de a ação estar realmente ocorrendo em algum outro lugar, na dimensão mental onde as fantasias dominantes são concebidas, o que não é dizer, obviamente, não haver conexão com a realidade: “A Vida imita a Arte muito mais que a Arte imita a Vida”. (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.124) ⁹

Em outras palavras, a fim de permitir aos personagens um maior uso da fala – sempre cheia de chistes e figuras de linguagem – e conseguir que uma ação muito maior tome pouco espaço – físico e temporal – dentro da história, Wilde utiliza as invenções criativas e as mentiras escancaradas dos personagens. Ao condicionar a ocorrência de parte da ação à imaginação dos personagens, trazendo esta ação a público apenas por meio do diálogo – e não da encenação, como esperado no drama –, Wilde consegue condensar a peça e, concomitantemente, ganhar vantagem na caracterização dos personagens principais, vistos então como artistas em potencial.

Por meio desses recursos, Wilde dá ao tempo e ao ritmo – vistos como duplos – uma nova face: eles alcançam um equilíbrio que torna possível o elo entre ficção e realidade. Esse elo também se constitui por meio da crença de que a vida imite, de fato, a arte: somente por meio do crédito às palavras de Wilde pode-se conceber a peça como uma comédia capaz de conjugar a duplicidade e a contradição e, ainda assim, ser considerada verossímil.

Nesse sentido, Wilde conjuga contrários, estabelecendo novos sentidos com base na integração de pontos de vista opostos: ele subverte a ordem lógica do discurso, tornando a

⁹ No original: *Farce should have the speed of a pistol shot, said Wilde, and speed is, indeed, a distinctive and curious feature of The Importance of Being Earnest; curious, because it co-exists with extreme slowness and stateliness in the dialogue. No one is ever so agitated that he cannot take time to round a sentence, find the right metaphor – or finish off the last muffin. Yet all the time sensational changes are occurring at the speed of light. Proposals of marriage are found to have been received even before they were uttered, relations lost and found before one can say “hand-bag”. Time, like everything else, goes double and through the “gaps” Wilde insinuates the notion that the action is really all happening somewhere else, in the mental dimension where ruling fantasies are conceived, which is not to say of course that there is no connection with reality: “Life imitates Art far more than Art imitates life”.* (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.124)

antítese inexistente e fazendo surgir, em seu lugar, um terceiro conceito que cabe à plateia decifrar. As oposições entre *prudente* e *vulgar*, *sério* e *trivial* deixam de ser pares binários e passam a ser formas para derrubar os valores dados como certos pela sociedade: ao subverter a ordem do discurso, Wilde subverte também a ordem sobre a qual está assentada a sociedade vitoriana.

5.5 A questão existencial

Há várias referências na peça *A importância de ser Prudente* à questão existencial: a começar pelo título, aludindo à importância de ser ou não algo/alguém que se afirma ser. Igualmente, o desconhecimento de João sobre sua verdadeira identidade e sobre sua família, bem como o fingimento de João e de Algernon – sempre a se passar por quem não são – sugerem uma confusão de identidade tamanha que até mesmo a plateia perde suas referências sobre quem é quem nessa farsa.

A respeito do tópico, Anne Varty afirma:

A questão existencial absurdamente decorosa com a qual Wilde encerra a hilaridade das revelações sobre a proveniência do saco de viagem de João, ‘Lady Bracknell, detesto parecer curioso, mas quereria ter a bondade de informar-me quem sou eu?’ (Works, 415), é emoldurada pela farsa, mas fundada na profunda convicção de Wilde de que ‘Sim, Ernesto: a vida contemplativa, a vida que não tem por objetivo *fazer*, mas *ser*, e não meramente *ser*, mas *tornar-se* – é isso o que o espírito crítico pode nos dar’ (Works, 1138-9). No seu emprego da comédia para veicular ideias críticas e existenciais sérias, e na complexidade de sua linguagem de palco, essa peça, mais enfaticamente que qualquer outra escrita por Wilde, tem servido como um modelo para alguns dos mais inovadores trabalhos teatrais do século XX. (VARTY, 1998, p.204-205)¹⁰

¹⁰ No original: *The absurdly decorous existential question with which Wilde caps the hilarity of revelations about the provenance of Jack’s handbag, ‘Lady Bracknell, I hate to seem inquisitive, but would you kindly inform me who I am?’ (Works, 415), is framed by farce, but founded in Wilde’s deeper conviction that ‘Yes, Ernest: the contemplative life, the life that has for its aim not doing but being, and not being merely, but becoming – that is what the critical spirit can give us’ (Works, 1138-9). In its deployment of comedy to air serious critical and existential ideas, and in the complexity of its stage language, this play, more emphatically than any other by Wilde, has served as a model for some of the most innovatory theatre work of the twentieth century. (VARTY, 1998, p.204-205)*

João não apenas descobre *ser* Prudente, ele *se torna* Prudente e, nesse sentido, ecoa o crítico esteta: quando sua ficção se torna verdade, é porque o espírito crítico wildeano – permeando toda a peça – passou por ela e a fez subserviente.

No final da peça, quando João confunde a Srta. Prism com sua mãe e, após descobrir, na verdade, ser Lady Bracknell quem lhe pode revelar sua verdadeira identidade, ele se volta a ela com a inquisição mais explicitamente existencial da peça:

JOÃO. (*com voz patética.*) Srta. Prism, encontrou a senhora mais do que este saco de viagem. Eu era o bebê que a senhora colocou dentro dele.

SRTA. PRISM. (*atônita.*) O senhor!

JOÃO. (*abraçando-a*) Sim... mamãe!

SRTA. PRISM. (*retrocedendo, com indignado assombro.*) Sr. Worthing, eu sou solteira!

JOÃO. Solteira? Não nego que seja um golpe sério, mas afinal de contas quem tem o direito de atirar uma pedra contra quem tem sofrido? Não poderá o arrependimento apagar um ato de loucura? Por que há de haver uma lei para os homens e outra para as mulheres? Mamãe, eu a perdôo. (*Tenta abraçá-la de novo.*)

SRTA. PRISM. (*ainda mais indignada.*) Sr. Worthing, há algum engano aqui. (*Apontando para Lady Bracknell.*) Aí está a senhora que pode dizer-lhe quem o senhor realmente é.

JOÃO. (*depois de uma pausa.*) Lady Bracknell, detesto parecer curioso, mas quereria ter a bondade de informar-me quem eu sou? (WILDE, 2007, p.838-839)

A respeito desse trecho, Katherine Worth declara:

Nenhuma moralidade melodramática poderia sobreviver ao absurdo disso. Wilde encapsula todo o drama da “mulher com um passado”, da vítima seduzida, da criança ilegítima [...] no pequeno e hilário episódio quando João tenta abraçar a Srta. Prism, tomando-a por sua mãe. Ela afasta-se, exclamando ser solteira, e ele faz sua declaração sentimental [...].

O herói existencial recebe as notícias “com relativa calma” [...]. Mas certamente é a calma de alguém emergindo de uma experiência que vem se desenvolvendo progressivamente mais maníaca e desorientadora. A crise de identidade acabou. (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.136)¹¹

Assim, após ter sido “bondosamente” informado sobre sua identidade, João concilia sua vida de contrários: seu nome é, afinal, Prudente, embora seu caráter continue a não apresentar o menor sinal de prudência.

¹¹ No original: *No melodrama morality could survive the absurdity of this. Wilde rolls the whole drama of the “woman with a past”, the seduced victim, the illegitimate child [...], into the tiny hilarious episode when Jack tries to embrace Miss Prism, taking her for his mother. She recoils, exclaiming that she is unmarried, and he makes his sentimental declaration [...]. The existential hero receives the news “quite calmly” [...]. But it is surely the calm of one emerging from an experience that has been growing steadily more maniac and disorientating. The crisis of identity is over.* (WORTH, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.136)

Ainda sobre a questão da identidade de João, Joel Fineman consegue ir mais além ao afirmar:

Você provavelmente vai se lembrar de que João-Prudente, o herói da peça, percebe a unidade de sua duplicidade quando ele descobre que, enquanto criança, foi literalmente trocado por uma escritura na Estação Vitória; tendo sua governanta distraidamente o substituído pelo manuscrito de um romance em três volumes, que é descrita como “de sentimentalidade mais repulsiva que o normal”. Como resultado, já que João-Prudente é, dessa forma, tão única e definitivamente compromissado com a literatura, e a literatura é então registrada como seu alter-ego, ele é um dos poucos seres ou sujeitos cuja existência, como nos é apresentada, é especificamente literária, como se fosse um ego ideal da literatura, cuja forma é tão intimamente imanente a seu conteúdo a ponto de eliminar a distinção entre um nome e o denotado por ele [...]

Mesmo assim, se João-Prudente é então uma imagem ideal da relação do eu com a escrita, ele é, apesar de tudo, um pedaço de literatura, e dessa maneira, meramente uma representação literária da relação do eu com a literatura, portanto, ele é uma ficção, se não necessariamente uma farsa, e por essa razão, não se deve confiar nele. (FINEMAN, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.139-140)¹²

Portanto, por meio do personagem de João é possível levantar a questão da circunscrição do texto literário, analisando o que lhe é imanente e aquilo que o transcende e, nesse sentido, a questão do sujeito literário ecoa mais uma vez a teoria estética wildeana, pois em “O crítico como artista”, Wilde declara:

[...] não há arte sem estilo, não há estilo sem unidade, e a unidade pertence ao indivíduo. [...] Quanto mais se estuda a vida e a literatura [...] mais profundamente se sente que, por trás de tudo o que é maravilhoso, está o indivíduo e que não é o momento que faz o homem, mas o homem que cria a época. (WILDE, 2007, p.1123)

Assim, quando João é trocado por um manuscrito, ele entra no lugar de uma obra literária e, posteriormente, quando cria um alter-ego, ele está criando um personagem literário a transcendê-lo, pois apresenta um estilo de vida – ressaltando ser a vida de Prudente uma farsa – desejado por ele. Quando, no último ato da peça, João descobre ser, afinal, Prudente, sua

¹² No original: *You will perhaps recall that Jack-Ernest, the hero of the play, discovers the unity of his duplicity when he learns that as an infant he was quite literally exchanged for writing in the cloakroom of Victoria Station, his absent-minded governess having substituted for his person the manuscript of a three-volume novel which is described as being “of more than usually repulsive sentimentality”. As a result, because Jack-Ernest is in this way so uniquely and definitively committed to literature, with literature thus registered as his alter-ego, he is one of those few selfs or subjects whose very existence, as it is given to us, is specifically literary, an ego-ideal of literature, as it were, whose form is so intimately immanent in his content as to collapse the distinction between a name and that which it bespeaks [...]. Yet, if Jack-Ernest is thus an ideal image of the relation of the self to writing, he is nevertheless himself a piece of literature, and therefore but a literary representation of the self’s relation to literature, a fiction, therefore, if not necessarily a farce, and for this reason not to be trusted.* (FINEMAN, 1998, *in* FREEDMAN, 1998, p.139-140)

unidade literária é alcançada, pois ele abrange em seu ser o eu literário imanente e o eu literário transcendente.

5.6 Ecos da teoria em outros elementos estruturais

O enredo e os personagens de *A importância de ser Prudente* são outros dois elementos estruturais da peça a apresentarem diversos ecos da teoria estética de Oscar Wilde. Embora sejam poucas as nuances dessa teoria em tais elementos, elas aparecem e apresentam um poder modificador, pois o enredo antes tinha a função apenas de dar suporte à história, mas agora funciona como base para pensamentos filosóficos, enquanto os personagens – que davam sustentação ao enredo e também eram sustentadas por ele – também funcionam como incorporações de elementos da filosofia estética de Wilde.

Um dos primeiros pontos significativos do enredo é a cena de João chegando ao solar para anunciar a morte de seu “irmão” Prudente. Como já foi mencionado, os trajes de luto de João são fundamentais para a cena tornar-se hilária, pois, a plateia, sabendo das intenções de João de “matar” Prudente, diverte-se extremamente ao vê-lo entrar em cena com roupas características de um funeral. Mas qual seria o elemento teórico contido nessa cena? O fato de Wilde demonstrar ter incorporado um dos pensamentos desenvolvidos por ele em “A verdade das máscaras”. Neste artigo, Wilde defende a composição acurada de detalhes visuais favorecer a criação de um clima de realidade no teatro, pois – apenas para ilustrar seus dizeres – um soldado não caracterizado fisicamente como tal, não poderá ser reconhecido pela plateia como soldado, mas como um homem comum. Nas palavras de Wilde:

Os mínimos detalhes da indumentária, como a cor das meias de um mordomo, o desenho do lenço de uma esposa, as mangas de um jovem soldado, os chapéus de uma dama elegante, adquirem nas mãos de Shakespeare uma verdadeira importância dramática, e alguns deles, além disso, condicionam a ação de uma maneira absoluta. (WILDE, 2007, p.1051)

Isso Wilde demonstra ser verdade em *A importância de ser Prudente*, pois o traje de luto de João condiciona a ação da peça: por meio dele é comunicada à Srta. Prism e ao reverendo Chasuble a morte de seu irmão Prudente; por meio do traje, João ainda comunica à plateia a seriedade do assunto – já mencionado em uma cena anterior –; e, por causa dele, Algernon consegue mais tempo para ficar com Cecília, pois enquanto João vai trocar de roupa, ele se aproveita da oportunidade para cortejar sua pupila.

Outro ponto expressivo das idéias estéticas de Wilde contido no enredo é a história do romance em três volumes escrito pela Srta. Prism. De acordo com Gilberto, em “O crítico como artista”:

GILBERTO. A crítica requer infinitamente mais cultura que a criação.

ERNESTO. Deveras?

GILBERTO. Certamente. Toda a gente pode escrever um romance em três volumes. Basta para isto uma completa ignorância da vida e da literatura. (WILDE, 2007, p.1124)

A Srta. Prism ressoa o dito de Gilberto ao contar para Cecília ter escrito um romance em três volumes em sua juventude. A Srta. Prism, por representar os valores morais vitorianos, bem como a hipocrisia de sua época, apresenta realmente uma *completa ignorância da vida e da literatura*:

SRTA. PRISM. Não fale com desprezo dos romances em três volumes. Eu mesma escrevi um na minha mocidade.

CECÍLIA. Deveras, Srta. Prism? Como é maravilhosamente inteligente! Espero que não acabasse bem. Não gosto de romances que acabem bem. Fico muito deprimida.

SRTA. PRISM. Os bons acabam bem, e os maus acabam mal. É este o fim da ficção. (WILDE, 2007, p.809)

Até mesmo o uso do advérbio *deveras* feito pelo interlocutor de Gilberto, Ernesto, e pela interlocutora da Srta. Prism, Cecília, é o mesmo, e assim fica explícita a origem desse elemento do enredo. Assim, Wilde parece estar brincando com os elementos de um texto em outro: ao inspirar-se na crítica para produzir a arte, ele ecoa a si mesmo.

A próxima evidência da presença de elementos estéticos na peça incide sobre os personagens. Contudo, essa evidência não se comporta como os demais ecos já vistos nas

falas dos personagens: na verdade, é um eco explicitamente originado de um trecho de um dos artigos de Wilde no qual ele defende sua teoria estética e, portanto, foi visto como uma ressonância de seus pensamentos.

Essa ressonância de dá por meio de dois personagens de Wilde: Vivian, de seu artigo teórico-crítico “A decadência da mentira” e Lady Bracknell, de *A importância de ser Prudente*. Vivian em “A decadência da mentira” faz a seguinte asserção:

VIVIAN. A Natureza odeia evidentemente a Inteligência. Pensar é a coisa mais malsã que há no mundo e as pessoas morrem disso como de qualquer outra enfermidade. Por felicidade, pelo menos na Inglaterra, o pensamento não é contagioso. Devemos à nossa estupidez nacional o ser um povo fisicamente magnífico. (WILDE, 2007, p.1070)

E Lady Bracknell, em *A importância de ser Prudente*, ressoa:

LADY BRACKNELL. Não aprovo que coisa alguma se intrometa com a ignorância natural. A ignorância é como um delicado fruto exótico: tocá-lo é fazer desaparecer a penugem. A teoria da educação moderna é total e radicalmente errada. Felizmente, pelo menos na Inglaterra, a educação não produz o menor efeito. Se o produzisse, representaria um sério perigo para as classes altas e provavelmente daria lugar a atos de violência em Grosvenor Square. (WILDE, 2007, p.802)

Considerando-se “A decadência da mentira” um dos principais artigos teórico-críticos de Wilde e constituindo-se este de um diálogo a apresentar personagens fictícios, o vislumbre de parte das falas de Vivian nas falas de Lady Bracknell poderia ser visto como uma mera “transferência”, não fosse o fato de ambos os personagens se comportarem como dândis ao expressarem seus pensamentos: Vivian devido ao fato de ser irônico – pois acredita ser o pensamento uma das maneiras de um povo evoluir, e ao enxergar vantagem na estagnação do pensamento, está escarnecendo da involução de sua nação –, e Lady Bracknell por apresentar uma grande consciência da desigualdade social da qual participa e, estando, obviamente, em uma classe sócio-econômica a proporcionar-lhe maior benefício, não gostaria que a educação produzisse efeitos, pois isso ameaçaria sua condição sócio-econômica. Portanto, ambos os personagens estão conscientes da realidade a seu redor e deliberadamente escarnecem dessa realidade.

Assim, a peça se mostra extremamente profícua – em seus elementos estruturais e linguísticos – de elementos da teoria estética de Oscar Wilde, embora alguns dos ecos da teoria se deem como ressonâncias do diálogo crítico no diálogo artístico.

5.7 A separação entre a estética e a ética

A teoria estética de Wilde tem suas origens na estética de Baumgarten, sendo sua principal contribuição à arte a separação entre a estética e a ética. Essa separação não ocorre apenas nos ensaio teórico-críticos de Wilde, mas também na peça *A importância de ser Prudente*, e, mais uma vez, a teoria é transposta em prática e nesse processo de transposição, algumas transformações ocorrem.

É oportuno lembrar Po Fang, em seu artigo “Style as the Man: The Aesthetics of Self-(Re)construction in Pater, Wilde and Yeats”, mencionar que “Wilde [...] transforma sua postura estética em uma poderosa arma de dois gumes, tanto como um protesto contra a ideologia burguesa imposta em sua época, quanto como uma estratégia de brilhante auto-exibição”. (FANG, 2004, p.182-183):¹³ sua filosofia estética lhe permite crescer como crítico e como artista e, assim, transpor a teoria em prática.

Considerando-se o fato de em “O crítico como artista” Wilde defender a ideia de a estética ser superior à ética, e em *A importância de ser Prudente* haver várias referências à imoralidade e à superioridade da beleza em relação à moral e, conseqüentemente, à ética, conclui-se ser esse um dos princípios estéticos mais profundamente enfatizados na peça.

Uma das referências à superioridade da estética em relação à ética se dá por meio da fala de Gwendolen de que “em questões de grande importância o essencial é o estilo e não a sinceridade” (WILDE, 2007, p.830): se o estilo – relacionado ao indivíduo e à unidade da arte

¹³ No original: *Wilde [...] turns his aesthetic stance into a powerful, double-edged weapon both as protest against the confining bourgeois ideology of his age and as a strategy for brilliant self-display.* (FANG, 2004, p.182-183)

e, portanto, à estética – é mais importante que a verdade – relacionada ao território da moral e da ética –, então o estilo suplanta a verdade e a estética suplanta a ética.

Essa asserção de Gwendolen também ecoa outro dos princípios do Movimento Estético defendido em “A decadência da mentira”: neste artigo, Wilde afirma que “julgamos o passado conforme a arte, e a arte, felizmente, nunca nos disse a verdade. [...] É o estilo e unicamente o estilo que nos faz crer em alguma coisa” (WILDE, 2007, p.1091). Logo, o estilo é mais importante que a verdade, tanto para Gwendolen quanto para o esteta. Mais uma vez, Wilde coloca a estética e a ética em esferas e patamares distintos, pois aquela é considerada *mais elevada*¹⁴ que esta.

Há ainda referências explícitas – e não apenas subentendidas, como as levantadas em capítulos e seções anteriores – à imoralidade em *A importância de ser Prudente*. A declaração de Algernon a João sobre seu relacionamento com Gwendolen é um bom exemplo disso: “Meu caro, o seu namoro com Gwendolen é perfeitamente imoral, é quase tão imoral como a maneira de Gwendolen namorar você” (WILDE, 2007, p.792). E, mais adiante, ele acrescenta: “O número de mulheres em Londres que namoram os próprios maridos torna-se perfeitamente escandaloso. Fica tão feio! É simplesmente a mesma coisa que lavar a roupa limpa em público” (WILDE, 2007, p.796). Embora as declarações de Algernon soem espirituosas, irônicas e provocadoras do riso, elas devem ser levadas à sério pois servem como um retrato – ainda que satírico – dos costumes da sociedade vitoriana. Entre esses costumes, a hipocrisia e a petulância são comuns – a despeito das boas maneiras –, e ao retratá-los, Wilde não está sendo um moralista conservador a rejeitar a ideia da vida de aparências: na verdade, ele se coloca no papel do observador divertindo-se com o mundo ao seu redor, realizando uma representação artística ressonante de suas afirmações em “O crítico como artista”: “toda arte é imoral” (WILDE, 2007, p.1142). *A importância de ser Prudente* pode, pois, ser encarada

¹⁴ Em “O crítico como artista”: “A estética é mais elevada que a Ética.” (WILDE, 2007, p.1163)

como uma obra de arte contendo elementos imorais: neste caso, não apenas pelo fato de Wilde apreciar a imoralidade, mas também porque ele coloca na peça o que vê a seu redor. A literatura, como ele define em “O crítico como artista” é, afinal, “a perfeita expressão da vida” (WILDE, 2007, p.1118).

João, particularmente, ecoa a teoria de toda arte ser imoral quando explica a Algernon a razão de ter inventado um irmão perverso:

JOÃO. Meu caro Algy, não sei se você será capaz de compreender meus verdadeiros motivos. Falta-lhe a seriedade o bastante. Quando um homem exerce as funções de tutor, tem de adotar uma atitude moral elevadíssima em todas as oportunidades. É dever seu fazê-lo. *E como uma atitude moral elevada é realmente muito pouco vantajosa para a saúde e a felicidade*, a fim de poder vir a Londres inventei ter um irmão mais moço chamado Prudente, que vive no Albany, e costuma meter-se nas mais complicadas situações. (WILDE, 2007, p.795-796, grifo nosso)

Para João, a imoralidade está associada ao prazer e, portanto, quando ele adota uma atitude imoral, ele está sendo tanto um crítico quanto um artista: um artista porque ao inventar uma mentira – da existência de Prudente –, ele está criando um personagem e, um crítico porque ao conseguir prazer com sua criação, ele está colhendo os frutos da contemplação – que, de acordo com Wilde em “O crítico como artista”, é o fim da arte. Da mesma maneira, quando João declara apenas o prazer poder levar alguém a algum lugar, ele está ecoando a filosofia estética do prazer artístico:

ALGERNON. Como está, meu caro Prudente? Que é que o traz à cidade?
 JOÃO. Oh, o prazer, o prazer! Que outra coisa pode trazer a gente a qualquer parte? [...]
 ALGERNON. Onde tem andado desde quinta-feira?
 JOÃO. *(sorrindo e sentando-se no sofá.)* No campo.
 ALGERNON. Fazendo o quê?
 JOÃO. *(tirando as luvas.)* Quando a gente está na cidade, diverte-se, quando a gente está no campo, diverte os outros. É excessivamente aborrecido.
 ALGERNON. E quais são as pessoas a quem você diverte?
 JOÃO. *(distraidamente.)* Oh! vizinhos, vizinhos.
 ALGERNON. Tem você encontrado vizinhos agradáveis em suas terras de Shropshire?
 JOÃO. Perfeitamente horrível! Nunca falo com nenhum deles.
 ALGERNON. Então deve diverti-los extremamente! (WILDE, 2007, p.792)

João, afinal, quando vem à cidade e assume a personalidade de sua criação, está tendo prazer artístico. Na verdade, o fato de João ter prazer artístico com sua criação remete muito mais às

considerações estéticas de Walter Pater e de Teophile Gautier do que às de Wilde, pois Gautier defende a ideia de a arte não se relacionar com a moral ou com a ética, mas com o prazer estético da beleza. Pater, em sua recuperação de Gautier, traz as considerações estéticas da arte para a vida, afirmando que devemos tentar encontrar prazer estético em cada breve momento da vida. Wilde, por ser sucessor de ambos, parece recuperar essas ideias por meio do personagem de João e de sua filosofia de viver por prazer – no caso dele, o prazer se torna artístico pelo fato de ele ser o criador de seu alter-ego *Prudente*.

5.8 O dândi como filósofo esteta

Como mencionado, a teoria estética de Wilde encontra precedentes no simbolismo francês. Na realidade, esse débito do Movimento Estético ao simbolismo deu-se de uma maneira mais profunda, pois as semelhanças não ocorrem apenas no nível teórico: tanto o simbolismo quanto o Movimento Estético apresentam em comum, ainda, um tipo específico de filósofo – o dândi. Figura-chave do simbolismo, o poeta francês Baudelaire teve um papel decisivo sobre o dândi esteta, segundo Stephen Calloway no seu capítulo “Wilde and the Dandyism of the Senses”, no livro *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, organizado por Peter Raby:

Embora já tivesse morrido em 1867, Baudelaire foi, assim como Barbey d’Aurevilly, destinado a permanecer a figura chave para a última década do século XIX, reverenciado pelos Estetas por sua pose de sensibilidade mórbida, e pelos Decadentes por seu ópio – e suas explorações de estranhas e belas sensações inspiradas no uso do haxixe. Seus trabalhos mais celebrados, o extraordinário ciclo de poemas *As flores do mal* de 1857 e a última meditação sobre De Quincey e o ópio, *Os paraísos artificiais*, que surgiu em 1860, exerceu uma poderosa influência, tanto temática quanto estilisticamente, sobre os homens da década de 90 do século XIX, que responderam à descompromissada busca de Baudelaire por um tipo de beleza estranho, novo e frequentemente perverso. (CALLOWAY, 2009, in RABY, 2009, p.46)¹⁵

¹⁵ No original: *Although he had died as early as 1867, Baudelaire was, like Barbey d’Aurevilly, destined to remain a key figure for the 1890s, revered by the Aesthetes for his pose of morbid sensitivity, and by the Decadents for his opium – and hashish-inspired explorations of strange and exquisite sensations. His most celebrated works, the extraordinary cycle of poems Les fleurs du mal of 1857 and the later meditation on De*

Dessa maneira, o dândi – “personagem”/filósofo típico do Movimento Estético – tem suas raízes vinculadas ao simbolismo. Porém, os dândis estetas foram além de Baudelaire: eles não se contentaram em apresentar uma pose e um comportamento marcado pela busca da beleza, e buscaram um desenvolvimento estético mais denso, como atesta Calloway:

Quando Oscar Wilde [...] começou a escrever [...] “Pena, Lápis e Veneno”, [...] ele achou revelada [...] a chave para uma qualidade essencial da sensibilidade estética e decadente como tinha sido desenvolvida na Inglaterra nas décadas de 1880 e 1890. Aquela qualidade nós poderíamos definir como um *Dandismo dos Sentidos* [...]. Os dândis estetas do período do fim do século, acima de tudo, afiaram seus sentidos e cultivaram a mais rara das sensibilidades; eles fizeram da perfeição da pose da elegância seu maior objetivo e dirigiram todas suas energias lânguidas em direção ao desenvolvimento de um culto da resposta estética que começa além das noções comuns do gosto, existente além das meras considerações de moda, e operado completamente fora dos ditados de todos os cânones convencionais da moralidade. (CALLOWAY, 2009, in RABY, 2009, p.34)¹⁶

Dessa forma, o dândi do Movimento Estético se caracteriza por ser, sobretudo, um perfeito esteta: sua relação com a beleza é intrínseca, e a beleza torna-se seu padrão ético, pois, para os estetas, a estética suplanta a ética. Nesse sentido, o dândi esteta apresenta características muito comuns não apenas a Oscar Wilde, mas também a seus personagens, pois muitos deles se caracterizam por serem dândis.

O dândi se caracteriza também por possuir um discurso cheio de ditos espirituosos, isto é, cheio de chistes. Na verdade, em seu original em inglês, o termo mais adequado para nomear os ditos espirituosos característicos do dândi wildeano é o *wit* e o melhor correspondente em português para o termo inglês *wit* seria o termo “chiste”, porém a tradução não possui exatamente as mesmas conotações existentes do termo em seu original em inglês.

Quincey and opium, Les paradis artificiels, which followed in 1860, exerted a powerful influence, both thematically and stylistically, over the men of the nineties, who responded to Baudelaire’s uncompromising search for a strange, new and often perverse kind of beauty (CALLOWAY, 2009, in RABY, 2009, p.46)

¹⁶ No original: *When Oscar Wilde [...] began to write [...] “Pen, Pencil, and Poison”, [...] he found revealed [...] the key to an essential quality of the Aesthetic and Decadent sensibility as it developed in England in the 1880s and 90s. That quality we might define as a Dandyism of the Senses [...]. The dandy-aesthetes of the fin-de-siècle period above all honed their senses and cultivated the rarest of sensibilities; they made the perfection of the pose of exquisiteness their greatest aim and they directed all their languid energies towards nurturing a cult of aesthetic response that begins beyond ordinary notions of taste, that lies beyond mere considerations of fashion, and operates quite outside the dictates of all conventional canons of morality.* (Ibid., 2009, p.34)

De acordo com *The Oxford English Dictionary* (1989), o substantivo *wit* apresenta diversos sentidos, e as definições mais relevantes para o presente trabalho estão enquadradas em uma categoria que “denota uma qualidade (ou seu possessor)”. Assim, em inglês o substantivo pode designar tanto os ditos espirituosos quanto a pessoa que faz uso desses, e, originalmente, a palavra apresenta mais acepções de sentido que sua tradução para o português. As definições mais apropriadas para esta dissertação, enquadradas nessa categoria, são as seguintes:

Capacidade mental boa ou grande; habilidade intelectual; gênio, talento, brilhantismo; rapidez e agudeza mental, perspicácia. [...] Rapidez do intelecto ou vivacidade da imaginação, com capacidade de expressão adequada; talento para dizer coisas brilhantes ou espirituosas, especialmente de uma maneira divertida. [...] Aquela qualidade do discurso ou da escrita que consiste na associação adequada de pensamento e expressão, calculada para surpreender e deleitar por sua imprevisibilidade [...]; mais tarde, sempre referente a declarações brilhantes e espirituosas de uma forma divertida. [...] Uma pessoa de grande habilidade mental; uma pessoa instruída, inteligente ou intelectual; um homem de talento ou de intelecto; um gênio. [...] Uma pessoa de imaginação vívida, que tem a faculdade de dizer coisas espertas ou brilhantes, [...] sempre para deleitar; uma pessoa chistosa. (SIMPSON; WEINER, 1989, p. 431-435)¹⁷

Sendo o *wit* a qualidade de empregar o discurso – escrito ou oral – de maneira sagaz e brilhante, essa é também uma das principais características do dândi e, da maneira como são utilizados na peça, os *witticisms* (chistes) de Algernon e João servem, não apenas para divertir a plateia, como também para expressar seus pensamentos, e, dessa forma, seus chistes apresentam traços filosóficos.

A respeito dos chistes em *A importância de ser Prudente*, Juan Jr. declara:

Os chistes sutis e delicados de Wilde, então, não são alívio cômico, mas “libertação séria”. Apesar de não ter um enredo sério e nenhuma personagem realmente crível, Wilde alcança um efeito peculiar ao contrapor a ágil crítica com os absurdos da ação. Assim, é quase impossível identificar sua “filosofia” a fim de aprová-la ou de denunciá-la. [...] A aparência suave, sólida do aristocrata,

¹⁷ No original: *Good or great mental capacity; intellectual ability; genius, talent, cleverness; mental quickness or sharpness, acumen. [...] Quickness of intellect or liveliness of fancy, with capacity of apt expression; talent for saying brilliant or sparkling things, esp. in an amusing way. [...] That quality of speech or writing which consists in the apt association of thought and expression, calculated to surprise and delight by its unexpectedness [...]; later always with reference to the utterance of brilliant or sparkling things in an amusing way. [...] A person of great mental ability; a learned, clever or intellectual person; a man of talent or intellect; a genius. [...] A person of lively fancy, who has the faculty of saying smart or brilliant things, [...] always so as to amuse; a witty person.* (SIMPSON; WEINER, 1989, p. 431-435)

refletindo um vazio interior, está igualada pelas inversões de padrões para revelar o que esses padrões realmente significam: a honestidade é o mesmo que a falsa seriedade, o pedantismo é o mesmo que a hipocrisia, etc. [...] Wilde assegura a atitude irônica para com a vida enxergar mais que a superfície ilusória e trivial com a qual a realidade diária nos confronta. (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.50)¹⁸

Desse modo, por meio do discurso dos personagens é possível perceber uma inversão dos valores morais e dos costumes tradicionais da aristocracia vitoriana, sendo essa inversão um modo sutil de crítica. Assim, toda a crítica e toda a filosofia estética contida no discurso do dândi é, na maior parte das vezes, revelada por meio do *wit*, o principal recurso estilístico desse personagem-filósofo.

Algernon, por ser um dândi, se caracteriza como um personagem que representa os ideais estéticos propostos por Oscar Wilde: na voz dele, esses ideais são trazidos à plateia, como é o caso, por exemplo, do momento no qual João revela a Algernon não desejar sair para nenhum lugar após o jantar:

ALGERNON: Que faremos depois do jantar? Iremos a um teatro?
 JOÃO. Oh! não. Aborreço-me escutar.
 ALGERNON. Bem, iremos ao clube?
 JOÃO. Oh! não. Detesto conversar.
 ALGERNON. Bem, poderíamos dar uma volta pelo Empire às dez?
 JOÃO. Oh! não. Não posso tolerar estar vendo coisas. É tão estúpido!
 ALGERNON. Então que faremos?
 JOÃO. Nada.
 ALGERNON. É um trabalho terrivelmente duro não fazer nada. Contudo, não me importo de trabalhar duramente, contanto que esse trabalho não tenha finalidade alguma. (WILDE, 2007, p.806)

A respeito desse trecho, em específico, Katherine Worth afirma:

João e Algernon não são exatamente revolucionários, mas eles trazem para dentro da peça, de tempos em tempos, uma ênfase um tanto moderna na ideia do nada,

¹⁸ No original: *Wilde's subtle and delicate witticisms, then, are not comic but "serious relief". Although he has no serious plot and no really credible character, Wilde achieves a peculiar effect in counterpointing agile criticism with the absurdities of action. Thus one can hardly catch his "philosophy" in order to approve or denounce it. [...] The aristocrat's smooth, solid appearance reflecting inner emptiness, is matched by the inversions of standards so as to disclose what these standards really mean: earnestness is equated with false seriousness, priggishness with hypocrisy, etc. [...] Wilde holds that the ironic attitude to life sees more than the deceptive, trivial surface that everyday reality confronts us with.* (JUAN JR., 1985, *in* BLOOM, 1985, p.50)

como quando eles discutem maneiras de como passar a noite. (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.125)¹⁹

Isso ecoa a filosofia estética de Oscar Wilde, pois, como bem lembra Anne Varty em seu livro *A Preface to Oscar Wilde*, o artigo intitulado “O crítico como artista” anteriormente se chamava “A verdadeira função e o valor da crítica; com algumas anotações sobre a importância de não fazer nada”. Segundo Varty:

Este primeiro título é revisado no trocadilho cômico do título de sua última peça, na qual os participantes apreciam a facilidade da vida ociosa para alcançar seus ideais e incidentalmente fornecem um comentário subversivo nos valores contemporâneos, tal qual Gilberto e Ernesto, no diálogo, procuravam por ideias estéticas revolucionárias. [...] A peça é uma fantasia sobre a “importância de não fazer nada”. (VARTY, 1998, p.204)²⁰

De fato, em “O crítico como artista”, Wilde, por meio do personagem Gilberto, traz como um dos princípios estéticos a contemplação, e sobre o assunto ele afirma:

[...] não fazer absolutamente nada é a coisa mais difícil do mundo, a mais difícil e a mais intelectual. Para Platão, apaixonado pela sabedoria, era essa a mais nobre forma de energia. Para Aristóteles, apaixonado pela ciência, era também a forma mais nobre da energia [...]. O eleito vive para não fazer nada. (WILDE, 2007, p.1143)

A respeito desse trecho do ensaio crítico, Anne Varty declara:

Os dois homens que são intermitentemente conhecidos como Prudente fornecem uma ilustração jocosa do princípio que Wilde apresenta em “O crítico como artista”. [...] Como farsa, escapismo [...], *A importância de ser Prudente* triunfalmente desafia os valores utilitários em uma época utilitária. (VARTY, 1998, p. 205)²¹

Nesse sentido, Algernon em *A importância de ser Prudente* é, assim como Gilberto em “O crítico como artista”, o personagem cuja voz representa a voz de Wilde, pois, por ele, podem ser entrevistados os preceitos estéticos wildeanos. Obviamente Algernon não é o único por meio

¹⁹ No original: *Jack and Algernon are not exactly revolutionaries, but they do bring into the play from time to time a rather modern emphasis on the idea of nothingness, as when they discuss ways they might spend the evening.* (WORTH, 1998, in FREEDMAN, 1998, p.125)

²⁰ No original: *This early title is revised to the jocularly punning name of his last play, in which the participants enjoy the ease of leisured life to pursue their ideals and incidentally provide a subversive gloss on contemporary values, just as Gilbert and Ernest, in the dialogue, had pursued revolutionary aesthetic ideas. [...] The play is a fantasia on the ‘Importance of Doing Nothing’.* (VARTY, 1998, p.204)

²¹ No original: *The two men who are intermittently known as Ernest provide a joking illustration of the principle Wilde puts forward in ‘The Critic as Artist’ [...]. As farce, escapism, [...], The Importance of Being Earnest triumphantly defies utilitarian values in a utilitarian age.* (VARTY, 1998, p.205)

do qual os princípios estéticos são explicitados na peça. Porém, ele é o personagem cuja voz apresenta maior número de referências a esses princípios.

Dessa maneira, cada um dos personagens, como dândis, torna-se suporte dos preceitos estéticos, e concomitantemente caracteriza-se por ser elemento de crítica às normas: como visto, o dândi abrange elementos estéticos e críticos, sendo ele o elo de ligação entre as críticas estética e social existentes na peça. A esse respeito, Po Fang deixa claro o fato de tanto Pater quanto Wilde acreditarem ser possível a incorporação e representação das perspectivas histórica e estética na percepção do mundo darem-se por meio do espírito crítico, e a manifestação dessa crença ocorre em Wilde através da figura do dândi. Ela ainda declara:

Wilde assume a pose do dândi e proclama ser o objetivo final do individualismo o de promover uma auto-cultura ideal que permite a um sujeito forte como ele mesmo situar-se ‘em relação simbólica’ à sua era e representar sua época.

Há ainda um aspecto do pensamento histórico muito mais sério e acadêmico envolvido no dandismo de Wilde. Como um resultado de seus estudos clássicos e hegelianos, ele acreditava fortemente dever-se primeiramente desenvolver uma mente madura, perceptiva e discernente para poder depois tornar-se um indivíduo independente e autônomo. [...] Avançando a ideia de Pater um passo adiante, Wilde define o crítico/artista ideal como alguém que culmina em si mesmo os desenvolvimentos evolutivos já ocorridos na história da civilização humana. Na visão de Wilde, um crítico talentoso deve ser capaz de apreciar e recriar em sua própria mente uma variação ampla de experiências humanas e a apreciar a excitação estética oferecida por essa contemplação.

Mais importante, Wilde escreveu no começo de sua carreira essa investigação histórica estar estritamente relacionada ao desenvolvimento do espírito crítico e cético da civilização humana. Ele argumenta que esse espírito crítico/histórico, surgido em um estágio inicial da história humana, tem operado essencialmente como uma força antitética e revolucionária contra a autoridade estabelecida, costumes de pensamento e outras normas e expectativas sociais. [...] Através de um gosto estético refinado e espírito crítico/histórico, o paradigma estético wildeano – o crítico artista e o dândi, todos em uma mesma pessoa – examina consistentemente a ‘contemporaneidade’ do seu próprio empreendimento e da era histórica na qual ele vive. Wilde mesmo transformou suas convicções estéticas em uma poderosa crítica da estagnação e da tendência à conformidade vista por ele na sociedade vitoriana tardia. (FANG, 2004, p.189-190)²²

²² No original: *Wilde assumes the pose of the dandy and proclaims that the ultimate goal of individualism is to promote an ideal self-culture that allows a strong individual like himself to stand “in symbolic relations” to his age and to impersonate his epoch.*

Yet there is a much more serious and scholarly aspect of historical thinking involved in Wilde’s dandyism. As a result of his classical and Hegelian training, he strongly believed that one must first develop a mature, perceptive, and discriminating mind before one can become an independent, autonomous individual. [...] Advancing Pater’s idea a step further, Wilde defines the ideal critic/artist as someone who culminates in him/herself the evolutionary developments that have already taken place in the history of human civilization. In Wilde’s view, an accomplished critic must be able to appreciate and recreate in his/her own mind a wide range of human experiences and to enjoy the aesthetic excitement that such contemplation offers.

Dessa maneira, Fang define o dândi como o crítico/artista defendido por Wilde em seu artigo, e o dândi é, em princípio, um esteta. Assim, o dândi é uma figura conciliadora de elementos aparentemente contraditórios, mas tornados complementares por meio de sua figura. Evidentemente, para Fang, Wilde é o principal personagem de si mesmo, sendo ele o típico dândi esteta do qual ela fala. Contudo, não faz parte dos objetivos deste trabalho traçar um paralelo entre Oscar Wilde – seja esse o autor ou o personagem – e seus personagens de ficção, isto é, os personagens de suas peças. Importa realmente haver uma correspondência entre os elementos estéticos e os elementos de crítica social existentes na peça – pois isso permite uma visão abrangente dos dois elementos mais comentados neste trabalho, e essa correspondência – como foi demonstrado – se dá por meio do dândi.

Entretanto, Po Fang vai muito além em sua análise do papel do dândi, ao afirmar servir ele também como uma máscara de ficção à guisa de estratégia literária:

A máscara de um dândi também pode ser utilizada como uma estratégia literária conveniente. Diferente de Pater, que usa uma voz narrativa para traçar a mente complexa do protagonista, Wilde emprega várias máscaras para expressar seus diferentes pontos de vista sobre o mesmo assunto, dramatizando a dialética entre visões conflituosas. Essa dramatização vivifica a narração. Ao invés de dar declarações simplistas, Wilde intensifica a ironia, o espírito brincalhão, e o paradoxo para obter um efeito extraordinário. O seu dandismo literário, mascarando uma mensagem séria sob epigramas divertidas e paradoxais, se torna um meio valioso de entreter a plateia: enquanto ataca a estupidez de seu tempo, ele diverte e lisonjeia seus leitores por elevá-los acima das ‘pessoas comuns’. (FANG, 2004, p.197)²³

Most importantly, Wilde wrote early in his career that this historical inquiry is closely related to the development of the critical and skeptical spirit in human civilization. He argues that this historical/critical spirit, which arose at an early stage of human history, has been operating essentially as an antithetical and revolutionary force against established authority, custom of thought, and other social norms and expectations. [...] Through a refined aesthetic taste and historical/critical spirit, the Wildean aesthetic paradigm – the critic artist, and dandy all in one – examines consistently the “contemporaneity” of his/her own enterprise and the historical era in which he/she lives. Wilde himself turned his aesthetic convictions into a powerful critique of the stagnation and the proclivity to conformity that he saw in late Victorian society. (FANG, 2004, p.189-190)

²³ No original: *The mask of a dandy can also be used as a convenient literary strategy. Unlike Pater, who uses one narrative voice to trace the protagonist’s intricate mind, Wilde employs various masks to express his different points of view on the same subject, dramatizing the dialectic between conflicting views. Such dramatization vivifies the narration. Instead of giving straightforward statements, Wilde intensifies irony, playfulness, and paradox to an astounding effect. His literary dandyism, masking a serious message under playful and paradoxical epigrams, becomes a valuable means to entertain the audience: while attacking the follies of his time, he amuses and flatters his readers by elevating them above the “common people”. (Ibid., p.197)*

Verdadeiramente, isso se dá em *A importância de ser Prudente*, pois Wilde emprega o diálogo como uma forma literária para veicular sua crítica. Por meio do diálogo, ele pode apresentar diversos pontos de vista, isto é, pode “expor o tema sob todos os aspectos” (WILDE, 2007, p.1151), conseguindo um resultado fantástico: uma crítica irônica capaz de atacar e entreter simultaneamente. Essa máscara de ficção não é utilizada apenas na crítica literária wildeana, como também na peça *A importância de ser Prudente*, pois em ambas a “dramatização da dialética” adquire dimensões dúbias, mas com o propósito da verdade. Como bem lembra Wilde: “o homem é o menos possível ele mesmo, quando fala em pessoa. Dê-lhe uma máscara e dirá a verdade” (WILDE, 2007, p.1150). Sendo a forma literária de seus ensaios críticos a mesma de sua peça teatral, pode-se encarar tanto uma quanto a outra como obras de arte e obras críticas: as características de uma obra crítica são semelhantes às da obra de arte, pois uma interpenetra-se na outra, formando um conjunto dificilmente dissolvido.

6. Conclusão

Este trabalho partiu da concepção estética de arte a fim de analisar a peça *A importância de ser Prudente*, de Oscar Wilde, de acordo com a teoria estética do mesmo autor, encontrada nos seus ensaios teórico-críticos, a saber: “O crítico como artista”, “A decadência da mentira”, “A verdade das máscaras” e “Pena, lápis e veneno”, todos eles compilados no livro *Intenções*, publicado originalmente no ano de 1891. Desta forma, o trabalho teve início com o objetivo de se compreender como a teoria estética de Wilde incidia em sua prática dramaturgica, sendo entendido por teoria os ensaios críticos mencionados, e por prática, a referida peça teatral.

Ao fim desta pesquisa, foi possível perceber Wilde, na verdade, não ter elaborado sua teoria estética sozinho, mas ter tido um embasamento crítico e teórico cujas origens estão relacionadas à cunhagem do termo *Aesthetica* por Alexander Baumgarten, em 1750, sendo suas percepções alteradas pelas leituras feitas das obras de seus precursores imediatos, tais como Walter Pater, Matthew Arnold, Thomas Carlyle, John Ruskin, John Henry Newman e John Stuart Mill, bem como de seus antecedentes mais distantes, tais como os escritores Teophile Gautier, Gustave Flaubert e Charles-Pierre Baudelaire, e os filósofos Immanuel Kant e Friedrich Hegel.

É provável o legado de Gautier ter sido indiretamente assimilado, isto é, por meio de suas leituras de Flaubert, Baudelaire e Pater, Wilde absorveu muito das concepções expostas em *Mademoiselle de Maupin*, livro considerado um marco por apresentar, pela primeira vez, a arte separada da moral e dos bons costumes. Da mesma forma, tomando por base as leituras feita das obras dos filósofos Kant e Hegel, Wilde possivelmente teve contatos literários indiretos com Jean-Jacques Rousseau e o Earl de Shaftesbury, pois ambos deram

contribuições consideradas ponto de partida – seja para a consagração ou para a divergência de ideias – para o desenvolvimento das teorias propostas por Kant e Hegel.

Dessa maneira, cada um desses autores e filósofos contribuiu, à sua maneira, para as transformações necessárias sofridas pelo conceito de estética para este chegar à separação definitiva do conceito de ética; separação essa culminada pelas obras de Wilde. Ainda assim, o dramaturgo e teórico vitoriano não pode ser considerado o único fundador do Movimento Estético, pois Walter Pater, seu predecessor e mestre, foi quem deu início aos processos de difusão desse movimento artístico. Wilde foi uma peça-chave para o movimento, em virtude das alterações realizadas nos preceitos de Pater, encaminhando-os a uma direção outra, não prevista por seu precursor. Tomando os ditos de Pater como ponto de partida para novas conjecturas, Wilde conseguiu, enfim, elaborar sua própria teoria estética, cujos quatro fundamentos ele exortou em “A decadência da mentira”: “A Arte só expressa a si mesma. [...] Toda arte má provém de um retorno à Vida e à Natureza. [...] A Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida. [...] A mentira, isto é, o relato das belas coisas falsas é a própria finalidade da Arte.” (WILDE, 2007, p.1093-1094).

Tendo elaborado sua teoria estética, Wilde escreveu a peça *A importância de ser Prudente*, cujo sucesso foi tamanho que acabou sendo consagrada como obra canônica da dramaturgia ocidental, sobretudo por apresentar um texto cujos diálogos são brilhantes, sagazes e ricos em veios analítico-interpretativos. Assim, o diálogo de *A importância de ser Prudente* é sua força-motora, pois, por estar cheio de figuras de linguagem e apresentar estilos discursivos diferentes, é capaz de sustentar o enredo, caracterizar os personagens e dar suporte à crítica social existente no subtexto.

Foi possível perceber, ainda, cada um dos personagens ter um papel específico no desenvolvimento da trama, cabendo a seu discurso a denúncia social do moralismo de aparências e da hipocrisia da sociedade vitoriana, pois cada um representa um tipo existente

na sociedade formadora da plateia quando da estreia da peça. Wilde incorporou ainda em sua peça um tipo especial de personagem, comum no decadentismo italiano e no simbolismo francês: o dândi. Obviamente, Wilde deu-lhe novas características, bastante peculiares e o transformou em um personagem cujo discurso é pautado por ditos espirituosos e cujo senso de pose e de beleza sobrepuja suas demais características. Em *A importância de ser Prudente*, grande parte dos personagens podem ser considerados dândis, exceção feita ao protagonista, que dá nome à peça, João-Prudente.

Além disso, o título e o subtítulo desta comédia apresentam paradoxos e surpresas não gratuitos, isto é, Wilde escreveu a peça, incluindo seu título e subtítulo, de maneira intencionalmente paradoxal, dando margem, assim, a interpretações diversas e a uma riqueza linguística ainda maior. Isso vem comprovar, como ele disse em “O crítico como artista”, que “todo trabalho imaginativo é consciente e meditado.” (WILDE, 2007, p.1122).

Finalmente, no último capítulo foi feita a análise da transposição da teoria em prática, e pôde-se perceber muitos elementos da teoria estética de Wilde terem sido transformados em subsídios de sua prática dramaturgica. As ressonâncias da teoria estética de Wilde vistas em *A importância de ser Prudente* podem ser classificadas em tópicos de teoria estética e tópicos de constituintes estruturais da comédia: entre os tópicos de concepção estética, há ecos da questão da forma, do conceito de crítica, da questão da contradição, da questão existencial e da separação entre a estética e a ética. Já os tópicos relativos à estrutura da peça englobam o enredo, o discurso dos personagens e os personagens propriamente ditos, havendo uma ênfase, sobretudo no dândi, como um personagem que se porta tal qual um filósofo esteta e, portanto, é capaz de abarcar em seu discurso e em sua pose a crítica social e a crítica estética contidas na peça.

É importante ressaltar que, como o objetivo do trabalho era centrar a análise nos procedimentos ocorridos na utilização da teoria estética proposta pelo autor, de modo a

verificar se ocorrem alterações no processo de transposição da teoria em prática, essas alterações realmente ocorrem, considerando-se Wilde valer-se de um único tipo de procedimento para realizar sua transposição: a ressonância. Em outras palavras, seus preceitos teóricos não são justapostos à sua prática dramatúrgica, mas eles podem ser entrevistados e, até mesmo, reconhecidos nessa prática, mas nunca alcançados de maneira definitiva. Embora alguns elementos pareçam ter sido apenas “transferidos” da teoria para a prática, tais como as asserções de Vivian em “A decadência da mentira” e as de Lady Bracknell, em *A importância de ser Prudente* – que apresentam similaridades de forma e conteúdo – em virtude dessas asserções apresentarem nuances diferentes, as “transferências” passam a ser vistas, tal qual as demais incidências da teoria na prática, como ressonâncias. Deste modo, é a análise interpretativa a permitir cada um dos elementos estéticos passar a ser visto como constituinte da prática, pois esses ecos não são explicitamente dados.

Em suma, conclui-se cada um dos elementos da peça – tanto estruturais, quanto linguísticos – servir como subsídio para a incorporação da filosofia estética de Wilde. Assim, Wilde mantém uma postura de coerência tanto em seus trabalhos teórico-críticos, como em sua prática dramatúrgica – aqui especificamente representada por *A importância de ser Prudente*.

7. Referências Bibliográficas

ALLEN, J. S. The use and abuse of aestheticism. *Arts Education Policy Review*, 23(5), 2003. Disponível em: <<http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T002&prodId=AONE&docId=A102981630&source=gale&userGroupName=capes78&version=1.0>>. Acesso em: 27 maio 2009.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAUDELAIRE, C. P. *The Painter of Modern Life*. Trans. P. E. Charvet. Disponível em: http://www.dandyism.net/?page_id=178. Acesso em: 15 dez 2010.

BELL-VILLADA, G. H. The Ideal of Art for Art's Sake: Intellectual Origins, Social Conditions, and Poetic Doctrine. *Science and Society*, v.50, n.4, p.415-439, 1986.

BLOOM, H. (ed.) *Oscar Wilde*. New York: Chelsea House, 1985.

BROWN, J. P. *Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Virginia: University Press of Virginia, 1997.

BROWN, J. R. *A Short Guide to Modern British Drama*. London: Heinemann Educational Books, 1982.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

CARLYLE, T. *Sartor Resartus*. New York: Dutton, 1946.

CARTER, R.; McRAE, J. *The Penguin Guide to Literature in English: Britain and Ireland*. London: Penguin Books, 2001.

CRAWFORD, A. The Aesthetic Movement. *Victorian Studies*, v.40, n.4, 1997. Disponível em: <http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T002&prodId=AONE&docId=A21187055&source=gale&userGroupName=capes78&version=1.0>. Acesso em 27 maio 2009.

ELLMAN, R. *Oscar Wilde*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. New York: Random House, 1969.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FANG, P. Style as the Man: The Aesthetics of Self-(Re)Construction in Pater, Wilde, and Yeats. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, v.30, n.1, p.169-202, 2004.

FARIA, G. L. *A presença de Oscar Wilde na 'Belle Époque' literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.

FREEDMAN, J. *Oscar Wilde, A Collection of Critical Essays*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1996.

HAMILTON, W. *The Aesthetic Movement in England*. Whitefish: Kessinger Publishing, 1882.

HARRIS, P. J. Chronological Table of Irish Plays Produced in London (1920-2006). In: CAVE, R.; LEVITAS, B. (eds.). *Irish Theatre in England*. Dublin: Carysfort Press, 2007. p. 202-85.

_____. *A Peça Irlandesa no Palco Londrino*. São Paulo: Humanitas, no prelo.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INNES, C. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

LAW, J. (ed.) *The Cassell Companion to Theatre*. New York: Market House Books, 1997.

LOESBERG, J. Fin-de-Siècle Work on Victorian Aestheticism. *Victorian Literature and Culture*, v.29, n.2, p.521-534, 2001.

MACKIE, W. C. Bunbury Pure and Simple (Wilde's choice of names in The 'Importance of Being Earnest'. *Modern Drama*, Toronto, v.41, n.2, p.327-330, 1998.

MERCHANT, W. M. *Comedy*. London: Methuen, 1972.

MUTRAN, M. H. *Álbum de Retratos; George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2002.

PATER, W. *Appreciations, with an Essay on Style*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-8.txt>. Acesso em 18 maio 2009.

_____. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/2398/2398.txt>. Acesso em: 18 maio 2009.

RABY, P. *Oscar Wilde*. New York: Cambridge University Press, 1988.

_____. ed. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. New York: Cambridge University Press, 2009.

_____. ed. *The Importance of Being Earnest: A Reader's Companion*. New York: Twayne Publishers, 1995.

RANSOME, A. *Oscar Wilde, A Critical Study*. London: Martin Secker, 1912.

SEPA, F. M. *O teatro de William Butler Yeats: teoria e prática*. São Paulo: Olavobrás, 1999.

SHRIMPSON, N. Ruskin and the Aesthetes. *Ruskin and the Dawn of the Modern*, Oxford, v.ix, p.131-151, 1999.

SIMPSON, J. A.; WEINER, E.S.C. *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1989.

TANITCH, Robert, *London Stage in the 20th Century*. London: Haus Publishing, 2007.

TYDEMAN, W. Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*: A Reconstructive Critical Edition of the Text of the First Production, St. James's Theatre, London, 1895. *The Review of English Studies*, Oxford, v.48, p.414-415, 1997.

UNWIN, S.; WODDIS, C. *A Pocket Guide to 20th Century Drama*. London: Faber and Faber, 2001.

VARTY, A. *A Preface to Oscar Wilde*. London: Longman, 1998.

WHITE, N. Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest*: The First Production. *Notes and Queries*, Oxford, v.43, p.489-490, 1996.

WILDE, O. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. 5a. ed. Glasgow: Harper Collins, 2003.

_____. *Obra Completa*. Trad. José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. *The Importance of Being Earnest*. London: Penguin, 1994.