



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**THAÍS MARQUES SORANZO**

**NA ENCRUZILHADA ENTRE A VIDA E A ARTE:  
UM ESTUDO DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*,  
DE OSCAR WILDE, E *ESTHER WATERS*,  
DE GEORGE MOORE**

**CAMPINAS,  
2020**

**THAÍS MARQUES SORANZO**

**NA ENCRUZILHADA ENTRE A VIDA E A ARTE:  
UM ESTUDO DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*,  
DE OSCAR WILDE, E *ESTHER WATERS*,  
DE GEORGE MOORE**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em Teoria e  
História Literária na área de Teoria e  
Crítica Literária.**

**Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano**

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação  
defendida pela aluna Thaís Marques Soranzo e orientada  
pelo Prof. Dr. Jefferson Cano.**

**CAMPINAS,  
2020**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

So68n Soranzo, Thaís Marques, 1995-  
Na encruzilhada entre a vida e a arte : um estudo de *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Esther Waters*, de George Moore / Thaís Marques Soranzo. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Jefferson Cano.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Wilde, Oscar, 1854-1900. 2. Moore, George, 1852-1933. 3. Naturalismo. 4. Esteticismo (Literatura). 5. Ficção inglesa. I. Cano, Jefferson. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** At the crossroads between life and art : a study of *The Picture of Dorian Gray*, by Oscar Wilde, and *Esther Waters*, by George Moore

**Palavras-chave em inglês:**

Wilde, Oscar, 1854-1900

Moore, George, 1852-1933

Naturalism

Aestheticism (Literature)

English fiction

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Jefferson Cano [Orientador]

Fabio Akcelrud Durão

Leonardo Pinto Mendes

**Data de defesa:** 07-07-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-1435-8762>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6416354845199245>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Jefferson Cano**

**Fabio Akcelrud Durão**

**Leonardo Pinto Mendes**

**IEL/UNICAMP  
2020**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*We spend our days, each one of us, in looking for the secret of life.*

*Well, the secret of life is in art.*

Oscar Wilde

*Art is but praise of life, and it is only through the arts that we can praise life.*

George Moore

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Jefferson Cano, pela confiança e pela orientação sempre tão dedicada ao longo de todo o trabalho. Nos momentos em que o caminho se mostrava incerto e tortuoso, sua serenidade e sensatez foram decisivas para mim. Agradeço por ser uma grande referência em minha formação e por encorajar minhas descobertas como pesquisadora.

Aos membros da banca, Prof. Fábio Durão (Unicamp) e Prof. Leonardo Mendes (UERJ), pelo interesse e disponibilidade em ler a dissertação. Ao Prof. Fábio, agradeço pelas valiosas sugestões no exame de qualificação, que me levaram a pensar outras questões para a pesquisa; ao Prof. Leonardo, pelo produtivo debate durante a arguição do trabalho na ABRALIC de 2019.

Ao Prof. Mário Frungillo (Unicamp), um interlocutor sempre amigo, pelas importantes contribuições no exame de qualificação.

À Profa. Munira Mutran (USP), pela prestatividade e pelos generosos conselhos.

Aos integrantes da George Moore Association, especialmente ao Prof. Adrian Frazier, da Universidade Nacional da Irlanda (NUI), e à Profa. Mary Pierse, da Universidade de Cork (UCC), pelo incentivo a me aventurar nos estudos de George Moore e pelo diálogo tão aberto e cordial. À Profa. Elizabeth Grubgeld, da Universidade Estadual de Oklahoma (OSU), pelos intrigantes questionamentos e pelas sugestões de leitura. À Profa. María Elena Jaime de Pablos, da Universidade de Almería (UAL), pela afetuosa acolhida em Almería no congresso “Tenth International George Moore Conference”, em 2019.

Aos professores do IEL-Unicamp, por serem parte fundamental desta trajetória.

Aos amigos da literatura, pela ajuda nos momentos de aperto e pelas indicações de textos. Agradeço, em especial, ao grupo de pesquisa História do Romance, pela pluralidade de ideias de nossas ricas discussões.

À equipe de Pós-Graduação do IEL, sobretudo ao Jefferson Barros, pelo auxílio na elaboração e envio de relatórios. Aos funcionários das bibliotecas Antonio Candido e Central Cesar Lattes, pela assistência com os trâmites burocráticos na aquisição do material de instituições estrangeiras conveniadas com a Unicamp.

Aos meus pais, Flávia e Gil, com quem aprendi que toda conquista é fruto de muito esforço e persistência. Obrigada por acreditarem no meu sonho.

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

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela outorga do processo nº 2018/13313-0, concedendo o apoio financeiro integral e tão necessário para que esta dissertação pudesse ser devidamente desenvolvida. O recurso da reserva técnica foi igualmente essencial para a participação em eventos acadêmicos e para a compra de livros.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado é um estudo de *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, e *Esther Waters* (1894), de George Moore. Ao atuarem como romancistas num período de grande efervescência cultural na Inglaterra, os dois autores estavam engajados na discussão sobre a representação do objeto literário, denominada como a “controvérsia da arte *versus* vida”. Embora esse debate possa ser compreendido como um problema estético, propõe-se nesta pesquisa que a encruzilhada entre a vida e a arte também se apresenta como um problema moral. Para averiguar tal hipótese, este trabalho visa inicialmente examinar os projetos do naturalismo e do esteticismo, aos quais George Moore e Oscar Wilde, respectivamente, aderiram em um primeiro momento. Apesar de suas divergências, ambas as estéticas foram interpretadas pela moralidade vitoriana como um instrumento de corrupção dos leitores. A partir da reconstituição desse debate histórico, *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters* são analisados à luz das questões de seu tempo, no qual se mostram representativos do impasse moral e estético imposto pelo conflito entre a vida e a arte.

**Palavras-chave:** Oscar Wilde. George Moore. Naturalismo. Esteticismo. Ficção inglesa.

## ABSTRACT

This master's thesis is a study of *The Picture of Dorian Gray* (1891), by Oscar Wilde, and *Esther Waters* (1894), by George Moore. In a time of great cultural effervescence in England, these writers took part in the discussion of the representation of the literary object, known as the "controversy of art *versus* life". Although that debate could be understood as an aesthetic problem, this research proposes that the crossroads between life and art also characterize a moral problem. In order to verify that hypothesis, this work initially examines the projects of naturalism and aestheticism, which were at first followed by George Moore and Oscar Wilde respectively. In spite of their divergences, both aesthetics were interpreted by Victorian morality as instruments of corrupting readers. Taking this historic debate into account, *The Picture of Dorian Gray* and *Esther Waters* are analyzed in their cultural context, in which they are representatives of the moral and aesthetic impasse posed by the conflict between life and art.

**Keywords:** Oscar Wilde. George Moore. Naturalism. Aestheticism. English fiction.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. O NATURALISMO E O ESTETICISMO NO CONTEXTO VITORIANO</b> .....	21
1.1 O romance como instrução e diversão.....	21
1.2 O projeto naturalista de Zola.....	24
1.3 George Moore e o naturalismo.....	27
1.4 A recepção de Zola na Inglaterra.....	31
1.5 As acusações contra Henry Vizetelly.....	38
1.6 O futuro de Zola entre os ingleses.....	42
1.7 O esteticismo de Walter Pater.....	48
1.8 A arte como véu em oposição à arte como espelho.....	53
1.9 A recepção de <i>The Picture of Dorian Gray</i> em 1890.....	64
<b>2. O PROBLEMA MORAL EM <i>DORIAN GRAY</i> E <i>ESTHER WATERS</i></b> .....	72
2.1 A compaixão pelos pobres.....	72
2.2 A consequência fatal da expressão da individualidade.....	75
2.3 A autoafirmação entre dois meios.....	86
2.4 Os princípios éticos da <i>fallen woman</i> .....	96
<b>3. O PROBLEMA ESTÉTICO EM <i>DORIAN GRAY</i> E <i>ESTHER WATERS</i></b> .....	104
3.1 A estetização do real.....	104
3.2 O ponto de vista da criada.....	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	139
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	142

## INTRODUÇÃO

*English Literature* (1958), de Anthony Burgess, é uma espécie de manual escolar. Na tentativa de apresentar aos estudantes um amplo panorama da história da literatura inglesa, Burgess perpassa sucintamente pela poesia, pela prosa e pelo drama, desde as primeiras manifestações literárias em inglês arcaico até a ficção de meados do século XX. Ainda que o compêndio seja um tanto genérico, o autor surpreende ao sintetizar o final da Era Vitoriana (1837-1901) de forma bem certa: “O reinado da rainha Vitória terminou em 1901, mas a era vitoriana já havia terminado há cerca de vinte anos”<sup>1</sup>.

Com efeito, embora o longo reinado de mais de sessenta anos da rainha Vitória só tenha oficialmente chegado ao fim com a morte da monarca, as duas últimas décadas do seu império foram palco de importantes transgressões. Como evidência da animosidade desse período, basta verificar a profusão de estudos que se debruçam sobre o intervalo de 1880 e 1890 na Inglaterra. O interesse por essa época em parte se deve ao imaginário criado em torno do fim de um século. Como atesta Elaine Showalter, as crises desse momento

[...] são vivenciadas com maior intensidade, mais repletas de emoção, mais carregadas de significados simbólicos e históricos por lhe atribuirmos as metáforas da morte e do renascimento que projetamos nas décadas e anos finais de um século<sup>2</sup>.

A título de exemplo, Karl Beckson, em *London in the 1890s: A Cultural History* (1992), menciona o episódio do reverendo e editor da revista *Christian Herald*, Michael Paget Baxter. Numa profecia alarmante, Baxter anteviu que o mundo acabaria em 1901, no entanto, os cristãos não tinham de se afligir, pois mais de 140 mil devotos seriam enfim levados aos céus ainda em 1896<sup>3</sup>.

Conquanto a premonição nos soe hoje completamente irrisória, o temor do religioso não era de todo infundado. Em uma era na qual a ciência e a tecnologia progrediam de modo avassalador, a religião perdia cada vez mais espaço. Embora Baxter interpretasse essas mudanças como o apocalipse, para muitos vitorianos elas simbolizavam um período de transformação. Valores até então consagrados passaram a ser colocados em xeque. Como bem pontuado por Laura Izarra, “todas as formas de certeza moral, intelectual e social estavam desaparecendo”<sup>4</sup>. Afora a discussão sobre ciência e religião, a autora ainda destaca outros

<sup>1</sup> BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Trad. Duda Machado. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2008, p.244.

<sup>2</sup> SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.15.

<sup>3</sup> BECKSON, Karl. *London in the 1890s: A Cultural History*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1992, p.xi.

<sup>4</sup> IZARRA, Laura. Prefácio. In: MUTRAN, Munira. *A Batalha das Estéticas*. São Paulo: Humanitas, 2015, p.11.

questionamentos que se acentuaram no contexto finissecular, como os debates sobre progresso, educação, política, sexualidade e função da arte<sup>5</sup>. Com relação a esse último tópico, o impacto foi evidente. Já que os preceitos vigentes começaram a se mostrar ultrapassados, era preciso repensar o objeto literário, de modo que a literatura não ficasse obsoleta.

A inovação no âmbito cultural, porém, não foi nem um pouco pacífica. Muitos autores e artistas enfrentaram a fúria daqueles que julgavam a tentativa de revigorar as artes como a verdadeira *decadência* do século. Esse entendimento foi corroborado pelo tratado do médico Max Nordau (1849-1923). Publicado originalmente em alemão em 1892, *Entartung* foi traduzido para o inglês em 1895, sob o título *Degeneration*. Na Inglaterra, o livro teve sucesso imediato. Em apenas seis meses, chegou à sétima edição.

Numa longa coletânea de ensaios, Nordau tem por objetivo denunciar a *arte degenerada* de figuras como Oscar Wilde, Émile Zola, Richard Wagner, Henrik Ibsen e Friedrich Nietzsche. Para o médico, embora fossem aclamados como “os criadores de uma nova arte e os arautos dos séculos futuros”<sup>6</sup>, esses artistas na realidade eram doentes. A fim de embasar seus argumentos em métodos científicos, Nordau recorre aos estudos do psiquiatra Cesare Lombroso (1835-1909), conhecido como fundador da antropologia criminal. Em uma dedicatória elogiosa a Lombroso, o autor pretende ampliar o trabalho do médico italiano ao comprovar que escritores e artistas, ao lado de criminosos, prostitutas, anarquistas e lunáticos, igualmente pertencem à classe dos degenerados:

Nem sempre os degenerados são criminosos, prostitutas, anarquistas e lunáticos confessos; com frequência são escritores e artistas. Estes, no entanto, manifestam as mesmas características mentais e, em sua maioria, os mesmos atributos físicos que os membros da família antropológica acima mencionada, os quais satisfazem seus impulsos doentios com a faca do assassino ou com a bomba do dinamizador em vez de usar a pena e o pincel<sup>7</sup>.

Com o propósito de conter a influência nociva da pena e do pincel, capazes de perverter toda uma geração, Max Nordau se vê obrigado a investigar as tendências em voga na arte e na literatura. Na origem dessas obras revela-se, na verdade, a degeneração de seus criadores. Por

---

<sup>5</sup> Ibidem, p.10.

<sup>6</sup> NORDAU, Max. *Degeneration*. Londres: William Heinemann, 1895, p. viii. O texto consultado corresponde à tradução inglesa da segunda edição do original em alemão e está disponível no acervo online da British Library. Ver: <<https://www.bl.uk/collection-items/degeneration-by-max-nordau>> Acesso em 09 mai. 2020. Do texto em inglês: “*creators of a new art, and heralds of the coming centuries*”. Salvo quando indicada a referência ao tradutor, as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

<sup>7</sup> Ibidem, p.vii: “*Degenerates are not always criminals, prostitutes, anarchists, and pronounced lunatics; they are often authors and artists. These, however, manifest the same mental characteristics, and for the most part the same somatic features, as the members of the above-mentioned anthropological family, who satisfy their unhealthy impulses with the knife of the assassin or the bomb of the dynamiter, instead of pen and pencil*”.

sua vez, os admiradores desses corrompidos também manifestam, em maior ou menor grau, sinais de “insanidade, imbecilidade e demência”<sup>8</sup>.

As reações a essa falsa ideia de uma cultura decadente não tardaram a chegar. Enquanto o discurso depreciativo de Max Nordau se espalhava pela Inglaterra, surgiam movimentos que contestavam a ojeriza do médico. Conforme salientado por Karl Beckson, eram usualmente nomeados com o prefixo *novo* a fim de que estivessem na ordem do dia e renegassem o pessimismo dos conservadores<sup>9</sup>. Dentre as novidades da época, vemos aflorar, por exemplo, o *New Drama*, *New Woman*, *New Journalism*, *New Criticism* e *New Hedonism*. Já no início do século XX, Holbrook Jackson (1874-1948) se opõe diretamente a Nordau e classifica essas iniciativas como a *regeneração* do contexto finissecular:

Os anos noventa, contudo, não foram de todo decadentes e desesperançosos; e mesmo sua decadência era por vezes uma decadência só de nome, pois boa parte do gênio denunciada por Max Nordau como degeneração representava uma expressão sã e saudável de vitalidade, a qual, como não é difícil mostrar, teria sido melhor apelidada de regeneração<sup>10</sup>.

Por essa razão, o termo *fin-de-siècle*, cuja origem se deu na França em 1880, ganhou diferentes acepções no contexto inglês. Ao mesmo tempo em que era visto como sinônimo de *decadência*, aquele fim de século simbolizava para muitos vitorianos tudo o que havia de *moderno e avançado*<sup>11</sup>. Não por acaso, foi considerado pela crítica como um período de grande efervescência cultural. Para Richard Altick, a literatura inglesa das décadas de 1880 e 1890 ecoa a busca por novos caminhos no campo intelectual<sup>12</sup>. De maneira mais específica, Karl Beckson enumera algumas das principais vertentes artísticas e literárias que vigoraram naquele momento, como o impressionismo, o esteticismo, o decadentismo, o naturalismo e o simbolismo. Em meio a tantas possibilidades, os escritores transitavam livremente entre os diversos modos de expressão<sup>13</sup>.

É nesse contexto de intensa produção artística que George Moore (1852-1933) e Oscar Wilde (1854-1900) atuaram como romancistas na Inglaterra. De origem irlandesa, viveram a maior parte do tempo em Londres, mas foram frequentadores assíduos dos círculos culturais de

<sup>8</sup> Ibidem, p.viii: “insanity, imbecility, and dementia”.

<sup>9</sup> BECKSON, 1992, p.xiv.

<sup>10</sup> JACKSON, Holbrook. *The Eighteen Nineties: a review of art and ideas at the close of the nineteenth century* (1913). Londres: Grant Richard, Ltd, 1922, p.19: “The Eighteen Nineties, however, were not entirely decadent and hopeless; and even their decadence was often decadence only in name, for much of the genius denounced by Max Nordau as degeneration was a sane and healthy expression of vitality which, as it is not difficult to show, would have been better named regeneration”.

<sup>11</sup> BECKSON, op. cit., p.xv.

<sup>12</sup> ALTICK, Richard. *Victorian People and Ideas*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1973, p.16.

<sup>13</sup> BECKSON, op. cit., p.xvii.

Paris. Em suas temporadas na França, George Moore conviveu com importantes personalidades da época, como Émile Zola, Édouard Manet e Edgar Degas. Oscar Wilde, por seu turno, também era um grande entusiasta da cultura francesa. Nas visitas a Paris, conheceu André Gide, Jacques Émile Blanche e Marcel Proust, e participou das *mardis* de Stéphane Mallarmé.

Nas palavras de Munira Mutran, os dois autores representaram “pontes entre culturas” e foram “testemunhas sensíveis entre Londres, Dublin e Paris”<sup>14</sup>. Nesse sentido, ao presenciarem debates artísticos e literários que extrapolavam os da realidade inglesa, George Moore e Oscar Wilde em muito contribuíram para a cena cultural do fim da Era Vitoriana. Afeitos a polêmicas, eram nomes recorrentes nos periódicos londrinos. Lá estão os dois na famosa charge intitulada “Some Persons of the Nineties” (1925) do impiedoso Max Beerbohm (1872-1956):

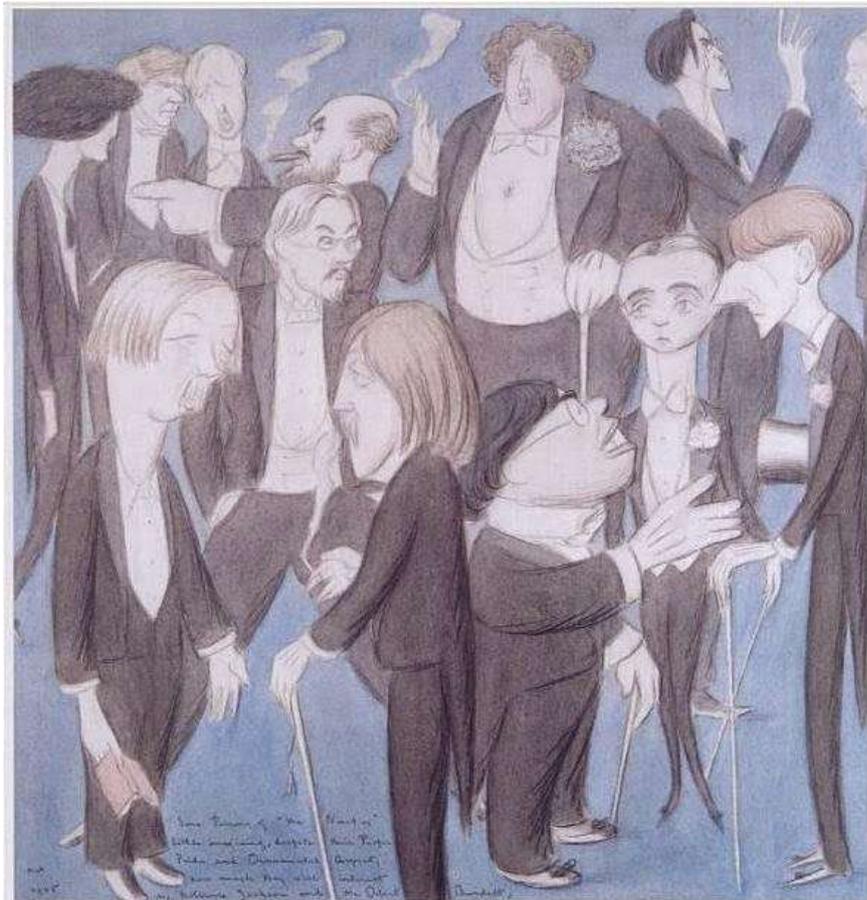


Fig. 1: Max Beerbohm, “Some Persons of the Nineties” (1925)

Primeiro plano (esq. para dir.): Arthur Symons, Henry Harland, Charles Conder, Will Rothenstein, Max Beerbohm, Aubrey Beardsley.

Segundo plano (esq. para dir.): Richard Le Gallienne, Walter Sickert, George Moore, John Davidson, Oscar Wilde, William Yeats e, quase escondido, “Enoch Soames”.

Ashmolean Museum, Universidade de Oxford

<sup>14</sup> MUTRAN, Munira. *A Batalha das Estéticas*. São Paulo: Humanitas, 2015, pp. 16-28.

Como se nota facilmente, a figura corpulenta de Oscar Wilde se sobressai em meio aos outros caricaturados. Quando comparado com George Moore, de aspecto franzino ao fundo da imagem, o contraste é ainda mais evidente. Essa diferença reproduz de certo modo a notoriedade que cada um deles ganhou com o passar do tempo. Enquanto a fama de Oscar Wilde perdura até os dias de hoje, inclusive no Brasil, George Moore caiu no esquecimento.

Talvez isso ajude a explicar a antipatia que nutriam um pelo outro. Oriundos do mesmo meio social e colegas de infância na Irlanda, Moore e Wilde disputavam os holofotes em Londres. Numa das conversas retratadas na biografia *Oscar Wilde: His Life and Confessions* (1918), Frank Harris cita a opinião desdenhosa de Wilde sobre a popularidade de seu conterrâneo:

George Moore conduziu toda sua educação em público. Chegou a escrever dois ou três livros antes de se inteirar de que existia tal coisa como a gramática inglesa. Imediatamente anunciou sua descoberta e assim ganhou a admiração dos iletrados. Alguns anos depois descobriu que havia algo de arquitetônico no estilo, que as frases deveriam se transformar em parágrafos, e os parágrafos em capítulos e assim por diante. Naturalmente, também gritou aos quatro ventos sua revelação e com isso ganhou a admiração dos jornalistas que, sem saber, dedicam a vida toda a inutilidades. Receio, Frank, que apesar de todos os seus esforços, ele morrerá antes de atingir o nível de onde partem os escritores<sup>15</sup>.

A percepção de Wilde não era de todo incorreta. George Moore de fato deleitava-se em ser assunto nos jornais. Nas tantas desavenças que criou ao longo da vida, chegou até mesmo a brigar publicamente com o irmão, Maurice Moore. No entanto, por trás do menosprezo de Wilde há uma pitada de inveja de um rival em potencial. Embora nunca fosse se tornar uma celebridade feito o escritor irlandês, Moore tinha um humor espirituoso que surpreendia quem o conhecesse.

O sucesso de Wilde, por sua vez, igualmente era motivo de incômodo para o romancista. Incumbido pelo mesmo Frank Harris de escrever uma resenha para a biografia do autor irlandês, George Moore envia-lhe uma carta em que se diz incapaz de realizar tal tarefa. Ao contrário de Harris, que idolatrava Wilde, Moore desprezava-o:

---

<sup>15</sup> HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, v.2, 1918, Cap. XXIII, p. 475. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/16895/16895-h/16895-h.htm>> Acesso em 12 mai. 2020: “George Moore has conducted his whole education in public. He had written two or three books before he found out there was such a thing as English grammar. He at once announced his discovery and so won the admiration of the illiterate. A few years later he discovered that there was something architectural in style, that sentences had to be built up into a paragraph, and paragraphs into chapters and so on. Naturally he cried his revelation, too, from the housetops, and thus won the admiration of the journalists who had been making rubble-heaps all their lives without knowing it. I’m much afraid, Frank, in spite of all his efforts, he will die before he reaches the level from which writers start”.

Seu primeiro pedido é para que eu escreva a respeito de Oscar Wilde, e isso certamente posso fazer, mas receio que minhas opiniões sobre ele não irão lhe agradar, pois não são as mesmas opiniões que as suas. Você o colocaria na primeira classe de escritores e eu devo colocá-lo na terceira ou na quarta. Não faz muito tempo que li um livro dele intitulado *Intentions*, e me pareceu bem fraco e banal, sem profundidade, logo, sem originalidade; nenhum homem é original na superfície de sua mente; para ser original precisamos ir a fundo, chegar até as raízes, e o talento de Oscar Wilde me parece essencialmente desenraizado; alguma coisa crescendo num copo com um pouco de água. Fiquei impressionado com sua falta de estilo; com estilo quero dizer ritmo. Tudo está bem claro e correto, mas suas frases não fluem<sup>16</sup>.

Assim como fez Wilde, Moore ataca o concorrente desqualificando seu estilo literário. Ao considerá-lo um escritor de terceira ou até de quarta categoria, ele aventura dizer que, se não fosse pelo maldito cartão do marquês de Queensberry<sup>17</sup>, ninguém teria se importado com Oscar Wilde. Nesse caso, “sua literatura estaria dormindo confortavelmente em meio ao pó no fundo de uma gaveta já quase esquecida”<sup>18</sup>. O diagnóstico de Moore ilustra claramente o ressentimento do autor pela fama do adversário.

Apesar de não ter conquistado o reconhecimento que sempre desejou, George Moore vem despertando o interesse de pesquisadores. Com o objetivo de divulgar a obra do autor irlandês por meio de publicações e eventos acadêmicos, a George Moore Association foi oficializada em 2018. Seus integrantes, porém, já há tempos se debruçam sobre os trabalhos do escritor. Dentre os estudos recentes, destacam-se, por exemplo, as coletâneas de artigos *George Moore: Artistic Visions and Literary Works* (2006), *George Moore: Dublin, Paris, Hollywood* (2012), *George Moore and the Quirks of Human Nature* (2013), *George Moore: Across Borders* (2013), *George Moore: Influence and Collaboration* (2014) e *George Moore’s Paris and His Ongoing French Connections* (2015)<sup>19</sup>. A cada dois anos, realizam-se ainda congressos

---

<sup>16</sup> MOORE, George. George Moore on Wilde as a writer in the “third or fourth class” (1918). In: BECKSON, Karl (Ed.) *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970). Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 1997, p.399: “*The first thing you ask is for me to write to you about Oscar Wilde, and this I can do easily, but I am afraid that my opinions regarding him will not please you, for they are not the opinions you hold. You would put him in the first class as a writer and I should put him in the third or fourth. It is not a long time since I read a book of his called Intentions, and it seems to me very thin and casual, without depth, therefore, unoriginal; no man is original in the surface of his mind; to be original we must go deep, right down to the roots, and Oscar Wilde’s talent seems to me essentially rootless; something growing in a glass in a little water. I was struck by his lack of style; by style, I mean rhythm. It is all quite clear and correct but his sentences do not sway*”.

<sup>17</sup> Em 28 de fevereiro de 1895, o marquês de Queensberry, pai de Alfred Douglas, deixa um cartão no Albermable Club endereçado a Oscar Wilde com esta mensagem: “To Oscar Wilde posing Somdomite” [Para Oscar Wilde Sodomita assumido]. O episódio foi o estopim para uma série de processos e acusações que culminaram na condenação do escritor. Ver: ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.380.

<sup>18</sup> MOORE, op. cit, p.399: “*his literature would be sleeping comfortably in the dust at the bottom of an almost forgotten drawer*”.

<sup>19</sup> Os livros foram organizados, respectivamente, pelos seguintes autores: Mary Pierse (University College Cork, Irlanda); Adrian Frazier (National University of Ireland, Galway) e Conor Montague (National University of

internacionais sobre o autor. O último deles, “Tenth International George Moore Conference”, ocorreu em 2019 na Universidad de Almería, Espanha.

No Brasil, alguns textos de George Moore foram incluídos em antologias de contos irlandeses, como *Guirlanda de Histórias. Uma antologia do Conto Irlandês* (1996) e *Contos Irlandeses do início do século XX* (2007). Uma pesquisa de fôlego sobre o autor encontra-se nos trabalhos de Munira Mutran, *Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural* (2002) e *A Batalha das Estéticas* (2015). Num artigo de Sandra Vasconcelos sobre o naturalismo na Inglaterra, George Moore também figura entre os romancistas analisados<sup>20</sup>.

O empenho de pesquisadores em reavivar a imagem do escritor irlandês é uma iniciativa importante. Afinal, embora tenha sido relegado ao esquecimento, George Moore exerceu um papel decisivo no debate cultural do contexto finissecular inglês. Assim como o aclamado Oscar Wilde, foi um inimigo declarado da censura e ajudou a pensar novos rumos para a literatura inglesa.

Num primeiro momento, pode parecer incoerente colocar lado a lado dois autores que não apenas eram rivais, mas que aderiram a estéticas antagônicas. Inicialmente um discípulo de Zola, George Moore foi um dos principais defensores do naturalismo em território londrino. Em oposição à estética do autor francês, Oscar Wilde se afirmava entretantes como o porta-voz do esteticismo de Walter Pater. Justamente por divergirem em suas escolhas, Moore e Wilde ilustram a vitalidade artística das últimas décadas na Inglaterra. Conforme antes pontuou Karl Beckson, já que várias estéticas estavam em jogo, diferentes caminhos se abriam aos escritores. Como seria impossível tratar de todas essas possibilidades numa única pesquisa, este trabalho terá como foco a presença do naturalismo e do esteticismo no final do século XIX na Inglaterra.

Essas duas estéticas, vale lembrar, estavam inseridas num debate maior. Conforme já exposto nesta introdução, se os valores vitorianos passaram a ser questionados, a literatura também precisava ser problematizada. Desse modo, duas perguntas essenciais se impunham aos romancistas: qual o objeto literário ideal e qual a melhor forma de representá-lo? Nos termos de Richard Ellmann, essa acalorada discussão podia ser denominada como “a

---

Ireland, Galway); María Elena Jaime de Pablos (Universidad de Almería, Espanha) e Mary Pierse; Christine Huguet (Université Charles-de-Gaulle Lille 3, França) e Fabienne Dabrigeon-Garcier (Université Charles-de-Gaulle Lille 3, França); Ann Heilmann (Cardiff University, País de Gales) e Mark Llewellyn (University of Strathclyde, Escócia); Michel Brunet (Université Polytechnique Hauts-de-France, França), Fabienne Gaspari (Université de Pau, França) e Mary Pierse.

<sup>20</sup> VASCONCELOS, Sandra. O romance naturalista na Inglaterra. In: FARIA, J., GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

controvérsia da arte *versus* vida”<sup>21</sup>. De forma mais específica, Munira Mutran identificou que a verdadeira dificuldade para o artista daquela época era “*como* transpor o objeto, a pessoa, a situação, da vida para a arte”<sup>22</sup>.

Embora representassem soluções opostas para esses impasses, como será oportunamente analisado neste estudo, o naturalismo e o esteticismo configuravam um esforço relevante para a autonomia da literatura na Inglaterra. De acordo com Pierre Bourdieu, tal empreendimento remonta ao contexto francês. Em *As regras da arte* (1996), o sociólogo reconhece no trabalho de Gustave Flaubert e Charles Baudelaire as primeiras tentativas de consolidação de um campo literário autônomo, o qual, segundo o autor, caracteriza-se como “um mundo à parte, sujeito às suas próprias leis”<sup>23</sup>. Livre de restrições, o universo artístico por fim logra sua independência ao ter como pressuposto fundamental que tudo é possível na arte:

A revolução cultural nascida desse mundo às avessas que é o campo literário e artístico só pôde ser bem-sucedida porque os grandes heresiarcas podiam contar, em sua vontade de subverter todos os princípios de visão e de divisão, se não com o apoio, pelo menos com a *atenção* de todos aqueles que, ao entrar no universo da arte em via de constituição, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que aí tudo fosse possível<sup>24</sup>.

Por essa perspectiva, é possível compreender o embate entre o naturalismo e o esteticismo na Inglaterra como uma parcela desse amplo processo histórico de autonomia da arte, no qual ambas as estéticas tentavam conquistar seu próprio espaço. Ademais, conforme destaca Bourdieu, a constituição de um campo literário autônomo implica em lutas no interior do próprio campo, o que permite que conceitos opostos entrem em cena<sup>25</sup>. O sociólogo, no entanto, adverte: o sentido desses termos varia conforme o tempo, assim como “mudam os campos de lutas correspondentes e as relações de força entre os usuários dos conceitos considerados [...]”<sup>26</sup>.

A observação de Bourdieu pode ser aplicada à disputa entre o naturalismo e o esteticismo no cenário finissecular inglês. Longe de terem uma definição fixa e estável, os conceitos adotados neste estudo remetem aos significados atribuídos pelos autores e críticos vitorianos. O esteticismo, por exemplo, tido pelos seus defensores como uma resposta altiva contra a mesquinhez do cotidiano, é muitas vezes interpretado pela crítica como uma estética

---

<sup>21</sup> ELLMANN, 1988, p.275.

<sup>22</sup> MUTRAN, 2015, p.228, grifo meu.

<sup>23</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.64.

<sup>24</sup> Ibidem, p.75, grifos do autor.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>26</sup> Ibidem.

decadente e pernicioso. Já o naturalismo raramente é dissociado do realismo, e os dois termos se misturam com frequência nos textos da época. Na percepção dos conservadores, basta que uma obra se proponha a retratar a realidade para ser nociva.

Pelas diferentes acepções que o naturalismo e o esteticismo adquirem no final do período vitoriano, é possível de antemão averiguar que essa disputa estética também se apresenta como um problema moral. Logo, ao situar George Moore e Oscar Wilde nessa polêmica por meio dos seus textos críticos e da sua produção ficcional, esta pesquisa pretende investigar como a interseção entre as esferas da estética e da moral representa um impasse no contexto finissecular inglês.

Para tal propósito, afora a discussão do projeto teórico desses autores, este trabalho tem como principal escopo a análise de *The Picture of Dorian Gray* (1891) e *Esther Waters* (1894). Tomando como ponto de partida a recepção dos romances no seu momento de publicação, lançamos a hipótese de que eles são representativos do debate contemporâneo em torno da conflituosa relação entre a vida e a arte. Como metodologia, serão empregados os pressupostos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1994), o qual propõe uma história literária “a partir do sistema de referências que se pode construir [...] no momento histórico do aparecimento de cada obra [...]”<sup>27</sup>. De acordo com o autor, a tentativa de compreender como “uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra”<sup>28</sup>.

A fim de examinar *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters* à luz das discussões de seu tempo, esta dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro reconstitui o discurso da crítica vitoriana a respeito do naturalismo e do esteticismo, frisando, sobretudo, as acusações de imoralidade às quais essas estéticas eram frequentemente vinculadas. Nessa etapa, são analisados os textos críticos de George Moore e Oscar Wilde. Dedicados ao estudo dos romances, os outros dois capítulos perscrutam de que modo *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters* respondem ao impasse moral e estético imposto pela encruzilhada entre a vida e a arte. Assim, já que a imprensa inglesa interpretou ambos os romances por um viés moral, o segundo capítulo visa compreender de que forma as narrativas trouxeram à tona certos valores vitorianos. Por último, com o objetivo de averiguar como a ambígua relação entre a vida e a

---

<sup>27</sup> JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, p.27.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.35.

arte foi incorporada em cada romance, o terceiro capítulo explora *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters* a partir do real como problema estético.

Para o estudo de textos em jornais e revistas do período, utilizou-se o levantamento das resenhas sobre *The Picture of Dorian Gray* feito por Robert Mighall (2003) na edição comentada da Penguin Books e por Stuart Mason em *Art and Morality* (2016). No que concerne à discussão em torno do naturalismo e da recepção de *Esther Waters*, foram consultadas resenhas do acervo digital da British Library. Ademais, por meio do convênio da Unicamp com outras instituições estrangeiras, foi possível ter acesso à parte do material que não está disponível online. Com relação à análise dos romances, os trechos citados serão apresentados no corpo do texto em português e o original estará disponível nas notas de rodapé. Diferentemente de *Esther Waters*, romance ainda sem tradução no Brasil, a oferta de traduções de *Dorian Gray* é extensa. Optou-se, neste trabalho, pela de Paulo Schiller (2012).

## 1. O NATURALISMO E O ESTETICISMO NO CONTEXTO VITORIANO

### 1.1 O romance como instrução e diversão

Em abril de 1884, Walter Besant ministra uma palestra na Royal Institution, em Londres, intitulada “The Art of Fiction”. Com o objetivo de reverter o senso comum de que o romancista apenas “conta histórias”, Besant faz uma defesa da Ficção como Arte, a qual, segundo o autor, deve ser tratada com a mesma reverência que a pintura, a escultura, a música e a poesia<sup>29</sup>.

Alguns meses depois, em setembro de 1884, Henry James publica na *Longman's Magazine* um artigo em resposta à conferência de Besant. Embora acredite que o título “The Art of Fiction” seja demasiado amplo para tratar um assunto que requer tantos cuidados, James encoraja a iniciativa de Besant. Pela sua perspectiva, enquanto na França o romance é um gênero *discutable*, na Inglaterra, “não aparentava ter uma teoria, uma convicção, uma autoconsciência por trás de si – a de ser a expressão de um credo artístico, o resultado de *escolha e comparação*”<sup>30</sup>. Por esse raciocínio, James se opõe à ideia de que a ficção sirva para instruir e divertir e satiriza o público que não encara com seriedade a preocupação com questões artísticas. Em tom bastante jocoso, ele chega a comparar o escritor que busca refletir sobre o romance com um médico estraga-prazeres:

Mas todos concordariam que a ideia “artística” traria uma perda para seu entretenimento. Um a associaria com a descrição, outro a veria revelada na ausência de simpatia. Sua hostilidade a um final feliz seria evidente, e em alguns casos até faria qualquer conclusão ser impossível. A “conclusão” do romance é, para muitas pessoas, como a de um bom jantar, uma sequência de sobremesas e sorvetes, e o artista na ficção é visto como uma espécie de um médico chato que proíbe prazeres supérfluos<sup>31</sup>.

Consciente da leviandade com a qual o romance é tratado na Inglaterra, o autor faz um apelo para que o gênero passe a ser interesse de discussão. Em vez de atender apenas às expectativas de um público que espera diversão, o romance em muito se beneficiará se for alvo de debate entre diferentes pontos de vista. Por essa razão, embora concorde com o argumento

<sup>29</sup> BESANT, Walter. *The Art of Fiction* (1884). In: *The Art of Fiction*. Boston: Cupples, Upham and Company, 1885, p.03.

<sup>30</sup> JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011, p.12, grifos meus. No original: “*it had no air of having a theory, a conviction, a consciousness of itself behind it – of being an expression of an artistic faith, the result of choice and comparison*”. Cf: JAMES, Henry. *The Art of Fiction* (1884). In: *The Art of Fiction and Other Essays*. Nova York: Oxford University Press, 1948, p.3.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 17-18: “*But they would all agree that the “artistic” idea would spoil some of their fun. One would hold it accountable for all the description, another would see it revealed in the absence of sympathy. Its hostility to a happy ending would be evident, and it might even in some cases render any ending at all impossible. The “ending” of a novel is, for many persons, like that of a good dinner, a course of dessert and ices, and the artist in fiction is regarded as a sort of meddling doctor who forbids agreeable aftertastes*” (1948, p.7).

de Besant de que a ficção é uma arte, ele critica as leis estabelecidas pelo autor para a composição de um bom romance. Segundo Besant, além da preocupação com o estilo, um aspirante a escritor deve ter em mente que todas as personagens precisam ser inteligíveis ao leitor e que a matéria de seu romance não pode ser inventada; ao contrário, é necessário que ela derive de experiências pessoais, isto é, que seja real<sup>32</sup>.

Na percepção de James, já que não se pode definir de antemão o que é um bom romance, seria incoerente fixar leis para a criação ficcional. Ao delimitar regras, Besant estaria infringindo o maior princípio do romance: o da liberdade artística. Pelo argumento de James, o que torna o romance um tópico interessante de discussão é justamente a diversidade de temas e formas com a qual ele pode ser trabalhado: “Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos”<sup>33</sup>. Embora estivesse dialogando diretamente com Besant, o raciocínio de James expressava os anseios de muitos escritores desse período. Como acertado pelo autor, a heterogeneidade do romance abriu espaço para fecundas discussões em torno da ficção no final do século XIX.

Não obstante, o texto de James não elucida apenas a necessidade de se refletir sobre o romance. Ele também coloca em evidência uma questão intrínseca a esse gênero: o problema do real. Apesar de ter um projeto realista e defender que o romance mantenha uma correspondência com a vida, o autor reconhece a dificuldade de medir a realidade. Ao contestar a premissa de Besant de que o romancista deve seguir à risca as leis de harmonia, perspectiva e proporção, James alega:

As personagens, a situação que assustam alguém por sua realidade serão as que mais o tocarem e interessarem, mas a *medida da realidade* é difícil de *fixar*. [...] Nem é preciso dizer que você não vai escrever um bom romance se não possuir um senso de realidade; mas será difícil lhe dar uma receita de como dar existência a esse senso<sup>34</sup>.

Sem uma receita que prescreva a exatidão da realidade, cabe a cada autor interpretá-la à sua maneira. Nesse sentido, a relação com o real irá se apresentar aos literatos como um problema estético, já que a realidade pode ganhar diferentes tratamentos, mas também como

---

<sup>32</sup> BESANT, 1885, p.17.

<sup>33</sup> JAMES, 2011, p.19: “*The tracing of a line to be followed, of a tone to be taken, of a form to be filled out, is a limitation of that freedom and a suppression of the very thing that we are most curious about*” (1948, p.8).

<sup>34</sup> Ibidem, p.22, grifos meus: “*The characters, the situation, which strike one as real will be those that touch and interest one most, but the measure of reality is very difficult to fix. [...] It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the sense of reality; but it will be difficult to give you a recipe for calling that sense into being*” (1948, p.10).

um problema moral, o qual igualmente será abordado por James. Dentre as leis fixadas por Besant, está justamente o propósito moral do romance:

Outra vez, o romance moderno inglês, a despeito de sua forma, quase sempre tem como ponto de partida um propósito deliberadamente moral. [...] Felizmente, não é possível neste país que alguém corrompa e difame a humanidade e ainda seja chamado de artista. [...] Devemos reconhecer que isso é de fato muito admirável, e uma excelente causa para felicitações<sup>35</sup>.

Observa-se que Walter Besant, apesar de objetar que a ficção seja tratada como mero entretenimento, mantém a antiga premissa de que o romance deva instruir. Ao enaltecer essa função moral, o autor se utiliza de um argumento recorrente à época: o de que existem certos limites dentro da ficção. Para ele, não se pode chamar de artista alguém que ouse corromper e difamar a humanidade. Não obstante, o que Besant classifica como corrupção e difamação constitui-se, segundo Henry James, como matéria perfeitamente possível para o romancista. Embora acredite que o êxito da criação artística esteja relacionado à seleção feita pelo escritor, essa escolha não pode ser baseada em critérios morais:

A arte é essencialmente seleção, mas é uma seleção cuja preocupação central é ser típica, ser inclusiva. Para muitos, arte significa janelas róseas, e seleção significa pegar um buquê para a Sra. Grundy. Eles vão lhe dizer loquazmente que considerações artísticas nada têm a ver com o desagradável, com o feio; [...] Parece-me que jamais alguém conseguiu fazer uma tentativa seriamente artística sem se tornar consciente de um incrível aumento – uma espécie de revelação – da liberdade. Percebe-se nesse caso – sob a luz de um raio solar – que a província da arte é toda vida, toda sentimento, toda observação, toda visão<sup>36</sup>.

Ao evocar a figura da Sra. Grundy, símbolo do conservadorismo britânico, James satiriza o pressuposto de que a arte deva se adequar à moral vitoriana. Ao contrário do que se costuma pensar, o feio e o desagradável podem ser discutidos do ponto de vista artístico. De acordo com o autor, se o terreno da arte é capaz de abranger toda a vida, tudo torna-se matéria para o romance. Para corroborar seu argumento, James considera que o romance inglês é antes caracterizado pelo acanhamento do que por um propósito moral, como defendido por Besant: “No romance inglês [...] há uma diferença tradicional entre o que as pessoas sabem e o que elas

<sup>35</sup> BESANT, 1885., pp. 29-30: “Again, the modern English novel, whatever form it takes, almost always starts with a conscious moral purpose. [...] It is, fortunately, not possible in this country for any man to defile and defame humanity and still be called an artist. [...] We must acknowledge that this is a truly admirable thing, and a great cause for congratulation”.

<sup>36</sup> JAMES, 2011, pp. 31-32: “Art is essentially selection, but it is a selection whose main care is to be typical, to be inclusive. For many people art means rose-coloured window-panes, and selection means picking a bouquet for Mrs. Grundy. They will tell you glibly that artistic considerations have nothing to do with the disagreeable, with the ugly [...]. It appears to me that no one can ever have made a seriously artistic attempt without becoming conscious of an immense increase – a kind of revelation – of freedom. One perceives in that case – by the light of a heavenly ray – that the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision” (1948, p.17).

concordam em admitir que sabem, entre o que veem e o de que falam, entre o que sentem ser parte da vida e o que permitem entrar na literatura”<sup>37</sup>.

O acanhamento do romance inglês não tardará a ser criticado pelos escritores da época. Logo, incontornável para que se possa compreender o debate em torno da ficção, o texto de James apresenta questões que serão cruciais nesse fim de século. Como foi possível notar, ao defender que o romance deixe de ser encarado como literatura de entretenimento e passe a ser tratado com interesse e seriedade, o autor coloca em evidência o problema estético e moral suscitado por esse gênero. Caracterizado pela heterogeneidade, o romance não determina uma relação precisa com o real e, por isso, permite que várias estéticas entrem em cena. Essa conflituosa correspondência com a realidade implicará, por sua vez, em consequências morais.

A partir da problemática levantada por James, interessa-nos aqui examinar a presença do naturalismo e do esteticismo no contexto vitoriano. Embora essas duas estéticas divergissem quanto à relação entre a vida e a arte, ambas foram alvos de ataques dos moralistas da época. Para averiguar tal repercussão, será inicialmente analisada a recepção dos romances de Zola na Inglaterra na década de 1880; em seguida, essas informações serão contrastadas com a recepção de *The Picture of Dorian Gray* na versão em revista, publicada em 1890. Paralelamente, também serão discutidos os projetos artísticos dessas estéticas, a fim de compreender os impasses que se apresentavam ao gênero romance sobre a representação da realidade. Junto com os principais tratados de cada estética, será dada especial ênfase aos textos críticos de George Moore e Oscar Wilde.

## 1.2 O projeto naturalista de Zola

Embora tenha sido exaustivamente estudado por pesquisadores, “O Romance Experimental” (1880) ainda é uma referência necessária sobre o tema do naturalismo. Classificado por Zola como um de seus “artigos de combate”<sup>38</sup>, o texto sintetiza os principais pontos de uma estética que, originada em meados do século XIX, ganhava cada vez maior notoriedade na França e fora dela. Com base no tratado do médico francês Claude Bernard, *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (1865), Zola propõe uma literatura que correspondesse aos avanços da ciência. Assim como Bernard refutava a ideia de que a medicina

<sup>37</sup> Ibidem, p.38: “*In the English novel [...] there is a traditional difference between that which people know and that which they agree to admit they know, that which they see and that which they speak of, that which they feel to be part of life and that which they allow to enter literature*” (1948, p.21).

<sup>38</sup> ZOLA, Émile. O Romance Experimental (1880). In: *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad. e Notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.24. No original: “*des articles de combat*”. Cf. ZOLA, Émile. *Le roman expérimental*. 5 ed. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 1881, p.11.

fosse uma arte e defendesse o método experimental como instrumento indispensável para torná-la uma ciência, o escritor francês igualmente acreditava num romance experimental que buscasse sobretudo a verdade e o conhecimento absoluto<sup>39</sup>.

Dentre os tantos argumentos aos quais recorre do tratado de Bernard, Zola insiste na ideia de determinismo. Com o auxílio da Fisiologia, o método experimental do médico francês consistia em identificar as causas de certos fenômenos no organismo vivo. Nesse sentido, o determinismo pode ser caracterizado como as condições necessárias para a ocorrência desses fenômenos. Com interesse científico, Zola considerava que o escritor de romances devesse igualmente ser capaz de distinguir essas condições. Após os avanços da Fisiologia no estudo do funcionamento do organismo do homem, o romancista experimentador ficaria responsável por examinar suas manifestações passionais e intelectuais<sup>40</sup>. Não obstante, o interesse do autor francês no determinismo não estava relacionado apenas ao comportamento de um indivíduo solitário, mas sim à sua atuação em sociedade:

O homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, para nós romancistas, este meio social modifica constantemente os fenômenos. Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade. [...] tomamos o homem isolado das mãos do fisiólogo para continuar a solução do problema e resolver cientificamente a questão de saber como se comportam os homens, desde que estão em sociedade<sup>41</sup>.

Juntamente com a questão da hereditariedade, o fator do meio social será decisivo no movimento naturalista. Ao se apropriar da distinção de Bernard entre observação e experimento, Zola esclarece que o romancista realiza as duas tarefas. Inicialmente, ele apresenta os fatos observados para situar as circunstâncias em que as personagens atuarão; em seguida, como experimentador, permite que elas evoluam dentro da história, a fim de comprovar o determinismo do meio<sup>42</sup>. No projeto zoliano, o romancista isenta-se de qualquer julgamento e apenas expõe o funcionamento das leis da natureza.

Por essa perspectiva, Zola apresenta uma teoria com um propósito deliberadamente moral: “Somos, em uma palavra, moralistas experimentadores, mostrando, pela experiência, de que modo uma paixão se comporta no meio social. No dia em que detivermos o mecanismo

---

<sup>39</sup> ZOLA, 1979, p. 35.

<sup>40</sup> Ibidem, p.39.

<sup>41</sup> Ibidem, pp.43-44: “*L’homme n’est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l’individu et de l’individu sur la société. [...] nous prenons l’homme isolé des mains du physiologiste, pour continuer la solution du problème et résoudre scientifiquement la question de savoir comment se comportent les hommes, dès qu’ils sont en société*” (1881, pp.20-21).

<sup>42</sup> Ibidem, p. 31.

dessa paixão, poderemos tratá-la e reduzi-la, ou pelo menos torná-la a mais inofensiva possível”<sup>43</sup>. Como um médico que busca entender a doença do paciente para conseguir curá-la, o autor naturalista revela as mazelas da sociedade com o objetivo de exterminá-las. A aproximação feita por Zola entre a função do médico e a do romancista é crucial para que se possa compreender o projeto moral dessa estética. O recurso do escritor naturalista de buscar a degradação a fim de diagnosticar os aspectos mais sórdidos da sociedade é o mesmo utilizado pelo médico experimentador, conforme se constata pela citação de Zola do tratado de Bernard:

Só chegaremos a generalizações verdadeiramente fecundas e luminosas sobre os fenômenos vitais na medida em que nós mesmos fizemos experiências e *revolvermos o terreno fétido ou palpitante da vida*, no hospital, na sala de aula e no laboratório. Se fosse necessário apresentar uma comparação que exprimisse minha maneira de pensar sobre a ciência da vida, eu diria que ela é um soberbo salão, todo resplandecente de luz, ao qual só se pode chegar passando por uma *comprida e horrorosa cozinha*<sup>44</sup>.

Na tentativa de preservar o bom funcionamento do *circulus vital*, isto é, de garantir que todos os órgãos do indivíduo continuem cooperando entre si, o médico experimentador precisa ser capaz de identificar as causas que levam a um possível desarranjo orgânico. Quando um dos órgãos é afetado, todo o desempenho do organismo é prejudicado. Nesse sentido, a ideia de *circulus vital* é de pronto apropriada por Zola em seu projeto literário. Se a saúde do indivíduo depende de uma ação conjunta entre seus órgãos, a saúde da sociedade também, o que caracteriza um *circulus social*:

O *circulus social* é idêntico ao *circulus vital*: na sociedade, tanto quanto no corpo humano, existe uma solidariedade que liga os diferentes membros, os diferentes órgãos, entre si, de tal modo que, se um órgão apodrece, muitos outros são atingidos e uma doença muito complexa se declara<sup>45</sup>.

Pelo trecho citado, observa-se de antemão o uso de um vocabulário médico. Além de o “órgão apodrecer” e de alastrar-se uma “doença”, Zola posteriormente menciona que “uma ferida grave” ou “a gangrena de um membro” podem comprometer “a saúde do corpo social”<sup>46</sup>. A ênfase num estado patológico constituirá uma das principais características do romance

<sup>43</sup> Ibidem, p.48: “*Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l’expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible*” (1881, p.24).

<sup>44</sup> BERNARD, 1865 apud ZOLA, 1979, p.50, grifos meus: “*On n’arrivera jamais à des généralisations vraiment fécondes et lumineuses sur les phénomènes vitaux qu’autant qu’on aura expérimenté soi-même et remué dans l’hôpital, l’amphithéâtre et le laboratoire, le terrain fétide ou palpitant de la vie...S’il fallait donner une comparaison qui exprimât mon sentiment sur la science de la vie, je dirais que c’est un salon superbe, tout resplendissant de lumière, dans lequel on ne peut parvenir qu’en passant par une longue et affreuse cuisine*” (1881, pp. 25-26).

<sup>45</sup> ZOLA, op.cit., p. 51: “*Le circulus social est identique au circulus vital: dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que, si un organe se pourrit, beaucoup d’autres son atteints, et qu’une maladie très complexe se déclare*” (1881, p.26).

<sup>46</sup> Ibidem: “*plaie grave*”, “*un membre se gangrène*”, “*la santé dans le corps social*” (1881, p.27).

naturalista e, por consequência, também será a causa de muitos ataques sofridos pelo autor. Não obstante, assim como o método experimental permite que o médico domine as doenças e contribua para “o vigor da espécie”, o romance naturalista beneficiará a sociedade por revelar experiências verdadeiras:

É inegável que o romance naturalista, tal qual o concebemos agora, é uma experiência verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na observação. [...] É a investigação científica, é o raciocínio experimental, que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação<sup>47</sup>.

O propósito da teoria naturalista de substituir os romances de imaginação e instruir os leitores por meio da experiência é um ponto que terá particular relevância neste estudo. Conforme será visto adiante, grande parte dos críticos ingleses rechaçou o projeto de Zola pela crença de que seus romances, em vez de educar o público, seriam capazes de corrompê-lo. Por essa razão, a recepção de Zola na Inglaterra evidencia de modo bastante acentuado os problemas morais e estéticos debatidos à época sobre o romance. Para melhor compreensão dessa polêmica, será antes aqui analisada a relação de George Moore com o autor francês e sua estética. Embora tenha se distanciado do naturalismo ao longo de sua carreira, Moore foi um dos principais entusiastas de Zola em território londrino e um crítico da censura vitoriana.

### 1.3 George Moore e o naturalismo

Filho de um rico proprietário de terras no condado de Mayo, oeste da Irlanda, George Moore tinha apenas dezoito anos quando o pai morreu de apoplexia. Ao herdar o aluguel das propriedades e ver-se livre das restrições familiares, muda-se para Paris aos vinte e um anos a fim de buscar sua própria identidade, ou, como ele próprio definiu, “para criar o meu eu”<sup>48</sup>. Na capital francesa, onde vive por dez anos, arrisca-se como pintor e, em seguida, como poeta, mas não tem grande êxito em nenhuma das atividades, descobrindo sua verdadeira vocação como romancista.

O caminho pelo gênero romance, porém, não foi de todo tranquilo. Enquanto buscava um estilo próprio de escrita, Moore se deparou com as ideias de Zola que à época circulavam em periódicos franceses. A proposta dessa “nova arte” que tinha como finalidade acompanhar os avanços científicos do século e, assim, apresentar-se como alternativa ao método imaginativo

---

<sup>47</sup> Ibidem, pp.32-41: “*Il est indéniable que le roman naturaliste, tel que nous le comprenons à cette heure, est une expérience véritable que le romancier fait sur l’homme, en s’aidant de l’observation. [...] C’est l’investigation scientifique, c’est le raisonnement expérimental qui combat une à une les hypothèses des idéalistes, et qui remplace les romans de pure imagination par les romans d’observation et d’expérimentation*” (1881, pp.9-16,17).

<sup>48</sup> MOORE, George. *Confessions of a Young Man* (1888). Gloucester: Dodo Press, 2007, p.05: “*to create myself*”.

da literatura, deslumbrou o autor ainda iniciante. Na autobiografia *Confessions of a Young Man* (1888), na qual relata as impressões de juventude sobre os diferentes movimentos artísticos e literários que vigoravam em Paris, Moore relembra seu encantamento quando leu pela primeira vez no *Le Voltaire* os pressupostos de Zola:

A ideia de uma nova arte baseada na ciência, em oposição à arte do mundo antigo que se baseava na imaginação, uma arte que deveria explicar todas as coisas e abarcar a vida moderna na sua totalidade, nas suas ramificações intermináveis, ser, por assim dizer, uma nova crença em uma nova civilização, me encheu de entusiasmo, e fiquei sem reação frente à grandeza da concepção e ao tamanho da ambição<sup>49</sup>.

Fascinado pela estética naturalista, Moore logo tomou Zola como ídolo. Em abril de 1878, avistou o escritor francês pela primeira vez ao acompanhar Édouard Manet a um baile à fantasia em comemoração à adaptação teatral do romance *L'Assommoir*, então em cartaz no teatro parisiense Ambigu. No entanto, a amizade entre os dois se deu somente alguns meses depois, quando Moore finalmente tomou coragem de visitar Zola em sua casa de campo em Médan. Embora a relação entre eles tenha sido marcada por sérios desentendimentos devido às críticas que o autor irlandês endereçou posteriormente ao seu mestre, Moore tornou-se amigo pessoal de Zola e manteve uma correspondência regular com ele. Ao retornar a Londres na década de 1880, estava decidido a dar início a sua carreira como escritor naturalista e, para isso, desejava promover Zola em território inglês. Contudo, o que não estava ao alcance do mais novo romancista era remover o empecilho dos moralistas da época.

Contente com a boa repercussão na imprensa de seu primeiro romance, *A Modern Lover* (1883), Moore ficou estupefato quando seu editor, William Tinsley, comunicou que o livro não traria retornos financeiros. A razão se devia pelo fato de o livreiro, Charles Mudie, ter decidido comprar apenas cinquenta exemplares do romance. Donos das principais bibliotecas circulantes da época, a Mudie's Select Library e a W.H. Smith and Son, Mudie e Smith detinham o monopólio do comércio de livros. Como o empréstimo se dava mediante o pagamento de uma taxa pelos assinantes, os livreiros adotavam o formato do romance em três volumes para ampliar sua margem de lucro, conforme explica Elaine Showalter:

Os romances de três volumes tinham preços artificialmente caros – o preço geral era de trinta e um xelins e seis pence, ou cerca de quarenta dólares em termos atuais –, de modo que a maioria dos leitores de classe média não tinha condição de comprá-los. [...] Um assinante pobre podia pagar uma taxa que lhe permitisse levar apenas um volume de cada vez. Dentro de cada família, o

---

<sup>49</sup> Ibidem, p.49: “*The idea of a new art based upon science, in opposition to the art of the old world that was based on imagination, an art that should explain all things and embrace modern life in its entirety, in its endless ramifications, be, as it were, a new creed in a new civilization, filled me with wonder, and I stood dumb before the vastness of the conception, and the towering of the ambition*”.

pai podia começar a ler o primeiro volume e ir passando os outros volumes pela família, para a mulher e as filhas, à medida que terminasse<sup>50</sup>.

Caso se recusassem a comprar um título – especialmente pelo seu conteúdo imoral –, as chances de o romance ter sucesso eram quase inexistentes, o que permitia que eles impusessem uma receita para o editor e para o autor a fim de que os romances fossem “castos e respeitáveis”<sup>51</sup>. Sem ter até então conhecimento do esquema das bibliotecas circulantes, Moore foi aconselhado por Tinsley que, se quisesse ter seu romance autorizado pelos livreiros, era melhor evitar temas como o divórcio ou a história de um casamento em que o marido e a esposa não morassem juntos<sup>52</sup>. Com relação a *A Modern Lover*, o autor mostra-se indignado com a acusação do livreiro de que o romance era imoral. Segundo Mudie, duas clientes condenaram a cena em que uma garota posa para o artista para servir-lhe como modelo de Vênus. Revoltado com o livreiro, Moore expõe sua defesa em um artigo intitulado “A New Censorship of Literature”, publicado em setembro de 1884 na *Pall Mall Gazette*. No texto, ele apoia as questões artísticas abordadas por Walter Besant e Henry James, mas, ao conselho dos autores de que o romancista deveria sempre recorrer à natureza, Moore nega que isso seja possível, uma vez que as bibliotecas circulantes não permitem tal audácia. Para comprovar seu argumento, acrescenta:

À frente, portanto, da literatura inglesa, encontra-se um comerciante que se julga qualificado para decidir a respeito das mais delicadas questões artísticas que podem eventualmente surgir, e que elimina qualquer aspiração artística considerada por ele como perniciososa. [...] Vejo que a batalha literária de nosso tempo não se dá entre as escolas romântica e realista na ficção, mas reside na libertação da censura de um livreiro analfabeto. [...] Apenas lamento que um nome mais importante que o meu não tenha se engajado para levantar a bandeira do Liberalismo e denunciar e romper com um acordo comercial que faz do romance inglês uma espécie de texto escolar, um manual de casamento e de boas maneiras<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> SHOWALTER, 1993, pp.31-32.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> MOORE, George. *A Communication to My Friends*. London: The Nonesuch Press, 1933, p.20.

<sup>53</sup> MOORE, George. A New Censorship of Literature (1884). In: COUSTILLAS, Pierre (Ed.). *Literature at Nurse, or Circulating Morals: A Polemic on Victorian Censorship*. Sussex: The Harvester Press, 1976a, pp.28-32: “At the head, therefore, of English literature, sits a tradesman, who considers himself qualified to decide the most delicate artistic question that may be raised, and who crushes out of sight any artistic aspiration he may deem pernicious. [...] I see that the literary battle of our time lies not between the romantic and the realistic school of fiction, but for freedom from the illiterate censorship of a librarian. [...] My only regret is that a higher name than mine has not undertaken to wave the flag of Liberalism and to denounce and to break with a commercial arrangement that makes of the English fiction novel a kind of advanced school-book, a sort of guide to marriage and the drawing-room”.

Pela passagem citada, constata-se a aversão do autor pelo fato de a literatura ser censurada por um comerciante. Subjugada à moral de alguém incapaz de compreender questões artísticas, a ficção inglesa tornou-se, na perspectiva de Moore, “uma espécie de texto escolar, um manual de casamento e de boas maneiras”. Não obstante, ainda que não entenda de literatura, Charles Mudie é quem domina o mercado de livros e, conseqüentemente, impede os autores de lucrarem. Por essa razão, com o duplo objetivo de acabar com a censura e de ganhar dinheiro com seus romances, Moore engaja-se na batalha contra as bibliotecas circulantes.

Já que William Tinsley mostrara-se bastante reticente quanto ao controle dos livreiros, Moore precisava encontrar outro editor que concordasse em publicar o seu segundo romance, *A Mummer's Wife* (1885), no formato de apenas um volume com o objetivo de baratear o custo do livro e, assim, romper com o monopólio das bibliotecas circulantes. Com o propósito de tornar-se um escritor naturalista, Moore também buscava nesse meio tempo um editor que aceitasse o desafio de publicar os romances de Zola traduzidos. Embora a tarefa não tenha sido fácil, foi aconselhado a entrar em contato com Henry Vizetelly. Como a Vizetelly & Company, fundada em 1880, já continha no catálogo alguns autores franceses, a proposta de Moore logo interessou ao editor. Jornalista em Paris por vinte anos, Vizetelly chegou a conhecer o escritor francês e testemunhou a polêmica em torno do romance *L'Assommoir*. Segundo Denise Merkle, o editor de pronto percebeu que o escândalo era a verdadeira base do sucesso de Zola e esperava, portanto, que as traduções inglesas pudessem ser tão lucrativas quanto os originais em francês<sup>54</sup>.

Assim, Vizetelly não apenas consentiu em publicar *A Mummer's Wife*, como também, em decisão conjunta com Moore, decidiu publicar uma coleção de traduções dos romances de Zola, vendidas no formato de um volume e a um preço bem mais acessível. Em março de 1884, era lançada a tradução de *Nana*, primeiro romance do autor francês traduzido em território londrino. Ao todo, no intervalo de 1884 a 1889, a editora publicou cerca de dezoito títulos de Zola, sendo a maioria deles traduzida pelo filho do editor, Ernest Vizetelly. A coleção foi um sucesso de público. Dos mais de mil títulos vendidos por semana pela editora, a maior parte era composta por traduções zolianas<sup>55</sup>, o que, como veremos neste capítulo, irritou os conservadores ingleses e trouxe graves conseqüências ao editor.

---

<sup>54</sup> MERKLE, Denise. Émile Zola devant la censure victorienne. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v.7, n.1, 1994, p.79.

<sup>55</sup> MERKLE, Denise. Vizetelly & Company as (ex)change agent: Towards the modernization of the British publishing industry. In: BANDIA, Paulo; MILTON, John (Org.) *Agents of Translation*. Amsterdam/ Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2009, p.96.

#### 1.4 A recepção de Zola na Inglaterra<sup>56</sup>

Antes mesmo de serem traduzidos para o inglês, os romances de Zola circulavam pela Inglaterra no original, e o escritor francês já era então atacado por muitos críticos da época. Em ocasião da publicação de *L'Assommoir* no *La République de Lettres*, em 1877, Charles Swinburne, indignado com as descrições do romance, alegou que o jornal deveria, assim como nas páginas policiais, advertir o leitor de que certos detalhes eram “muito revoltantes para serem publicados”<sup>57</sup>. Colaborador do *La République de Lettres*, Swinburne se recusa a contribuir com o jornal enquanto os capítulos de *L'Assommoir* estivessem sendo serializados e opta por não citar trechos do romance em sua resenha, pois isso seria “moralmente impossível”<sup>58</sup>.

O tom ofensivo de Swinburne caracterizou as críticas da década seguinte. Em uma resenha para a *Fortnightly Review* em abril de 1882, Andrew Lang, ao reconhecer que o puritanismo vitoriano impedia uma análise mais ponderada de Zola e do naturalismo, propõe fazer pela primeira vez um estudo crítico dos trabalhos do autor francês<sup>59</sup>. No entanto, apesar de admitir ser possível encontrar “poesia” e “senso de beleza” em Zola, Lang não foge à regra de interpretar os romances zolianos a partir de um ponto de vista moral. Indignado com a preferência de Zola por temas degradantes, o crítico recrimina quase todos os romances do escritor e os compara a reportagens de Correspondentes Especiais sobre “coisas e pessoas que não deveriam ser descritas”<sup>60</sup>. Sobre a série dos Rougon-Macquart, questiona-se por qual razão uma família como essa foi escolhida para ser retratada. Não haveria, por certo, “lares em que a honra, a honestidade, a temperança, a cortesia e o amor pelo conhecimento fossem qualidades hereditárias?”<sup>61</sup>. Para responder a essa pergunta, Lang levanta duas hipóteses:

Podemos pressupor que o Sr. Zola e a maioria dos outros naturalistas franceses são incapazes, devido a um temperamento infeliz, de enxergar as coisas e as pessoas “de forma agradável e digna” e são impelidos a “se entregarem à corrupção humana”. Ou podemos assumir que o Sr. Zola e seus pares gostam de escrever sobre temas escandalosos, porque o escândalo traz notoriedade e dinheiro. É um dilema bem desagradável<sup>62</sup>.

---

<sup>56</sup> Vale ressaltar que Zola não era o único escritor francês que estava sendo discutido na Inglaterra. Circulavam à época resenhas sobre Balzac, Flaubert, Alphonse Daudet e Guy de Maupassant, por exemplo. Não obstante, será foco deste trabalho a repercussão de Zola em contexto inglês pois, além de encabeçar o movimento naturalista e ser o principal alvo das acusações de imoralidade, o autor francês será tomado como referência para o estudo da relação de George Moore e Oscar Wilde com o naturalismo.

<sup>57</sup> SWINBURNE, Charles. Note on a Question of the Hour. *The Athenaeum*, n. 2590, 16 jun. 1877, p.768: “*too revolting for publication*”.

<sup>58</sup> Ibidem: “*morally impossible*”.

<sup>59</sup> LANG, Andrew. Emile Zola. *Fortnightly Review*, XXXVII, abr. 1882, p.439.

<sup>60</sup> Ibidem, p.452: “*things and people that should not be described*”.

<sup>61</sup> Ibidem, p.446: “*houses in which honour, truth, temperance, courtesy, and love of knowledge are inherited qualities?*”.

<sup>62</sup> Ibidem, p.445: “*We must presume that M. Zola and most other French naturalistes are unable, through an unhappy temperament, to see much of things and people “lovely and of good report”, and are compelled “to lose*

Tal era o clima contra Zola quando passou a ter seus romances traduzidos na Inglaterra. Na ocasião em que os romances do autor francês passaram a ser vendidos a um preço barato e se tornaram acessíveis ao grande público, a polêmica em torno do escritor se acirrou e estabeleceu-se então a controvérsia naturalista<sup>63</sup>, momento em que a crítica inglesa se revoltou com a predileção de autores franceses – Zola, em especial – por temas que retratassem o baixo e o degradante e que acentuassem a franqueza sexual.

A oposição da crítica inglesa ao naturalismo francês pode ser averiguada no ensaio de William Lilly para a *Fortnightly Review*, em agosto de 1885, intitulado “The New Naturalism”. Ao fazer uma comparação entre o “antigo naturalismo” [“old naturalism”] e o “novo naturalismo” [“new naturalism”], Lilly identifica que ambos recorrem à natureza, mas se apropriam dela de formas distintas. Enquanto o primeiro, datado desde a Antiguidade até meados do século XVIII, interpretava a natureza como um véu e buscava, para além da realidade visível, um sentido espiritual, o segundo, com o objetivo de ser científico, somente valoriza na natureza aquilo que pode passar pelo processo de análise, de dissecação e de vivissecção<sup>64</sup>. A partir dessa diferença, o crítico classifica o antigo naturalismo como idealista e religioso e o novo naturalismo como materialista e ateu. Ao deixar evidente sua preferência pela antiga escola, Lilly critica o fato de o novo naturalismo ter apenas como objeto de estudo a *bête humaine* e condena categoricamente os pressupostos de Zola: “Não resta dúvida [...] de que aquilo que o Sr. Zola chama de Evolução Naturalista não passa da extinção de tudo o que confere glória e honra à vida”<sup>65</sup>.

Embora reprove o método científico e, por extensão, o método de Zola, considerados por ele como vazios e ineficazes, o autor aponta uma diferença decisiva entre o cientista e o romancista. Na concepção de Lilly, o cientista lida apenas com a matéria e com os fatos, portanto não entra no terreno da ética, como faz o romancista:

Os grandes princípios éticos da discrição, da vergonha, do respeito, os quais têm infinitas utilidades na vida civilizada, prescrevem limites tanto à imaginação como às ações. Há certas inclinações que podem ser tão abomináveis quanto a pior das atitudes – inclinações à loucura, ao suicídio, à depravação. Não falar sobre elas é uma forma de suprimi-las. E isso é um dever sagrado<sup>66</sup>.

---

*themselves in human corruption”. Or, we must take it that M. Zola and his peers like to write on scandalous topic, because scandal brings notoriety and money. It is a disagreeable dilemma”.*

<sup>63</sup> Alguns críticos também se referem a esse momento como “controvérsia inglesa”, cf. FRIERSON, 1928. No entanto, optou-se por adotar aqui o termo “controvérsia naturalista”, cunhado por Clarence Decker (1934).

<sup>64</sup> LILLY, William. The New Naturalism. *Fortnightly Review*, XLIV, ago. 1885, p.244.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.252: “It is beyond question [...] that the issue of what M. Zola calls the Naturalistic Evolution is the banishing from human life of all that gives it glory and honour”.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.254: “The great ethical principles of reserve, shame, reverence, which have their endless applications in civilized life, prescribe limits to imagination as to action. There are moods of thought which do not yield in

Observa-se assim como o crítico preza na ficção o uso do decoro, o qual se impõe como um dever moral do escritor. Não falar sobre certas mazelas sociais, como a loucura, o suicídio e a depravação é, na opinião de Lilly, a melhor forma de erradicá-las. Segundo o autor, ainda que os personagens de uma trama sejam maus, o tom adotado para descrevê-los precisa ser “extremamente ético”<sup>67</sup>. Por não seguirem esse preceito, os naturalistas franceses fatalmente não seriam estimados pelo crítico. Único romance de Zola comentado no ensaio, *Nana* foi reprochado por não conter nenhum vestígio do *beau idéal*. Na avaliação de Lilly, prevalecem na narrativa somente o “o materialismo vazio e cru, o trivial, o sujo, a base da vida animal [...]”<sup>68</sup>.

É curioso constatar que no mesmo mês em que era publicado o texto de William Lilly, a editora de Vizetelly lançava um panfleto intitulado “Literature at Nurse, or Circulating Morals”, de George Moore. Embora o alvo de Moore continuasse sendo a censura das bibliotecas circulantes, ele critica justamente a necessidade do decoro na ficção. Escrita para se adequar ao crivo dos livreiros, a literatura inglesa então vigente se resumia, nos termos de Moore, a “confusões românticas”, “fugas excepcionais” e “curas miraculosas”<sup>69</sup>. Esse tipo de ficção estava atrelado ao público-alvo dos livreiros: as mocinhas leitoras. Ainda solteiras e sem conhecer a realidade da vida, elas precisavam ser preservadas na sua ingenuidade. Conforme atesta Barbara Leckie, esperava-se que os romancistas tivessem em mente os interesses, as limitações e a vulnerabilidade desse grupo de leitoras<sup>70</sup>. Por essa razão, o romance deveria ser apropriado ao ambiente virtuoso da sala de estudos, onde a “Maiden’s Prayer” era tocada no piano, e as paredes eram decoradas com pinturas em aquarela de rodas d’água e castelos galeses<sup>71</sup>.

Revoltado com a obrigação de atender a esse público, Moore declara que é impossível para o romancista unir o que é irreconciliável – “arte e mocinhas”<sup>72</sup>. É evidente que esse artigo gerou muita polêmica entre as feministas da época, pois reproduzia o estereótipo de leitora incapaz de ter um senso crítico e de articular suas próprias ideias. No entanto, o texto foi importante por apresentar o naturalismo como alternativa ao modelo de ficção imposto pelos

---

*heinousness to the worst deeds – moods of madness, suicidal and polluting. To leave them in the dark is to help to suppressing them. And this is a sacred duty”.*

<sup>67</sup> Ibidem: “severely ethical in its tone”.

<sup>68</sup> Ibidem, p.256: “crude materialism, the trivial, the foul, the base of animal life [...]”.

<sup>69</sup> MOORE, George. *Literature at Nurse or Circulating Morals* (1885). In: COUSTILLAS, Pierre (Ed.) *Literature at Nurse, or Circulating Morals: A Polemic on Victorian Censorship*. Sussex: The Harvester Press, 1976b, p.20: “sentimental misunderstanding”, “singular escapes” e “miraculous recoveries”.

<sup>70</sup> LECKIE, Barbara. “A Preface is written to the public”: Print Censorship, Novel Prefaces, and the Construction of a New Reading Public in Late-Victorian England. *Victorian Literature and Culture*, v.37, n.2, 2009, p.449.

<sup>71</sup> MOORE, op. cit., p.20.

<sup>72</sup> Ibidem, p.21: “art and young girls”.

livreiros. Para o autor, “o romance de observação e de análise não existe mais entre nós. Por quê? Porque o livreiro não se sente seguro em divulgar o estudo da vida e dos costumes [...]”<sup>73</sup>. Do ponto de vista de Moore, o romance que mostra apenas o lado agradável da vida e que mantém o decoro no tratamento de suas personagens, conforme defendido respectivamente por Andrew Lang e William Lilly, é mais prejudicial às mocinhas do que o romance naturalista:

Para se realizar uma análise, é preciso haver um tema; uma paixão religiosa ou sensual é tão necessária ao romance realista quanto a doença é ao médico. [...] A análise minuciosa de uma paixão não desperta qualquer interesse na jovem. Se for seduzida pela influência de um romance, é devido a uma história romântica, cuja ação extrapola os limites de sua experiência. [...] [Esse tipo de ficção] ensina a leitora a olhar para um ideal falso e lhe dá [...] uma ideia errada e superficial do valor da vida e do amor<sup>74</sup>.

Escrito em resposta à censura dos livreiros ao romance *A Mummer's Wife*, o texto, como se observa pela passagem citada, contém os mesmos argumentos usados por Zola em “O Romance Experimental”. Assim como o autor francês, Moore equipara a função do romancista à do médico e utiliza igualmente um vocabulário científico: nesse caso, o trabalho de *análise* do escritor equivale ao estudo da *doença* do médico. Seguindo a linha de raciocínio de Zola, o autor defende o romance naturalista como uma forma eficiente de instrução. Em vez de se iludirem com histórias românticas que fogem à sua realidade, as mocinhas leitoras aprenderão com os erros e os vícios expostos na ficção naturalista, de modo a evitar reproduzi-los na vida real.

Quando a controvérsia em torno do naturalismo de fato se estabelece em 1885 na Inglaterra, Moore, em oposição aos críticos da época, assume-se inicialmente como um grande entusiasta de Zola e de sua estética. Ao cunhar para si próprio o epíteto de “ricochete de Zola em Londres”<sup>75</sup>, o autor se empenhará em divulgar o naturalismo em território inglês. Além de ter incentivado Vizetelly a publicar Zola, Moore contribuiu com prefácios para algumas das traduções. Em novembro de 1885, escreveu o prefácio à tradução inglesa de *La Curée*, no qual não poupou elogios ao romance. Além de considerá-lo como um dos melhores trabalhos de Zola, defendeu que, ao término da leitura, “a impressão deixada é a de uma beleza artística

<sup>73</sup> Ibidem, p.20: “the novel of observation, of analysis, exists no longer among us. Why? Because the librarian does not feel as safe in circulating a study of life and manners [...]”.

<sup>74</sup> Ibidem, pp.20-22: “To analyze, you must have a subject; a religious or a sensual passion is necessary to the realistic novel as a disease is to the physician. [...] The close analysis of a passion has no attraction for the young girl. When she is seduced through the influence of a novel, it is by a romantic story, the action which is laid outside the limits of her experience. [...] it teaches the reader to look to a false ideal, and gives her [...] erroneous and superficial notions of the value of life and love”.

<sup>75</sup> FRAZIER, Adrian. *George Moore (1852-1933)*. New Haven: Yale University Press, 2000, p.104.

intensa”<sup>76</sup>. Antes, porém, em fevereiro do mesmo ano, já havia declarado sua admiração pelo autor francês no prefácio à tradução de *Pot-Bouille*. No texto, Moore distingue Zola dos seus contemporâneos como “o mais grandioso, o maior e o mais nobre” e não hesita em designá-lo como “o Homero da modernidade”<sup>77</sup>.

Ao escrever artigos e prefácios que promovessem o naturalismo, George Moore estava, em realidade, colocando em prática uma estratégia que aprendeu com o próprio Zola. Estudiosa do autor francês, Célia Berrettini afirma que Zola criou dois tipos de imagem: “uma agressiva e mesmo provocante, a do romancista que escandaliza grande parte do público leitor; outra, a de um crítico e teorizador da literatura ficcional”<sup>78</sup>. Embora, como será oportunamente discutido, os romances de Moore não tenham exatamente chocado o público, o escritor irlandês teve por objetivo fazer do romance uma “intervenção polêmica”<sup>79</sup>. Por meio de paratextos, atacou a censura dos livreiros e, ao mesmo tempo, discutiu aspectos da criação ficcional a partir dos pressupostos naturalistas, como se pode notar pelo prefácio ao romance *Pot-Bouille*, o qual foi traduzido, em inglês, por *Piping Hot!*:

O horror e a melancolia não são por acaso intensificados pelo fato de o pensamento ter nascido do estudo do cientista e não do palácio nas nuvens do sonhador? Que poeta já concebeu uma ideia tão vasta! [...] *o odor pungente da vida* que [o romance] exala, bem como a sátira abrasadora da classe-média serão apreciados por todos aqueles que preferem as *brutalidades fortificantes da verdade* às amenas banalidades da mentira<sup>80</sup>.

Observa-se aqui como Moore vai na contramão da opinião dos críticos da época. Enquanto Swinburne, Lang e Lilly defendiam um romance ético que visasse o retrato do belo e de atitudes moralmente aceitáveis, o autor se posiciona a favor das *brutalidades fortificantes da verdade*. Se adjetivos como “abominável”, “sujo” e “obsceno” eram empregados pelos moralistas para censurar o trabalho de Zola, Moore reconhece esses *odores pungentes da vida* como a qualidade máxima da literatura do escritor francês. Percebe-se, ademais, como ele recorre novamente ao vocabulário de Zola. A defesa de buscar a verdade e de retratar a vida na sua crueza não se encontra apenas em “O Romance Experimental”, mas também em prefácios

<sup>76</sup> MOORE, George. Preface (*La Curée*). 1885b. Disponível em: <<https://bit.ly/2loTbJD>>. Acesso em 16 jun. 2018: “*the impression left upon the mind is one of intense artistic beauty*”.

<sup>77</sup> MOORE, George. Preface (*Pot-Bouille*). 1885a. Disponível em: <<https://bit.ly/2yiC45j>>. Acesso em 16 jun. 2018: “*grandeur, greater, nobler*”; “*the Homer of modern life*”.

<sup>78</sup> BERRETTINI, Célia. As ideias literárias de Émile Zola. In: FARIA, J.; GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017a, p.111.

<sup>79</sup> FRAZIER, 2000, p.106.

<sup>80</sup> MOORE, 1885a, s/página, grifos meus: “*Is not the horror and gloom of the tragedy increased by the fact that the thought was born in the study of the scientist, and not in the cloud-palace of the dreamer? What poet ever conceived an idea more vast! [...] the pungent odour of life it exhales, as well as its scorching satire on the middle-classes, will be relished by all who prefer the fortifying brutalities of truth to the soft platitudes of lies*”.

escritos por Zola como resposta aos ataques de imoralidade dos quais era alvo com frequência. A título de exemplo, reproduzimos a seguir um trecho do prefácio ao romance *L'Assommoir*, escrito em 1877:

No momento em que *L'Assommoir* apareceu num jornal, o romance foi atacado com uma brutalidade sem precedente, denunciado, acusado de todos os crimes. É mesmo necessário explicar aqui, em algumas linhas, minhas intenções como escritor? [...] Meu crime foi ter tido a curiosidade literária de coletar e de encaixar num molde bem trabalhado a língua do povo. [...] Minha obra irá me defender. É uma obra verdadeira, o primeiro romance sobre o povo, que não mente e que tem o cheiro do povo<sup>81</sup>.

Quando contrastado com o prefácio de Moore anteriormente citado, as semelhanças são notórias. Enfatizando mais uma vez os pressupostos do naturalismo, Zola alega ter feito uma obra que exprime a verdade, um romance que não mente e que tem o cheiro do povo. Essas ideias, como será visto adiante, foram incorporadas no projeto artístico de *Esther Waters*. Não obstante, o que nos interessa neste momento é evidenciar como Moore se apropriou da retórica de Zola para promover o naturalismo na Inglaterra e, por conseguinte, abrir espaço para que seu romance *A Mummer's Wife* fosse bem recebido pelo público, a despeito da censura dos livreiros e dos reproches dos críticos ingleses aos romances naturalistas.

Com o propósito de ampliar o escopo do romance inglês, Moore não apenas expressou sua insatisfação com a ficção vigente por meio de textos críticos, mas incorporou-a em *A Mummer's Wife*. Sua protagonista, Kate Ede, é uma costureira que, cansada da vida pacata que levava junto ao marido asmático e à sogra religiosa, era leitora voraz de romances sentimentais que lhe serviam como refúgio daquele cotidiano insosso. As ilusões despertadas pela leitura dos romances pareciam por fim querer tornar-se realidade quando os Ede alugam um quarto da casa para Dick Lennox, diretor de uma companhia teatral itinerante. Além de galanteador, o novo inquilino tinha tudo para oferecer um estilo de vida bem mais estimulante. Com a perspectiva de viver uma aventura de amor como as heroínas dos romances, Kate foge com Dick e não tarda a incorporar os hábitos dos atores. Ao assumir o papel de protagonista nas peças, ela acostuma-se com a vida errante e passa a gostar de beber. Contudo, o

---

<sup>81</sup> ZOLA, Émile. *Préface de l'auteur*, 1877. Disponível em: <<https://bit.ly/2zMYeKn>>. Acesso em 06 nov. 2018: “Lorsque *L'Assommoir* a paru dans un journal, il a été attaqué avec une brutalité sans exemple, dénoncé, chargé de tous les crimes. Est-il bien nécessaire d'expliquer ici, en quelques lignes, mes intentions d'écrivain? [...] Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. [...] Mon oeuvre me défendra. C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple”.

deslumbramento com a nova realidade não dura muito tempo. Após casar-se com Dick e ter uma filha com ele, Kate entra em depressão pós-parto, torna-se alcóolatra e enfrenta problemas financeiros pela falência da companhia. Seu desfecho se dá em um cortiço de Londres, abandonada pelo marido e sem o bebê, que morreu por conta dos descuidos da mãe.

Para a escrita de *A Mummer's Wife*, Moore seguiu à risca os ensinamentos de Zola. Assim como o escritor francês costumava fazer pesquisas de campo para ambientar as narrativas, Moore estudou a pequena cidade de Hanley, onde se passa a história de Kate, e acompanhou um grupo de ópera durante várias semanas<sup>82</sup>. Afora a escolha do método composicional, o autor expõe em seu romance a tese da teoria naturalista. Pela ruína de Kate, *A Mummer's Wife* apresenta as consequências da leitura de romances sentimentais. Se não tivesse sido iludida por essas falsas histórias de amor, Kate não teria tido um desfecho trágico. Ademais, há no romance a influência fatal do determinismo do meio. Ao integrar a equipe de atores, Kate sucumbe à devassidão do ambiente do teatro. Como bem sintetiza Sandra Vasconcelos, o romance é um estudo da dissolução física e mental da protagonista<sup>83</sup>.

Dada a aversão dos livreiros pelos romances naturalistas, não é de se estranhar que *A Mummer's Wife* tivesse encontrado empecilhos nas bibliotecas circulantes. Em oposição à tese exposta por Moore, na concepção dos livreiros o exemplo de Kate não seria apropriado para as jovens leitoras. Além da temática, uma cena em especial foi decisiva para que eles banissem o romance: ainda casada e morando com o marido, Kate se deixa levar por Dick na calada da noite, e a porta do quarto se fecha atrás deles<sup>84</sup>. Embora nada mais tenha sido descrito, a insinuação foi o suficiente para a censura do romance.

Não obstante, por ter publicado *A Mummer's Wife* no formato de um volume pela editora de Vizetelly, George Moore não dependeu do aval dos livreiros. Assim como as traduções de Zola, o romance foi um sucesso de vendas. Em tom de triunfo, Moore escreve um prefácio para a sexta edição de *A Mummer's Wife*, declarando vitória contra os livreiros: “O artista foi atacado pelo filisteu, o filisteu foi derrotado; tudo o que vejo, ou me importo em ver, na minha sexta edição, é a prova conclusiva da derrota do inimigo”<sup>85</sup>. No texto, defende mais uma vez os pressupostos do naturalismo e retoma a retórica de Zola. Assim como o autor francês alegava ter recorrido à “língua do povo”, Moore se posiciona a favor do “falar abertamente” por meio

<sup>82</sup> VASCONCELOS, 2017, p.237.

<sup>83</sup> Ibidem, p.238.

<sup>84</sup> MOORE, George. *A Mummer's Wife* (1885). Brighton: Victorian Secrets, 2011, p.144.

<sup>85</sup> MOORE, George. Preface to the sixth edition. In: *A Mummer's Wife*. Londres: Vizetelly & Co., 1886, s/página: “The artist was attacked by the Philistine, the Philistine was defeated; and all I see, or care to see, in my sixth edition, is conclusive proof of the enemy's rout”. Agradeço à Profa. Dra. Barbara Leckie, da Carleton University, por gentilmente ter me disponibilizado o prefácio.

de uma linguagem corriqueira, e aconselha seus contemporâneos a adotarem a “franqueza do enunciado” em detrimento do “sugestivo”<sup>86</sup>.

Pelo êxito de *A Mummer's Wife*, pode-se dizer que a estratégia de Moore funcionou. Ao incentivar Vizetelly a publicar os romances de Zola e escrever textos que promovessem o naturalismo, a exemplo dos prefácios e dos artigos em jornais aqui examinados, Moore teve duas recompensas: prejudicou o monopólio dos livreiros e fez uma boa propaganda para o seu romance, o que certamente contribuiu para que chegasse à sexta edição. No entanto, a conquista de Moore não favoreceu seu editor. Se Henry Vizetelly estava tendo lucro com a venda de romances naturalistas, especialmente com as traduções de Zola, logo teve que pagar o preço pelo seu novo negócio. Afinal, não tardou para que o sucesso do autor francês entre o grande público alarmasse as autoridades inglesas.

### 1.5 As acusações contra Henry Vizetelly

Ao intitular a série dos romances traduzidos de Zola como “M. Zola’s Powerful Realistic Novels”, Henry Vizetelly considerou que o grande público faria a associação imediata entre “romance realista” e “romance pornográfico”<sup>87</sup>, o que favoreceria a divulgação e, por conseguinte, a venda desses títulos. Não por acaso, à época da publicação da tradução de *Nana*, o editor anunciou que surgia, pela primeira vez, “a única tradução integral da obra-prima mais famosa de Zola”<sup>88</sup>, com o objetivo evidente de despertar a curiosidade dos leitores.

Embora com forte apelo comercial, a propaganda de Vizetelly era falsa. Responsável por revisar e traduzir a maior parte dos títulos de Zola, Ernest Vizetelly assegura que nenhuma das traduções correspondia à íntegra do original, pois todas haviam sido mais ou menos expurgadas<sup>89</sup>. Em seu estudo sobre o autor francês, *Émile Zola: Novelist and Reformer* (1904), Ernest Vizetelly recorda-se do dilema que enfrentou ao ter contato com os originais, os quais continham passagens consideradas por ele ousadas demais. Ao revisar, por exemplo, a tradução inglesa de *La Terre*, o filho do editor julgou que alguns trechos, a fim de não chocarem a moral vitoriana, deveriam ser alterados ou até mesmo suprimidos:

Ele [Ernest Vizetelly] ficou imediatamente impressionado pela ousadia do enredo de Zola, o qual, em termos de franqueza, parecia superar qualquer um

<sup>86</sup> Ibidem: “*plain speaking*”; “*frankness of diction*”; “*suggestiveness*”.

<sup>87</sup> MERKLE, 2009, p.96.

<sup>88</sup> Apud CUMMINS, Anthony. Émile Zola’s Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value. *Review of English Studies*, v. 60, n.243, 2008, p.113: “*The only unabridged translation of Zola’s famous masterpiece*”.

<sup>89</sup> VIZETELLY, Ernest. *The British Pharisees (1884-1893)*. In: *Émile Zola: Novelist and Reformer*. Londres: The Bodley Head, 1904, p.256.

dos trabalhos anteriores do romancista. Já de início, considerou que certas supressões e alterações seriam convenientes<sup>90</sup>.

Não obstante, ainda que tenham sido alteradas, as traduções dos romances zolianos fizeram com que Henry Vizetelly fosse levado duas vezes a julgamento. Em agosto de 1888, a National Vigilance Association (NVA) inicia uma campanha contra a Vizetelly & Co. pelo tráfico de literatura pornográfica. Com o objetivo de prezar pela integridade de jovens leitores, a empreitada da NVA chega ao Parlamento inglês liderada pelo deputado Samuel Smith, o qual acusou diretamente Henry Vizetelly de ser o principal culpado de propagar uma literatura pernicioso<sup>91</sup>.

Considerados os livros mais imorais já publicados até então, as traduções dos romances *Nana*, *Pot-Bouille* e *La Terre* foram a causa do primeiro julgamento do editor, ocorrido em outubro de 1888. Como prova de acusação, foram lidos no tribunal trechos da tradução de *La Terre*, a qual, conforme vimos, havia sido expurgada por Ernest Vizetelly. Dentre as passagens citadas, destaca-se a de um acasalamento entre um touro e uma vaca, cujo extrato será aqui reproduzido a partir do cotejo realizado por Anthony Cummins (2008):

— Non, faut l'aider... *S'il entre mal, ce sera perdu, elle ne retiendra pas.*  
D'un air calme et attentif, comme pour une besogne sérieuse, elle s'était avancée. Le soin qu'elle y mettait fonçait le noir de ses yeux, entr'ouvrait ses lèvres rouges, dans sa face immobile. Elle dut lever le bras d'un grand geste, *elle saisit à pleine main le membre du taureau, qu'elle redressa.* Et lui, *quand il se sentit au bord, ramassé dans sa force, il pénétra d'un seul tour de reins, à fond. Puis, il ressortit. C'était fait: le coup de plantoir qui enfonce une graine.* Solide, avec la fertilité impassible de la terre qu'on ensemeince, la vache avait reçu, sans un mouvement, *ce jet fécondant* du mâle.  
(Original em francês, *La Terre*, 1887, grifos meus)

“No, he must be helped,” she said. “*If he goes wrong, it’ll be a waste of time.*”

Calmly and carefully, as if bent on a serious piece of work, she had drawn near. Her intentness made the pupils of her eyes retreat, left half her red lips open, and kept her features motionless. Raising her arm with a sweep *she aided the animal in his efforts*, and he, gathering up his strength, *speedily accomplished his purpose.* It was done. Firmly, with the impassive fertility of land which is sown with seed the cow had unflinchingly received the *fruitful stream* of the male.

(Tradução inglesa da Vizetelly & Co., *The Soil*, 1888, grifos meus)

Conforme se pode constatar pelo cotejo dos textos, a tradução inglesa contém modificações significativas do original em francês. Logo no início do trecho, a fala de Françoise, funcionária da fazenda que facilitará o acasalamento, é atenuada; ao alertar de que é

<sup>90</sup> Ibidem: “*He was immediately struck by the boldness of Zola’s story, which seemed to surpass in outspokenness any of the novelist’s previous works. And at the very outset he deemed certain excisions and alterations advisable*”.

<sup>91</sup> Ibidem, p.262.

necessário ajudar o touro, ela usa verbos explícitos da ação sexual. Na tradução inglesa, em vez de o acasalamento ser comprometido caso o touro “não entre direito” [s’il entre mal], o ato pode ser prejudicado se o animal “fizer algo errado” [if he goes wrong]. Caso isso aconteça, a vaca não conseguirá reter o esperma do touro [elle ne retiendra pas], afirmação esta que, por sua vez, é completamente omitida na tradução inglesa.

O auxílio de Françoise para o êxito do acasalamento é descrito, em francês, nos seus pormenores: “segurou firme o membro do touro, direcionando-o” [elle saisit à pleine main le membre du taureau, qu'elle redressa]. Em inglês, ao contrário, a ação é totalmente resumida pela simplificação da frase “ela ajudou o animal nos seus esforços” [she aided the animal in his efforts]. Situação semelhante ocorre com o ato sexual em si. Em francês, temos a descrição dos três momentos do acasalamento: quando, após reunir suas forças, o touro sente que está bem na entrada [quand il se sentit au bord]; em seguida, com um único movimento das ancas, quando ele penetra a fundo na vaca [il pénètre d'un seul tour de reins, à fond]; e, finalmente, quando termina o ato e sai de dentro da vaca [il ressortit]. Todos esses pormenores da ação sexual – que nos levam a entender que foi um processo lento e custoso – são de pronto eliminados na tradução inglesa, na qual, por sua vez, o esforço do touro é reduzido pela frase “rapidamente [o animal] atingiu seu objetivo”. Com essa simplificação e com o acréscimo de que a ação foi “rapidamente” concluída, é evidente que a tradução inglesa apaga a ênfase conferida ao acasalamento nessa passagem.

Por fim, o término da cena é descrito com uma metáfora da lavoura: o ato sexual, nesse caso, é comparado a “um golpe de enxada que enterra a semente” [le coup de plantoir qui enfonce une grain]. Impassível como a terra que é semeada, a vaca recebe o “jato fertilizador” do macho [ce jet fécondant du mâle]. A agressividade da cena é totalmente perdida na tradução inglesa, na qual a comparação entre o ato sexual e o golpe de enxada não é nem sequer mencionada. Por sua vez, a imagem do jato do touro é suavizada pela ideia de um “fluxo produtivo” [fruitful stream].

Após verificar as alterações e até as omissões da tradução inglesa, é difícil imaginar que, ainda assim, a tradução de *La Terre* tenha sido censurada, e que a passagem aqui analisada tenha sido usada como prova de que Henry Vizetelly quisesse propagar uma literatura perniciosa. Em todo caso, a leitura dos trechos de *La Terre* foi suficiente para que o júri considerasse Vizetelly culpado, o que acarretou uma multa de £100 para o editor.

Entretanto, por trás da acusação da NVA, havia um outro fator importante. O que estava em jogo naquele julgamento não era a qualidade da literatura de Zola, mas sim as possíveis consequências de tornar os romances do autor francês acessíveis a um grande público. Em

decorrência do Education Act de 1870, a alfabetização passa a ser obrigatória na Inglaterra, o que permitiu que a taxa de analfabetismo fosse reduzida de trinta por cento, em 1851, a cinco por cento, em 1892<sup>92</sup>. O efeito dessa nova lei é bastante significativo, pois a partir de 1870 novos leitores constituem um público em potencial para o mercado editorial inglês.

Nesse sentido, as traduções dos romances de Zola tornam-se simbólicas de uma divisão cultural entre os leitores<sup>93</sup>. Enquanto os intelectuais que se interessavam pela qualidade artística da literatura de Zola liam seus romances no original, o grande público, que apenas buscava entretenimento e não tinha condições de pagar as assinaturas das bibliotecas circulantes, recorria às traduções baratas de Vizetelly. Na perspectiva da NVA, eram leitores suspeitos de buscar obscenidades nos romances de Zola – o que, como vimos, representava um bom negócio para Vizetelly – e, portanto, suscetíveis a influências imorais.

A ameaça das edições de Vizetelly para a moralidade da NVA fica ainda mais evidente quando o editor é levado pela segunda vez a julgamento. Para se recuperar dos prejuízos da multa, Vizetelly continua a publicar outras traduções de Zola, pois, no seu entendimento, ele estava proibido de vender somente os três romances que haviam sido censurados. Em maio de 1889, o editor comparece novamente ao tribunal, acusado de não cumprir a sentença do julgamento anterior. Dessa vez, além das traduções dos romances zolianos, como *La Curée*, *La Fortune des Rougon*, *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *La Faute de l'Abbé Mouret*, *Son Excellence Eugene Rougon* e *La Joie de Vivre*, outros títulos de autores franceses publicados por Vizetelly são igualmente alvos de denúncia, como os romances *Bel Ami* e *Une vie*, de Guy de Maupassant e *Un Crime d'Amour*, de Paul Bourget.

Considerado culpado, além de ter que pagar uma multa de £200, Vizetelly foi condenado a três meses de prisão com trabalhos forçados. Um abaixo-assinado foi criado pelo filho do editor para ser levado ao Ministério do Interior a fim de reverter a situação de Vizetelly. O documento contou com a assinatura de várias personalidades literárias, como Edmund Gosse, Thomas Hardy e George Moore. Este, por sua vez, classificou o júri como “animais da classe baixa” e considerou o episódio como um dos mais vergonhosos na história da literatura inglesa<sup>94</sup>. Apesar de a situação de Vizetelly ter sido revertida, o editor, já com a saúde debilitada, morreu pouco tempo depois, em 1894, e a editora não mais funcionou.

---

<sup>92</sup> MERKLE, Denise. Os desafios de traduzir Flaubert e Zola na Inglaterra vitoriana. Trad. Aída Carla Rangel de Sousa. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.35, n.2, 2015, p.330.

<sup>93</sup> CUMMINS, 2008, p.108.

<sup>94</sup> FRAZIER, 2000, p. 465.

### 1.6 O futuro de Zola entre os ingleses

Nos dois anos em que ocorreram os julgamentos de Henry Vizetelly, Zola ainda era muito hostilizado pela imprensa inglesa. Em janeiro de 1888, em um artigo para a *Fortnightly Review*, George Saintsbury não poupa críticas ao autor francês. Em sua análise sobre o naturalismo, ele reconhece que o leitor inglês não está habituado aos romances franceses devido, sobretudo, às “mercadorias nacionais do Sr. Mudie”<sup>95</sup>. Não obstante, afirma não estar surpreso pela popularidade de Zola, afinal, sempre existiu uma alta demanda por livros obscenos. Segundo Saintsbury, a preferência do escritor francês por retratar o feio e o degradante é, nos termos do crítico, apenas uma forma de “garantir clientes”<sup>96</sup>.

Além de enfatizar o caráter comercial dos romances de Zola, Saintsbury acredita que o romancista negligencie o princípio fundamental da literatura, isto é, o de transformar a realidade: “O processo do Sr. Zola consiste na negação de uma regra básica da literatura, qual seja, aquilo que for representado não deve ser simplesmente mostrado em sua forma usual, mas sim ser *transformado* e, atrevo dizer, “*desrealizado*”<sup>97</sup>. Para o autor, os naturalistas não apenas deixam de apresentar uma realidade transformada, mas retratam o mundo pior do que ele é, evidenciando ao leitor que rejeitar as convenções não é o que trará felicidade:

Por certo [o naturalismo] convence completamente, e não em partes, qualquer leitor sensato de que, se existe algum caminho para a felicidade, a rejeição às convenções da religião, da moral e da decência não é este caminho<sup>98</sup>.

No ano seguinte, em janeiro de 1889, quando as acusações contra Henry Vizetelly estavam na ordem do dia, a jornalista Emily Crawford escreve um artigo para a *Contemporary Review* a respeito de Zola. Embora admita que o autor francês não seja um homem perverso e reconheça a sua bravura em ter enfrentado uma vida de misérias, Crawford considera que os romances de Zola são perigosos para os jovens, pois representam “uma fonte contagiosa de uma doença purulenta”<sup>99</sup>. Com argumentos semelhantes aos da NVA, a autora conclui que a melhor forma de afastar os jovens dos vícios degradantes é assegurando que eles tenham um “sentimento casto” e uma “repulsa instintiva do que for lascivo”<sup>100</sup>. Essas qualidades, no entanto, são ameaçadas pelos romances de Zola: “Como podemos esperar que os jovens

<sup>95</sup> SAINTSBURY, George. The Present State of the Novel II. *Fortnightly Review*, XLIX, jan. 1888, p.112: “*Mr. Mudie’s native wares*”.

<sup>96</sup> Ibidem, p.113: “*attempts to secure customers*”.

<sup>97</sup> Ibidem, grifos meus: “*M. Zola’s process is the negation of the first rule of literature, which is that what is presented shall be presented not merely as it is, but transformed, and, if I may say so, “disrealised”*”.

<sup>98</sup> Ibidem, p.122: “*It must surely not almost but altogether persuade any reasonable reader that whatever royal road there may be to happiness, the rejection of conventional religion, conventional morals, and conventional propriety is not that road*”.

<sup>99</sup> CRAWFORD, Emily. Emile Zola. *Contemporary Review*, LV, jan. 1889, p.95: “*a source of purulent contagion*”.

<sup>100</sup> Ibidem, p.113: “*modest feeling and the instinctive shrinking from what is lewd*”.

escapem de ter a juventude arruinada se aquela proteção bela e natural, um sentimento que faz as bochechas corarem, é anulada por uma literatura que é obscena de forma gratuita?”<sup>101</sup>

Apesar de a imprensa inglesa ter contribuído com as acusações contra os romances do escritor francês, a controvérsia naturalista esmoreceu após a condenação de Vizetelly. A partir da década de 1890, Zola passa a ganhar outro tratamento na Inglaterra. Em uma visita a Londres em 1893, foi recebido com louvor e não parecia ser o mesmo autor que até pouco tempo atrás tinha sido massacrado pelos moralistas. Percebe-se, ademais, que os críticos deixaram de ser tão hostis com o naturalismo, o que possibilitou que essa estética fosse incorporada à tradição literária inglesa, a exemplo das narrativas realistas publicadas com frequência na imprensa<sup>102</sup>.

Parte dessa mudança pode ser atribuída à boa recepção da biografia de Zola, *Émile Zola: A Biographical and Critical Study*, publicada em 1893 por Robert Sherard, o mesmo autor que posteriormente escreveria uma biografia de Oscar Wilde, *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship* (1902). Segundo Merkle, Sherard teve contribuição decisiva para melhorar a reputação de Zola na Inglaterra<sup>103</sup>. No mesmo ano, um artigo da *Contemporary Review*, intitulado “The Moral Teaching of Zola”, também evidenciava uma maior receptividade ao trabalho de Zola. Sob o pseudônimo de Vernon Lee, Violet Paget já de início reconhece a necessidade de se encarar o escritor francês:

[...] a despeito de todas as adversidades, reais e imaginárias, Zola teve que ser aceito. Podemos não gostar e não estar de acordo; mas, a não ser que renunciemos ao grande conhecimento do pensamento contemporâneo, somos obrigados, homens e mulheres maduros e ponderados, a ler e a refletir sobre seu trabalho. [...] temos, portanto, a liberdade de nos questionar, cada leitor por si próprio, por que pensamentos ou sentimentos Zola contribuiu com seus contemporâneos<sup>104</sup>.

Embora Zola possa não agradar a todos, é preciso admitir a sua importância. Na análise, a autora identifica que, ao contrário do projeto realista, Zola não se importa com o trivial, mas sim com o trágico. Não obstante, ao exagerar a realidade a fim de obter efeitos dramáticos, o escritor francês é capaz de criar cenas tão marcantes que nos levam a refletir sobre as verdadeiras mazelas sociais. Ao mencionar *Germinal* como exemplo, Lee afirma que a força

<sup>101</sup> Ibidem: “How can we expect the young to escape from spring blights if that beautiful and natural guard against them, the sense which calls the mantling blush to the cheek, is broken down by literature that is wantonly prurient”.

<sup>102</sup> Cf. FRIERSON, William. The English Controversy over Realism in Fiction 1885-1895. *Modern Language Association*, v.43, n.2, 1928, p.545.

<sup>103</sup> MERKLE, Denise. The Lutetian Society. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v.16, n.2, 2003, p.79.

<sup>104</sup> LEE, Vernon. The Moral Teaching of Zola. *Contemporary Review*, LXIII, fev. 1893, p.196: “[...] despite all drawbacks, real and imaginary, Zola has had to be accepted. We may not enjoy and we may not approve; but unless we would forego much knowledge of contemporary thought, we are bound, mature and thoughtful men and women, to read and meditate his works. [...] we are therefore at liberty to ask ourselves, each reader for himself, by what thoughts or feelings Zola has enriched his contemporaries”.

dos horrores descritos pelo autor faz com que exista uma identificação inevitável entre leitores e personagens:

Talvez o mais curioso seja o fato de o leitor não experimentar qualquer sensação de estranheza ao se encontrar entre as *dramatis personae* de *Germinal*: aquelas vidas miseráveis, os hábitos sujos e a linguagem vulgar não causam espanto ou surpresa. Essas pessoas continuam sendo humanas, extraordinariamente parecidas conosco, com o poder de raciocinar, de amar e de se sacrificar como o mais nobre de nós, enquanto vivem feito selvagens e animais<sup>105</sup>.

À objeção usual de que Zola retrata apenas a degradação moral, Lee reconhece o verdadeiro mérito do autor: “É necessário ficar horrorizado e enjoado quando o horror e o enjoo nos fazem olhar ao redor, parar e refletir”<sup>106</sup>. Por essa perspectiva, o artigo apresenta uma visão favorável a Zola pois atribui aos seus romances um valor moral. Conforme o próprio projeto naturalista, Zola expõe as chagas da sociedade a fim de curá-las. Contudo, ainda que não seja o propósito principal da autora, Lee menciona brevemente que o método do escritor, isto é, a ênfase no horror de certas cenas, possa interessar aos adeptos da arte pela arte. Em busca de excelência artística, a curiosidade dos estetas será despertada pelos retratos impressionantes da dor, da degradação e da injustiça<sup>107</sup>.

A observação de Vernon Lee estava correta. Entre 1894 e 1895, uma sociedade clandestina de escritores e poetas, intitulada Lutetian Society, decide traduzir na íntegra seis romances de Zola, a saber, *L'Assommoir*, *Nana*, *La Curée*, *La Terre*, *Germinal* e *Pot-Bouille*. O objetivo era apresentar aos leitores ingleses o “Zola real”, o qual, na percepção dos integrantes, fora injustamente difamado<sup>108</sup>. O grupo era formado por Alexander Teixeira de Mattos, Arthur Symons, Victor Gustave Plarr, Ernest Dowson, Havelock Ellis e Percy Pinkerton. Nem todos eram adeptos do naturalismo. Symons, por exemplo, afirmava que Zola escrevia muito mal e que era um dos piores autores franceses aclamados naquela época<sup>109</sup>. Não obstante, o interesse do grupo em traduzir os romances do autor na íntegra era poder discuti-lo criticamente e com isso avaliar seus méritos artísticos. Ao contrário das edições de Vizetelly, as traduções da Lutetian Society eram destinadas aos eruditos e limitadas a um número de

<sup>105</sup> Ibidem, p.202: “*The strangest perhaps is that one experiences no sense of unfamiliarity in finding oneself among the dramatis personae of Germinal: their miserable lives, their filthy habits and foul language do not beat one back with a shock or surprise. These people remain human beings, wonderfully akin to ourselves, with power of reasoning, of loving and sacrificing like the highest among us, while living the lives of savages and animals*”.

<sup>106</sup> Ibidem, p.212: “*It is salutary to be horrified and sickened when the horror and the sickening make one look around, pause and reflect*”.

<sup>107</sup> Ibidem, p.197.

<sup>108</sup> MERKLE, 2003, p.74.

<sup>109</sup> Ibidem, p.90.

trezentas cópias. Por serem de luxo, os exemplares eram feitos de papel artesanal, e alguns até mesmo foram impressos com papel velino. Entretanto, o preço absurdamente caro dos livros acarretou um desastre financeiro e a sociedade logo abandonou essa empreitada.

Ainda que não tenha tido êxito, a Lutetian Society representou os anseios de literatos que buscavam avaliar o naturalismo de Zola por meio de critérios estéticos, e não mais pelo ponto de vista moral. Afora os integrantes dessa sociedade, havia por certo outros escritores que manifestavam o mesmo objetivo. Embora tenha sido inicialmente um dos principais entusiastas do naturalismo, George Moore fez parte desse grupo. Da mesma maneira que enfatizou o primeiro arrebatamento com as ideias do autor francês, Moore não poupou críticas à literatura de Zola quando passou a olhá-la de forma bem mais severa, conforme registra em *Confessions of a Young Man*:

O que reprovo em Zola é sua falta de estilo [...]. Ele busca a imortalidade na descrição exata da loja de um comerciante de tecidos; se a imortalidade for concedida ao estabelecimento, ela deve ser atribuída ao comerciante, que o fundou, e não ao romancista, que o descreveu<sup>110</sup>.

Na década de 1890, suas ressalvas com o naturalismo se agravam. Em uma resenha para a *Fortnightly Review* em agosto de 1892 a respeito de *La Débâcle*, Moore identifica problemas de verossimilhança no romance de Zola. Ao querer reproduzir fatos históricos com precisão, o autor, além de pecar no excesso de descrições, introduz elementos que, para Moore, não garantem o caráter histórico do romance e prejudicam sua criação ficcional. Por exemplo, o romance contém uma série de descrições sobre comer e beber, mas, do ponto de vista de Moore, “a mera presença do estômago na história não fará com que a história se torne ficção”<sup>111</sup>. As críticas a Zola reaparecem no ensaio de 1894, intitulado “My Impressions of Zola”. Publicado originalmente na *The English Illustrated Magazine*, o texto traz um balanço da relação conturbada de Moore com o autor francês. Se antes Zola era um ídolo para um jovem escritor ainda em formação, posteriormente o discípulo criticará o mestre por ser ambicioso e por escrever em um ritmo frenético, o que fatalmente prejudicava a composição dos romances<sup>112</sup>. No texto, Moore ainda afirma que os romances de Zola, para agradar ao público mediano, apresentam uma semelhança impressionante com os jornais populares<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> MOORE, 2007, p.64: “What I reproach Zola with is that he has no style [...]. He seeks immortality in an exact description of a linendraper’s shop; if the shop conferred immortality it should be upon the linendraper who created the shop, and not on the novelist who described it”.

<sup>111</sup> MOORE, George. *La Débâcle*. *Fortnightly Review*, LVIII, 01 ago. 1892, p.206: “the mere introduction of the stomach into history will not turn history into fiction”.

<sup>112</sup> MOORE, George. *My Impressions of Zola* (1894). In: *Impressions and Opinions*. Londres: T. Werner Laurie, LTD, 1913, p.82.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.79.

Em um primeiro momento, essas reprovações parecem indicar uma ruptura total com Zola e com o naturalismo. Não por acaso, muitos críticos apresentam certa cautela em fazer a associação imediata entre Moore e a estética do autor francês. Lilian Furst, por exemplo, argumenta que o naturalismo foi apenas um dos caminhos trilhados por Moore e que logo em seguida ele se aventuraria em outras tendências<sup>114</sup>. De fato, não se pode negar as críticas mordazes feitas pelo autor irlandês a Zola e ao seu projeto artístico. No entanto, nos dois textos aqui mencionados, Moore não deixa de demonstrar uma certa admiração pelo romancista. Em “La Débâcle”, antes de apontar as falhas do romance, ele esclarece: “Com certeza a concepção é genial; sempre há um toque de genialidade na concepção do Sr. Zola”<sup>115</sup>. Em “My Impressions of Zola”, além de confessar que as lembranças das conversas com Zola o deixavam profundamente abalado, Moore não hesita em qualificar a imaginação do autor francês como “poderosa” e “fecunda” e como “uma das mais extraordinárias que já ganhou expressão na literatura”<sup>116</sup>.

A ambígua relação de Moore com o naturalismo terá efeitos na criação de *Esther Waters*, conforme será discutido nos próximos capítulos. Não obstante, interessa-nos aqui ressaltar que em nenhum momento Moore desaprova os romances de Zola com base em critérios morais, mas sempre a partir de um ponto de vista estético. Por essa razão, chegou a ser considerado pela crítica como a ponte entre os naturalistas e os estetas<sup>117</sup>. Na mesma autobiografia em que registra o deslumbramento inicial com o naturalismo, o autor irlandês igualmente reconhece a importância dos escritos de Walter Pater para a sua formação. Após recorrer tantas vezes à literatura francesa para criar seu repertório, Moore é surpreendido pela leitura de *Marius the Epicurean* (1885):

Mas *Marius the Epicurean* representou para mim mais do que uma mera influência emocional, ainda que preciosa e rara, pois este foi o primeiro livro de prosa inglesa com o qual me deparei que me propiciou um prazer genuíno pela linguagem em si, pela combinação das palavras feito o tilintar da prata ou do ouro, e com uma cadência incomum, e por todos aqueles significados incompletos à espreita, e pela sugestão evanescente, como o cheiro das rosas mortas, que as palavras retêm até o fim dos últimos tempos e dos usos mais antigos. Antes de ler *Marius*, a língua inglesa (prosa inglesa) era para mim o que o francês deve ser para a maioria dos leitores ingleses. Eu lia pelo sentido

<sup>114</sup> FURST, Lilian. George Moore, Zola, and the Question of Influence. *Canadian Review of Comparative Literature*, v.1, n.2, 1974, p.144.

<sup>115</sup> MOORE, 1892, p.205: “There is surely genius in this conception; there always is genius in M. Zola’s conception”.

<sup>116</sup> MOORE, 1913, p. 77: “one of the most extraordinary that ever found expression in literature”.

<sup>117</sup> Cf. DECKER, Clarence. The Aesthetic Revolt Against Naturalism in Victorian Criticism. *Modern Language Association*, v.53, n.3, 1938, p.852. Com relação às influências de George Moore, John Conlon observa que o autor assumiu “a ambígua posição de servir a dois mestres”, considerando-se assim tanto um discípulo de Zola quanto de Walter Pater. Ver: CONLON, John. Walter Pater and Zola’s Literary Reputation in England. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v.19, n.4, 1976, p.306.

e nada mais; o idioma em si me parecia grosseiro e raso, incapaz de despertar em mim uma emoção estética ou qualquer outro interesse. *Marius* foi o divisor de águas que me levou a cruzar o canal e encontrar a genialidade da minha própria língua<sup>118</sup>.

Observa-se no registro dessas impressões questões caras ao esteticismo. Moore atribui o menosprezo que sentia até então pela literatura inglesa ao fato de a linguagem, usualmente grosseira e rasa, não ser capaz de despertar qualquer interesse ou emoção estética. Ao contrário do que estava acostumado, o autor é arrebatado pela prosa de Pater por sua cadência incomum e pela harmonia delicada entre as palavras, cujos significados apenas sugestivos se assemelham ao perfume de uma rosa morta. É curioso constatar a divergência de opiniões entre o que Moore apresenta aqui e nos textos em que promoveu o naturalismo. Se antes defendia as brutalidades fortificantes da verdade e o falar abertamente, agora o autor valoriza o sugestivo, aqueles significados que não são dados de antemão, mas que, nos termos de Moore, ficam somente “à espreita”. Há, é claro, uma diferença notória entre o sugestivo que Moore combateu anteriormente e o que ele encontra nos escritos de Pater. Em sua propaganda a favor do naturalismo, o autor reprochava o sugestivo dos livreiros, isto é, os limites que eles impunham à ficção para que o decoro fosse mantido. Aqui, ao contrário, Moore preza o sugestivo por ser um trabalho cuidadoso com a linguagem, o que, na sua percepção, provoca um prazer genuíno no leitor.

Essa mudança de posicionamento pode, a princípio, parecer incongruente. Contudo, talvez não seja exagero interpretar essas variadas impressões de Moore como resultado de um acalorado momento cultural no qual diferentes estéticas estavam em cena. Ao mesmo tempo em que o naturalismo conquistava espaço na Inglaterra e enfurecia os moralistas, o esteticismo igualmente angariava colaboradores e era cada vez mais difundido. Nesse cenário, a figura de Walter Pater é indispensável para que se possa compreender os princípios dessa estética. A seguir, será analisada a coletânea de ensaios, *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia* (1873). Publicados entre as décadas de 1860 e 1870, os textos de Pater são referência para muitos adeptos da arte pela arte, dentre eles, Oscar Wilde, um de seus mais conhecidos discípulos.

---

<sup>118</sup> MOORE, 2007, pp.119-120: “*But "Marius the Epicurean" was more to me than a mere emotional influence, precious and rare though that may be, for this book was the first in English prose I had come across that procured for me any genuine pleasure in the language itself, in the combination of words for silver or gold chime, and unconventional cadence, and for all those lurking half-meanings, and that evanescent suggestion, like the odour of dead roses, that words retain to the last of other times and elder usage. Until I read "Marius" the English language (English prose) was to me what French must be to the majority of English readers. I read for the sense and that was all; the language itself seemed to me coarse and plain, and awoke in me neither æsthetic emotion nor even interest. "Marius" was the stepping-stone that carried me across the channel into the genius of my own tongue*”.

### 1.7 O esteticismo de Walter Pater

Quando se conheceram ainda em Oxford, antes de Wilde obter o diploma pelo Magdalen College, Walter Pater logo provocou o prodígio estudante: “Por que você sempre escreve poesia? Por que não escreve prosa? Prosa é muito mais difícil”<sup>119</sup>. Nessa época, Wilde havia somente publicado alguns versos na revista da universidade e, em 1881, lançado a coletânea de poesias, *Poems*. Foi quando, no entanto, tomou conhecimento dos ensaios de Pater acerca do Renascimento e afirmou: “Não compreendi de imediato o que o Sr. Pater queria dizer e só depois de estudar atentamente aqueles belos e sugestivos ensaios sobre o Renascimento é que pude enfim perceber o quão maravilhosa e autoconsciente é a arte da escrita da prosa inglesa [...]”<sup>120</sup>.

Wilde parece ter prontamente identificado a característica que se sobressai tanto no projeto estético de Pater quanto no próprio estilo literário dos seus ensaios: a autoconsciência artística. Embora sejam textos críticos, inegável é a natureza literária dos ensaios do autor inglês. Numa espécie de confirmação dos pressupostos que defenderá ao longo do livro, Pater apresenta uma prosa rica e elaborada, de modo a garantir que a forma ensaio também alcance a excelência artística. Conforme bem pontuado por Paulo Lima na apresentação à edição brasileira do livro, “a forma ensaio assume, em sua profunda consciência, um lugar preciso como expressão artística”<sup>121</sup>.

Em um primeiro momento, o título da coletânea nos leva a entender que os estudos de Pater referem-se exclusivamente à arte e à poesia do Renascimento. O autor, no entanto, desmente essa impressão. Embora reconheça que o século XV na Itália tenha sido uma época privilegiada, “prolífica em personalidades, multifacetada, centrada, completa”<sup>122</sup>, o Renascimento, a seu ver, adquire um caráter muito mais amplo, como explicitado logo no primeiro ensaio, “Duas histórias francesas”:

Com efeito, a palavra *Renascimento* agora é usada em geral para denotar não apenas o revivescimento da Antiguidade clássica ocorrida no século XV, ao qual a palavra foi primeiramente aplicada, mas todo um movimento complexo do qual a revivescência da Antiguidade clássica não é senão um elemento ou sintoma. Renascimento é o nome que damos a um movimento multifacetado,

<sup>119</sup> PATER apud MASON, Stuart. Introduction. In: MASON, Stuart (Ed.) *Art and Morality: A Defence of The Picture of Dorian Gray* (1907). Los Angeles: Hardpress Publishing, 2016, p.05: “Why do you always write poetry? Why do you not write prose? Prose is so much more difficult”.

<sup>120</sup> WILDE apud MASON, 2016, p.5: “I did not quite understand what Mr. Pater means and it was not until I had carefully studied his beautiful and suggestive essays on the Renaissance that I fully realized what a wonderful self-conscious art the art of English prose-writing really is [...]”.

<sup>121</sup> LIMA, Paulo. Apresentação. In: PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Trad. Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014, p.09.

<sup>122</sup> PATER, 2014, p. 30. No original: “it is an age productive in personalities, many-sided, centralised, complete”. Cf: PATER, WALTER. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Londres/Nova York: Macmillan and Co., 1888, p.xv.

mas unificado, em que se fez sentir o amor pelas coisas do intelecto e da imaginação, amor por aquilo que eram em si mesmas, o desejo de um modo mais liberal e gracioso de conceber a vida, impelindo aqueles que experimentaram esse desejo a buscar primeiro um, depois outro meio de fruição intelectual ou imaginativa, levando-os não apenas à descoberta de fontes antigas e esquecidas dessa fruição, mas também a adivinhar novas fontes dela – novas experiências, novos temas de poesia, novas formas de arte<sup>123</sup>.

Pela sua própria definição de Renascimento, Pater já apresenta os elementos centrais do esteticismo. Na visão do autor, o retorno à Antiguidade não foi o principal motivo para a consagração de artistas e poetas renascentistas. O que os distinguiu de fato foi o desejo de uma elevação do espírito artístico. Para que tal ideal se realizasse, a busca por novas fontes na Antiguidade foi apenas um dos caminhos encontrados. A insatisfação com a realidade ao redor e a necessidade de usufruir ao máximo do intelecto e da imaginação são o que, para Pater, caracterizam o verdadeiro sentido do Renascimento e, por extensão, do esteticismo. Não por acaso, o autor inicia os ensaios com a figura de Pedro Abelardo (1079-1142) e encerra a coletânea com um estudo sobre Winckelmann (1717-1768). Embora não tenham pertencido ao Renascimento italiano, nenhum deles conseguia encontrar uma realização pessoal em meio às circunstâncias em que viviam. Por essa razão, buscaram formas mais elevadas para satisfazer um espírito inquieto. No caso de Abelardo, ao dar vazão ao que Pater chamou de “liberdade do coração” e “liberdade do intelecto”, o filósofo foi capaz de alcançar “modos ideais de viver, além dos limites prescritos pelo sistema”<sup>124</sup>. Séculos depois, Winckelmann igualmente poderia ter sido vítima da mediocridade, mas

A desesperada fidelidade ao interesse artístico foi o que salvou Winckelmann da mediocridade, a qual, não tendo barreiras para detê-la, se move sempre numa rotina insípida e deixa escapar uma chance única na vida do espírito e do intelecto<sup>125</sup>.

Se Pater admirava Abelardo e Winckelmann pela curiosidade aguçada, o autor prezava da mesma forma artistas e poetas capazes de provocar justamente aquilo que era mais caro aos

---

<sup>123</sup> Ibidem, pp.31-32: “The word Renaissance, indeed, is now generally used to denote not merely that revival of classical antiquity which took place in the fifteenth century, and to which the word was first applied, but a whole complex movement, of which that revival of classical antiquity was but one element or symptom. For us the Renaissance is the name of a many-sided but yet united movement, in which the love of the things of the intellect and the imagination for their own sake, the desire for a more liberal and comely way of conceiving life, make themselves felt, urging those who experience this desire to search out first one and then another means of intellectual or imaginative enjoyment, and directing them not merely to discovery of old and forgotten sources of this enjoyment, but to divine new sources of it, new experiences, new subjects of poetry, new forms of art” (1888, p.2).

<sup>124</sup> Ibidem, p. 36: “modes of ideal living, beyond the prescribed limits of that system” (1888, p.7).

<sup>125</sup> Ibidem, p.181: “But then the artistic interest was that by desperate faithfulness to which Winckelmann was saved from the mediocrity, which, breaking through no bounds, moves ever in a bloodless routine, and misses its one chance in the life of the spirit and the intellect” (1888, p.197).

dois eruditos: a novidade, o interesse, a emoção. Conforme Pater defende no ensaio sobre Michelangelo, é imprescindível que as verdadeiras obras de arte “nos estimulem ou nos surpreendam. Mas é também indispensável que nos deem prazer e exerçam fascínio sobre nós”<sup>126</sup>. É notório, portanto, o papel diferenciado que o autor atribui à arte. Com o fim único e exclusivo de produzir arrebatamento, a arte pertence a uma esfera superior, na qual se encontra livre de quaisquer restrições:

O que a arte moderna tem por fazer a serviço da cultura é *arranjar novamente os detalhes da vida moderna, é refleti-la de modo a satisfazer o espírito*. E de que o espírito precisa diante da vida moderna? De *senso de liberdade*. Ele jamais poderá ter de novo aquele rude senso de liberdade que supõe que a vontade do homem pode ser limitada [...] <sup>127</sup>.

O trecho é bastante elucidativo da distinção que Pater confere à arte. Desvencilhada da banalidade do cotidiano, ela está a serviço do refinamento do espírito. Para o autor, o fascínio pela arte foi o que diferenciou Winckelmann de seus contemporâneos e tornou-o uma personalidade tão interessante. Por sua vez, para que a arte seja capaz de satisfazer um espírito elevado, é preciso existir liberdade. Como exemplo adotado por Pater, Abelardo igualmente se sobressaiu ao seu tempo por não ter se limitado às regras do sistema.

De certa maneira, a autonomia que Pater concede à arte pode ser equiparada às demandas de Zola. Ao se apropriar de um discurso científico, o autor francês também reivindicava um espaço independente para a arte. Já que a ciência segue suas próprias leis, a arte tem o mesmo direito. Em contrapartida, se o naturalismo e o esteticismo almejavam um objetivo comum, ambos tinham propósitos completamente antagônicos. Na tentativa de esclarecer o papel ideal do crítico esteta, Pater lança uma provocação logo no Prefácio da coletânea, a qual será importante para a compreensão de sua teoria:

Tal melodia ou tal quadro, tal personalidade cativante que aparece na vida real ou num livro, o que eles são *para mim*? Que efeito produzem realmente sobre mim? Proporcionam-me prazer? E, nesse caso, que espécie ou grau de prazer? Como minha natureza é modificada pela presença e influência deles?<sup>128</sup>

Pela passagem citada, pode-se de antemão estabelecer uma diferença significativa entre o esteticismo de Pater e o naturalismo de Zola. Conforme visto anteriormente, o projeto

<sup>126</sup> Ibidem, p.87: “*that they shall excite or surprise us in indispensable. But that they shall give pleasure and exert charm over us is indispensable too*” (1888, p.75).

<sup>127</sup> Ibidem, p.216, grifos meus: “*What modern art has to do in the service of culture is so to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit. And what does the spirit need in the face of modern life? The sense of freedom. That naïve, rough sense of freedom, which supposes man’s will to be limited, [...] he can never have again*” (1888, pp.243-244).

<sup>128</sup> Ibidem, p.26, grifos do autor: “*What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence?*” (1888, p.x).

naturalista do escritor francês priorizava, sobretudo, o comportamento do indivíduo em sociedade. Atribui-se, portanto, uma importância considerável à influência do meio social. No esteticismo de Pater, observa-se o movimento contrário, no qual o indivíduo está em primeiro plano. Como enfatizado pelo autor, a experiência estética é única e exclusivamente pessoal.

A fim de comprovar o argumento de que a arte é o meio ideal para o aprimoramento do indivíduo, Pater defenderá, ao longo de toda a coletânea, a necessidade de se buscar na arte novas impressões, as quais, por sua vez, devem ser fonte de um prazer intenso e especial<sup>129</sup>. Não obstante, a maneira de se obter essas impressões pode variar. Já que “a beleza existe sob múltiplas formas”<sup>130</sup>, cada arte apresenta suas próprias particularidades e apela aos nossos sentidos de modo distinto: “[...] há diferentes espécies de beleza estética, correspondendo a diferentes espécies de talento dos próprios sentidos. Cada arte, portanto, com seu encanto sensual peculiar e intraduzível, tem seu modo especial de atingir a imaginação [...]”<sup>131</sup>.

A premissa de que arte ocasiona o deleite dos sentidos está presente em todos os ensaios. Em mais de uma ocasião, Pater retoma a ideia de que a arte deva sempre proporcionar *sensações* prazerosas e peculiares. Essa busca constante por novas sensações está atrelada à semelhança estabelecida pelo autor entre a brevidade de nossa vida e a de uma chama. Se uma chama é intensa, porém fugaz, assim também são nossas experiências. Do ponto de vista de Pater, para além do resultado alcançado, a experiência em si mesma tem muito mais valor. Na luta contínua contra o tempo, é preciso viver o que ele classifica como momentos perfeitos. Esses momentos, por sua vez, podem ser encontrados na arte, a qual nos oferece as mais variadas e fortes impressões:

Arder sempre com essa chama compacta, semelhante a uma joia, manter esse êxtase é o sucesso da vida. Em um certo sentido se pode até dizer que nossa falha está em formar hábitos: pois, afinal, o hábito faz parte de um mundo estereotipado [...]. Enquanto tudo se desfaz sob os nossos pés, podemos muito bem nos agarrar a alguma paixão delicada ou a alguma contribuição do conhecimento que, com o abrir-se do horizonte, pareça colocar o espírito em liberdade por um momento, ou a algum estímulo dos sentidos, tinturas ou cores estranhas, odores curiosos, obras da mão de um artista ou rosto de um amigo. [...] Com esse senso do esplendor da nossa experiência e de sua aterradora brevidade, juntando tudo o que somos num único esforço desesperado de ver e tocar, dificilmente teremos tempo para teorias sobre as coisas que vemos e tocamos. O que temos de fazer é continuar sempre testando novas opiniões e cortejando novas impressões. [...] A paixão poética, o desejo da beleza, o amor à arte por ela mesma têm o máximo dessa sabedoria. Pois a arte vem até vocês propondo francamente não dar nada mais que a suprema

<sup>129</sup> Ibidem, p.27.

<sup>130</sup> Ibidem: “*beauty exists in many forms*” (1888, p.xii).

<sup>131</sup> Ibidem, p.133: “*there are differences of kind in aesthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves. Each art, therefore, having its own peculiar and incommunicable sensuous charm, has its own special mode of reading the imagination [...]*” (1888, pp.136-136).

qualidade para os seus momentos enquanto eles passam, e sem nenhuma outra razão que por esses momentos<sup>132</sup>.

Parte da Conclusão, o excerto parece condensar o ideal artístico defendido por Pater. Ao amar a arte genuinamente, o indivíduo rompe com seus hábitos, com esse “mundo estereotipado”. Com a curiosidade atiçada e os sentidos estimulados, é capaz de garantir, ao menos por um instante, sua liberdade de espírito. Fora do alcance da mediocridade, o refinamento artístico confere ao indivíduo uma realização pessoal.

Essa educação artística idealizada por Pater se pauta, sobretudo, no desejo da beleza. Conforme mencionado antes, o autor reconhece que a beleza não é única e que pode se apresentar sob variadas formas. No entanto, ao sermos por ela impactados, Pater enfatiza que é de absoluta irrelevância identificar “a exata relação [da beleza] com a verdade ou a experiência”<sup>133</sup>. É notória, portanto, a diferença com o projeto naturalista. Se Pater valoriza a arte pela sua libertação da realidade, Zola, ao contrário, defende o compromisso da arte com a verdade. Como romancistas experimentadores, vimos que os naturalistas se propõem a mostrar os aspectos mais sórdidos e ordinários da vida real. Em completa oposição a esse princípio, temos agora a defesa de uma arte que se nega a retratar a realidade:

A base de todo o gênio artístico reside no poder de conceber a humanidade de uma maneira nova e surpreendente, de *substituir o mundo mais medíocre de nosso dia a dia por um mundo feliz* criado por ele, de gerar em torno a si uma atmosfera com novo poder de refração, *selecionando, transformando e recombinao as imagens* que transmite segundo a escolha do intelecto imaginativo<sup>134</sup>.

Se tirados de seu contexto, esses argumentos podem parecer os mesmos utilizados pelos moralistas ingleses para censurar o naturalismo. Nada, no entanto, seria mais incongruente do que equiparar o esteticismo de Walter Pater com os ataques desses críticos. Em sua defesa da arte pela arte, o autor exclui a possibilidade de um objetivo moral; na busca pela perfeição, a

---

<sup>132</sup> Ibidem, pp.222-223: “To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a stereotyped world [...]. While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. [...] With this sense of splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions [...]. Of this wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love for art for art's sake, has most; for art comes to you professing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moment's sake” (1888, pp.250-252).

<sup>133</sup> Ibidem, p.26: “its exact relation to truth or experience” (1888, p.x).

<sup>134</sup> Ibidem, p.202, grifos meus: “The base of all artistic genius is the power of conceiving humanity in a new, striking, rejoicing way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of common days, of generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect” (1888, p.225).

arte é um fim em si mesmo<sup>135</sup>. Logo, ao frisar que o trabalho do artista seja *selecionar, transformar e recombinar* as imagens do mundo medíocre do dia a dia, a fim de torná-lo mais feliz, Pater está lidando com questões exclusivamente estéticas. Do seu ponto de vista, a vulgaridade da vida cotidiana não está ao alcance da superioridade da arte e não é capaz de fornecer impressões marcantes. Para que o refinamento artístico e a elevação do espírito sejam atingidos, é preciso que a realidade fique fora de jogo.

### 1.8 A arte como véu em oposição à arte como espelho

A teoria de Walter Pater não tarda a seduzir outros intelectuais da época e adquire um caráter peculiar no final do século. Ao ser adotado por Oscar Wilde, o esteticismo passa a representar não apenas uma estética, mas um estilo de vida, associado sobretudo ao dandismo wildeano. Em uma turnê pelos Estados Unidos em 1882, Wilde foi o centro das atenções. O modo extravagante de se vestir e a tão inusitada personalidade tornaram-no uma celebridade bastante controversa entre os americanos. Se a figura de Wilde atiçava a curiosidade, sua defesa da arte e do belo tampouco deixou de surpreender aquela sociedade materialista.

Ao percorrer os Estados Unidos em um ciclo de palestras sobre o esteticismo, o autor já propagava muitas das ideias de Pater. No Chickering Hall de Nova York, concedeu uma de suas mais conhecidas conferências, intitulada “The English Renaissance of Art”. Como se pode notar facilmente, o título evoca os ensaios de Pater. Apropriando-se do sentido que o crítico inglês atribuiu ao Renascimento, Wilde defende que toda revolução, na política ou na arte, representa “[...] o desejo do homem por uma forma de vida mais nobre, por um método e uma oportunidade de expressão livres”<sup>136</sup>. Para exemplificar o Renascimento das artes que se operava na Inglaterra, o autor menciona John Keats e os Pré-Rafaelistas. O poeta, pelo seu inquestionável senso de beleza e pela consciência de que a arte pertence a uma esfera separada da vida real; os pintores, pela insatisfação com a arte convencional e pelo desejo de revolucioná-la<sup>137</sup>.

Ciente da hostilidade com a qual os Pré-Rafaelistas eram tratados, Wilde não hesita em satirizar o público britânico: se questionados sobre o verdadeiro significado de esteticismo, noventa por cento dos ingleses responderiam que é apenas uma afetação à maneira francesa<sup>138</sup>. Naturalmente, Wilde tentará provar o contrário. Com argumentos muito próximos aos de Pater, o autor entende o esteticismo como uma defesa do belo, o qual deve ser incorporado à vida e,

<sup>135</sup> Ibidem, p.122.

<sup>136</sup> WILDE, Oscar. The English Renaissance of Art (1882). In: *Essays and Lectures*. The Floating Press, 2009, p.107: “[...] a desire on the part of man for a nobler form of life, for a freer method and opportunity of expression”.

<sup>137</sup> Ibidem, pp. 112-114.

<sup>138</sup> Ibidem, p.113.

sobretudo, à arte. Esta, por sua vez, somente é digna de valor se for inovadora e capaz de provocar prazer e deslumbramento:

Não basta que uma obra de arte se adeque às demandas estéticas de seu tempo: é necessário que ela contenha, para nos afetar com um deleite permanente, a impressão de uma individualidade distinta, uma individualidade apartada do sujeito comum, e que se acerque de nós apenas pela virtude de o trabalho ser novo e deslumbrante e por caminhos cuja estranheza nos faz querer acolhê-los ainda mais<sup>139</sup>.

Observa-se pela passagem citada a relevância que Wilde atribui ao artista. Com qualidades que o tornam distinto de seus contemporâneos, a individualidade do artista se concretiza na originalidade de sua obra. Wilde, entretanto, não acredita que a criação artística seja fruto de uma inspiração repentina; ao contrário, o mérito do artista reside justamente no seu árduo esforço de invenção. Nesse trabalho constante, é preciso *selecionar* a matéria de sua obra, a fim de alcançar o verdadeiro significado da beleza: “Ele vai considerar aquilo que for salutar para o seu próprio espírito, nada mais; *escolher* alguns fatos e *rejeitar* outros com a calma do controle artístico de quem tomou posse do segredo da beleza”<sup>140</sup>. A semelhança com as ideias de Pater é aqui evidente. Assim como o crítico inglês defendia a necessidade de a matéria do cotidiano ser transformada e reorganizada para fins exclusivamente estéticos, Wilde admite de antemão que a arte e a vida real não pertencem ao mesmo universo. Para que o artista tenha êxito em seu projeto, é necessário que ele reconheça essa diferença:

O reconhecimento de uma esfera separada para o artista, a consciência da absoluta diferença entre o mundo da arte e o mundo do fato real, entre a graça clássica e a realidade imediata, definem não apenas o elemento essencial de qualquer encanto estético mas são a característica de todo grande trabalho imaginativo e de todas as grandes eras da criação artística [...] <sup>141</sup>.

Embora Wilde tivesse assumido uma posição contrária à arte imitativa já à época das palestras nos Estados Unidos, seu projeto estético ganhou em consistência quando foi renovado na forma de ensaios crítico-literários. Publicados em periódicos ingleses a partir de meados dos anos 1880<sup>142</sup>, os textos de Wilde foram fundamentais para o debate finissecular em torno da

<sup>139</sup> Ibidem, p.115: “For it is not enough that a work of art should conform to the aesthetic demands of its age: there must be also about it, if it is to affect us with any permanent delight, the impress of a distinct individuality, an individuality remote from that ordinary men, and coming near to us only by virtue of a certain newness and wonder in the work, and through channels whose very strangeness makes us more ready to give them welcome”.

<sup>140</sup> Ibidem, p.122, grifos meus: “He will take of it what is salutary for his own spirit, no more; choosing some facts and rejecting others with the calm artistic control of one who is in possession of the secret of beauty”.

<sup>141</sup> Ibidem, p.121: “The recognition of a separate realm for the artist, a consciousness of the absolute difference between the world of art and the world of real fact, between the classic grace and absolute reality, forms not merely the essential element of any aesthetic charm but is the characteristic of all great imaginative work and of all great eras of artistic creation”.

<sup>142</sup> À exceção de “The Soul of Man under Socialism” (1891), todos os ensaios de Wilde, a saber, “The Truth of Masks” (1885), “Pen, Pencil and Poison” (1889), “The Decay of Lying” (1889) e “The Critic as Artist” (1890), foram posteriormente reunidos no livro *Intentions* (1891).

conflituosa relação entre a vida e a arte. Em todos eles, no entanto, prevalece a defesa da supremacia da arte e da necessidade de avaliá-la por critérios estéticos em detrimento de julgamentos morais.

No primeiro desses ensaios, “The Truth of Masks”, publicado originalmente em 1885 na *The Nineteenth Century* sob o título “Shakespeare and Stage Costume”, Wilde refutará duas críticas recorrentes às adaptações das peças de Shakespeare no período vitoriano. A primeira delas diz respeito aos trajes das encenações, pois defendia-se que o dramaturgo era indiferente ao que os atores vestiam. Como um dândi bastante vaidoso e pelos artigos de moda que escrevia para a imprensa<sup>143</sup>, era de se esperar que Wilde privilegiasse o rigor das vestimentas no teatro. Não obstante, sua maior preocupação quanto ao vestuário dos atores era o efeito artístico provocado no público. Para o autor, Shakespeare era completamente cuidadoso com os trajes de suas peças, pois tinha consciência de que eles dariam *prazer aos olhos*: “Como sabia muito bem que a beleza do traje fascina sempre os temperamentos artísticos, introduz constantemente em suas obras danças e mascaradas, somente pelo prazer que proporcionam à vista”<sup>144</sup>. Vale ressaltar, no entanto, que Wilde não era da opinião de que as vestimentas deveriam ser informativas; ao contrário, seu único fim era contribuir para a harmonia artística:

E conquanto os trajes fossem autênticos, até nos seus menores detalhes de cor e desenho, não se lhes concedia, contudo, a importância anormal que se deve emprestar-lhes numa conferência fragmentária, mas ficavam subordinados às regras da composição elevada e à unidade do efeito artístico<sup>145</sup>.

O ideal de uma composição elevada, bem como o da unidade do efeito artístico, reaparecerá em todos os ensaios críticos wildeanos. Aqui, além de usar esses argumentos para rejeitar a ideia de que Shakespeare não se importasse com as vestimentas de suas peças, o autor igualmente os utiliza para combater outra crítica bastante frequente à época: a de que a arqueologia era desnecessária para as encenações shakespearianas. Indignado com as reclamações dos críticos, Wilde alega que a arqueologia em muito auxilia a reconstituição do período em que se passa a peça, a exemplo dos vestígios da arquitetura e do vestuário de determinado momento histórico. Pode-se, a princípio, estranhar esse posicionamento de Wilde.

---

<sup>143</sup> Ver, por exemplo, “Mr. Oscar Wilde on Women’s Dress”, *Pall Mall Gazette*, 14 out. 1884; “More Radical Ideas Upon Dress Reform”, *Pall Mall Gazette*, 11 nov. 1884.

<sup>144</sup> WILDE, Oscar. A Verdade das Máscaras. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007a, p.1049. No original: “*Knowing how the artistic temperament is always fascinated by beauty of costume, he constantly introduced into his plays masques and dances, purely for the sake of the pleasure which they give to the eye*”. Cf. WILDE, Oscar. The Truth of Masks: A Note on Illusion (1885). In: ROSS, Robert (Ed.) *The Collected Works of Oscar Wilde*, v.15. Londres: Routledge/Thoemmes, 1993, p.228.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 1057: “*And while the costumes were true to the smallest points of colour and design, yet the details were not assigned that abnormal importance which they must necessarily be given in a piecemeal lecture, but were subordinated to the rules of lofty composition and the unity of artistic effect*” (1993, p.244).

Para um autor que preza a separação completa entre a arte e os fatos verídicos, o uso da arqueologia parece uma incongruência. O alerta, entretanto, não tarda a chegar:

A arqueologia, como ciência, não é nem boa, nem má; é um fato simplesmente. Seu valor depende por inteiro da *maneira* de empregá-la e este emprego é da *competência do artista e somente dele*. Dirigimo-nos ao arqueólogo à busca de *materiais* e ao artista para o método. [...] o arqueólogo deve proporcionar-nos os fatos que o artista há de transformar em *efeitos*<sup>146</sup>.

Como é possível observar, Wilde reitera o valor do artista, no caso, o diretor de teatro. De nada adianta o material fornecido pela arqueologia, se o artista não souber apropriar-se dele. Já que os fatos comprovados pela arqueologia não provocam prazer algum, cabe ao artista adotar o *método* ideal para transformá-los em *efeito* artístico. Somente por meio da arte a arqueologia pode ter sua beleza e ser capaz de despertar emoção.

Nesse sentido, Wilde não atribui o mérito de Shakespeare exclusivamente à acuidade histórica de suas peças. Embora reconheça a importância de certos detalhes para a criação de determinada realidade, o que distingue o dramaturgo é a forma pela qual ele maneja os dados disponíveis: “O valor estético das obras de Shakespeare não depende, naturalmente, de modo algum dos fatos que lhe servem de assunto, mas de sua verdade, e a Verdade é sempre independente dos fatos, que ela inventa ou escolhe a seu gosto”<sup>147</sup>. É interessante averiguar o sentido peculiar que Wilde confere à Verdade. Se antes a comprovação da verdade por meio dos fatos e das experiências era o lema dos naturalistas, aqui temos a inversão dessa ideia. Para Wilde, o que existe é a *verdade artística*, a qual não tem nenhum compromisso com a realidade. Não por acaso, o autor louva Shakespeare pela sua qualidade de ilusionista<sup>148</sup>. A seu bel-prazer, reordena ou inventa os fatos para alcançar a harmonia artística.

Pelo próprio oxímoro do título do ensaio já se pode suspeitar que o significado usual de verdade será revertido. Se as máscaras costumam ser usadas para ocultar a verdade, na visão de Wilde são elas que a revelam. Esse jogo com as máscaras será retomado em “Pen, Pencil, and Poison”, publicado em 1889 na *Fortnightly Review*. Como uma paródia do gênero biografia, o ensaio retrata a vida de Thomas Wainwright (1794-1847), figura multifacetada que foi ao mesmo tempo poeta, pintor, crítico de arte, falsificador e um mestre do envenenamento; quando

---

<sup>146</sup> Ibidem, pp. 1059-1060, grifos meus: “*For archaeology, being a science, is neither good or bad, but a fact simply. Its value depends entirely on how it is used, and only an artist can use it. We look to the archaeologist for the materials, to the artist for the method. [...] the archaeologist is to supply us with the facts which the artists is to convert into effects*” (1993, p.249).

<sup>147</sup> Ibidem, p.1061: “*Of course the aesthetic value of Shakespeare’s plays does not, in the slightest degree, depend on their facts, but on their Truth, and Truth is independent of fact always, inventing or selecting them at pleasure*” (1993, p.253).

<sup>148</sup> Ibidem, p.1055.

forçado pela necessidade, não hesitou em livrar-se do tio, da sogra e da cunhada. Sobre essa última característica, Wilde sublinha que não houve rival que estivesse à sua altura<sup>149</sup>.

Ao mencionar o fato de Wainewright adotar pseudônimos em seus artigos na imprensa, o autor afirma: “Uma máscara é mais eloquente do que um rosto. Aqueles disfarces intensificam sua personalidade”<sup>150</sup>. Como se pode notar, a metáfora da máscara reaparece, e Wilde, mais uma vez, subverte o seu sentido usual. Se dissermos que alguém se esconde por trás de uma máscara, é certo que tomaríamos a pessoa como traiçoeira, em quem não se pode confiar. No caso de Wainewright, a suposição estaria correta, afinal, ele falsifica documentos e é um criminoso. Wilde, porém, interpretará a situação sob outro ponto de vista. Para ele, os vários disfarces do escritor tornam-no uma personalidade fascinante. O estilo de vida à maneira de um dândi e o interesse genuíno pelas coisas belas são algumas de suas qualidades reforçadas no ensaio:

Aquele jovem dândi preferia ser alguém a fazer algo. Dizia que a vida é uma arte e que tem seus estilos diferentes, como as artes que tentam exprimi-la. [...] Sentia grande predileção pelos interiores artísticos e nunca se cansava de descrever-nos os aposentos em que vivia, ou antes aqueles em que teria desejado viver. [...] é evidente que foi um dos primeiros a reconhecer que a chave do ecletismo estético reside na verdadeira harmonia de todas as coisas verdadeiramente belas, sem ter em conta sua época, sua escola ou seu estilo<sup>151</sup>.

Um esteta por excelência, Wainewright desprezou tudo o que fosse óbvio e banal na arte e foi contra as tendências realistas de seus contemporâneos. Como crítico de arte, concentrou-se apenas nas próprias impressões que lhe causavam as obras, o que, para um discípulo de Pater feito Wilde, é a distinção de todo crítico esteta. Logo, Wilde não hesita em reconhecer a potência da caneta, do lápis e do veneno de Wainewright. A combinação não deixa de ser curiosa. Apesar dos crimes por ele cometidos, Wilde defende que a arte de Wainewright não pode ser julgada pela sua conduta: “O fato de ser um homem um envenenador não prova nada contra sua prosa!”<sup>152</sup> Pela ironia sempre tão aguçada de Wilde, é quase inevitável não estabelecer um paralelo entre o veneno e a escrita. Embora estivesse se referindo a um caso

---

<sup>149</sup> Cf. WILDE, Oscar. Pena, Lápis e Veneno. In: *Obra Completa*. Trad Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007b, p.1095.

<sup>150</sup> Ibidem, p.1097. No original: “A mask tells us more than a face. These disguises intensified his personality”. Cf. WILDE, Oscar. Pen, Pencil, and Poison (1889). In: *The Best Known Works of Oscar Wilde*. Nova York: Halcyon House, 1940, p. 463.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 1098: “This young dandy sought to be somebody, rather than to do something. He recognized that Life itself is an art, and has its modes of style no less than the arts that seek to express it. [...] He is keenly sensitive to the value of beautiful surroundings, and never wearies of describing to us the rooms in which he lived, or would have liked to live. [...] it is clear that he was one of the first to recognize what is, indeed, the very keynote of aesthetic eclecticism, I mean the true harmony of all really beautiful things, irrespective of age or place, of school or manner” (1940, pp.463-464).

<sup>152</sup> Ibidem, p.1109: “The fact of a man being a poisoner is nothing against his prose” (1940, p.473).

verídico de envenenamento, o argumento do autor pode ser tomado como um ataque aos moralistas. Pelo fato de os críticos muitas vezes exprobarem uma obra literária por acreditarem que ela seja *venenosa* – como ocorreu com *The Picture of Dorian Gray* no ano seguinte –, Wilde faz uma defesa da separação completa entre a arte e a moral. Para que os méritos artísticos de uma obra sejam devidamente avaliados, é preciso que os julgamentos éticos fiquem de lado.

Essa discussão também pode ser averiguada em outro ensaio de 1889, publicado na *The Nineteenth Century*. Um dos textos mais conhecidos de Oscar Wilde, “The Decay of Lying” demonstra o amplo repertório de leitura do autor e traz um balanço da produção literária então vigente. Já pelo título, observa-se a continuação do tema abordado nos ensaios aqui analisados: em oposição à verdade dos fatos e da experiência, a preferência pela mentira. No diálogo entre os dois personagens que levam os nomes dos filhos de Wilde, Vivian protestará contra o descrédito ao qual a mentira tem sido submetida nos últimos tempos e tentará convencer Cyril de que “[...] a Mentira, isto é, o relato das belas coisas falsas, é a própria finalidade da Arte”<sup>153</sup>.

Dentre todos os ensaios, “The Decay of Lying” talvez seja o texto em que o esteticismo wildeano se insira de forma mais evidente no debate da época em torno da representação do objeto literário. A defesa da mentira aparece como uma clara objeção ao deslumbramento pelo método científico e, conseqüentemente, ao projeto estético dos naturalistas. Se antes Wilde já contestava o uso dos *fatos* na arte, aqui sua crítica ficará mais contundente. Ao desdenhar o que chamou de “uma faculdade mórbida e malsã de dizer a verdade”<sup>154</sup>, o autor, nas palavras do personagem Vivian, aflige-se com a ideia de que o “monstruoso culto aos fatos”<sup>155</sup> está, cada vez mais, tomando posse do terreno da ficção: “Que diferença agora! Não somente os fatos se introduzem na história, mas usurpam o domínio da Fantasia e invadiram o reino do Romance. Tudo sofre o seu glacial contacto. Tornam vulgar a humanidade”<sup>156</sup>.

A crítica à obsessão pelos fatos no âmbito do romance é um ataque direto à estética naturalista. Ao longo do ensaio, abundam ironias sobre o escritor que busca reproduzir fielmente a realidade a partir de experiências verdadeiras e de pesquisas minuciosas. Em um

<sup>153</sup> WILDE, Oscar. A Decadência da Mentira. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007c, p.1094. No original: “*Lying, the telling of beautiful things, is the proper aim of art*”. Cf. WILDE, Oscar. The Decay of Lying (1889). In: MURRAY, Isobel (Ed.) *Oscar Wilde. Critical Edition of the Major Works*. Nova York: Oxford University Press, 1989a, p.239.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 1073: “*a morbid and unhealthy faculty of truth-telling*” (1989a, p.218).

<sup>155</sup> Ibidem: “*our monstrous worship of facts*” (1989a, p.218).

<sup>156</sup> Ibidem, p. 1081: “*Now, everything is changed. Facts are not merely finding a footing-place in history, but they are usurping the domain of Fancy, and have invaded the kingdom of Romance. Their chilling touch is over everything. They are vulgarizing mankind*” (1989a, p.226).

retrato bastante caricato, temos a figura do autor naturalista ávido por coletar material na Biblioteca Nacional ou no Museu Britânico:

Os antigos historiadores nos apresentavam ficções deliciosas em forma e fatos; o romancista moderno nos apresenta fatos estúpidos à guisa de ficções. O Livro Azul converte-se rapidamente em seu ideal, tanto pelo que se refere ao método como no estilo. Possui seu enfadonho *document humain*, seu mísero *coin de la création*, que ele esquadrinha com seu microscópio. Pode ser encontrado na Biblioteca Nacional ou no Museu Britânico, buscando com descaramento o seu assunto. Nem sequer tem a coragem das ideias alheias, mas insiste em ir diretamente à vida para tudo e, afinal, entre as enciclopédias e sua experiência pessoal, fracassa miseravelmente, depois de esboçar tipos copiados de seu círculo familiar ou da lavadeira semanal e de adquirir um lote importante de informações úteis das quais não pode nunca libertar-se por completo, nem mesmo em seus momentos de máxima meditação<sup>157</sup>.

Dentre os escritores naturalistas mencionados no texto, Zola é um dos mais criticados. É preciso salientar, no entanto, que Wilde excluir qualquer tentativa de julgamento moral. À época da publicação do ensaio, janeiro de 1889, a controvérsia naturalista ainda não esmorecera e as autoridades continuavam a perseguir Henry Vizetelly. Ao falar sobre o autor francês, Wilde não hesita em sair em sua defesa:

Mas esta obra é inteiramente ruim, de começo a fim, e ruim não do *ponto de vista moral*, mas do *ponto de vista da arte*. De um ponto de vista ético é apenas o que deveria ser. O autor possui uma veracidade perfeita e descreve as coisas exatamente como acontecem. Que mais pode desejar um moralista? Não sentimos a menor simpatia pela indignação moral de nossa época contra Zola. É simplesmente a indignação de Tartufo por ser exibido<sup>158</sup>.

Mais uma vez, prioriza-se a ruptura entre a arte e a moral. No mesmo momento em que os críticos apedrejavam Zola, Wilde também discordaria do escritor francês, mas a partir de um ponto de vista exclusivamente artístico. O argumento dos conservadores contra Zola – o de que ele seria imoral por reproduzir a vida real – é subvertido por Wilde para fins estéticos. Na visão do autor, copiar a realidade equivale à destruição do ideal da arte, afinal, “Em literatura

<sup>157</sup> Ibidem, p. 1072: “The ancient historians gave us delightful fiction in the form of fact; the modern novelist presents us with dull facts under the guise of fiction. The Blue Book is rapidly becoming his ideal both for method and manner. He has his tedious “document humain”, his miserable little “coin de la création”, into which he peers his microscope. He is to be found at the Librairie Nationale, or at the British Museum, shamelessly reading up his subject. He has not even the courage of other people’s ideas, but insists on going directly to life for everything, and ultimately, between encyclopedias and personal experience, he comes to the ground, having drawn his type from the family circle or from the weekly washerwoman, and having acquired an amount of useful information from which never, even in his most meditative moments, can he thoroughly free himself” (1989a, p.217).

<sup>158</sup> Ibidem, p.1075, grifos meus: “But his work is entirely wrong from beginning to end, and wrong not on the ground of morals, but on the ground of art. From any ethical standpoint it is just what it should be. The author is perfectly truthful, and describes things exactly as they happen. What more can any moralist desire? We have no sympathy at all with the moral indignation of our time against M. Zola. It is simply the indignation of Tartuffe on being exposed” (1989a, pp.219-220).

exigimos distinção, encanto, beleza e força imaginativa”<sup>159</sup>. Por essa razão, alega que Zola prova ser um romancista entediante, cujos personagens são completamente sem interesse<sup>160</sup>.

Em sua oposição ao projeto naturalista, Wilde retomará no ensaio os princípios do esteticismo, de modo a tornar mais evidente o contraste entre essas duas estéticas. Enquanto Zola se propunha a expor os vícios mais degradantes da sociedade a fim de curá-los, o autor irlandês abomina a ideia de que o romancista deva buscar sua matéria em meio ao ambiente em que vive. Ao acreditar que “quanto mais imitativa é a arte, menos representa o espírito de seu tempo”<sup>161</sup>, Wilde defende que a matéria da arte não pode ser útil nem informativa; ao contrário, deve ser para nós totalmente indiferente:

[...] 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. Deveríamos ser mais ou menos indiferentes aos assuntos tratados pela arte. [...] Temos confundido a libré comum de nossa época com a túnica das Musas e passamos os nossos dias nas ruas sórdidas e nos horrendos subúrbios de nossas vis cidades, quando deveríamos andar pelas encostas das colinas com Apolo<sup>162</sup>.

Em vez da reprodução pormenorizada da realidade, o autor outra vez argumenta que a *seleção* é o princípio artístico por excelência. Assim como Pater, Wilde assume que a vida real será transformada pela arte; esta, ao ter como objetivo primeiro a criação de formas belas, se apropriará da matéria cotidiana do modo que lhe convier: “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 [...]”<sup>163</sup>. Como síntese de sua teoria, Wilde ficou reconhecido pela máxima de que a arte “é mais um véu que um *espelho*”<sup>164</sup>. Do mesmo modo que a máscara, a imagem do véu reforça o projeto estético do autor, pois enfatiza a ideia de

<sup>159</sup> Ibidem: “*In literature we require distinction, charm, beauty, and imaginative power*” (1989a, p.220).

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> Ibidem, p. 1090: “*the more imitative an art is, the less it represents to us the spirit of its age*” (1989a, p.234).

<sup>162</sup> Ibidem, p. 1078: “*The only beautiful things [...] are the things that do not concern us. As long as a thing is useful or necessary to us, or affect us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art. To art’s subject-matter we should be more or less indifferent. [...] We have mistaken the common livery of the age for the vesture of the Muses, and spend our days in the sordid streets and hideous suburbs of our vile cities when we should be out on the hillside with Apollo*” (1989a, pp. 222-223).

<sup>163</sup> Ibidem, p.1079: “*Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to facts, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style [...]*” (1989a, p.224).

<sup>164</sup> Ibidem, p. 1083, grifos meus: “*She is a veil, rather than a mirror*” (1989a, p.228).

ocultação da realidade. Não por acaso, numa teoria em que a mentira é valorizada, a Verdade é apenas uma questão de estilo<sup>165</sup>.

Se em “The Decay of Lying” Wilde discute os princípios do esteticismo na literatura, em “The Critic as Artist” o autor reforçará seu projeto ao analisar o trabalho do crítico. Com o título original de “The True Function and Value of Criticism”, o ensaio foi publicado em 1890 na *The Nineteenth Century*. Dividido em duas partes, tem a estrutura de uma peça teatral e centra-se, mais uma vez, no diálogo entre dois personagens, Gilbert e Ernest. Conforme sugerido pelo próprio título, o texto é uma defesa da atividade crítica como independente e criativa, a qual merece ser alçada ao mesmo patamar que a arte. Para isso, serão retomadas as ideias de Pater a respeito da função do crítico esteta:

Seu único objetivo é escrever *suas próprias impressões*. Para ele pintam-se os quadros, escrevem-se os livros e esculpem-se os mármores. [...] 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<sup>166</sup>.

Observa-se pelo trecho citado a valorização da subjetividade do crítico. Assim como o esteticismo de Pater priorizava o indivíduo e suas impressões particulares frente a uma obra de arte, aqui a experiência pessoal do crítico também é o que o distingue. Se ele confere à obra uma interpretação própria, o seu trabalho equivale ao de uma criação artística: “[A crítica] Trabalha com materiais e lhes dá uma forma nova e deliciosa ao mesmo tempo”<sup>167</sup>. Nesse sentido, a influência de Pater não se restringe somente à ideia das *impressões* provocadas por uma obra de arte; para além disso, o autor é tomado no ensaio como um crítico por excelência. A sua famosa interpretação do quadro *Mona Lisa*<sup>168</sup> é citada como exemplo do poder criativo da atividade crítica. Independentemente das intenções de Leonardo da Vinci, a descrição de Pater alcança, por si só, a excelência artística.

Para que seu trabalho seja digno de valor, o crítico deve ter uma curiosidade aguçada, de modo a estar sempre em busca de diferentes impressões e, retomando-se Pater mais uma

---

<sup>165</sup> Ibidem, p.1082.

<sup>166</sup> WILDE, Oscar. O Crítico como Artista. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007d, p.1131, grifos meus. No original: “*His sole aim is to chronicle his own impressions. It is for him that pictures are painted, books written, and marble hewn into form. [...] Criticism’s most perfect form, which is in its essence purely subjective, and seeks to reveal its own secret and not the secret of another. For the highest Criticism deals with art not as expressive but as impressive purely*”. Cf. WILDE, Oscar. *The Critic as Artist* (1890). In: MURRAY, Isobel (Ed.) *Oscar Wilde. Critical Edition of Major Works*. Nova York: Oxford University Press, 1989b, p. 262.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 1130: “*It works with materials, and puts them into a form that is at once new and delightful*” (1989b, p.261).

<sup>168</sup> Uma das mais famosas interpretações sobre o quadro, a descrição de Pater chegou a ser aproveitada por autores como William Yeats. Ver: PATER, Walter. Leonardo da Vinci. In: *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*, pp.127-129.

vez, de novas sensações<sup>169</sup>. A fim de que se atinja esse objetivo, é preciso distanciar-se da vida cotidiana e encontrar refúgio na arte:

A vida! A vida! Não recorramos à vida para triunfar ou para aprender. É ela uma coisa limitada pelas circunstâncias, incoerente na sua expressão e carece dessa delicada correlação entre a forma e o espírito que é a única coisa que pode satisfazer a um temperamento artístico e crítico<sup>170</sup>.

Tal afastamento da realidade implica uma vida contemplativa idealizada por Wilde. Numa sociedade em que predominam a produção científica e a valorização acerbada do trabalho, o apelo do autor soa para muitos como um disparate. Alvo de revolta entre seus contemporâneos, Wilde não titubeia em satirizar os ingleses: “Desgraçadamente para a Inglaterra, não há país no mundo que tenha tanta necessidade de gente não prática como o nosso. Entre nós o pensamento está degradado por causa de sua constante associação com a prática”<sup>171</sup>. Já que o exercício de contemplação atende exclusivamente ao livre pensamento crítico e ao aperfeiçoamento artístico, qualquer tentativa de ação efetiva na realidade é infrutífera. Nesse sentido, por ter como finalidade tirar o indivíduo de seu cotidiano e oferecer-lhe uma elevação do espírito, a arte nada interfere na ação. Esta, por sua vez, está restrita ao terreno da ética e não pode ser associada ao universo artístico.

A vida contemplativa proposta no ensaio baseia-se sobretudo no que Wilde denomina de *self-culture*, isto é, a capacidade do indivíduo de se educar sozinho por meio da cultura. Tido como um verdadeiro ideal, o *self-culture* é considerado pelo autor como a única maneira eficaz de se alcançar o aprimoramento do indivíduo: “Porque o desenvolvimento da raça depende do desenvolvimento do indivíduo e onde a cultura do eu deixa de ser o ideal, o nível intelectual baixa imediatamente e desaparece com frequência”<sup>172</sup>. É interessante constatar como Wilde se apropria da ideia de desenvolvimento. Contrariamente à noção usual de que representa uma evolução científica, no caso, a evolução das espécies ou da raça, o autor defende um desenvolvimento exclusivamente pessoal. Assim como no esteticismo de Pater, a individualidade é posta em primeiro plano.

A valorização do indivíduo será reiterada no ensaio que se intitula, curiosamente, “The Soul of Man under Socialism”. Publicado em 1891 na *Fortnightly Review*, o texto expõe a teoria

<sup>169</sup> WILDE, 2007d, pp.1150-1152.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 1142: “*Life! Life! Don't let us go to life for our fulfilment or our experience. It is a thing narrowed by circumstances, incoherent in its utterance, and without that fine correspondence of form and spirit which is the only thing that can satisfy the artistic and critical temperament*” (1989b, pp. 273-274).

<sup>171</sup> Ibidem, p.1146: “*There is no country in the world so much in need of unpractical people as this country of ours. With us, Thought is degraded by its constant association with practice*” (1989b, p.278).

<sup>172</sup> Ibidem, p. 1147: “*For the development of the race depends on the development of the individual, and where self-culture has ceased to be the ideal, the intellectual standard is instantly lowered, and, often, ultimately lost*” (1989b, p.279).

de um socialismo bastante idiossincrático. Ao defender uma distribuição de terras igualitária, Wilde argumenta que a propriedade privada é prejudicial ao individualismo. Enquanto alguns não podem explorar sua individualidade pois são privados pela fome, outros estão tão preocupados com as suas posses que se esquecem de desfrutar dos prazeres da vida. Com a extinção da propriedade privada, o verdadeiro individualismo poderá florescer:

no novo estado de coisas, o individualismo será muito mais livre, mais belo e intenso do que é atualmente. [...] Se abolirmos a propriedade privada, teremos o verdadeiro, o belo e saudável individualismo. Ninguém estragará sua vida acumulando coisas e símbolos de coisas. Viver-se-á. E viver é a coisa mais rara que há no mundo. Porque a maioria dos homens existe, nada mais<sup>173</sup>.

Na teoria wildeana, a qual Richard Ellmann classificou como “socialismo narcisista”<sup>174</sup>, a personalidade do indivíduo deve manifestar-se ao máximo. Para tal propósito, é preciso que ele esteja cercado das melhores condições possíveis e seja, por consequência, isento de restrições como o *dever* e o *auto sacrifício*. Por esse raciocínio, Wilde abomina completamente o trabalho braçal:

No trabalho manual não há nada de realmente dignificador e é, em grande parte, absolutamente degradante. O homem, tanto do ponto de vista mental como do moral, sente mal-estar quando realiza um trabalho que não lhe agrada, tanto mais quanto muitas formas de trabalho carecem por completo de atrativos e deveriam assim ser consideradas<sup>175</sup>.

A oposição estabelecida entre a expressão máxima da individualidade e as exigências impostas pelo trabalho manual constituirá um ponto importante de discussão na análise dos romances. Não obstante, cabe neste momento ressaltar que o individualismo proclamado por Wilde também estava a serviço da autonomia da arte e representava, desse modo, um ataque direto à moralidade vitoriana:

Nada o público detesta tanto quanto a novidade. Toda tentativa para ampliar os temas e a esfera da arte é acolhida como desagrado pelo público [...]. O público repele o novo, porque tem medo dele. Para ele a novidade aparece como uma forma do individualismo, como uma afirmação feita pelo artista de que tem direito de escolher os seus temas, de tratá-los como lhe parece melhor. E esta atitude do público está perfeitamente justificada. A arte é individualista

---

<sup>173</sup> WILDE, Oscar. A Alma do Homem sob o Socialismo. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007e, pp. 1169-1170. No original: “*Under the new conditions Individualism will be far freer, far finer, and far more intensified than it is now. [...] With the abolition of private property, then, we shall have true, beautiful, healthy Individualism. Nobody will waste his life in accumulating things, and the symbols of things. One will live. To live is the rarest things in the world. Most people exist, that is all*”. Cf. WILDE, Oscar. The Soul of Man under Socialism (1891). In: *The Best Known Works of Oscar Wilde*. Nova York: Halcyon House, 1940, pp. 478-479.

<sup>174</sup> ELLMANN, 1988, p.270.

<sup>175</sup> WILDE, 2007e, p.1176: “*There is nothing necessarily dignified about manual labour at all, and most of it is absolutely degrading. It is mentally and morally injurious to man and to do anything in which he does not find pleasure, and many forms of labour are quite pleasureless activities, and should be regarded as such*” (1940, p.483).

e o individualismo é uma força que origina a desordem e a desintegração. Nisto está seu valor extraordinário. Pois o que intenta derrubar é a monotonia do tipo, a escravidão do costume, a tirania do hábito, o rebaixamento do homem ao nível da máquina<sup>176</sup>.

A defesa do individualismo equivale, portanto, à defesa da liberdade do artista. Expressa por meio da arte, sua individualidade é revelada pelo tema e pelo tratamento que escolheu dar à sua obra. Enquanto a *novidade* representa para muitos uma afronta à moral, para o artista é a forma encontrada para livrar-se das convenções e satisfazer seu espírito. A provocação de Wilde é claramente uma resposta aos ataques do ano anterior contra *The Picture of Dorian Gray*. Embora sempre tenha levantado a bandeira a favor da independência da arte e argumentado com insistência que uma obra não pode ser julgada pelo viés moral, a imprensa vitoriana não demonstrou a menor simpatia pela sua teoria.

### 1.9 A recepção de *The Picture of Dorian Gray* em 1890

Em um dos aforismos que o consagrou como autor sagaz e espirituoso, Oscar Wilde afirma: “Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte”<sup>177</sup>. A máxima está contida no famoso prefácio de *The Picture of Dorian Gray*. Escrito originalmente em março de 1891 para a *Fortnightly Review*, “A Preface to Dorian Gray” foi expandido e incorporado à versão em livro do romance, publicada pela Ward Lock & Co. em abril do mesmo ano. Na tentativa de desvincular a arte de qualquer moral, o prefácio tornou-se uma espécie de manifesto artístico em que Wilde expunha seus princípios estéticos como forma de rebater as críticas que recaíram sobre o romance em 1890, em ocasião de sua publicação na *Lippincott’s Monthly Magazine*. Por meio das máximas apresentadas no prefácio, é possível identificar de antemão quais eram as principais acusações contra o romance.

No caso do aforismo acima mencionado, ele pode ser tomado como objeção a uma tendência entre os críticos da época em associar a figura de Wilde com o romance. Em 5 de julho de 1890, por exemplo, o jornal *Scots Observer* declara que, em detrimento de uma vida “limpa, saudável e sã”, a obra sugere que o autor prefira uma vida de “atos perversos e

<sup>176</sup> Ibidem, p. 1179: “The one thing that public dislike is novelty. Any attempt to extend the subject-matter of art is extremely distasteful to the public [...]. The public dislike novelty because they are afraid of it. It represents to them a mode of Individualism, an assertion on the part of the artist that he selects his own subject, and treats it as he chooses. The public are quite right in their attitude. Art is Individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of machine” (1940, p.486).

<sup>177</sup> WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p.5. No original: “To reveal art and conceal the artist is art’s aim”. Cf. WILDE, Oscar. The Preface (1891). In: *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books, 2003a, p.3.

antinaturais”<sup>178</sup>, em uma clara alusão à homossexualidade de Wilde. Indignado com esse comentário, o escritor responde ao jornal argumentando que confundir o artista com a obra é um erro imperdoável: “Um artista permanece à distância de seu objeto. Ele cria-o e contempla-o. Quanto mais longe de seu objeto, maior a liberdade de criação do artista”<sup>179</sup>. Ao seu estilo bastante irônico, Wilde retoma a polêmica em torno da possível identificação entre autor e obra numa carta de fevereiro de 1894: “Basil Hallward é o que penso que sou. Lord Henry, o que as pessoas pensam de mim. Dorian, o que eu gostaria de ser – em outras épocas, talvez”<sup>180</sup>. Como extrema consequência desse tipo de associação, o romance foi usado como prova contra Wilde em seu julgamento de 1895.

No momento da publicação de *The Picture of Dorian Gray* na revista, também foram poucos os que não avaliaram o romance sob um ponto de vista moral. Além de enxergar na obra uma eventual má conduta de Wilde, boa parte da crítica interpretou o romance como uma ameaça à integridade dos leitores. Nas resenhas, é possível identificar argumentos muito semelhantes aos utilizados pelos críticos do naturalismo. Adjetivos como “repugnante”, “lascivo” e “imundo” são recorrentes na avaliação do romance. Assim como Charles Swinburne se abstivera de citar trechos de *L'Assommoir*, o jornal *St James's Gazette*, numa resenha de 24 de junho de 1890 intitulada “A Study in Puppydom”, recusa-se a analisar *Dorian Gray* a fim de não “prejudicar as narinas de pessoas decentes”<sup>181</sup>. Segundo o jornal, falar sobre o romance seria colaborar com a propaganda da luxúria.

Na resenha do *St James's Gazette*, outro fator ainda chama atenção. Enquanto na década de 1880 os críticos ingleses se revoltaram com o naturalismo, interpretando essa estética apenas como uma fonte de imoralidade, o jornal igualmente se posicionará contra o esteticismo, alegando que Wilde buscou suas referências em meio ao lixo dos franceses decadentes:

O autor exhibe sua pesquisa barata entre o lixo dos franceses *Décadents* como qualquer pedante tagarela, e ele é impiedosamente entediante com aquela ladainha vulgar sobre a beleza do Corpo e a corrupção da Alma. [...] Pode-se conjecturar [...] que seu prazer reside na escolha de um tema só pelo fato de ser asqueroso<sup>182</sup>.

<sup>178</sup> Cf. MASON, Stuart (Ed.) *Art and Morality: A Defence of The Picture of Dorian Gray* (1907). Los Angeles: Harppress Publishing, 2016, p.28.

<sup>179</sup> Ibidem, p.29: “One stands remote from one's subject-matter. One creates it, and one contemplates it. The further away the subject-matter is, the more freely can the artist work”.

<sup>180</sup> WILDE, Oscar. *The Letters of Oscar Wilde*. Ed. Rupert Hart-Davis. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1962, p. 352: “Basil Hallward is what I think I am. Lord Henry what the world thinks me. Dorian what I would like to be – in other ages perhaps”.

<sup>181</sup> MASON, op. cit. “A Study in Puppydom”, p.9.

<sup>182</sup> Ibidem, pp.9-10: “The writer airs his cheap research among the garbage of the French *Décadents* like any driveling pedant, and he bores you unmercifully with his prosy rigmaroles about the beauty of the Body and the corruption of the Soul. [...] It may be suggested [...] that he derives pleasure from treating a subject merely because it is disgusting”.

Ao mesmo tempo em que explicita uma repulsa ao esteticismo, o jornal irá equiparar o romance wildeano às reportagens publicadas na *Pall Mall Gazette* em 1885 pelo editor William Thomas Stead. Sob o título “The Maiden Tribute of Modern Babylon”, Stead escreveu uma série de artigos que denunciavam a prostituição infantil em Londres<sup>183</sup>. Com descrições detalhadas sobre os bordéis, os exemplares da *Pall Mall* foram um êxito de vendas e causaram escândalo entre as autoridades. Na visão do *St James’s Gazette*, Stead e Wilde revelam ter “mentes repulsivas” e seus trabalhos deveriam ser levados à fogueira:

Os dois são da mesma laia – The Maiden Tribute of Modern Babylon e The Picture of Dorian Gray – e ambos deveriam ser atirados à fogueira. Não tanto por serem perigosos e depravados (são depravados mas não perigosos) e sim por serem irremediavelmente patéticos, escritos por simples *poseurs* (não importa se eles se consideram Puritanos ou Pagãos) que não conhecem nada da vida que eles dizem ter explorado, e por serem somente revelações sensacionalistas do que não existe, as quais, se de fato têm algo a revelar, revelam apenas a singularidade das mentes repulsivas de onde surgem tais coisas<sup>184</sup>.

No dia seguinte, Wilde já responde ao jornal. Na réplica, ele enfatiza sua tese de que um trabalho artístico não pode ser julgado pelo ponto de vista moral, dado que a arte e a ética pertencem a esferas distintas e devem ser levadas em conta separadamente<sup>185</sup>. À recusa do crítico em analisar o romance a fim de não divulgá-lo, Wilde contesta de forma bem sarcástica: “Receio, Senhor, que a verdadeira propaganda é o seu artigo habilmente escrito. O público inglês, tomado em massa, não se interessa por uma obra de arte até que seja dito que a obra de arte em questão é imoral, e o seu *reclame* irá, tenho certeza, aumentar de forma significativa as vendas da revista”<sup>186</sup>. O embate entre o jornal e Wilde continuou ainda por vários dias. Dentre as acusações contra o romance, interessa-nos destacar o seguinte argumento do *St James’s Gazette*:

[...] O Sr. Wilde sugere que os “direitos da literatura” incluem o direito de dizer o que quiser, como quiser e onde quiser. Esse é um direito não apenas

<sup>183</sup> Disponível em: <<https://attackingthediabol.co.uk/pmg/tribute/>>. Acesso em 15 set. 2019. Ao se vangloriar por empreender uma batalha “contra a sujeira, o vício e a exploração em Londres”, William Stead foi acusado de obscenidade e terminou preso. Ver: BAIRD, Julia. *Vitória, a rainha: A biografia íntima de uma mulher que comandou um império*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018, p.365.

<sup>184</sup> MASON, 2016, p.11: “*Still they are both chips from the same block – The Maiden Tribute of Modern Babylon and The Picture of Dorian Gray – and both of them ought to be chucked into the fire. Not to much because they are dangerous and corrupt (they are corrupt but not dangerous) as because they are incurably silly, written by simple poseurs (whether they call themselves Puritan or Pagan) who know nothing about the life which they affect to have explored, and because they are mere catchpenny revelations of the non-existent, which, if they reveal anything at all, are revelations only of the singularly unpleasant minds from which they emerge*”.

<sup>185</sup> Ibidem, “Mr. Wilde’s Bad Case”, p.12.

<sup>186</sup> Ibidem: “*I am afraid, Sir, that the real advertisement is your cleverly written article. The English public, as a mass, takes no interest in a work of art until it is told that the work of art in question is immoral, and your réclame will, I have no doubt, largely increase the sale of the magazine*”.

não reconhecido pela Constituição, mas expressamente proibido por meio de penalidades que vêm sendo aplicadas de modo constante. Então o que pretende o Sr. Oscar Wilde ao falar dos “direitos da literatura”? [...] ele nos diz que certos limites podem ser impostos a ações mas não à arte. É verdade. Mas a arte torna-se ação no momento em que uma obra é publicada. Contra publicações ofensivas é que objetamos [...]”<sup>187</sup>.

Observa-se pelo ataque do jornal o temor de que a arte interfira na vida real. Assim como William Lilly, no artigo de 1885 contra os romances de Zola, defendeu que os princípios éticos que orientam nossa conduta devam ser incorporados à ficção, o *St James's Gazette* igualmente assume a existência de certos limites para a arte. Se, no cotidiano, as pessoas não podem dizer o que bem entendem, muito menos como e onde quiser, o artista também não tem esse direito. Na visão do jornal, a partir do momento em que uma obra é publicada, ela torna-se ação, com impacto direto na realidade. Logo, se nossas atitudes são guiadas por determinadas regras, com a literatura não deve ser diferente.

A ideia de que a ficção tem efeito imediato para o leitor será recorrente nos ataques contra *The Picture of Dorian Gray*. Da mesma maneira que os críticos do naturalismo acreditavam que os romances de Zola pudessem desvirtuar o público jovem, o romance wildeano foi tido como um instrumento capaz de contaminar e até de envenenar os leitores, conforme se pode constatar em uma resenha no *Daily Chronicle*, em 30 de junho de 1890:

Tédio e imundície são as principais características da *Lippincott's* este mês. O conteúdo sujo da revista, embora decididamente divertido, é fornecido pela história do Sr. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. É um conto originado da literatura leprosa dos franceses *Décadents* – um livro venenoso, cuja atmosfera é dominada pelos odores tóxicos da putrefação moral e espiritual. [...] É uma falsa moral, assim como tudo no livro é falso, exceto pelo único elemento no romance que irá contaminar a mente de qualquer jovem que entre em contato com ele<sup>188</sup>.

Pelo trecho citado, evidencia-se mais uma vez a aversão da crítica pelo esteticismo. Se antes a estética de Zola era o foco dos moralistas, na década de 1890 o alvo mudou. No entanto, a forma de ataque permanece a mesma. Assim como a ficção de Zola era tida como uma doença

<sup>187</sup> Ibidem, *St James's Gazette*, p.19: “[...] Mr. Wilde hints that the “rights of literature” include a right to say what it pleases, how it pleases and where it pleases. That is a right not only not recognized by the law of the land, but expressly denied by penalties which have been repeatedly enforced. Then what does Mr. Oscar Wilde mean by talking about the “rights of literature”? [...] he tells us that limitations may be set on action but ought not to be set on art. Quite so. But art becomes action when the work of art is published. It is offensive publications that we object to [...]”.

<sup>188</sup> Ibidem, *Daily Chronicle*, pp.24-25: “Dullness and dirt are the chief features of *Lippincott's* this month. The element in it that is unclean, though undeniably amusing, is furnished by Mr. Oscar Wilde's story of “The Picture of Dorian Gray”. It is a tale spawned from the leprous literature of the French *Décadents* – a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction. [...] This is a sham moral, as indeed everything in the book is sham, except the one element in the book which will taint every young mind that comes in contact with it”.

purulenta capaz de contagiar os jovens, como declarado por Emily Crawford, *The Picture of Dorian Gray* deriva da “literatura leprosa dos franceses decadentes”. Considerado como um livro venenoso, prevalecem no romance “os odores tóxicos da putrefação moral e espiritual”. Apesar de não mencionar explicitamente, o jornal atribui à eventual relação homoafetiva entre os personagens o principal motivo da degradação dos jovens leitores.

Wilde não tarda a contestar a acusação de que seu romance era doentio. No ensaio aqui já analisado, “The Soul of Man under Socialism”, o autor retoma argumentos do esteticismo a fim de reverter o sentido que os críticos atribuem a uma obra insalubre. Para ele, um romance é prejudicial apenas quando não for inovador no tema e nem no estilo. De forma bastante provocativa, interpreta como um elogio as reprovações ao seu romance, afinal, quando o público<sup>189</sup> – no caso, a imprensa inglesa – toma uma obra como doentia, pode-se assegurar que ela é um trabalho de arte belo e saudável:

Uma obra de arte insana é, em troca, uma obra de estilo comum, antiquado, repetido, cujo tema foi escolhido reflexivamente, não pela atração que por ele sente o artista, mas pelo proveito pecuniário que espera obter do público. *Realmente, o romance que o público chama são é sempre uma produção completamente insana; e a que o público denomina insana é sempre uma obra de arte bela e sã*<sup>190</sup>.

Dentre os vários ataques dos quais o romance foi alvo, vale ainda ressaltar duas resenhas publicadas no mês de julho. Enquanto os críticos do naturalismo condenavam a preferência de Zola por retratar o feio e o baixo, o *The Scots Observer* faz um questionamento parecido sobre o enredo de *Dorian Gray*: “Por que fuçar num monte de esterco? O mundo é justo, e a proporção de homens lúcidos e de mulheres honestas é muito maior do que a de pessoas sujas, corrompidas ou anormais”<sup>191</sup>. Do mesmo modo que Andrew Lang aproxima certas descrições zolianas às de reportagens de Correspondentes Especiais, o jornal defende que o romance de Wilde lida com temas que apenas são adequados aos órgãos de Investigação Criminal<sup>192</sup>. Pouco tempo depois,

---

<sup>189</sup> Quando expandido em formato de livro, *The Picture of Dorian Gray* ganhou duas edições. Nenhuma delas, contudo, destinava-se ao grande público, como as traduções inglesas de Zola. Com um total de 1000 cópias impressas, a primeira edição, embora não fosse de luxo, visava a um público abastado. Já a segunda, feita exclusivamente para colecionadores interessados em questões artísticas, teve apenas 250 cópias impressas e foi considerada uma verdadeira obra de arte (BRISTOW, 2005, p.xxi). Dentre os intelectuais que aprovaram o romance, Stéphane Mallarmé, presenteado por Wilde com uma cópia do livro, em muito contribuiu para divulgá-lo na França (RABY, 2013, p.166).

<sup>190</sup> WILDE, 2007e, p. 1182, grifos do autor. No original: “An unhealthy work of art, on the other hand, is a work whose style is obvious, old-fashioned, and common, and whose subject is deliberately chosen, not because the artist has any pleasure in it, but because he thinks that the public will pay him for it. In fact, the popular novel that the public call healthy is always a thoroughly unhealthy production; and what the public call an unhealthy work of art is always a beautiful and healthy work of art” (1940, p.488).

<sup>191</sup> MASON, 2016, *The Scots Observer*, p.28: “Why go grubbing in muck heaps? The world is fair, and the proportion of healthy-minded men and honest women to those that are foul, fallen or unnatural is great”.

<sup>192</sup> Ibidem.

em 19 de julho de 1890, o periódico *Punch*, além de reforçar a tese de que o romance seja venenoso, publica uma charge em que Wilde faz a Sra. Grundy ficar sobressaltada quando recebe um exemplar de *Dorian Gray* (Fig. 2):



Fig. 2: “Parallel”.  
Joe, the Fat Boy in Pickwick,  
startles the Old Lady; Oscar,  
the Fad Boy in Lippincott’s,  
startles Mrs. Grundy.  
*Punch*, Vol. 99, 19 jul. 1890.

Apesar de Oscar Wilde sempre ter defendido a total separação entre a arte e a moralidade, o autor não foi indiferente às acusações que sofreu. Em uma das réplicas ao *St. James’s Gazette*, ele reconhece a função moral do romance: “os leitores irão perceber que a história apresenta uma moral. E a moral é esta: todo excesso, assim como toda renúncia, tem sua punição”<sup>193</sup>. Em 3 de julho de 1890, o jornal *Christian Leader* considerou que Wilde fez um importante serviço para a sua época, visto que o romance pode ser tomado como uma forma de “preservar os jovens de sucumbir às tentações que os rodeiam”<sup>194</sup>. Ainda segundo o jornal, a grande lição provém do fato de Dorian ter sido envenenado por um livro. Na semana seguinte, apesar de qualificar o romance como uma tentativa frustrada de Wilde de seguir os passos de Robert Louis Stevenson, o *Christian World* assume que a obra tem seu mérito por incitar a “repugnância ao pecado”<sup>195</sup>. Pouco tempo depois, em 12 de julho de 1890, o jornal *Light* defende que o romance só poderia trazer efeitos benéficos para a sociedade, pois demonstra que a alma invisível dentro do corpo acaba sendo “deformada, bestializada, e até assassinada por uma vida de pecados constantes”<sup>196</sup>.

<sup>193</sup> Ibidem, “Mr. Oscar Wilde Again”, p.15: “they will find that it is a story with a moral. And the moral is this: all excess, as well as all renunciation, brings its own punishment”.

<sup>194</sup> MIGHALL, Robert. Select Contemporary Reviews of *The Picture of Dorian Gray*. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003b, p.219: “it may be the means of preserving many young lives from the temptations by which they are surrounded”.

<sup>195</sup> Ibidem, *Christian World*, p.219: “a loathing for sin”.

<sup>196</sup> MASON, 2016, “The Picture of Dorian Gray – A Spiritualistic Review”, p.43: “deformed, bestialised, and even murdered by a life of persistent evil”.

Ao pressupor que Wilde fosse desaproveitar essas interpretações, o crítico Charles Whibley, em uma clara tentativa de provocação, teria sugerido que o autor irlandês estivesse ofendido por ser conclamado um “reformador da moral”<sup>197</sup>. Ao contrário da resposta esperada de um esteta, Wilde disse se alegrar com esse tipo de leitura, afinal, quando uma obra de arte é “rica, vital e completa”, ela atende tanto ao instinto artístico dos que se importam com a beleza quanto aos princípios éticos daqueles que prezam somente pela moralidade<sup>198</sup>. Para explicar seu raciocínio, o escritor acrescenta: “[a obra de arte] irá encher o covarde de terror, e o libertino verá nela sua própria vergonha. A obra será para cada homem aquilo que ele é”<sup>199</sup>. Por fim, Wilde rebate a crítica com um de seus aforismos mais conhecidos e que, posteriormente, foi incluído no prefácio: “É o espectador, e não a vida, que a arte verdadeiramente espelha”<sup>200</sup>.

Além de justificar que seu romance apresentava um propósito moral, Wilde também fez significativas mudanças na versão em livro com o objetivo de atenuar as críticas. Conforme atesta Robert Mighall, afora o acréscimo do prefácio e de sete novos capítulos, o autor diminuiu o contato físico entre os personagens e incluiu na edição de 1891 a defesa de Dorian contra as acusações de que era alvo<sup>201</sup>. Quando interpelado por Basil se os rumores sobre ele eram verdadeiros e questionado por que sua amizade era tão fatal para os jovens, Dorian teria ficado em silêncio na versão de 1890, o que deu margem para que os críticos caracterizassem as atitudes do protagonista como “crimes inexprimíveis”<sup>202</sup>. Na edição em livro, a fim de evitar as insinuações de que Dorian fosse homossexual, Wilde alivia a culpa do personagem. Ao se esquivar das reprovações, Dorian acusa os outros jovens de tentativa de fraude e de se aliarem a más companhias.

Segundo o estudioso do autor, houve ainda uma alteração bastante significativa. Em 1891, o retrato acaba evidenciando a relação de um ideal estético entre artista e modelo, em detrimento de uma atração física sugerida pela primeira versão do romance. Ao explicar para Dorian a revelação proporcionada pelo retrato, Basil inicialmente admitiu que nunca amara uma mulher e que adorava o jovem de maneira “louca, extravagante e absurda”<sup>203</sup>. De acordo com

<sup>197</sup> Ibidem, *The Scots Observer*, p. 30.

<sup>198</sup> Ibidem, p.31.

<sup>199</sup> Ibidem: “*it will fill the cowardly with terror, and the unclean will see in it their own shame. It will be to each man what he is himself*”.

<sup>200</sup> WILDE, 2012, p. 6. No original: “*It is the spectator, and not life, that art really mirrors*” (MASON, 2016, p.31).

<sup>201</sup> Cf. MIGHALL, Robert. Introduction. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003a.

<sup>202</sup> Ibidem, p.xvii: “*unspeakable crimes*”.

<sup>203</sup> “*madly, extravagantly, absurdly*”. Cf. WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890). Cap VII. Disponível em: <<https://bit.ly/2XN2Tcm>>. Acesso em 10 out. 2019. Vale ressaltar que, antes mesmo de o romance ser publicado na *Lippincott's*, o manuscrito de Wilde foi censurado pelo próprio editor da revista, Joseph M. Stoddart.

Mighall, na edição em livro essas passagens foram substituídas por um ideal artístico platônico, em que Dorian torna-se para Basil “a encarnação visível do ideal invisível cuja memória atormenta a nós artistas como um sonho magnífico”<sup>204</sup>. De forma semelhante, na versão de 1890 Basil confessou a Lord Henry que não poderia exibir o retrato pois havia ali depositado “todo aquele romance extraordinário”<sup>205</sup>. Na edição em livro, o “romance extraordinário” foi transformado em “idolatria artística”. Por essa razão, ainda que as resenhas aqui examinadas datem de 1890, utilizaremos como texto de análise para os próximos capítulos a versão de 1891.

---

Além de restringir o número de palavras e de alterar a pontuação, Stoddart emitiu passagens consideradas de explícito teor sexual. Para ter acesso ao manuscrito na íntegra e à análise sobre as modificações do texto, consultar: WILDE, Oscar. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Editado por Nicholas Frankel. Belknap: Harvard University Press, 2011.

<sup>204</sup> WILDE, 2012, p.134. No original: “*the visible incarnation of that unseen ideal whose memory haunts like an exquisite dream*”. Cf. WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1891). 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003b, p.110.

<sup>205</sup> WILDE, 1890, Cap. I: “*all the extraordinary romance*”.

## 2. O PROBLEMA MORAL EM *DORIAN GRAY* E *ESTHER WATERS*

### 2.1 A compaixão pelos pobres

Em sua última e inacabada autobiografia, *A Communication to My Friends* (1933), George Moore recorda-se de ter se deparado, em certa ocasião, com um artigo de jornal em que os leitores eram questionados se alguma vez haviam parado para pensar nas inúmeras tarefas que pediam aos empregados. A leitura do texto imediatamente despertou em Moore uma ideia: e se os empregados fossem tratados não como personagens cômicos, mas como protagonistas de um drama?<sup>206</sup> É evidente que a indagação não era de todo inédita. Não só os naturalistas franceses já haviam reivindicado desde a década de 1860 a necessidade de a classe baixa ocupar o papel de protagonista nos romances<sup>207</sup>, como também George Moore, conforme visto no primeiro capítulo, estava a par desse projeto. Embora a ideia não fosse completamente original, Moore se entusiasmou por ter encontrado o seu mais novo objeto literário. Restava, todavia, descobrir qual a ocupação da protagonista:

Um lacaio não seria um objeto agradável nas cenas de amor e é difícil imaginar uma cozinheira bem-humorada, embora não resta dúvida de que elas existem por aí. Uma cozinheira é muito velha, mas não uma ajudante de cozinha. Ah, aí está! Uma ajudante de cozinha, eu disse, ela será. E me perguntei, Qual a história dessa ajudante de cozinha?<sup>208</sup>

Uma vez determinada a profissão da heroína, sua história não tarda a ser traçada. Com dez capítulos publicados originalmente na *Pall Mall Gazette*, em 1893, sob o título *Pages from the life of a workgirl*, e expandido em formato de livro no ano seguinte pela Walter Scott Ltd., Esther Waters, além de título do romance, é o nome da protagonista que acompanhamos ao longo do livro. Uma jovem analfabeta, muito bonita e religiosa, após perder o emprego em um subúrbio de Londres, deixa a família para viver no pequeno vilarejo de Woodview, onde trabalha como ajudante de cozinha. Em meio a tantos vícios com que se depara no seu novo ambiente de trabalho, como bebidas e corridas de cavalo, Esther acaba engravidando de William, um dos empregados da casa que a abandona para fugir com a prima da família dos patrões. O enredo se desenvolve a partir da luta diária de Esther ao deparar-se, constantemente, com as adversidades de ser uma mãe pobre e solteira no fim do século XIX.

<sup>206</sup> MOORE, 1933, p. 65.

<sup>207</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. Sobre os naturalistas franceses, ver especificamente o capítulo 19, “Germinie Lacerteux”.

<sup>208</sup> MOORE, op. cit., pp.65-66: “A footman would not be a pleasing object in the love passages and it is hard to think of a good-tempered cook, though no doubt there are such beings. A cook is too old, but not a scullery-maid. Ah, there I have it! A scullery-maid, said I, she shall be. And I asked, What is the story of this scullery-maid?”.

Um mês após seu lançamento, o romance chegou a ser banido pelo livreiro W. H. Smith por conter excesso de franqueza. Segundo William Faux, representante do livreiro, seus assinantes não estavam acostumados a “descrições detalhadas de um parto”<sup>209</sup>. O episódio, porém, gerou tremenda publicidade em torno do “Boycotted Book”<sup>210</sup>. Arthur Conan Doyle escreveu duas cartas para o *Daily Chronicle* em defesa do romance. Na primeira delas, datada de 1 de maio de 1894, o autor reconhece um valor ético e estético em *Esther Waters*. No que diz respeito ao critério artístico, ele elogia as cuidadosas descrições dos mais variados aspectos da realidade. Quanto ao teor moral, Conan Doyle acredita que o romance é capaz de despertar a consciência e a compaixão dos leitores pela situação dos mais pobres:

*Esther Waters* é, em minha opinião, um livro excelente e muito sério. É excelente porque retrata os vários aspectos da vida, e em cada um deles revelam-se a atenção ao detalhe e o rigor do acabamento que colocam o livro no mais alto patamar da ficção. É sério porque lida com uma série de questões vitais, e porque até o mais frívolo dos leitores é capaz de ter a consciência tocada – de perceber que as tragédias mais humildes cercam-no de todos os lados, e que ele talvez não precise ir além da sua cozinha para encontrar um campo onde exercer sua benevolência<sup>211</sup>.

Poucos dias depois, em 3 de maio de 1894, Arthur Conan Doyle reforça seus argumentos em uma segunda carta para o *Daily Chronicle*. Além de enfatizar mais uma vez que o romance provoca a piedade dos leitores pelos infortúnios dos mais pobres, o autor realça que a aversão pelo jogo é um ponto forte em *Esther Waters*. À acusação do livreiro de que há no romance um excesso de franqueza, Conan Doyle rebate: “Não é a franqueza da expressão, mas a palição do vício que torna um livro perigoso”<sup>212</sup>. Percebe-se pela defesa do autor o mesmo argumento dos naturalistas. Para curar o vício, é preciso expô-lo. Ainda que as descrições presentes em *Esther Waters* sejam tema de discussão apenas do terceiro capítulo, interessa-nos aqui observar como a trajetória da protagonista e o retrato de sua realidade tiveram uma boa repercussão na imprensa.

<sup>209</sup> Ibidem, pp. 74-75: “detailed descriptions of a lying-in hospital”.

<sup>210</sup> REGAN, Stephen. Notes on the Text and Reception. In: MOORE, George. *Esther Waters*. 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012, p.xxxv.

<sup>211</sup> CONAN DOYLE, Arthur. *Esther Waters and the Libraries*. *The Daily Chronicle*, 01 mai. 1894. Disponível em: <<https://bit.ly/2QigGVi>>. Acesso em 30 set. 2019: “*Esther Waters is, in my opinion, a great and a very serious book. It is great because it draws many aspects of life, and every one of them with an attention to detail and a thoroughness of workmanship which put the book on the very highest plane of fiction. It is serious because it deals with a succession of vital questions, and because the most frivolous reader cannot fail to have his conscience touched by it – to have it brought home to him that humble tragedies surround him on all sides, and that he may not have to go further than his own kitchen to find a field for his benevolence*”.

<sup>212</sup> CONAN DOYLE, Arthur. *The Boycott of Esther Waters*. *The Daily Chronicle*. 03 mai. 1894. Disponível em: <<https://bit.ly/2qSEPHk>>. Acesso em 30 set. 2019: “*It is not the frankness of expression, but the palliation of vice which makes a dangerous book*”.

Ao contrário de *The Picture of Dorian Gray*, *Esther Waters* foi interpretado pela crítica como um romance moral. Em 12 de abril de 1894, o *St James's Gazette*, o mesmo jornal que anteriormente havia caracterizado *Dorian Gray* como o lixo dos franceses decadentes, destacou os sentimentos de piedade e afeição que prevalecem em *Esther Waters*. Apesar de o romance expor a experiência da pobreza, essa realidade não é apresentada pelos seus aspectos sórdidos, mas sim pela compaixão: “Não se trata de uma vivisseção fria das cruéis perdições e desilusões da pobreza, mas de sua revelação moderada, trabalhada de modo a intensificar aquela viva emoção de simpatia por elas”<sup>213</sup>. Compartilhando o mesmo ponto de vista que o *St James's Gazette*, o *The Bookman* reforça que, em meio à crueldade daquela realidade social, sobressaem no romance qualidades como a prestatividade, a amizade e a bondade:

Em *Esther Waters*, exala-se não apenas uma simpatia pela vida nas suas adversidades, mas um respeito sincero e totalmente livre de arrogância pelos que lutam. [...] Você não vê um tirano gigante que ameaça e briga e mata de forma constante. Prestatividade, amizade e bondade são chamadas que atravessam os muquifos onde se aposta, e destroem com seu fogo a escada que leva a esses buracos de miséria e de baixas expectativas<sup>214</sup>.

O sentimento de compaixão pelos pobres está atrelado, sobretudo, ao caráter de Esther. A integridade da personagem frente à degradação de seu meio social é um aspecto que será aludido com frequência pela crítica. Enquanto o *St James's Gazette* valoriza o fato de a heroína não abdicar de seus princípios religiosos, a despeito das adversidades de sua condição, o *The Sketch* destaca uma série de qualidades éticas em Esther: “Mas os instintos da garota são tão corretos, sua integridade tão sólida, sua coragem tão elevada, que você aos poucos se deixa impressionar, dentre os vários detalhes sórdidos e miseráveis e até viciosos, pela excelência deste valioso caráter”<sup>215</sup>. Por essa razão, o *The Bookman* não hesita em afirmar que o romance tem um propósito deliberadamente moral<sup>216</sup>.

Parte da boa acolhida de *Esther Waters* pode ser atribuída à maior receptividade ao naturalismo na década de 1890, conforme discutido no primeiro capítulo. De acordo com Peter Keating, o tema da classe trabalhadora passou a ser mais bem aceito nesse momento tanto pela

<sup>213</sup> *St James's Gazette*, 12 abril 1894, p. 5 (Acervo Digital British Library): “It is not a cold vivisection of the cruel defections and disillusion of poverty, but a temperate unveiling of them, conducted in such a way as to concentrate the living emotion of sympathy upon them”.

<sup>214</sup> Esther Waters. *The Bookman*, mai. 1894, p. 52: “Through it [Esther Waters] there breathe not only sympathy with life at its hardest, but a hearty and altogether unpatronising respect for the strugglers. [...] You see no giant tyrant consistently threatening and opposing and killing. Help, friendliness, kindness are lights that stream into betting holes, and burn down area steps, and amid squalor and low aims”.

<sup>215</sup> Esther Waters. *The Sketch*, 9 mai. 1894, p.84 (Acervo digital British Library): “But the girl's instincts are so sound, her integrity so sturdy, her courage so high, that you find yourself slowly impressed, amidst sordid and miserable and even vicious detail, by a monument of sterling character”.

<sup>216</sup> *The Bookman*, op. cit, p. 52.

crítica quanto pelos leitores<sup>217</sup>. Para escarnecer da censura das bibliotecas circulantes, George Moore se vangloria de que o romance, além de ter sido elogiado pelo primeiro-ministro britânico William Gladstone, foi um êxito de público. Dentro de um ano, o livro atingiu o patamar de vinte e quatro mil cópias vendidas<sup>218</sup>. Não obstante, observa-se pelas resenhas aqui examinadas que a recepção favorável do romance estava relacionada, sobretudo, ao aspecto moral. Ainda que o cotidiano dos trabalhadores seja uma tópica comum ao naturalismo, os valores éticos de Esther foram constantemente enfatizados. Logo, visto que a questão moral foi decisiva para a recepção de *Esther Waters* e *The Picture of Dorian Gray*, pretende-se neste capítulo analisar de que forma os dois romances lidaram com essa problemática.

## 2.2 A consequência fatal da expressão da individualidade

Numa tentativa precipitada de estabelecer uma lógica entre a produção crítica de Oscar Wilde e sua criação ficcional, a coincidência das datas da publicação de *Intentions* e da versão expandida de *Dorian Gray* apresenta-se inicialmente como um recurso fácil a qualquer pesquisador. A emboscada, no entanto, pode ser perigosa. Se em maio de 1891 o autor reúne em formato de livro seus ensaios críticos a respeito do esteticismo, cujo lema principal é a separação completa entre a arte e a moral, no mês anterior publicara um romance em que essa premissa era reavaliada. Como visto no primeiro capítulo, a fim de contestar as críticas que recebeu, Wilde recorre à justificativa de que seu romance tem um propósito moral: “Todo excesso, assim como toda renúncia, tem sua punição”<sup>219</sup>.

Parte desse argumento é usado por Lord Henry Wotton para expor a Dorian Gray sua teoria sobre os prazeres. Embora não esteja presente durante toda a narrativa, Lord Henry tem influência decisiva no comportamento de Dorian. Um dândi por excelência, cabe a ele o papel de ironizar as convenções sociais e, por meio dos aforismos tão característicos do estilo wildeano, subverter o lugar-comum. É o caso, por exemplo, de sua sátira à instituição do casamento. Apesar de ser casado, aconselha Dorian: “Nunca se case, Dorian. Os homens se casam porque se sentem cansados; as mulheres, porque sentem curiosidade: ambos se desapontam”<sup>220</sup>. A respeito de seu próprio casamento, chega a afirmar: “[...] um dos encantos

<sup>217</sup> KEATING, Peter. French naturalism and English working-class fiction. In: *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 137.

<sup>218</sup> MOORE, 1933, p. 73.

<sup>219</sup> MASON, 2016, “Mr. Oscar Wilde Again”, p.15: “All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment”.

<sup>220</sup> WILDE, 2012, p.59. No original: “Never marry at all, Dorian. Men marry because they are tired; women, because they are curious: both are disappointed” (2003b, p.47).

do casamento é que ele torna uma vida de enganos absolutamente necessária para as duas partes. Eu nunca sei onde a minha esposa está, e a minha esposa nunca sabe o que estou fazendo”<sup>221</sup>.

Não é de se estranhar, portanto, que Lord Henry seja o personagem que dá voz aos princípios do esteticismo. Em seus discursos, é possível reconhecer não apenas os pressupostos dos ensaios wildeanos, mas especialmente as ideias de Walter Pater em *O Renascimento*. Como um crítico à moralidade da época, Lord Henry toma como ideal a premissa de que a vida deva ser aproveitada ao máximo por meio da satisfação completa dos desejos e da curiosidade. Logo no primeiro encontro com Dorian Gray, o lorde não hesita em afirmar: “Somos punidos pelas nossas recusas. Todo impulso que lutamos para asfixiar persiste na mente e nos envenena”<sup>222</sup>. Em seguida, para exemplificar sua tese de que os impulsos nunca podem ser reprimidos, ele acrescenta a famosa máxima do romance: “A única maneira de nos livrarmos de uma tentação é ceder a ela”<sup>223</sup>.

Antes mesmo de conhecer Dorian Gray pessoalmente, o lorde já demonstra interesse pelo jovem, cujo retrato está sendo pintado por Basil Hallward. Com a curiosidade despertada pelos tantos elogios de Basil ao modelo de seu quadro e pela insistente recusa do artista em exhibir a obra quando estivesse finalizada, Lord Henry identifica de imediato os atrativos da juventude de Dorian e reconhece a admiração do amigo quando o rapaz é introduzido pelo criado no ateliê: “Toda a franqueza da juventude estava nele, bem como toda a pureza passional dessa fase da vida. Ele fazia crer que se mantivera imaculado em relação ao mundo. Não era de admirar que Basil Hallward o venerasse”<sup>224</sup>. A despeito das reprimendas do pintor, Lord Henry, que na visão de Dorian formava um contraste encantador com Basil e que tinha uma linda voz, não tarda a seduzir o jovem com suas teorias. No jardim do ateliê, como uma serpente que expõe a tentação do fruto proibido, o lorde adverte Dorian da efemeridade de sua juventude e incentiva-o a vivê-la intensamente:

Um dia, quando estiver velho e enrugado e feio, quando o pensamento tiver marcado a sua frente com suas linhas e a paixão tiver maculado seus lábios com fogos horrendos, o senhor vai sentir, vai sentir terrivelmente. Agora, aonde quer que vá, o senhor encanta o mundo. Será sempre assim? [...] O senhor tem apenas poucos anos para viver de verdade, com perfeição e plenitude. [...] Não desperdice o ouro de seus dias dando ouvidos aos entediados, procurando corrigir os fracassados irrecuperáveis, ou entregando a vida aos ignorantes, aos comuns e aos vulgares. Estas são as aspirações

<sup>221</sup> Ibidem, p.10: “[...] *the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing*” (2003b, p.8).

<sup>222</sup> Ibidem, p.27: “*We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind, and poison us*” (2003b, p.21).

<sup>223</sup> Ibidem: “*The only way to get rid of temptation is to yield to it*” (2003b, p.21).

<sup>224</sup> Ibidem, p. 24: “*All the candour of youth was there, as well as all youth’s passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him*” (2003b, p.19).

doentias, os falsos ideais de nosso tempo. Viva! Viva a vida maravilhosa que há no senhor! Não deixe que nada passe despercebido. Busque sempre novas sensações. Não tenha medo de nada...Um novo Hedonismo – é o desejo do nosso século<sup>225</sup>.

É possível já de início identificar algumas premissas da teoria de Pater no discurso do dândi. Conforme analisado no primeiro capítulo, com o intuito de que se possa atenuar o peso da brevidade da vida, o crítico inglês defende a procura constante por sensações capazes de provocar imenso prazer. No caso de Dorian, o terror da passagem do tempo é acentuado pelo fim próximo de sua beleza. Para que ela não seja desperdiçada, Lord Henry desafia-o a não se deixar limitar por convenções banais e estar, acima de tudo, sempre em busca de novas sensações. A primazia dos sentidos será por ele resumida na seguinte máxima: “Nada pode curar a alma a não ser os sentidos, assim como nada pode curar os sentidos a não ser a alma”<sup>226</sup>. Essas ideias culminam no que o dândi chamará de novo hedonismo, o qual, em oposição ao puritanismo da época, prioriza as vontades do indivíduo:

O objetivo da vida é o autodesenvolvimento. Realizarmos a nossa natureza com perfeição – é para isso que cada um de nós está aqui. Hoje em dia as pessoas têm medo de si mesmas. Esqueceram-se da mais elevada das obrigações, a obrigação que cada um deve a si próprio. [...] Acredito que se um homem vivesse a vida com plenitude, completamente, se desse forma a todo sentimento, expressão a todo pensamento, realidade a todo sonho – acredito que o mundo ganharia tal ímpeto novo de alegria que nós esqueceríamos todas as doenças do medievalismo e voltaríamos ao ideal helênico – a algo mais fino, mais rico que o ideal helênico, quem sabe. Porém, o mais valente de nós tem medo de si mesmo. A mutilação do selvagem sobrevive tragicamente na autonegação que arruína as nossas vidas<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> Ibidem, pp. 30-31: “*Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. Will it always be so? [...] You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. [...] Don't squander the gold of your days, listening to the tedious, trying to improve the hopeless failure, or giving away your life to the ignorant, the common and the vulgar. These are the sickly aims, the false ideas, of our age. Live! Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing...A new Hedonism – that is what our century wants*” (2003b, pp.24-25).

<sup>226</sup> Ibidem, p.29: “*Nothing can cure the soul but the senses, just as nothing can cure the senses but the soul*” (2003b, p.23).

<sup>227</sup> Ibidem, pp.26-27: “*The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly – that is what each of us is here for. People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. [...] I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of medievalism, and return to the Hellenic ideal – to something finer, richer, than the Hellenic ideal, it may be. But the bravest man amongst us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our live*” (2003b, pp.20-21).

O trecho é bastante significativo para que possamos posteriormente compreender o impacto da doutrina de Lord Henry em *Dorian Gray*. Assim como a experiência do indivíduo e seu aperfeiçoamento pessoal ganhavam destaque no esteticismo de Pater, na visão do dândi a individualidade tem de vir sempre em primeiro plano. Essas ideias, como já discutido, também estão presentes nos textos críticos de Wilde. Enquanto o autor parte do princípio de que a plena realização do indivíduo só pode ocorrer quando o *dever* e o *auto sacrifício* forem extintos, Lord Henry igualmente prega o fim da *autonegação*. Segundo ele, essa é a atitude responsável pelo fracasso de nossas vidas. Em um momento posterior da narrativa, o argumento será reforçado pelo personagem:

Ser bom é estar em harmonia com o nosso eu. [...] A discórdia é sermos forçados a estar em harmonia com outros. A nossa própria vida – é o que importa. [...] Além disso, o Individualismo é de fato o fim maior. A moralidade moderna consiste em aceitar o padrão da época. Considero que, para qualquer homem de cultura, a aceitação do padrão da época é um aspecto da mais grosseira imoralidade<sup>228</sup>.

Conforme se pode observar, Lord Henry interpreta o individualismo como uma forma de romper com as convenções. A autonegação execrada por ele está diretamente relacionada à obrigação de se adequar a certos padrões morais. Em um de seus típicos paradoxos, considera que aceitar as normas de uma época é o que de fato representa a mais grosseira imoralidade. Essa provocação, contudo, não passa incólume. Após ouvir a teoria de Lordy Henry, Basil Hallward rebate de imediato: “Mas, certamente, se alguém vive apenas pelo próprio eu, Harry, não paga um preço terrível por isso?”<sup>229</sup> Ele defende, ainda, que o remorso e o sofrimento são as únicas consequências possíveis desse tipo de atitude. A réplica do pintor de certa forma já prefigura o desfecho de *Dorian Gray*. Não obstante, seu diagnóstico também é acertado quando diz a Lord Henry: “Você é um sujeito extraordinário. Jamais recorre ao moralismo, e nunca faz nada de errado”<sup>230</sup>.

Por certo, apesar de ridicularizar com frequência a moral vitoriana, Lord Henry não leva a cabo nenhuma de suas teorias. Dentre os personagens do romance, ele é quem corresponde ao comportamento esperado de um dândi, o qual, nos termos de Ian Gregor, pode ser definido do seguinte modo: “Em termos gerais, o papel do dândi é caracterizado especialmente pelo

<sup>228</sup> Ibidem, p.94: “*To be good is to be in harmony with one’s self. [...] Discord is to be forced to be in harmony with others. One’s own life – that is the important thing. [...] Besides, Individualism has really the higher aim. Modern morality consists in accepting the standard of one’s age. I consider that for any man of culture to accept the standard of his age is a form of the grossest immorality*” (2003b, p.76).

<sup>229</sup> Ibidem: “*But, surely, if one lives merely for one’s self, Harry, one pays a terrible price for doing so?*” (2003b, p.76).

<sup>230</sup> Ibidem, p.11: “*You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing*” (2003b, p.8).

afastamento do mundo social em que vive. Ele é o emblema mais visível do desaparego. Sua melhor plateia é si mesmo; sua vista preferida, a que lhe é apresentada pelo espelho”<sup>231</sup>. É claro que a definição de Gregor não se aplica por completo ao personagem. Ao contrário do dândi descrito pelo autor, Lord Henry fica envaidecido ao ver que suas palavras deslumbram Dorian Gray. Ademais, prefere admirar a imutável beleza do jovem a olhar a si próprio no espelho, cuja imagem testemunha diariamente que ele está envelhecendo. No entanto, as outras considerações do estudioso são interessantes para pensarmos o comportamento de Lord Henry. No caso, além de poder ser tomado como um “emblema do desaparego”, já que é indiferente à moralidade vitoriana, o personagem parece não se envolver com o mundo social em que vive. Em vez de transformar suas filosofias em ações que impactam diretamente a realidade, Lord Henry opta por se abster da vida prática. Como ele próprio afirmou a Basil: “Eu nunca aprovo ou desaprovo nada. Seria uma atitude absurda perante a vida”<sup>232</sup>.

Em contrapartida, fascinado pelas teorias do lorde, Dorian Gray tentará levar à risca os ensinamentos de seu mentor e empregá-los na realidade. Até então inconsciente da brevidade da juventude, Dorian comprova que Lord Henry estava correto quando se depara com a própria imagem no retrato. Ao ver o trabalho de Basil finalizado, ele reconhece a sua beleza encantadora, e a identificação com o quadro é imediata: “Ao vê-lo, recuou, e as maçãs de seu rosto enrubesceram de prazer por um instante. Um ar de felicidade surgiu em seus olhos, como se ele houvesse se reconhecido pela primeira vez”<sup>233</sup>. Enfurecido diante da constatação de que carregará o ônus da velhice enquanto o retrato terá sempre o frescor de sua beleza, Dorian estabelece uma espécie de pacto fáustico, em que oferece a alma em troca da eterna juventude. Embora não compreenda exatamente como seu desejo tenha sido realizado, ele se aproveita de todas as vantagens dessa inusitada situação. Já que foi poupado dos efeitos do tempo e das marcas de seus pecados, o jovem decide pôr em prática a doutrina de Lord Henry:

A curiosidade acerca da vida que Lord Henry havia pela primeira vez lhe despertado, quando estiveram sentados no jardim do amigo, parecia ser cada vez mais gratificante. Quanto mais sabia, mais desejava saber. Tinha apetites loucos que se tornavam mais ávidos à medida que os alimentava.

[...] Sim: adviria, como Lord Henry havia profetizado, um novo Hedonismo, que recriaria a vida e a salvaria do puritanismo rígido e inadequado que conhecia em nossos dias seu estranho renascimento. Ele se valeria do

<sup>231</sup> GREGOR, Ian. *Comedy and Oscar Wilde. The Sewanee Review*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 74, n.2, 1966, pp. 501-502: “*Considered in general terms, the role of the dandy is defined largely by his alienation from the social world in which he lives. He is the visible emblem of nonattachment. His best audience is himself; his favourite view, that presented by his mirror*”.

<sup>232</sup> WILDE, 2012, p.89: “*I never approve, or disapprove, of anything now. It is an absurd attitude to take towards life*” (2003b, p.72).

<sup>233</sup> *Ibidem*, p.34: “*When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time*” (2003b, p.27).

intelecto, certamente; porém jamais aceitaria nenhuma teoria ou sistema que envolvesse o sacrifício de qualquer modalidade de experiência passional. Seu objetivo, na verdade, seria a experiência em si, e não seus frutos, fossem eles doces ou amargos. Sobre o asceticismo que amortece os sentidos, bem como o desregramento vulgar que os embota, ele nada saberia. Mas ensinaria aos homens a se concentrar nos momentos da vida que não passam de um momento<sup>234</sup>.

Novamente, pode-se observar a reprodução de algumas ideias do esteticismo de Pater. Na tentativa de se libertar dos padrões morais, Dorian buscará vivenciar todo e qualquer tipo de experiência. Seu objetivo, contudo, será a experiência em si, e não o resultado originado por ela. Conforme exposto na teoria pateriana, o jovem estabelecerá como meta transformar sua vida em momentos perfeitos, os quais, apesar de fugazes, são intensos e completos. Para tal propósito, o personagem tentará atizar a imaginação por meio da satisfação dos sentidos e da curiosidade intelectual. Sem aderir a nenhum credo ou sistema, Dorian Gray ficou fascinado tanto pelo ritual da comunhão católica quanto pelo movimento darwinista na Alemanha. Com interesses que não duravam mais do que uma estação, provou as fragrâncias dos mais variados perfumes, ouviu desde as óperas clássicas até instrumentos exóticos de diversas partes do mundo, aprendeu curiosas histórias sobre as joias mais raras e delicadas e acumulou tapeçarias e bordados um tanto extraordinários.

Entretanto, o princípio de aproveitar ao máximo cada experiência através da descoberta de novas sensações e do estímulo do intelecto não tarda a trazer graves consequências a Dorian Gray. Com o intuito de não limitar seus prazeres pelas convenções sociais, o jovem passa a agir de modo egoísta e sem escrúpulos, o que resulta em uma vida libertina e criminosa. Devido à sua origem e à sua posição social, ele sempre frequentou os clubes e salões da aristocracia inglesa, mas passou a ser evitado entre a alta sociedade após os boatos de que fora visto nos subúrbios de Londres, onde visitou disfarçado os becos mais sujos da cidade e chegou até mesmo a se associar a ladrões. Considerado uma má influência para os jovens, nos quais incutiu a obsessão pelo prazer, Dorian arruína a vida de todos com quem cria intimidade.

---

<sup>234</sup> Ibidem, pp. 151-153: “*That curiosity about life which Lord Henry had first stirred in him, as they sat together in the garden of their friend, seemed to increase with gratification. The more he knew, the more he desired to know. He had mad hungers that grew more ravenous as he fed them. [...] Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from harsh, uncomely puritanism that is having, in our day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet, it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experience itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. Of the ascetism that deadens the senses, as of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment*” (2003b, pp. 124-126).

Nesse ponto, vale ressaltar que não há no romance nenhuma descrição explícita da devassidão do personagem. Somos apenas informados de que existem rumores sobre seu comportamento suspeito, porém não é possível afirmar com exatidão o que Dorian fazia de tão vergonhoso. Embora a crítica da época tenha interpretado que ele fosse homossexual, vimos que, nas modificações na versão em livro, o personagem se defende das acusações e nega qualquer relação com a decadência desses rapazes. Ademais, não hesita em ridicularizar a hipocrisia daqueles que lhe consideram imoral:

Neste país basta alguém ser ilustre e ter cérebro para que todas as línguas vulgares se agitem contra ele. E que espécie de vida leva a gente que afirma ter moral? Meu caro amigo, você se esquece de que estamos na terra natal da hipocrisia<sup>235</sup>.

Dorian Gray, contudo, não é o único a satirizar a falsa respeitabilidade vitoriana. Os boatos que circulam sobre o jovem chegam a ser ironizados pelo próprio narrador, o qual nos adverte que a fortuna de Dorian permitirá que as calúnias contra ele sejam logo esquecidas. Excepcionalmente nesse momento, o narrador expressa a sua opinião e contesta a ideia de que a insinceridade, tão condenada pela moral, não represente uma virtude:

Sua grande fortuna era um elemento garantidor de segurança. A sociedade, a sociedade civilizada ao menos, nunca está pronta para acreditar em algo em detrimento dos que são ricos e fascinantes. Ela acredita por instinto que os modos são mais importantes que a moral, e em sua opinião a mais alta respeitabilidade vale muito menos que a posse um bom *chef*. E, afinal de contas, não é exatamente um consolo dizer que o homem que ofereceu um jantar ruim, ou um vinho de má qualidade, é irrepreensível na vida privada. Nem mesmo todas as virtudes cardeais compensam *entrées* meio frias, como dissera uma vez Lord Henry, em uma discussão sobre o assunto; e, possivelmente, seu ponto de vista é bastante defensável. [...] Seria a insinceridade tão terrível? Penso que não. Ela é simplesmente um método pelo qual podemos multiplicar as nossas personalidades<sup>236</sup>.

Esse ponto de vista também é compartilhado por Dorian Gray. No entanto, se Dorian era indiferente ao falatório, Basil Hallward se preocupava de fato com a situação. Alguns críticos, como Lewis Poteet, interpretam a figura do pintor como a voz da moralidade vitoriana

---

<sup>235</sup> Ibidem, p. 176: “*In this country it is enough for a man to have distinction and brains for every common tongue to wag against him. And what sort of lives do these people, who pose as being moral, lead themselves? My dear fellow, you forget that we are in the native land of the hypocrite*” (2003b, pp.144-145).

<sup>236</sup> Ibidem, p. 166: “*His great wealth was a certain element of security. Society, civilized society at least, is never very ready to believe anything to the detriment of those who are both rich and fascinating. It feels instinctively that manners are of more importance than morals, and, in its opinion, the highest respectability is of much less value than the possession of a good chef. And, after all, it is a very poor consolation to be told that the man who has given one a bad dinner, or poor wine, is irreproachable in his private life. Even the cardinal virtues cannot atone for half-cold entrées, as Lord Henry remarked once, in a discussion on the subject; and there is possibly a good deal to be said for his view. [...] Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities*” (2003b, pp. 136-137).

dentro do romance<sup>237</sup>. A leitura não deixa de estar correta, afinal, enquanto Lord Henry seduz o jovem com suas teorias contrárias às convenções, Basil, em contrapartida, tenta constantemente advertir Dorian do perigo desse estilo de vida. Por exemplo, fica abismado ao perceber que ele não se importa com as difamações a seu respeito e aconselha-o a prezar pela sua reputação: “Todo cavalheiro se interessa pelo seu bom nome. Não deve querer que as pessoas falem sobre você como de algo vil e degradado. É claro que você tem a sua posição e a sua fortuna, essas coisas todas. Mas posição e fortuna não são tudo”<sup>238</sup>. Em seguida, admite querer pregar um sermão, no qual argumenta que Dorian deve abdicar das más companhias e esforçar-se por levar uma vida respeitável:

A Inglaterra é bem ruim, eu sei, e a sociedade inglesa é um completo equívoco. É por isso que eu quero que você seja correto. E você não tem sido. [...] Eu quero lhe pregar um sermão. Quero que você leve uma vida que faça com que o mundo o respeite. Quero que tenha um nome limpo, para que seja bem lembrado. Quero que se livre das pessoas horríveis com quem se relaciona<sup>239</sup>.

As admoestações do pintor não surtem o menor efeito. Apesar de livrar-se da culpa das acusações de que era alvo e de expor a hipocrisia da sociedade inglesa, Dorian ainda assim é um personagem inescrupuloso. Com relação a Sibyl Vane, de quem discorreremos com mais detalhes no terceiro capítulo, o jovem não apenas mantém-se indiferente aos sentimentos da atriz, como também não se abala pelo fato de ter sido a causa de seu suicídio. A perversidade de Dorian chegará ao extremo quando ele assassina o próprio Basil. Após calcular friamente o que fazer para que seu crime não fosse descoberto, ele tem uma noite de sono tranquila, sem perturbações pelo que aconteceu no dia anterior: “Dorian dormia pacificamente, deitado sobre o lado direito, com uma mão sob a maçã do rosto. Parecia um menino que se cansara de brincar ou de estudar. [...] Sua noite não havia sido perturbada por nenhuma imagem de prazer ou de dor”<sup>240</sup>.

Por essas atitudes, pode-se a princípio pressupor que ele está isento de qualquer crise de consciência. O retrato, no entanto, irá lhe advertir de suas improbidades. Sem ainda ter conhecimento de que seu desejo fora realizado, Dorian retorna para casa após ter desprezado

<sup>237</sup> POTEET, Lewis. Dorian Gray and The Gothic Novel. *Modern Fiction Studies*, v.17, n.2, 1971, p.246.

<sup>238</sup> WILDE, 2012, p.175: “Every gentleman is interested in his good name. You don’t want people to talk of you as something vile and degraded. Of course you have your position, and your wealth, and all that kind of thing. But position and wealth are not everything” (2003b, p.143).

<sup>239</sup> Ibidem, p. 177: “England is bad enough I know, and English society is all wrong. That is the reason I want you to be fine. You have not been fine. [...] I do want to preach you. I want you to lead such a life as will make the world respect you. I want you to have a clean name for a fair record. I want you to get rid of the dreadful people you associate with” (2003b, p.145).

<sup>240</sup> Ibidem, p. 189: “Dorian was sleeping quite peacefully, lying on his right side, with one hand underneath his cheek. He looked like a boy who had been tired out with play, and study. [...] His night had been untroubled by any images of pleasure or of pain” (2003b, p. 155).

Sibyl Vane e surpreende-se ao notar que a sua imagem no quadro parecia estar diferente, com um certo traço de crueldade na boca. Incrédulo diante do que viu, pensou inicialmente que poderia ser algum efeito da sombra; qual não é sua surpresa ao erguer a persiana e observar o retrato sob a luz do sol:

Porém, a expressão estranha que ele tinha notado no rosto do retrato dava a impressão de continuar lá, ainda mais intensa. A luz do sol, oscilante, ardente, mostrou-lhe os traços de crueldade em torno da boca com muita clareza, *como se estivesse se olhando em um espelho* depois de ter feito algo terrível. [...] Não era uma simples fantasia. Era terrivelmente visível<sup>241</sup>.

Enquanto examinava as alterações no retrato, Dorian olhou-se no espelho – ironicamente, um dos tantos presentes de Lord Henry – e viu que a beleza de seu rosto continuava inalterada. Deu-se conta de que seu pedido havia sido atendido. Para isso, a pintura, conforme advertido na passagem acima, seria seu verdadeiro espelho. Como um símbolo visível de sua consciência, o retrato exporia, a cada ato perverso, as consequências da degradação do pecado:

Mas e o quadro? O que deveria achar daquilo? Ele continha o segredo de sua vida e contava sua história. Ele havia lhe ensinado a amar a própria beleza. Será que o ensinaria a detestar a própria alma? Voltaria a olhar para ele de novo?  
[...] O retrato, modificado ou não, seria para ele *um símbolo visível da consciência*. [...] seria para ele um guia ao longo da vida, seria para ele o que a santidade é para alguns e a consciência para outros, e o temor a Deus para todos nós. Havia opiáceos para o remorso, drogas que embalavam no sono o sentimento moral. Mas ali estava *um símbolo visível da degradação do pecado*<sup>242</sup>.

A imagem do retrato inevitavelmente aterrorizava Dorian. Ao longo da narrativa, várias são as ocasiões em que ele procura se esquivar do peso de sua consciência. Em primeiro lugar, era preciso esconder o quadro para que a pintura não o perturbasse. Inicialmente, encobre-o com uma manta de cetim roxo que já fora antes utilizada como mortalha – um claro prenúncio do destino trágico do personagem. Receoso de que seu segredo pudesse ser a qualquer momento descoberto, o jovem decide então trancar a pintura em um quarto abandonado da casa. Uma vez

<sup>241</sup> Ibidem, p. 108, grifos meus: “*But the strange expression that he had noticed in the face of the portrait seemed to linger there, to be more intensified even. The quivering, ardent sunlight showed him the lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing. [...] It was not a mere fancy of his own. The thing was horribly apparent*” (2003b, pp.87-88).

<sup>242</sup> Ibidem, pp.109-114, grifos meus: “*But the picture? What was he to say of that? It held the secret of his life, and told his story. It had taught him to love his own beauty. Would it teach him to loathe his own soul? Would he ever look at it again?  
[...] The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of the conscience. [...] would be a guide to him through his life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all. There were opiates for remorse, drugs that could lull the moral sense to sleep. But here was a visible symbol of the degradation of sin*” (2003b, pp. 89-93).

que o quadro estava em um ambiente seguro, Dorian se esforça para não lembrar da deterioração do retrato. Quando recorria, por exemplo, aos ritos religiosos, às histórias do mundo antigo, aos aromas dos perfumes e aos variados estilos musicais a fim de criar novas sensações, o personagem na realidade buscava esquecer as transformações que se operavam na pintura, isto é, esquecer “a verdadeira degradação de sua vida”<sup>243</sup>. No momento em que assassina Basil, motivado pela falsa ideia de que a morte do artista acarretaria a morte da obra, dá-se conta de que o importante era não *refletir* sobre aquilo, afinal, “O amigo que tinha pintado o retrato fatal ao qual ele devia toda a sua desgraça saíra de sua vida. Era o bastante”<sup>244</sup>. No dia seguinte, para que a culpa não o atormentasse, deleita-se com a leitura de uma coleção de poemas de Gautier. Por fim, em sua última tentativa de destruir a consciência, Dorian esfaqueia o quadro, mas, pelo efeito reverso, assassina a si mesmo.

Não obstante, antes de provocar a própria morte, Dorian Gray se mostra arrependido de ter desejado que o quadro carregasse as marcas do tempo em seu lugar. No capítulo final, em que faz um balanço do fracasso de sua vida, ele reconhece que deveria ter arcado com cada consequência de suas ações e chega à seguinte conclusão:

Teria sido melhor para ele se cada pecado da vida trouxesse consigo a punição certa, imediata. Havia purificação no castigo. Não “Perdoai as nossas ofensas”, mas “Golpeai-nos pelas iniquidades” deveria ser a oração de um homem a um Deus muito justo<sup>245</sup>.

Pelo desfecho de Dorian Gray, pode-se afirmar que o propósito moral aludido por Wilde nos jornais prevaleceu: assim como toda renúncia, todo excesso tem sua punição. Como ponderado pelo personagem, existe purificação no castigo. Quando põe em prática os preceitos de Lord Henry, Dorian paga o preço pelo estilo de vida que escolheu, conforme Basil já havia antecipado. Ao querer dar vazão à sua individualidade por meio da busca incessante de novas sensações e pelo estímulo da imaginação, ignorando com isso certos preceitos morais, o jovem é levado à ruína. Como bem pontua o biógrafo do autor, “a vida meramente sensorial é exposta como anárquica e autodestrutiva. Dorian Gray é uma cobaia. Ele fracassa”<sup>246</sup>.

Nesse sentido, o romance apresenta as consequências do esteticismo de Lord Henry, isto é, de Walter Pater, quando confrontado com a realidade. Esse fato não passou despercebido ao

<sup>243</sup> Ibidem, p. 164: “*the real degradation of his life*” (2003b, p.135).

<sup>244</sup> Ibidem, p.186: “*The friend who had painted the fatal portrait to which all his misery had been due, had gone out of his life. That was enough*” (2003b, p.152).

<sup>245</sup> Ibidem, p. 256: “*Better for him that each sin of his life had brought its sure, swift penalty along with it. There was purification in punishment. Not “Forgive us for our sins” but “Smite us for our iniquities” should be the prayer of man to a most just God*” (2003b, p. 210).

<sup>246</sup> ELLMANN, 1988, p. 278.

crítico inglês. Em uma resenha para o *The Bookman* em novembro de 1891, Pater elogia vários aspectos do romance. Ele menciona, por exemplo, a qualidade dos diálogos epigramáticos e a crítica acertada de Wilde ao método realista: “Uma aversão enérgica ao lugar-comum, bem ou mal identificado por ele com o *bourgeois*, com a classe média – seus hábitos e gostos –, levou-o a protestar vigorosamente contra o tão chamado “realismo” na arte”<sup>247</sup>. No entanto, demonstra-se claramente insatisfeito com os desdobramentos de sua teoria no romance. Segundo o autor, tanto Lord Henry quanto Dorian Gray não fazem jus ao que ele chama de Epicurismo, ou seja, o desenvolvimento completo do indivíduo. Para que se alcance tal propósito, é preciso que todo o organismo funcione em harmonia, de modo que o senso do dever moral tampouco seja desprezado:

O verdadeiro Epicurismo visa o desenvolvimento completo, porém harmonioso, de todo o organismo do indivíduo. Logo, renunciar à consciência do dever moral, por exemplo, à consciência do pecado e da retidão, como faz o herói do Sr. Wilde, é renunciar, ou diminuir a organização, é tornar-se menos complexo, é passar de um alto a um baixo nível de desenvolvimento. [...] Certamente o Sr. Wilde não teve a intenção de que ele [Lord Henry], com sua cínica afinidade de mente e de temperamento, não mais do que o final miserável do próprio Dorian, representasse o motivo e a tendência da verdadeira doutrina de vida Cirenaica ou Epicurista<sup>248</sup>.

Pela importância do trabalho de Walter Pater na obra wildeana, a resenha do crítico é muitas vezes interpretada como favorável ao romance. Como mostra a citação acima, esse não parece ser o caso. De acordo com John Riquelme, a resenha de Pater só pode ser considerada positiva se comparada à recepção de *The Picture of Dorian Gray* em 1890<sup>249</sup>. Quando estudada de forma isolada, a reprovação do crítico é evidente.

Por essa perspectiva, observa-se que Oscar Wilde reavalia os preceitos do mestre. Enquanto seus textos críticos apresentavam uma enérgica defesa do esteticismo, seu romance expõe o lado sombrio dessa doutrina. Essa atitude pode, num primeiro momento, parecer incoerente. Richard Ellmann, no entanto, é de opinião contrária. Para ele, ao exibir tanto os defeitos quanto as virtudes do esteticismo, Wilde estaria retratando o problema em toda a sua

<sup>247</sup> PATER, Walter. A Novel by Mr Oscar Wilde. *The Bookman*, nov. 1891, p. 59: “A wholesome dislike of the common-place, rightly or wrongly identified by him with the bourgeois, with our middle-class – its habits and tastes – leads him to protest emphatically against so-called “realism” in art”.

<sup>248</sup> Ibidem: “A true Epicureanism aims at a complete though harmonious development of man’s entire organism. To lose the moral sense therefore, for instance, the sense of sin and righteousness, as Mr. Wilde’s hero [...] is to lose, or lower, organization, to become less complex, to pass from a higher to a lower degree of development. [...] Mr. Wilde can hardly have intended him [Lord Henry], with his cynic amity of mind and temper, any more than the miserable end of Dorian himself, to figure the motive and tendency of a true Cyrenaic or Epicurean doctrine of life”.

<sup>249</sup> RIQUELME, John. Oscar Wilde’s Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*. *Modern Fiction Studies*, v.46, n.3, 2000, p.612.

complexidade<sup>250</sup>. De fato, embora Dorian tenha sido levado à ruína, não é possível ignorar as críticas do romance à moralidade vitoriana que em tanto prejudica a liberdade do indivíduo e a expressão de sua personalidade. Para que possamos compreender a questão de forma mais abrangente, será discutido a seguir como esse tema é abordado em *Esther Waters*. Se *Dorian Gray* representa a exposição dos perigos de ceder totalmente aos impulsos e de não se levar em conta certos valores éticos, *Esther Waters* mostrará a necessidade da afirmação de uma individualidade em meio a tantas restrições sociais.

### 2.3 A autoafirmação entre dois meios

Se Oscar Wilde, então um entusiasta do esteticismo, coloca em xeque a doutrina de Walter Pater na criação de seu romance, George Moore igualmente reexamina o naturalismo de Zola em *Esther Waters*. Conforme visto no primeiro capítulo, Moore passa a contestar a estética do antigo mestre já na sua produção crítica. Não obstante, a posição ambígua que adotou em relação ao naturalismo pode ser averiguada na sua ficção, especialmente na construção de Esther.

Como exposto na teoria de Zola, o caráter e as ações do herói do romance naturalista dependiam exclusivamente do fator hereditário e das circunstâncias que caracterizam seu meio social. Apesar de esses componentes estarem, em graus diferentes, presentes no romance de Moore, a identidade de Esther não é determinada por essas condições. No caso da hereditariedade, é possível observar como a protagonista se diferencia de sua mãe e, por conseguinte, não tem o mesmo destino que o dela.

Criada na rigidez religiosa dos Plymouth Brethren, Esther perde o pai aos dez anos e assiste à mãe se casar pela segunda vez com Jim Saunders, um tipo explorador que gasta todo o dinheiro da esposa em bares e a proíbe de participar dos encontros religiosos. Desse casamento, Esther ganha vários irmãos (“o berço nunca ficava vazio”) e abandona os estudos para ajudar a mãe no cuidado das crianças. Com o marido agressivo, Mary Thorbny apanhava com frequência e era sempre submissa às ordens que ele impunha. Esther, ao contrário, revoltava-se com a austeridade do padrasto e não se conformava com a passividade da mãe: “Você sempre tão boazinha com ele, mãe; ele nunca mais se atreveu a tocar em mim depois que eu joguei água quente na cara dele”<sup>251</sup>. Esse seu temperamento forte é muitas vezes retomado no romance. Quando Esther volta para casa após perder o emprego em Woodview por conta da

<sup>250</sup> ELLMANN, 1988, p. 290.

<sup>251</sup> MOORE, George. *Esther Waters* (1894). 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 81: “You was always that soft with him, mother; he never touched me since I dashed the hot water in his face”.

gravidez, o padrasto, ainda sem saber o motivo de ela ter sido demitida, acredita que a razão tenha sido o temperamento da enteada: “Aquele temperamento animal! Então não conseguiram aguentar isso no campo como eu mesmo não aguentei”<sup>252</sup>.

O contraste entre o temperamento forte de Esther e a passividade de sua mãe faz com que elas encarem a maternidade de maneiras distintas. Como a precária condição de vida de Mary Thornby é agravada a cada vez que ela tem um filho, Thornby interpreta a maternidade como a causa principal da desgraça das mulheres pobres: “São as crianças que arruínam a gente, as mulheres pobres, de vez”<sup>253</sup>. Já prevendo seu desfecho, ela não resiste ao último parto e acaba morrendo. Em contrapartida, a maternidade para Esther, embora represente um obstáculo em várias ocasiões, reforçará ainda mais o seu forte temperamento e será, conforme veremos no próximo tópico, uma forma de resistência às circunstâncias que lhe são impostas.

Se, por um lado, Esther renega a passividade da mãe e enfrenta as adversidades de sua condição com um temperamento que lhe é próprio, por outro, ela também se esforça para não sucumbir às influências do meio. Na realidade, a questão do meio social aludida por Zola deve aqui ser tratada com cautela, pois há no romance dois meios opostos que constituem um conflito para Esther: o da religião e o do vício das corridas de cavalos. Embora sejam importantes ao longo de sua trajetória, os valores religiosos de Esther irão se contrapor à realidade do trabalho em Woodview.

A renda dos donos de Woodview provinha, sobretudo, das apostas em corridas de cavalos, os quais eram treinados para competir em grandes campeonatos. As corridas afetavam o cotidiano de todos os funcionários daquela propriedade. Os jóqueis, dentre eles o próprio filho do patrão, eram usualmente rapazes franzinos que se submetiam a severas restrições para não ganhar peso e atrapalhar o desempenho dos cavalos. Quando os empregados se reuniam para comer, os assuntos discutidos eram sempre os próximos campeonatos, a habilidade de um jóquei, a atuação dos cavalos ou os valores das apostas.

Esther, a princípio, sente-se perdida em meio a essa nova realidade, pois, além de não compreender o jargão das corridas usado pelos funcionários, o vício das apostas contrariava totalmente os seus valores. Ao tentar fazer suas orações rotineiras e defender seus princípios religiosos, ela não tarda a virar motivo de piada entre os colegas de trabalho e reconhece que o local era inapropriado para uma garota cristã: “Tinha ouvido dizer que os hipódromos eram lugares infames onde os homens são levados à ruína, e sempre tinha acreditado que as apostas

---

<sup>252</sup> Ibidem, p.89: “*Her beastly temper! So they couldn't put up with it in the country any more than I could mesel*”.

<sup>253</sup> Ibidem, p.81: “*It is the children that breaks us poor women down altogether*”.

eram um pecado, mas naquela casa ninguém parecia pensar em outra coisa. Ali não era o lugar para uma garota Cristã<sup>254</sup>.

Com o passar do tempo, no entanto, Esther não apenas se acostuma com o novo ambiente de trabalho, como também se sente muito feliz nele. Incorpora, sem perceber, o jargão das corridas, faz amizade com as outras empregadas e apaixonou-se por William, cocheiro dos patrões. Ainda que seus princípios religiosos não tenham se extinguido, sua “natureza humana”, nos termos do narrador, despertou nela a efervescência da juventude:

Os mais simples sentimentos humanos eram princípios duradouros para Esther – o amor a Deus, e o amor a Deus em casa. Mas acima desse Protestantismo estava a *natureza humana*; e naquele momento Esther era, acima de tudo, uma jovem. Seus vinte anos vibravam dentro dela; não estava mais cansada do trabalho, e *um sangue novo, rico penetrava em suas veias*<sup>255</sup>.

Apesar de Woodview apresentar para Esther uma realidade atraente e até então desconhecida, ela não deixa de ser alertada das graves consequências ocasionadas pelo vício das corridas. Em uma conversa com a mãe de William, Mrs. Latch, a cozinheira dos Barfield responsabiliza as apostas por serem a “maldição dos empregados”. Já que o pai de William, antes funcionário de Mr. Barfield, morreu arruinado pelo jogo, Mrs. Latch não queria que o filho trabalhasse para essa família com medo de que ele tivesse o mesmo destino do pai: “Mas para Mrs. Latch aquilo era uma dor incurável, e para afastar o filho das influências que, em sua opinião, tinham provocado a morte do pai dele, Mrs. Latch sempre recusou as ofertas de Mr. Barfield para ajudar William”<sup>256</sup>. Em outra ocasião, quando todos os funcionários de Woodview esperavam ansiosos pelo resultado de um grande campeonato, Esther conhece a esposa do mordomo da casa, Mr. Leopold Randal, confidente do patrão e fanático por corridas. Em uma condição de vida miserável, Mrs. Randal faz um desabafo sobre as angústias de ter um marido que ora ganha muito dinheiro e ora se endivida a ponto de pensar em suicídio:

Sempre tentei ser uma boa esposa e tentei consolá-lo, e fazer o que estava ao meu alcance quando ele dizia, “Perdi metade do salário do ano, não sei como vamos sair dessa”. Cheguei a suportar umas dez mil vezes mais do que eu

---

<sup>254</sup> Ibidem, p.19: “*She had heard of racecourses as shameful places where men were led to their ruin, and betting as she had always understood to be sinful, but in this house no one seemed to think of anything else. It was not a place for a Christian girl*”.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 30, grifos meus: “*The simplest human sentiments were abiding principles in Esther – love of God, and love of God in home. But above this Protestantism was human nature; and at this time Esther was, above all else, a young girl. Her twentieth year thrilled within her; she was no longer weary with work, and new, rich blood filled her veins*”.

<sup>256</sup> Ibidem, p.12: “*But to Mrs Latch it was an incurable grief, and to remove her son from influences which, in her opinion, had caused his father’s death, Mrs Latch has always refused Mr Barfield’s offers to do something for William*”.

posso contar. Os sofrimentos da esposa de um jogador não podem ser contados<sup>257</sup>.

Por esses testemunhos, parece certo que o destino daqueles que convivem nesse meio será a ruína. Esther, em contrapartida, tentará resistir à influência desse ambiente, em que os empregados, além de viciados em corridas de cavalo, bebem e namoram à vontade. Como forma de não se entregar à devassidão, ela encontra na patroa, Mrs. Barfield, uma companheira com valores em comum, já que ambas pertenciam à mesma religião e reuniam-se com frequência para orar. Entretanto, a sua resistência cede no momento em que se deita com William:

Ao entardecer, quando o trabalho estava terminado, Esther e seu amado passeavam pelas construções da fazenda, ouviam os corvos, observavam as luzes sumindo no oeste; e por volta das nove horas, naquele breu de verão, ela o acompanhava a levar as cartas até o correio. Os montes de trigo pareciam formar um telhado de palha, e no celeiro cheio de feno, e na oficina do carpinteiro, e no silêncio dos bosques eles falavam de amor e de casamento. Deitavam juntos naqueles vales aquecidos, ouviam o tilintar dos sinos das ovelhas, e certa noite, colocando seu cachimbo de lado, William envolveu-a com os braços, sussurrando que ela era sua esposa. As palavras soavam deliciosas no seu ouvido frágil, e sua força de vontade se extinguiu com aquilo que parecia ser um destino irresistível. Ela não poderia lutar com ele, ainda que soubesse que seu destino dependia de sua resistência, e deixando-se levar despertou apavorada, incapaz de se libertar<sup>258</sup>.

A princípio, a sedução de Esther pode ser interpretada como o resultado inevitável do determinismo do meio. Embora soubesse que seu destino dependia de um autocontrole, ela não consegue se livrar da tentação de William. Alguns estudiosos identificam nessa cena um problema de verossimilhança. Richard Cave, por exemplo, considera o comportamento de Esther incoerente. Segundo o autor, não há uma explicação plausível para que alguém com tantos escrúpulos morais se deixe levar facilmente:

Por que uma garota de escrúpulos morais cede? Moore trata o assunto vagamente, de forma lacônica e confusa, o que deixa a impressão de que a sedução estava de algum modo determinada: Esther “sabia que seu destino dependia de sua resistência” mas encontra-se incapaz de se livrar de William. O desfecho é tão inevitável como o próprio termo “destino” já prefigurara;

---

<sup>257</sup> Ibidem, p.47: “I have always tried to be a good wife and tried to console him, and to do the best when he said, “I have lost half a year’s wages, I don’t know how we shall pull through”. I have borne with ten thousand times more than I can tell you. The sufferings of a gambler’s wife cannot be told”.

<sup>258</sup> Ibidem, p.62: “In the evening when their work was done Esther and her lover lingered about the farm buildings, listening to the rooks, seeing the lights die in the west; and in the summer darkness about nine she tripped by his side when he took the letters to post. The wheat stacks were thatching, and in the rick-yard, in the carpenter’s shop, and in the whist of the woods they talked of love and marriage. They lay together in the warm valleys, listening to the tinkling of the sheep-bell, and one evening, putting his pipe aside, William threw his arms round her, whispering that she was his wife. The words were delicious in her fainting ears, and her will died in what seemed like irresistible destiny. She could not struggle with him, though she knew that her fate depended upon her resistance, and swooning away she awakened in pain, powerless to free herself”.

mas Moore não tenta explicar por que a lassidão física triunfa sobre os escrúpulos morais<sup>259</sup>.

Cave, no entanto, parece ignorar um ponto decisivo no romance: o desejo sexual de Esther. A perda da virgindade é o momento em que a personagem de fato satisfaz esse desejo, o qual já vem sendo demonstrado em circunstâncias anteriores da narrativa. Quando William reclama que a sua estatura foi um empecilho para virar um jóquei, Esther fica surpresa com essa frustração, afinal, como ele poderia se queixar de um porte físico tão admirável: “Esther o olhou, e se questionou se ele falava a sério, se realmente não desejava ter aquela altura e ombros esplêndidos”<sup>260</sup>. Em outra ocasião, preocupada por ter aceitado participar de um bolão em um dos campeonatos, Esther escuta apreensiva os planos de William para enriquecer com as corridas. Não obstante, todas as angústias se dissipam quando ela sente os braços dele envolverem sua cintura<sup>261</sup>.

É possível interpretar essas situações como uma espécie de preparação para o momento da relação sexual. Contudo, diferentemente dos romances de Zola, os quais ganharam um tratamento ousado quanto ao tema da sexualidade<sup>262</sup>, a cena entre Esther e William é construída de modo até bastante idílico. Como forma de compensar o tabu do sexo fora do casamento, George Moore não apresenta qualquer descrição explícita; ao contrário, retrata um cenário bucólico, onde os apaixonados, após um dia duro de trabalho, caminham pelos prados da fazenda, ouvem o cantar dos pássaros e assistem ao entardecer. Num ambiente tão agradável, falam ainda de amor e de casamento. Apesar do cenário favorável, que de certa forma aliviava a culpa da personagem, Esther cedeu porque gostava de William e sentia-se atraída por ele. Logo, ainda que tenha feito concessões à moralidade vitoriana, Moore enfatizará no romance a importância do desejo nas escolhas de Esther<sup>263</sup>.

Evidentemente, o desejo sexual da protagonista será contraposto aos códigos sociais da época. Em oposição a *Dorian Gray*, que escarnecia da moral vitoriana e recorria ao retrato para consultar a consciência, Esther se martiriza terrivelmente por ter sucumbido à tentação. Pelos

---

<sup>259</sup> CAVE, Richard. *A Study of the Novels of George Moore*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1978, p. 92: “*Why does a girl with her moral scruples fall? Moore treats the issue in a vague way, both terse yet confused that leaves the impression that the seduction is somehow determined: Esther “knew that her fate depended on resistance” but she finds herself powerless to fend Will off. The outcome is inevitable as the very term “fate” foreshadowed; but Moore does not attempt to explain why physical lassitude overpowered her moral scruples*”.

<sup>260</sup> MOORE, 2012, p.33: “*Esther looked at him, wondering if he were speaking seriously, and really wished away his splendid height and shoulders*”.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>262</sup> Cf. BERRETTINI, Célia. O romance naturalista de Émile Zola. In: FARIA, J.; GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017b.

<sup>263</sup> GRUBGELD, Elizabeth. Moore’s Own Everlasting Yea: Sexuality and Production in the Fiction of the Middle Period. In: *George Moore and the Autogenous Self*. Nova York: Syracuse University Press, 1994, p. 72.

valores de sua criação religiosa, ela própria considera que cometeu o maior dos pecados e se pergunta como conseguiria ser feliz com William se ele não era um homem cristão: “Essa questão se apresentava com frequência, e ela de repente estava convencida de que não poderia se casar até que ele pedisse perdão ao Senhor”<sup>264</sup>. Todavia, em meio ao conflito de ter violado seus princípios morais, Esther não podia deixar de reconhecer que nutria uma paixão por William:

A religião na qual sua alma se movia e vivia – o mais rígido Protestantismo – fortaleceu e estimulou as convicções originais e os preconceitos de sua raça; e a vergonha natural que ela a princípio sentiu quase desapareceu na violência de sua virtude. Até mesmo parou de temer a descoberta. O que importava quem soubesse, uma vez que ela sabia? [...] Mas em oposição aos seus preconceitos, o amor natural que sentia por aquele homem era como o sol brilhando sobre um vale enevado; raios de paixão penetravam seu caráter inflexível, dissolvendo-o, e inconscientemente seus olhos procuravam os de William, e inconscientemente seus passos afastavam-se da cozinha quando os ouvidos diziam que ele estava no corredor<sup>265</sup>.

A atração por William será retomada em outros momentos decisivos da narrativa. Após ter sido abandonada por ele e vivenciado tremendas dificuldades para criar o filho sozinha, Esther tem a oportunidade de se casar com Fred Parsons. Trabalhador honesto e bastante religioso, o futuro marido reaviva em Esther seus antigos valores. Quando passam a frequentar o culto juntos, ela é despertada pela nostalgia de sua infância:

Não ia ao culto desde que era criança; e aquele simples salão e aquele simples sermão, em uma tal harmonia com sua própria natureza – não estavam associados com as lembranças de casa, da mãe e do pai, de tudo que tinha passado? – tocaram-na com um deleite humano que parecia alcançar as raízes de sua natureza<sup>266</sup>.

Foi apresentada à família de Fred e estava feliz com a perspectiva de um casamento tranquilo, no qual poderia retomar suas práticas religiosas. Seu desfecho parecia ter sido solucionado, se não fosse por um encontro fortuito com William. Nove anos tinham se passado, e ele agora era sócio de um bar e estava se divorciando de Peggy. Esther, a princípio, recusou

<sup>264</sup> MOORE, op.cit., p. 65: “*This question presented itself constantly, and she was suddenly convinced that she could not marry him until he had asked forgiveness of the Lord*”.

<sup>265</sup> Ibidem, pp. 64-65: “*The religion in which her soul moved and lived – the sternest Protestantism – strengthened and enforced the original convictions and prejudices of her race; and the natural shame which she had first felt almost disappeared in the violence of her virtue. She even ceased to fear discovery. What did it matter who knew, since she knew? [...] But in conflict with her prejudices, her natural love of the man was as the sun shining above a fog-laden valley; rays of passion pierced her stubborn nature, dissolving it, and unconsciously her eyes sought William’s, and unconsciously her steps strayed from the kitchen when her ears told her he was in the passage*”.

<sup>266</sup> Ibidem, p. 157: “*She had not been to meeting since she was a little child; and the bare room and bare dogma, in such immediate accordance with her own nature – were they not associated with memories of home, of father and mother, of all that had gone? – touched her with a human delight that seemed to reach to the roots of her nature*”.

qualquer conversa com ele. Quando, porém, cedeu a escutá-lo, consentiu que ele conhecesse o filho. A identificação de Jackie com William foi imediata, e logo o menino quis que o pai fizesse parte da família. William, por sua vez, com projetos de virar dono do bar, expressava a todo instante a vontade de se casar com Esther e poder oferecer uma vida melhor ao garoto. Apesar da revolta contra William, Esther percebe que ainda se sente atraída por ele e não resiste quando, na calada da noite, ele tenta beijá-la na casa de sua patroa:

Tentou pensar em Fred, mas os ombros fortes de William se colocaram entre ela e aquele homenzinho franzino. Suspirou, e percebeu que mais uma vez sua resistência foi dominada por uma força que ela não conseguia controlar ou entender<sup>267</sup>.

Embora soubesse que Fred compartilhava dos mesmos valores que ela e estava disposto a oferecer-lhe uma vida pautada em princípios morais, a atração física que Esther sentia por William sobrepujou as qualidades do outro pretendente. Ao contrário do tormento que sofrera pela primeira vez, Esther permitirá que seu desejo influa na decisão com quem se casar. Com a proposta de William, ela se viu diante de uma encruzilhada. Por um lado, teria uma vida pacata e decente ao lado de Fred Parsons; por outro, seria dona de um bar onde as apostas em corridas de cavalo consistiam no principal negócio:

Se tomasse o caminho que levasse à casinha de campo e aos encontros de oração sua vida dali em diante seria segura. Ela podia distinguir sua vida de ponta a ponta. [...] Se tomasse o caminho para o bar e para as corridas de cavalo não sabia o que poderia acontecer então. Mas William tinha prometido deixar £500 para ela e para Jackie<sup>268</sup>.

Na visão de Carol Ohmann, Esther entende ser um dever moral escolher William, já que ele é o pai da criança<sup>269</sup>. De fato, além de considerar a paternidade de William, Esther leva em conta que ele se comprometeu a deixar uma herança para o filho. Contudo, não se pode negar que ela também prioriza a satisfação de seus desejos. William é o homem por quem se sente atraída e, ademais, pode lhe proporcionar uma realidade diferente, com emoções até então desconhecidas: “Ela nunca tinha visto muito da vida, e sentiu que de algum modo gostaria de conhecer um pouco mais da vida; não haveria muita vida na casinha em Mortlake; nada a não ser os encontros de oração”<sup>270</sup>. Apesar dos valores da jovem, a moral religiosa já não lhe

---

<sup>267</sup> Ibidem, p. 196: “*She tried to think of Fred, but William’s great square shoulders had come between her and this meagre little man. She sighed, and felt once again that her will was overborne by a force which she could not control or understand*”.

<sup>268</sup> Ibidem, p. 198: “*If she took the road leading to the cottage and the prayer-meeting her life would henceforth be secure. She could see her life from end to end [...]. If she took the road to the public-house and the race-course she did not know what might now happen. But William had promised to settle £500 on her and Jackie*”.

<sup>269</sup> OHMANN, Carol. *George Moore’s Esther Waters. Nineteenth-Century Fiction*, v.25, n.2, 1970, p.177.

<sup>270</sup> MOORE, op.cit., p. 198: “*She had never seen much life, and felt somehow that she would like to see a little life; there would not be much life in the cottage at Mortlake; nothing but the prayer-meeting*”.

convinha. Caso optasse por Fred, Esther se casaria com um homem por quem não tinha qualquer atração física e que oferecia uma rotina sem novidade alguma.

Por esse viés, é possível estabelecer um contraponto com Dorian Gray. Enquanto o dândi wildeano é um exemplo de que todo excesso pode acarretar uma punição, Esther mostra o reverso da situação. Como parte essencial de sua individualidade, o desejo da personagem é aqui colocado em oposição às convenções. Embora não renegue de todos os seus princípios religiosos, ela não pode segui-los estritamente, pois para isso teria que reprimir a sua individualidade.

Em contrapartida, se o desejo sexual de Esther não se adequa à moral religiosa, a personagem tampouco se entrega ao vício das corridas. Como não existe a perspectiva de melhorar de vida, a corrida representa para muitos a única possibilidade de enriquecer e, com isso, mudar o curso do destino, como explícito no argumento de William a favor das apostas: “O homem não consegue viver sem esperança. A aposta é para eles a única esperança, e posso dizer que ninguém tem o direito de tirar isso deles”<sup>271</sup>. O crítico Elliot Gilbert distingue de forma precisa o significado do jogo para essas personagens: “O jogo é uma espécie de garantia que todos têm em seu poder para mudar o destino, para melhorar de vida, para assumir o papel [...] de quem controla as circunstâncias”<sup>272</sup>.

O apelo à sorte é constantemente retomado no romance entre aqueles que apostam nas corridas. O mordomo, por exemplo, desejava que chovesse para o melhor desempenho dos cavalos e contava, assim, com o auxílio da fortuna: “Tudo indicava que os desejos de Mr. Leopold seriam realizados. Os céus pareciam ter a sorte dos cavalos sob controle”<sup>273</sup>. No bar de William, frequentado especialmente por aqueles que queriam se atualizar sobre as corridas, discutia-se muitas vezes sobre o método ideal de aposta. Havia os que defendiam a crença em sonhos e presságios; outros, por sua vez, argumentavam a favor do cálculo do desempenho dos cavalos em campeonatos anteriores. Para Mr. Leopold, no entanto, nada disso importava se a sorte não estivesse a favor: “Não é um bom negócio se você está sem sorte”<sup>274</sup>.

Esther, por seu turno, também se deparava com os caprichos da fortuna. Logo na abertura do romance, quando ela se encontra no trem a caminho de Woodview, a descrição da

<sup>271</sup> Ibidem, p. 254: “*Man can't live without hope. It is their only hope, and I say no one has a right to take it from them*”.

<sup>272</sup> GILBERT, Elliot. In the Flesh: *Esther Waters* and the Passion for Yes. *Novel: A Forum on Fiction*, v.12, n.1, 1978, p. 56: “*Betting is a kind of assurance that everyone has it in his power to change his fate, to improve his lot, to play the role of [...] the controller of circumstance*”.

<sup>273</sup> MOORE, 2012., p. 34: “*Mr Leopold's desire looked as if they were going to be fulfilled. The heavens seemed to have taken the fortunes of the stable in hand*”.

<sup>274</sup> Ibidem, p. 277: “*It's a poor business when you're out of luck*”.

paisagem (“arbustos escondiam a curva da linha do trem”, “o vapor branco [...] dissipava-se na noite pálida”, “o último vagão se perdia de vista”<sup>275</sup>) já indica a incerteza do que Esther encontrará pela frente. O mesmo ocorre quando ela descobre que está grávida e não consegue detectar com precisão qual será seu desfecho: “[...] seu coração submergiu naquela longa jornada que a aguardava, cujo final ela não conseguia distinguir, pois parecia que aquilo duraria até o fim de sua vida”<sup>276</sup>.

Contudo, ao contrário daqueles que apostavam nas corridas, Esther busca controlar o destino não pelo acaso da sorte, mas pelo trabalho. Com poucas ambições, seu maior objetivo de vida é criar o filho com decência e vê-lo se tornar um trabalhador honesto: “[...] ela imaginou-o aprendendo um ofício, indo ao trabalho pela manhã e voltando ao final da tarde para estar com ela, orgulhoso de ter realizado uma tarefa, de ter ganhado dinheiro honestamente”<sup>277</sup>.

O principal motivo da discórdia entre Esther e William, quando já estavam casados, era justamente a diferença de opinião com relação às corridas, as quais, segundo Esther, afastavam aqueles que apostavam da vida digna do trabalho: “[...] você sabe [...] que grande parte dos estragos vem do jogo; você sabe que por não pensar em outra coisa, eles esquecem do trabalho. Olha o Stack, ele perdeu o emprego de porteiro; olha o Journeyman, também está desempregado”<sup>278</sup>. Naturalmente, o vício das corridas não se restringia à classe baixa. Para os pobres, entretanto, as consequências eram bem mais severas do que para os ricos, como se pode observar pelo discurso dissimulado do juiz responsável pela condenação de Sarah:

“O vício entre as classes mais pobres está crescendo enormemente, e me parece ser o dever de toda autoridade condenar em vez de admitir o mal, e usar de todos os esforços para erradicá-lo. De minha parte, não reconheço qualquer elemento romântico no vício do jogo. Ele provém do desejo de obter riqueza sem trabalho, em outras palavras, sem custo; o trabalho, não importa se no passado ou no presente, é o custo natural para a riqueza, e qualquer riqueza obtida sem trabalho é, em certa medida, uma fraude contra a sociedade. A pobreza, o desespero, a ociosidade e vários outros vícios nascem do jogo de modo tão natural, e na mesma abundância, quanto as ervas daninhas da terra árida. A bebida é também uma das aliadas mais fiéis do jogo”.

Nesse momento, uma certa secura na garganta de Sua Excelência lembrou-o da maravilhosa taça de clarete que sempre tomava no almoço, e esse

<sup>275</sup> Ibidem, p.3: “*a few bushes hid the curve of the line*”; “*white vapour [...] evaporating in the pale evening*”; “*the last carriage would pass out of sight*”.

<sup>276</sup> Ibidem, p. 94: “[...] *her heart sank at the long prospect that awaited her, the end of which she could not see, for it seemed to reach to the very end of her life*”.

<sup>277</sup> Ibidem, p.95: “[...] *she saw him learning a trade, going to work in the morning and coming back to her in the evening, proud in the accomplishment of something done, of good money honestly earned*”.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 254: “[...] *you know [...] that a great deal of mischief comes of betting; you know that once they think of nothing else, they neglect their work. There’s Stack, he’s lost his place as porter; there’s Journeyman, too, he’s out of work*”.

pensamento estimulou Sua Excelência a expor algumas injúrias admiráveis contra os males da cerveja e das aguardentes. E os prejuízos com o cavalo cujo nome ele nem sequer se lembrava ajudaram a ilustrar de maneira muito convincente a teoria de que a bebida e o jogo se sustentam e incentivam um ao outro. Quando chegou a notícia de que Ben Jonson havia se machucado nos arbustos, Sua Excelência tomou uma garrafa de champagne, e a recordação desse champagne inspirou uma descrição impressionante sobre a sensação de abatimento causada pela perda do salário, e sobre a inclinação natural do homem para recorrer à bebida como subterfúgio. O jogo e a bebida são males sociais; em grande medida ocorrem de forma eventual, e apenas necessitam de uma lei vigorosa que os erradique quase por completo<sup>279</sup>.

Na sentença do juiz, há igualmente a defesa do trabalho em oposição ao jogo. Nos seus termos, a riqueza que não provém do esforço do trabalho resulta numa fraude. Dentre os males inevitáveis do vício das apostas, ele menciona a pobreza, o desespero e a ociosidade. Todo esse discurso moralista não tarda a cair por terra. Enquanto se vangloria de pregar um sermão contra os vícios da classe baixa, o juiz se recorda do delicioso champagne que o ajudou a esquecer o prejuízo financeiro da última corrida. Como se pode facilmente notar, a moral por ele propagada não se aplica aos de sua classe, os quais, por sua vez, são isentos de penalidades legais. Essa discrepância não passou indiferente a William, que assim resumiu a situação: “É aquela velha história, uma lei para os ricos, outra para os pobres”<sup>280</sup>.

Embora o episódio do julgamento de Sarah seja uma sátira da hipocrisia das autoridades, é inevitável não reconhecer que todos os personagens envolvidos com as corridas são levados à ruína. Além dos frequentadores do bar citados por Esther, a família dos Barfield não escapa da decadência. Após perdas extravagantes, Mr. Barfield morre e Mrs. Barfield, desprezada pelo filho, vive reclusa na antiga propriedade de Woodview, a qual, antes tão imponente, está agora caindo aos pedaços. William tampouco se safa das consequências das apostas. Depois de passar tantos dias invernosos negociando o valor das corridas em meio ao céu aberto dos hipódromos,

---

<sup>279</sup> Ibidem, pp.273-274: “*The vice among the poorer classes is largely on the increase, and it seems to me that it is the duty of all in authority to condemn rather than to condone the evil, and to use every effort to stamp it out. For my part I fail to perceive any romantic element in the vice of gambling. It springs from the desire to obtain wealth without work, in other words, without payment; work, whether in the past or the present, is the natural payment for wealth, and any wealth that is obtained without work is in measure a fraud committed upon the community. Poverty, despair, idleness, and every other vice spring from gambling as naturally, and in the same profusion, as weeds from barren land. Drink, too, is gambling’s firmest ally*”.

*At this moment a certain dryness in his Lordship’s throat reminded him of the pint of excellent claret that lordship always drank with his lunch, and the thought enabled lordship to roll out some excellent invective against the evils of beer and spirits. And lordship’s losses on the horse whose name he could hardly recall helped to a forcible illustration of the theory that drink and gambling mutually uphold and enforce each other. When the news that Ben Jonson had broken down at the bushes came in, lordship had drunk a magnum champagne, and memory of this champagne inspired a telling description of the sinking feeling consequent on the loss of a wager, and the natural inclination of a man to turn to drink to counteract it. Drink and gambling are social evils; in a great measure they are circumstantial, and only require absolute legislation to stamp them out almost entirely”.*

<sup>280</sup> Ibidem, p. 274: “*It was that old story, one law for the rich, another for the poor*”.

é acometido por uma tuberculose fatal. Seu vigoroso porte físico, tão admirado por Esther, vai aos poucos enfraquecendo. No seu leito de morte, é já um homem raquítico em nada parecido com o que foi um dia.

Numa espécie de redenção, William alerta o filho sobre o perigo das corridas. Antes de morrer, reúne forças para aconselhar Jackie a seguir os passos da mãe: “Ela sempre foi contra o jogo, Jack; sempre soube que iria nos trazer azar. [...] Nenhum bem vem do dinheiro de quem não trabalhou. [...] Nenhum bem vem do dinheiro que não foi conquistado da forma certa”<sup>281</sup>. A avaliação de William reitera os valores éticos da protagonista. Por meio do trabalho, Esther não sucumbiu à degradação dos outros personagens; ao contrário, encontrou uma alternativa para escapar das consequências fatais das corridas. Logo, não foi mais uma vítima do determinismo do meio.

Por essa perspectiva, observa-se como Esther se diferencia da personagem naturalista. Com um temperamento que lhe é próprio e que se distingue da passividade da mãe, a protagonista criará a sua individualidade a partir do contraste entre os dois meios que se apresentam a ela. Como forças em conflito no romance, o meio da religião e o meio devasso das corridas de cavalo são dois caminhos possíveis a serem seguidos. Esther, no entanto, não se entrega totalmente a um nem a outro. Embora aos olhos da religião a relação sexual com William tenha sido imoral, ela evidencia o desejo que Esther nutria por ele, desejo este que constitui parte de sua individualidade. Em contrapartida, o meio das corridas tampouco se adequa aos seus princípios. Ao valorizar o trabalho em detrimento das apostas, ela mostra ser diferente daqueles com quem convive.

O apreço de Esther pelo trabalho naturalmente contribuiu para a boa recepção do romance. Ao lidar com temas bastante polêmicos, como o tabu do sexo fora do casamento e o desejo sexual feminino, George Moore precisava de alguma maneira amenizar o teor imoral do romance. Além da virtude do trabalho honesto, veremos a seguir que o instinto maternal e o caráter íntegro igualmente favoreceram a imagem de Esther.

#### 2.4 Os princípios éticos da *fallen woman*

A gravidez fora do casamento não é uma tópica nova na literatura vitoriana. Caracterizada como *fallen woman*, a mulher que perde a virgindade antes de se casar já foi tema de muitos romances ingleses. Referência no assunto, George Watt situa *Esther Waters* numa tradição que inclui romances como *Ruth* (1853), de Elizabeth Gaskell, *The New Magdalen*

---

<sup>281</sup> Ibidem, p. 307: “*She was always against the betting, Jack; she always knew it would bring us ill-luck. [...] No good comes of money that one doesn't work for. [...] No good comes of money that hasn't been properly earned*”.

(1873), de Wilkie Collins e *Tess of the D'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy. Segundo o autor, a moralidade vigente não permitia que houvesse distinção entre a prostituta e a jovem que eventualmente errou uma vez. De um ponto de vista bem otimista, ele acredita que o lugar das *fallen women* passou a ser reivindicado quando elas ganharam espaço dentro do romance<sup>282</sup>.

De maneira geral, Watt faz uma leitura bastante positiva de *Esther Waters*. Dentre as qualidades do romance, ele destaca a opção de Moore em não retratar Esther como inocente, o que de certa forma contrariava a usual representação da *fallen woman*. Ao enfatizar a sexualidade da personagem, Moore estaria, na visão de Watt, relacionando o amor com um louco instinto animal:

A verdade sobre o amor, portanto, é que ele representa um louco instinto animal. [...] [Moore] nunca considerou a consumação da paixão entre Esther e William como uma queda. [...] O amor e a atração física são exatamente a mesma coisa. O amor de Esther não é aquele culto ao espírito do neomedievalismo: o olhar de William não é atizado pelo amor à sua pura donzela [...]. A atração deles é física<sup>283</sup>.

O registro do desejo sexual feminino é certamente um mérito do romance, como procuramos demonstrar no tópico anterior. Conforme bem observado por George Watt na passagem acima, Moore não encara o sexo entre Esther e William como um erro ou, no caso, como uma *queda*, mas sim como um ato intrínseco à natureza humana. Não obstante, ainda que por essa perspectiva o autor tenha confrontado um preconceito moral, Moore atribuiu qualidades à protagonista que compensassem a sua conduta. No que concerne especificamente à tópica da *fallen woman*, o instinto maternal, além de ser um sentimento natural em Esther, pode funcionar como uma reparação da culpa da personagem.

Se o fato de ter se deitado com William foi motivo suficiente para Esther ter uma crise de consciência, a descoberta da gravidez provocou um desespero ainda maior. Além da vergonha de expor o seu pecado aos outros, ela teria que enfrentar uma situação de vida miserável. Sozinha em Londres após ser demitida de Woodview, a primeira alternativa encontrada para sustentar o filho é o serviço como ama-de-leite, atividade bastante comum entre as jovens de sua condição. Ao conseguir emprego, Esther precisa deixar Jackie aos cuidados de Mrs. Spires, um tipo vigarista que mantém um negócio clandestino para matar os bebês em troca de dinheiro. Como Esther não tinha conhecimento desse esquema, Mrs. Spires tenta

<sup>282</sup> WATT, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel* (1984). Nova York: Routledge, 2016, p. 09.

<sup>283</sup> Ibidem, pp.185-189: “The truth about love then is that it is an innate animal drive. [...] He [Moore] never regards the consummation of Esther’s and William’s passion as a fall. [...] Love and physical attraction are one in the same thing. Esther’s love is not the neo-Medieval worship of the spirit: William’s eye is not moved by a love for his pure lady [...]. Their attraction is physical”.

convencê-la de que a maternidade pode representar um negócio lucrativo. Muitas jovens como ela aproveitam para se dar bem como amas-de-leite, enquanto os filhos, sob a tutela de Mrs. Spires, morrem por falta de cuidado:

“Me corta o coração”, disse Mrs. Spires, “me corta mesmo, mas, Senhor, é o melhor que pode acontecer com eles; quem vai ligar pra eles? e tem centenas e centenas deles – ah, milhares e milhares a cada ano – e todos morrem feito os brotinhos. É difícil, muito difícil, coitadinhos, mas é melhor que eles caiam fora – é só despesa e desgraça”<sup>284</sup>.

Apesar de cruel, o retrato de Mrs. Spires sobre o significado da maternidade para as garotas pobres é bastante verídico. O infortúnio de Esther é apenas mais um dentro dessa estatística, em que os bebês simbolizam para as mães somente despesas e desgrças. Esther, no entanto, fará de tudo para escapar desse quadro. Depois de ouvir a proposta de Mrs. Spires, ela passa a entender por que sua patroa a proibia de ver Jackie. Antes de contratar Esther, Mrs. Rivers tivera outras duas amas-de-leite que perderam o filho por terem priorizado a criança que amamentavam. Revoltada com essa situação, a protagonista se questiona: “Por qual direito, por qual lei, ela tinha que ser separada do filho?”<sup>285</sup> Sem hesitar um instante, pede demissão do emprego e afronta a patroa diretamente: “É uma vida pela outra – mais do que isso, senhora – duas vidas por uma; e agora é a vida do meu garoto que está em jogo”<sup>286</sup>. Identificando a repugnância de Esther frente à sua oferta, Mrs. Spires chega a indagar se a jovem seria mesmo diferente das outras ou se aquilo era uma hesitação momentânea:

O amor pelo filho seria tão forte a ponto de fazer com que ela suportasse todas as adversidades pelo bem da criança, ou seria aquela afeição passageira de qualquer mãe jovem, afeição que, apesar de intensa no começo, logo passa com as dificuldades? Mrs. Spires tinha ouvido muitas mães falarem como Esther, mas quando a verdadeira pressão da vida lhes era imposta elas sucumbiam à tentação de se livrar daqueles fardos<sup>287</sup>.

A trajetória de Esther comprovará que ela não era como as outras. Entretanto, como já previsto por Mrs. Spires, ela irá se deparar com verdadeiras provações. Ao longo de sua peregrinação, Esther encontra empecilhos em todas as casas em que trabalha, ora porque

<sup>284</sup> MOORE, 2012, p.128: “‘It goes to my ’eart’, said Mrs Spires, ‘it do indeed, but, Lord, it is the best that could ’appen to ’em; who ’s to care for ’em? and there is ’undreds and ’undreds of them – ay, thousands and thousands every year – and they all dies like the early shoots. It is ’ard, very ’ard, poor little dears, but they is best out of the way – they is only an expense, and a disgrace’”.

<sup>285</sup> Ibidem, p. 121: “‘By what right, by what law, was she separated from her child?’”

<sup>286</sup> Ibidem, p. 124: “‘It is a life for a life – more than that, ma’am – two lives for a life; and now the life of my boy is asked for’”.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 129: “‘Was her love of her child such love as would enable her to put up with all the hardships for its sake, or was it the fleeting affection of the ordinary young mother, which, though ardent at first, gives way under difficulties? Mrs Spires had heard many mothers talk as Esther talked, but when the real strain of life was put upon them they had yielded to the temptation of ridding themselves of their burdens’”.

enfrentava o preconceito dos patrões quando descobriam sua condição de mãe solteira, ora porque cumpria jornadas excessivas de trabalho, em que não lhe restava tempo para conviver com Jackie. Em mais de uma ocasião, ela acredita que não vai conseguir superar todas as adversidades. A lembrança do filho, no entanto, era a força necessária para que não desistisse:

Se não fosse pela criança! Mas ela nunca abandonaria seu menino querido, que a amava tanto, não importa o que acontecesse. De repente se via imaginando o garoto brincando naquela ruazinha, esperando a hora de ela voltar para casa, e seu amor por ele revirava-lhe a cabeça completamente. Assustava-se consigo mesma; parecia quase antinatural amar alguma coisa como ela amava aquela criança<sup>288</sup>.

O instinto maternal de Esther não passou despercebido entre os contemporâneos de George Moore. Em 31 de março de 1894, Arthur Quiller-Couch publica uma resenha deveras favorável ao romance. Para embasar seus argumentos, Quiller-Couch faz uma comparação entre *Esther Waters* e *Tess of the D'Urbervilles*. Segundo o autor, além de William ser capaz de obter o perdão do leitor, já que é um personagem muito mais humano do que o tipo grotesco e violento de Alec D'Urberville, o amor maternal de Esther destaca-se de modo evidente. Ao contrário de Tess, cuja criança morre na narrativa, Esther luta diariamente pela sobrevivência do filho, o que, na visão de Quiller-Couch, torna sua história mais heroica:

O Sr. Moore permite que o filho de Esther viva, e assim tem material à disposição para uma das mais lindas histórias de amor maternal já imaginadas por um escritor. Não gosto de discursos extravagantes e teria corrido a pena por estas palavras se eu pudesse lembrar, em qualquer romance que li, uma história mais heroica que a de Esther Waters, uma pobre criada, sem dinheiro, amigos ou ocupação, lutando contra o mundo pelo filho, e que ao final arranca vitória das dificuldades. Apesar da melancolia ésquiliãna na qual o Sr. Hardy envolve a história de Tess, defendo que a luta de Esther é, do começo ao fim, a mais heroica<sup>289</sup>.

A preferência de Arthur Quiller-Couch por *Esther Waters* sem dúvida agradou a George Moore. Rival de Thomas Hardy, Moore não economizou críticas ao *Tess of the D'Urbervilles*, alegando que o romance era apenas “um monte de anedotas sem conexão com uma ideia

---

<sup>288</sup> Ibidem, p. 147: “If it were not for the child! But she would never desert her darling boy, who loved her so dearly, come what might. A sudden imagination let her see him playing in the little street, waiting for her to come home, and her love for him went to her head like madness. She wondered at herself; it seemed almost unnatural to love anything as she did this child”.

<sup>289</sup> QUILLER-COUCH, Arthur. Mr. George Moore. In: *Adventures in Criticism*. 2.ed. Londres: Cassel and Company, 1896, p.358: “Mr. Moore allows Esther’s child to live, and thus has at hand the material for one of the most beautiful stories of maternal love ever imagined by a writer. I dislike extravagance of speech, and would run my pen through these words could I remember, in any novel I have read, a more heroic story than this of Esther Waters, a poor maid-of-all-work, without money, friends, or character, fighting for her child against the world, and in the end dragging victory out of struggle. In spite of the Aeschylan gloom in which Mr. Hardy wraps the story of Tess, I contend that Esther’s fight is, from end to end, the more heroic”.

filosófica, e por isso (para mim) vazio de interesse artístico”<sup>290</sup>. Ao escrever um romance com a mesma temática de *Tess*, o autor naturalmente pretendia disputar com Hardy. Além das diferenças apontadas por Quiller-Couch, o contraste entre os desfechos das protagonistas também é bastante notório. Enquanto Tess acaba sendo enforcada, Esther atinge seu maior objetivo: já adulto, Jackie se alista no exército e não precisará mais contar com o apoio financeiro da mãe. Embora não seja um final completamente feliz, dado que Esther volta a ter uma vida modesta na velha propriedade de Woodview e passa a contar com a sorte para que o filho não seja morto numa guerra, a *fallen woman* de Moore se sente realizada: “Apenas tinha consciência de que cumprira seu trabalho como mulher – conseguira educar o filho para ser um homem; e isso era uma recompensa suficiente”<sup>291</sup>.

Ao instinto maternal de Esther, acrescenta-se a integridade da personagem. Sua conduta ética pode ser averiguada nas tantas adversidades que enfrentou. Quando trabalhava como criada na casa dos Bingleys, Esther tem a oportunidade de roubar. O dinheiro encontrado por acaso no chão permitiria que ela revisse o filho depois de tantas semanas aflitivas longe dele. Ademais, ninguém da família daria falta daquele ínfimo valor. Após ter sido embalada por esses pensamentos, Esther fica envergonhada de ter cogitado tal possibilidade e imediatamente desiste da ideia: “De repente o desejo passou, e ela se questionou como, uma garota honesta, que jamais tinha pensado em algo desonesto na sua vida antes, poderia desejar roubar; sobreveio-lhe um sentimento amargurado de vergonha”<sup>292</sup>.

Afora o caminho fácil do roubo, a prostituição também se apresenta à personagem como uma alternativa ao trabalho exaustivo de criada. Pela sua aparência física, ela poderia ganhar dinheiro como prostituta. Não à toa, a beleza de Esther é destacada em vários momentos da narrativa. Logo no início do romance, o porteiro da estação de Woodview se distrai de suas tarefas por conta da beleza da recém-chegada: “O homem se demorou, pois ela era uma garota atraente, mas o chefe da estação ordenou-lhe que fosse retirar algumas bagagens”<sup>293</sup>. William igualmente é atraído pelo tipo físico de Esther. Após o baile dos empregados, passeando com a jovem pelos prados, ele não dá a menor importância para o encanto das paisagens; a aparência de Esther é o que unicamente lhe chama atenção:

---

<sup>290</sup> Apud FRAZIER, 2000, p. 229: “a bundle of anecdotes ununited by a philosophic idea, and therefore (to me) void of artistic interest”.

<sup>291</sup> MOORE, 2012, p. 326: “*She was only conscious that she had accomplished her woman’s work – she had brought him up to man’s estate; and that was her sufficient reward*”.

<sup>292</sup> Ibidem, p. 136: “*Then the desire paused, and she wondered how she, an honest girl, who had never harboured a dishonest thought in her life before, could desire to steal; a bitter feeling of shame came upon her*”.

<sup>293</sup> Ibidem, p. 03: “*The man lingered, for she was an attractive girl, but the station-master called him away to remove some luggage*”.

Esther olhou as montanhas, examinando a paisagem atentamente. Pensou na primeira vez em que viu aquilo. Uma vaga associação de ideias – a semelhança entre a paisagem da manhã e a paisagem do anoitecer, ou o desejo de prolongar a doçura disto, dos últimos momentos de sua felicidade, levou-a a parar e a perguntar para William se os bosques e os campos não eram lindos. Aquela paisagem tão familiar não despertou em William qualquer ideia ou sensação; estava mais interessado em Esther, e enquanto ela fitava deslumbrada as montanhas ele admirava a curva branca do seu pescoço, em evidência sob a jaqueta desabotoada. Nunca esteve tão bonita como naquela manhã, de pé na estrada empoeirada, o vestido branco amassado, as pontas do lenço azul penduradas por debaixo da jaqueta preta de pano<sup>294</sup>.

A descrição da cena traz um certo toque de sensualidade. Enquanto o idílio do campo poderia sugerir um amor idealizado, o olhar de William se volta para a jaqueta entreaberta de Esther, cuja curva do pescoço branco está à mostra. A atração física que Esther desperta em William é retomada no reencontro entre os dois. Sentados num terreno baldio, ele não pode deixar de reparar que o casaco dela está desabotoado e que ela ainda é muito bonita: “Olhou para Esther; estava sentada de forma ereta, o vestido avolumado de algodão espalhado sobre o gramado áspero; a jaqueta de pano estava desabotoada. Ele achou-a uma mulher atraente”<sup>295</sup>.

Entrementes, a beleza de Esther muitas vezes lhe causa problemas. Numa das casas em que trabalhou como criada, é assediada pelo filho da patroa, um estudante deslumbrado com a aparência da jovem: “Você é a garota mais linda que conheço”<sup>296</sup>. Após se inteirar dos acontecimentos, a patroa não hesita em despedir Esther, pois uma empregada bonita pode representar uma ameaça dentro do lar.

O perigo da beleza de Esther é exposto em outras ocasiões da narrativa. Antes de ser contratada como ajudante de cozinha em Woodview, ela trabalhou para Mrs. Dunbar, uma mulher de índole duvidosa. Quando o padrasto ordenou que fosse procurá-la, Esther se revolta, alegando que Mrs. Dunbar era uma “mulher má”. Por falta de recursos, ela teve que aceitar o emprego e, aos poucos, acostumou-se com o estilo de vida da patroa. Embora não sejamos informados sobre a atividade exercida por Mrs. Dunbar, é possível conjecturar que ela fosse uma cafetina:

---

<sup>294</sup> Ibidem, p. 61: “*Esther looked at the hills, examining the landscape intently. She was thinking of the first time she saw it. Some vague association of ideas – the likeness that the morning landscape bore to the evening landscape, or the wish to prolong the sweetness of these, the last moments of her happiness, impelled her to linger and to ask William if the woods and fields were not beautiful. The too familiar landscape awoke in William neither idea nor sensation; Esther interested him more, and while she gazed dreamily on the hills he admired the white curve of her neck which showed beneath the unbuttoned jacket. She never looked prettier than she did that morning, standing on the dusty road, her white dress crumpled, the ends of the blue sash hanging beneath the black cloth jacket*”.

<sup>295</sup> Ibidem, p. 173: “*He looked at Esther; she sat straight up, her stiff cotton dress spread over the rough grass; her cloth jacket was unbuttoned. He thought her a nice-looking woman*”.

<sup>296</sup> Ibidem, p. 143: “*You’re the prettiest girl I’ve ever seen*”.

E vendo que era uma boa garota, Mrs. Dunbar respeitou seus escrúpulos. De fato, foi muito gentil, e Esther logo aprendeu a gostar dela, e, pela sua afeição por ela, a pensar menos na vida que levava. *Esse é um ponto perigoso na vida de uma moça. Esther era jovem e bonita, e estava cansada e sem saúde*; e foi nesse momento crítico que Lady Elwin, em uma visita, se inteirou daquela história e prometeu a Mrs. Saunders encontrar outro emprego para Esther<sup>297</sup>.

Pelos escrúpulos de Esther, Mrs. Dunbar não importunou a nova criada, ou seja, não a tornou uma de suas prostitutas. Em contrapartida, Esther aprendeu a gostar da patroa e deixou de se importar com a vida que ela levava. Esse tácito acordo, no entanto, podia ser a qualquer momento desfeito. Como explícito na passagem acima, Esther era jovem e bonita, mas estava com a saúde prejudicada de tanto trabalhar. Portanto, o risco de ceder a Mrs. Dunbar era grande. Para tirá-la da emboscada, Lady Elwin promete à mãe de Esther arranjar um outro emprego para a filha.

Apesar de ter escapado das mãos de Mrs. Dunbar, Esther não tarda a ser mais uma vez tentada pela prostituição. Perambulando pela cidade de Londres atrás de um emprego, faminta e sem dinheiro, a jovem reconhece muitas garotas que já trabalharam como criadas, mas que agora estão à mercê das ruas:

Aqui, como em Piccadilly, ela podia identificar as criadas; mas aqui o trabalho delas foi ontem num quarto de pensão – garotas pobres e devassas, vestidas com umas roupas esquisitas presas por uns alfinetes aqui e ali. Duas jovens passaram por ela. De braços dados, conversavam preguiçosamente. Tinham acabado de sair do restaurante, e uma digestão alegre pairava nos seus olhos. A saia era de um roxo manchado, e o corpete de um chocolate manchado. Uma pena amarela e quebrada caía do chapéu desgastado. A anágua era de um verde escuro, e da jaqueta de algodão aveludado só restava o algodão. Uma garota de dezesseis anos, andando firme feito um homenzinho, atravessou a rua, sua mão esquerda bem enfiada no bolso do vestido de caxemira vermelho. Levava aos ombros um pedaço de xale; o cabelo estava trançado e amarrado com uma fita vermelha. Mulheres corpulentas vagueavam, os olhos convidativos e vorazes; e um cliente grandão do bar, um homem de cinquenta anos, o nariz adunco e o bigode arrebitado, encostou na porta do restaurante, passando as mulheres em revista<sup>298</sup>.

<sup>297</sup> Ibidem, p. 24, grifos meus: “*And seeing that she was a good girl, Mrs. Dunbar respected her scruples. Indeed, she was very kind, and Esther soon learnt to like her, and, through her affection for her, to think less of the life she led. A dangerous point is this in a young girl’s life. Esther was young, and pretty, and weary, and out of health; and it was at this critical moment that Lady Elwin, who, while visiting, had heard her story, promised Mrs. Saunders to find Esther another place*”.

<sup>298</sup> Ibidem, p. 148: “*Here, as in Piccadilly, she could pick out the servant girls; but here their service was yesterday’s lodging-house – poor and dissipated girls, dressed in vague clothes fixed with hazardous pins. Two young women strolled in front of her. They hung on each other’s arms, talking lazily. They had just come out of the eating-house, and a happy digestion was in their eyes. The skirt on the outside was a soiled mauve, and the bodice that went with it was a soiled chocolate. A broken yellow plume hung out of a battered hat. The skirt on the inside was a dim green, and little was left of the cotton velvet jacket but the cotton. A girl of sixteen walking sturdily, like a little man, crossed the road, her left hand thrust deep into the pocket of her red cashmere dress. She wore on her shoulders a strip of beaded mantle; her hair was plaited and tied with a red ribbon. Corpulent women passed, their eyes liquid with invitation; and the huge bar-loafer, the man of fifty, the hooked nose and the waxed moustache, stood at the door of a restaurant, passing the women in review*”.

Esther se encontra em meio à prostituição. Jovens como ela, pobres e malvestidas, contentam-se com o dinheiro que dá apenas para uma refeição. Elas, no entanto, puderam comer. Esther, em contrapartida, está quase desmaiando por falta de comida. É nesse momento que é abordada por um rapaz, e a oportunidade se coloca diante dela. Se quisesse, poderia se prostituir e, assim, ter o que comer. Apesar da fome quase insuportável, ela não cede à tentação:

Ao pensar na situação dez minutos depois, teve a impressão de que quis responder ao homem. Mas ela estava agora na Charing Cross. Sentiu um branco, um vácuo na cabeça que não conseguia controlar, e a multidão lhe pareceu como um sonho enevoado e barulhento. E então sua tontura passou, e ela se deu conta da tentação de que tinha escapado<sup>299</sup>.

Mais uma vez, a conduta de Esther é irreprochável. Ainda que a prostituição fosse o destino de muitas garotas de sua condição e pudesse ser um recurso imediato para aplacar a fome, ela se mantém fiel aos seus princípios. Se a moralidade vitoriana considerava toda *fallen woman* como prostituta, conforme destacado por George Watt, Esther desfaz esse estereótipo. Apesar de ser bonita e de enfrentar constantes adversidades, ela se recusa a recorrer à prostituição. Logo, George Moore demonstrou que sua *fallen woman* é íntegra e não merece ser condenada pela sociedade. Pela opinião favorável da crítica, pode-se concluir que a estratégia deu certo.

---

<sup>299</sup> Ibidem: “Thinking of the circumstances ten minutes later it seemed to her that she had intended to answer him. But she was now at Charing Cross. There was a lightness, an emptiness in her head which she could not overcome, and the crowd appeared to her like a blurred, noisy dream. And then the dizziness left her, and she realized the temptation she had escaped”.

### 3. O PROBLEMA ESTÉTICO EM *DORIAN GRAY* E *ESTHER WATERS*

#### 3.1 A estetização do real

Além de suscitarem debates morais, *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters* também se inserem na acalorada discussão do contexto finissecular em torno da representação do objeto literário. Levando-se em conta o real como problema estético, este capítulo visa analisar de que modo a conflituosa relação entre a vida e a arte é trabalhada nos dois romances.

Na criação de *Esther Waters*, George Moore estava certo de que seu romance trataria da “realidade” e não de “cenar fantásticas”<sup>300</sup>. Com efeito, acompanhamos o cotidiano da heroína e a sua luta pela sobrevivência ao longo de boa parte da narrativa. Ao levar uma vida bastante precária, a rotina de Esther era pautada no trabalho árduo e na economia de dinheiro. Na batalha diária, a jovem teve empregos com condições deploráveis, como se pode constatar pela sua experiência na casa dos Bingleys:

Eram naqueles poucos minutos de descanso após o jantar que a sobrecarga do dia pesava mais intensamente sobre ela; então um terrível cansaço tomava conta de seus membros, e parecia impossível reunir energia e força de vontade para limpar os tapetes ou varrer as escadas. Mas se ela não estivesse zanzando pela casa antes de soar o relógio, Mrs. Bingley apareceria na cozinha.

“Então, Esther, você não tem mais nada para fazer?”

E outra vez, por volta das oito, sentia-se exausta para suportar o próprio peso do corpo. Tinha enfrentado quatorze horas de trabalho quase ininterrupto, e parecia que ela nunca seria capaz de tomar coragem suficiente para aguentar as últimas três horas. Esse era o ponto em que toda sua energia e força de vontade eram consumidas. Até mesmo o descanso que a aguardava às onze era arruinado pela consciência do dia que estava por vir; aquelas horas cruéis, longas e emaciadas e olheirentas, encaravam-na em meio à escuridão. Com frequência ficava muito cansada para descansar, e rolava de um lado a outro na cama miserável do sótão, o corpo inteiro dolorido. O trabalho aniquilava toda a sua humanidade<sup>301</sup>.

<sup>300</sup> FRAZIER, 2000, p. 229.

<sup>301</sup> MOORE, 2012, p. 137: “It was during the few minutes’ rest after dinner that the burden of the day pressed heaviest upon her; then a painful weariness grew into her limbs, and it seemed impossible to summon strength and will to beat carpets or sweep down the stairs. But if she were not moving about before the clock struck, Mrs. Bingley came down to the kitchen.

“Now, Esther, is there nothing for you to do?”

And again, about eight o’clock, she felt too tired to bear the weight of her own flesh. She had passed through fourteen hours of almost unintermittent toil, and it seemed to her that she would never be able to summon up sufficient courage to get through the last three hours. It was this last summit that taxed all her strength and all her will. Even the rest that awaited her at eleven o’clock was blighted by the knowledge of the day that was coming; and its cruel hours, long and lean and hollow-eyed, stared at her through the darkness. She was often too tired to rest, and rolled over and over in her miserable garret bed, her whole body aching. Toil crushed all that was human out of her”.

Conforme a descrição da cena, Esther não tinha como aproveitar uma boa noite de sono. Além das poucas horas que lhe restavam para descansar, o corpo dolorido numa cama indecente e o prospecto da longa jornada de trabalho no dia seguinte tiravam-lhe qualquer sossego. Afora os sacrifícios a que se sujeitava, apenas ganhava o mínimo necessário para sustentar a ela e ao filho. A fim de não desperdiçar dinheiro, Esther está sempre calculando a quantia exata do que gastar. Quando estava no fim da gravidez, precisou tomar um táxi para ir embora da casa da mãe, pois já não podia fazer esforços físicos. O dinheiro do transporte, no entanto, trouxe-lhe arrependimentos e “[...] apavorou sua natureza econômica, herança de séculos do povo trabalhador”<sup>302</sup>.

Apesar da vida difícil na pobreza, Esther não tem qualquer expectativa de mudar sua realidade. Em contrapartida, insatisfeitos com a miséria em que vivem, quase todos os funcionários de Woodview desejam ter outra vida. Quando ganhavam nas apostas, o dinheiro exercia a mesma função que o ópio. Num êxtase passageiro, podiam esquecer aquela dura realidade:

As preciosas moedas de ouro tilintavam alegremente nos bolsos, rodopiando os pés, aquecendo o coração, curvando os lábios num sorriso, escancarando a boca em gargalhadas. As preciosas moedas de ouro caíam suavemente, de mansinho como a chuva, amenizando a vida difícil do povo trabalhador. Vidas massacradas pelo trabalho se reergueram e passaram a sonhar de novo. As preciosas moedas de ouro eram como o ópio; apagavam as memórias de privações e tristezas, mostravam a vida de um jeito leve e feliz, e o povo ria do seu medo do amanhã e se perguntava como chegaram a pensar que a vida fosse tão difícil e impiedosa<sup>303</sup>.

Avessa ao jogo, Esther não experimentava esse tipo de sensação. Conforme discutido no segundo capítulo, ela não tinha grandes ambições e, com isso, enxergava no trabalho a alternativa inevitável para tocar a vida. As apostas, contudo, não eram o único caminho encontrado para tentar escapar daquela realidade. Os folhetins igualmente eram fonte de diversão entre as empregadas da casa, que idealizavam ousadas aventuras de amor como aquelas das revistas. Por ser analfabeta, Esther não tinha contato com esses romances sentimentais. Sarah Tucker, ao contrário, era fissurada nessas leituras. Assim que chega a Woodview, Esther toma conhecimento do hábito de Sarah por meio de William:

---

<sup>302</sup> Ibidem, p. 100: “[...] frightened her thrifty nature, inherited through centuries of working folk”.

<sup>303</sup> Ibidem, p. 56: “The dear gold jingled merrily in the pockets, quickening the steps, lightening the heart, curling lips with smile, opening lips with laughter. The dear gold came falling softly, sweetly as rain, soothing the hard lives of working folk. Lives pressed with toil lifted up and began to dream again. The dear gold was like an opiate; it wiped away memories of hardship and sorrow, it showed life in a lighter and merrier guise, and the folk laughed at their fears for the morrow and wondered how they could have thought life so hard and relentless”.

Ela é uma leitora voraz. Leu cada uma das histórias que saíram na *Bow Bells* nos últimos três anos, e você não consegue confundi-la, tente o quanto quiser. Ela sabe todos os nomes, é capaz de dizer qual foi o lorde que salvou a mocinha da carruagem quando os cavalos dispararam feito loucos em direção ao precipício de uma altura de cem pés, e tudo sobre o baronete por quem a mocinha foi se afogar sob a luz do luar. [...] ela vive me amolando com essas histórias que lê. Não sei o seu gosto, mas eu prefiro algo mais prático<sup>304</sup>.

Ao escutar pela primeira vez a colega de trabalho ler uma daquelas histórias, Esther não consegue evitar sua curiosidade, afinal, “não conhecia outro drama da paixão que não fosse o do Evangelho: esta história na *Family Reader* era a primeira representação da vida que ela tinha tido contato, e a sua humanidade emocionou-a tal como o primeiro ídolo que foi cultuado”<sup>305</sup>. Quando despertada pelos seus escrúpulos religiosos, mostra-se arrependida de ter dado atenção para aquela narrativa viciosa. Por essa reação, o segredo de que era analfabeta acaba sendo inevitavelmente revelado.

A princípio, Esther sente-se envergonhada por não saber ler e por ser alvo de piada entre os empregados de Woodview. Como forma de subterfúgio ao desprezo dos colegas, recorria aos livros da mãe, os quais carregava apenas como recordação da família, pois não sabia o que eles significavam. É nesse momento, quando ela está diante daqueles livros incompreensíveis, que temos o flashback de sua vida pregressa e tomamos conhecimento das dificuldades que enfrentava em casa com o padrasto:

E agora, enquanto folheava os livros – livros que não podia ler – sua mente pura e passional foi tomada pela história de sua vida. [...] Não, ela precisa aguentar todo tipo de insulto e desdém, e esquecer que eles a tratam feito lixo. Mas o que eram aqueles sofrimentos comparados aos que ela teria que enfrentar se voltasse para casa?<sup>306</sup>

Diferentemente de Sarah, que se fiava nas ilusões românticas dos folhetins, Esther não conhece outras histórias além da sua. Essa distinção será crucial na forma com que ambas encaram as relações amorosas e, por conseguinte, no desfecho de cada uma.

---

<sup>304</sup> Ibidem, pp. 6-7: “*She is a wonderful reader. She has read every story that has come out in the Bow Bells for the last three years, and you can’t puzzle her, try as you will. She knows all the names, can tell you which lord it was that saved the girl from the carriage when the ’osses were tearing like mad towards a precipice a ’undred feet deep, and all about the baronet for whose sake the girl went out to drown herself in the moonlight. [...] she will worry me with the stories she reads. I don’t know your taste, but I likes something more practical*”.

<sup>305</sup> Ibidem, p.20: “*she knew no drama of passion except that which the Gospels relate: this story in the Family Reader was the first representation of life she had met with, and its humanity thrilled her like the first idol set up for worship*”.

<sup>306</sup> Ibidem, p.24: “*And now, as she turned over her books – the books she could not read – her pure and passionate mind was filled with the story of her life. [...] No, she must bear with all insults and scorn, and forget that they thought her as dirt under their feet. But what were such sufferings compared to those she would endure were she return to home?*”.

Embora tenham tido desavenças em Woodview, Sarah e Esther se tornaram posteriormente boas amigas. Quando decide ir a um campeonato pela primeira vez, Esther convida Sarah para acompanhá-la. Alheias ao que se passava no hipódromo, perambulavam sem propósito em meio à multidão. Segundo o narrador, como eram “duas mulheres inglesas muito bonitas da classe baixa”<sup>307</sup>, a circunstância era favorável para travar relações com outras pessoas. Foi nessa ocasião que Sarah conhece Bill Evans, um sujeito aproveitador que era odiado por William. Ciente do desafeto do marido, Esther tenta evitar que a amiga se aproxime de Bill, mas o esforço é vão. Esquivando-se de Esther, eles passeiam sozinhos e se divertem com as atrações do lugar. Se Sarah se encanta imediatamente pelo novo conhecido, Bill, ao conduzi-la depois da corrida até o emprego onde ela morava, fica bem entusiasmado com o alto padrão da casa de seus patrões.

Desse encontro fortuito, Sarah é levada à ruína. Cegamente apaixonada por Bill, eles vão morar juntos, e ela passa a sustentá-lo. Quando as economias já não são mais suficientes, ele começa a trapacear nas apostas e logo torna-se um foragido da polícia. Refugiados na Bélgica, Sarah é quem arca outra vez com as despesas e, para que não passassem fome, chega até mesmo a se prostituir. No retorno a Londres, entretanto, é cruelmente expulsa de casa por ele devido a uma briga pelo jogo. Nos becos da capital inglesa, seu estado era a tal ponto deplorável que um transeunte lhe oferece esmola. Ao se deparar com as mulheres voltando do mercado, perguntava-se se elas tinham maridos ou amantes infiéis e se por acaso também eram espancadas por eles. Vagando sem destino certo, Sarah pensa em suicídio. Todavia, o amor que sentia por Bill era capaz de impedi-la. Mesmo naquela situação miserável, ela ainda tinha esperança de uma reconciliação. Numa percepção claramente equivocada, atribuía a agressividade dele à má sorte no jogo:

Ele a havia expulsado de casa, dito que nunca mais queria vê-la, mas isso foi porque ele teve azar. Ela deveria ter ido se deitar e não esperado pela sua volta; ele não sabia o que estava fazendo; desde que não se interessasse por outra mulher havia esperança de que retornasse para ela. [...] Jamais encontraria uma mulher que se importasse com ele como ela<sup>308</sup>.

Sem ter para onde ir, Sarah recorre a William e a Esther. Com a condição de que ela nunca mais visse aquele sujeito, o casal hospeda-a por um tempo e ajuda-a a encontrar um emprego como criada. No entanto, o compromisso de se afastar de Bill é logo descumprido.

---

<sup>307</sup> Ibidem, p. 230: “*They were two nice-looking English women of the lower classes*”.

<sup>308</sup> Ibidem, p.239: “*He had turned her out, he had said that he never wanted to see her again, but that was because he had been unlucky. She ought to have gone to bed and not waited up for him; he didn't know what he was doing; so long as he didn't care for another woman there was hope that me might come back to her. [...] He never would find another woman to care for him more than she did*”.

Quando questionada por Esther como era capaz de acreditar nas desculpas esfarrapadas que ele dava, Sarah se justifica:

Admito que seja estúpido da minha parte. Mas não consigo evitar. Você já gostou de verdade de um homem? [...] Fui miserável o bastante ao lado dele; raramente a gente tinha algo para comer; mas sou mais miserável longe dele. Esther, sei que você ri de mim, mas estou destrozada...Não posso viver sem ele...Faria qualquer coisa por ele<sup>309</sup>.

Influenciada pela leitura de romances sentimentais, Sarah idealiza um grande amor. Sua fantasia, contudo, prejudica a verdadeira compreensão da realidade. A despeito dos maus-tratos de Bill e das evidências de que era um vigarista, Sarah ainda se fia nas promessas dele. Desta vez, ele garante que, se fizer fortuna nas corridas, vai se casar com ela e levar uma vida respeitável no campo. Para que isso aconteça, basta que ela penhore um conjunto de louça dos padrões e aposte no cavalo que ele indicar. O estrago desse acordo não é surpresa alguma. Após o resultado do campeonato, Bill foge sem deixar rastros, enquanto Sarah fica endividada e é levada a julgamento sob acusação de roubo.

Embora a condenação seja inevitável, o advogado de Sarah tenta ao menos aliviar a pena. Nos argumentos de defesa, ele frisa as ilusões das quais sua cliente foi vítima. Pelo sonho de se casar, ela acaba sendo tola por confiar num tipo mau-caráter:

[...] o advogado discorreu a respeito da má influência da qual a ré fora vítima, e enfatizou que ela não tinha a real intenção de roubar a louça. Tentada por promessas, foi persuadida a penhorar a louça para apostar num cavalo sobre o qual fora informada de que certamente seria o vencedor. Se o cavalo houvesse ganhado, a louça teria sido recuperada e retornada ao seu devido lugar na casa do dono, e a ré teria podido se casar. É bem provável que o casamento tão desejado pela ré pudesse lhe trazer consequências muito mais lamentáveis do que esta ação judicial. O advogado não tem palavras suficientes para estigmatizar o caráter de um homem que, após induzir uma garota a colocar em risco a liberdade em proveito dos seus próprios objetivos vis, abandonou-a covardemente no momento em que ela mais sofria<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> Ibidem, pp.256-257: “*I daresay it is very foolish of me. But one can't help oneself. Did you ever really care for a man? [...] I was miserable enough with him; we used to have hardly anything to eat; but I'm more miserable away from him. Esther, I know you'll laugh at me, but I'm that heart-broken...I can't live without him...I'd do anything for him*”.

<sup>310</sup> Ibidem, p.271: “*[...] counsel spoke of the evil influence into which the prisoner had fallen, and urged that she had no intention of actually stealing the plate. Tempted by promises, she had been persuaded to pledge the plate in order to back a horse which she had been told was certain to win. If that horse had won, the plate would have been redeemed and returned to its proper place in the owner's house, and the prisoner would have been able to marry. Possibly the marriage on which the prisoner had set her heart would have turned out more unfortunate for the prisoner than the present proceedings. Counsel had not words strong enough to stigmatize the character of a man who, having induced a girl to imperil her liberty for his own vile ends, was cowardly enough to abandon her in the hour of her deepest distress*”.

Afora o discurso hipócrita a respeito do vício das apostas discutido no capítulo anterior, o juiz ironiza a estratégia do advogado em incrementar elementos romanescos na história de Sarah. No seu entendimento, o roubo não foi cometido por conta de uma fantasia ingênua; ao contrário, foi a consequência inevitável da imoralidade do concubinato. Por essa razão, a ré teve que ser condenada a dezoito meses de trabalhos forçados.

Pelo desfecho da personagem, o contraste entre Sarah e Esther torna-se evidente. Apesar de ambas levarem uma vida de sacrifícios na pobreza, elas interpretam a realidade de maneira distinta. Ao idealizar uma história de amor como a dos folhetins, Sarah cria uma expectativa falsa. Ela sofre consequências funestas por estetizar o real. Esther, em contrapartida, *vive* o real. Por não ter ilusões, encara diretamente os problemas. No caso dos homens com quem se relaciona, não é submissa a nenhum deles. Quando conta a Fred sobre o filho, impõe-se frente a qualquer repreensão por sua condição de mãe solteira. No reencontro com William, embora sinta-se atraída por ele, avalia a possibilidade de casamento por critérios práticos, como o dinheiro que Jackie pode herdar.

Além de Sarah, Esther também será contraposta a outra personagem do romance: Miss Rice. Desesperada por um emprego, Esther fica inicialmente desapontada ao ver uma casa tão simples. Por certo aquele não seria o lugar onde encontraria o salário desejado. Não obstante, surpreende-se com a amabilidade da patroa. Pelo interior do aposento, era fácil supor que ali vivia uma escritora solteira. Em meio a tantos livros espalhados sobre a mesa, Esther não pôde deixar de reparar na bela caligrafia de Miss Rice, cujo trabalho teve que ser posto de lado para a entrevista com a nova criada:

[...] Esther ficou surpresa quando se viu na presença de uma senhora esbelta, por volta dos trinta e sete anos, cujos olhos cinzentos e pequenos pareciam indicar uma natureza gentil e delicada. Enquanto falava com ela, Esther notou um vaso comprido com crisântemos e uma ampla escrivaninha cheia de livros e de papéis. Havia uma estante e, no lugar das costumeiras portas dobráveis, uma cortina de contas dividia os aposentos.

O lugar quase dizia que a moradora era solteira e escritora, e Esther se lembrava de que naquela ocasião chegou até mesmo a reparar no manuscrito de Miss Rice, ele continha uma letra redonda, bem nítida e bonita, e ficou sobre a mesa, pronto para ser recuperado no momento em que a patroa tivesse acertado tudo com ela<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Ibidem, p. 152: “[...] *Esther was surprised to find herself in the presence of a slim lady, about seven-and-thirty, whose small grey eyes seemed to express a kind and gentle nature. As she stood speaking to her, Esther saw a tall glass filled with chrysanthemums and a large writing-table covered with books and papers. There was a bookcase, and in place of the usual folding-doors, a bead curtain hung between the rooms. The room almost said that the occupant was a spinster and a writer, and Esther remembered that she had noticed even at the time Miss Rice’s manuscript, it was such a beautiful clean round hand, and it lay on the table, ready to be continued the moment she should have settle with her*”.

Apesar de a quantia pedida por Esther não ser o que Miss Rice estava disposta a pagar, a escritora faz um sacrifício pela empregada. Compadecida da história de Esther, sente-se na obrigação de ajudá-la. Todavia, ainda que tenham criado uma afinidade logo de início, elas eram completamente diferentes. Essa discrepância não passou despercebida a Esther. Ao interromper o trabalho da patroa para entregar-lhe o chá, ela não consegue evitar a comparação entre as duas. Enquanto Miss Rice tem uma rotina tranquila junto aos livros, Esther leva uma vida dura e tumultuada:

Trouxe a bandeja de vime, e, ao colocá-la sobre os joelhos da patroa, as sombras da estante e a luz do lampião em cima do livro e o aspecto reflexivo no semblante de Miss Rice induziram-na a pensar sobre seus próprios problemas, os sofrimentos, as emoções, as aflições de sua vida comparados a esta tranquila existência<sup>312</sup>.

A percepção de Esther estava correta. Com efeito, o dia a dia de Miss Rice não era muito agitado. Além de suas irmãs, a patroa recebia semanalmente a visita de Mr. Alden, um sujeito elegante que também era escritor. Não à toa, a história de Esther formava um notório contraste com as experiências de Miss Rice:

Ela [Miss Rice] tinha terminado o jantar, e recostou-se pensando na história que acabara de ouvir. Era uma daquelas mulheres solteiras que vivem reclusas, um tipo muito comum na Inglaterra, cuja experiência de vida se restringe a chás da tarde, e cujo maior conhecimento sobre a vida provém dos romances franceses de capa amarela que lotam a estante<sup>313</sup>.

Restrita ao círculo de amigas do chá da tarde, Miss Rice aprendia sobre a vida por meio dos livros franceses de capa amarela, os quais eram bem distintos das tramas românticas lidas por Sarah. Embora os livros de capa amarela fossem usualmente conhecidos na Inglaterra como histórias de aventuras e romances sensacionalistas, vendidos a um preço barato para atrair o grande público, a cor amarela também adquiriu outra conotação no final do século, especialmente na década de 1890<sup>314</sup>. Já que na França o amarelo estava associado à ideia de inovação artística e de temas ousados, o que era possível encontrar no trabalho de autores como Zola, os irmãos Goncourt e Huysmans, intelectuais ingleses passaram a buscar nos romances franceses novas referências estéticas para a ficção, conforme discutido anteriormente. O

---

<sup>312</sup> Ibidem, p. 167: “*She brought over the wicker table, and as she set it by her mistress’s knees the shadows about the bookcase and the light of the lamp upon the book and the pensive content on Miss Rice’s face impelled her to think of her own troubles, the hardship, the passion, the despair of her life compared with this tranquil existence*”.

<sup>313</sup> Ibidem, p. 169: “*She had finished her dinner, and she leaned back thinking of the story she had heard. She was one of those secluded maiden ladies so common in England, whose experience of life is limited to a tea party, and whose further knowledge of life is derived from the yellow-backed French novels which fill their bookcase*”.

<sup>314</sup> Cf. DORAN, Sabine. *The Culture of Yellow or, The Visual Politics of Late Modernity*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.

amarelo simbolizava, segundo Holbrook Jackson, o espírito moderno daquele fim de século: “As pessoas ficavam perplexas e chocadas e encantadas, e o amarelo se tornou a cor do momento, o símbolo do espírito de uma época. Estava associado a tudo o que fosse bizarro e excêntrico na arte e na vida, a tudo o que fosse escancaradamente moderno”<sup>315</sup>.

Não por acaso, o amarelo também era com frequência relacionado ao escândalo, e os livros franceses de capa amarela logo foram considerados imorais para circular entre o grande público. Afora o exemplo de Dorian Gray, que será analisado adiante, Miss Rice também era malvista por essa preferência de leitura. Quando soube que ela escrevia romances, Fred Parsons adverte Esther sobre a perversão dessas histórias: “Talvez você não saiba que os romances geralmente são histórias sobre o amor dos homens pelas esposas de outros homens. Tais livros não podem ter um bom propósito”<sup>316</sup>.

A leitura de romances, contudo, em nada interferiu na vida de Miss Rice. Ao recorrer a essas narrativas, seu único interesse consistia em encontrar uma inspiração para a própria escrita. Quando ouviu a história de Esther, passou a considerar seu método de criação totalmente convencional. Pelo relato da nova criada, Miss Rice interpretou a história de Esther como um instigante objeto literário, que ainda não havia sido explorado pelos autores que ela costumava ler:

E seu pensamento se voltou por um instante para o romance que ela estava escrevendo. Aquilo lhe parecia sem graça e convencional se comparado com *essa página brutal retirada da vida*. Questionou-se se era capaz de tratar do

---

<sup>315</sup> JACKSON, 1922, p.46: “*People were puzzled and shocked and delighted, and yellow became the colour of the hour, the symbol of the time-spirit. It was associated with all that was bizarre and queer in art and life, with all that was outrageously modern*”.

Como síntese da importância que a cor amarela adquiriu na década de 1890, vale destacar a revista *The Yellow Book* (1894-1897), a qual, apesar do breve período de circulação, teve um impacto significativo na cultura inglesa do *fin-de-siècle*. Idealizada por Henry Harland e Aubrey Beardsley, este editor de arte e principal ilustrador da revista, *The Yellow Book* propunha-se a ser inovadora na forma e no conteúdo. Com um título que remetia diretamente à audácia dos romances franceses, a revista, sem restrições quanto ao número de palavras e ao teor das publicações, deu espaço para que mais de 130 autores ousassem em seus estilos. Num formato híbrido entre revista e livro, os editores igualmente estavam interessados na materialidade da *The Yellow Book*, de modo a particularizar o design e a tipografia da revista. O primeiro número, lançado em abril de 1894, teve participação de George Moore. Em parceria com Pearl Craigie, que adotara o pseudônimo de John Oliver Hobbes, Moore publicou um ato da peça *The Fool's Hour*. Já Oscar Wilde, embora nunca tivesse colaborado com a *The Yellow Book*, era com frequência relacionado ao impresso. No dia do seu julgamento, portava um livro de capa amarela, o que certamente contribuiu para essa associação. Ademais, quando Aubrey Beardsley ilustrou a edição de *Salomé* (1894), sua imagem passou rapidamente a ser vinculada à de Wilde. Por essa razão, a The Bodley Head, editora responsável pela publicação da revista, foi apedrejada à época da condenação do autor (RABY, 2013, p.166). Todas essas informações podem ser consultadas na base de dados *The Yellow Nineties Online*, editada por Dennis Denisoff e Lorraine Janzen Kooistra: <<http://www.1890s.ca/Volumes.aspx?p=The%20Yellow%20Book>>. Dentre os estudos sobre a *The Yellow Book*, sugerimos o livro de Sabine Doran aqui já mencionado, especialmente o segundo capítulo, “The Scandal of the Yellow Books: from the Yellow Nineties to Modernism”.

<sup>316</sup> MOORE, 2012, p.156: “*Perhaps you don't know that novels are very often stories about the loves of men for other men's wives. Such books can serve no good purpose*”.

assunto. Examinou os nomes de alguns escritores que poderiam fazer jus ao tema, e seus olhos passaram da estante para Esther<sup>317</sup>.

Após escutar atentamente o que Esther tinha a dizer, Miss Rice conclui: “Uma história muito triste – tal como uma história que acontece todo dia”<sup>318</sup>. Essa história comum, que se passa no dia a dia e que é *retirada diretamente da vida*, poderia fornecer um material precioso para a ficção. Nesse caso, o real é visto pela escritora como um objeto estético.

Contrário à opinião de Miss Rice, Lord Henry despreza o real como objeto artístico. Um esteta por excelência, opta pela vida contemplativa pois acredita que os males reais são feios e, portanto, incapazes de despertar a admiração pela beleza. Por essa razão, não é de se estranhar que ele evite simpatizar com o sofrimento alheio:

“Eu posso simpatizar com tudo, a não ser com o sofrimento”, disse Lord Henry, dando de ombros. “Não posso simpatizar com ele. É muito feio, muito horrível, muito perturbador. Existe algo terrivelmente mórbido na identificação moderna com a dor. Devemos nos identificar com a cor, a beleza, a alegria de viver. Quanto menos falarmos sobre as feridas da vida, tanto melhor. [...] Eu me satisfaço com a contemplação filosófica”<sup>319</sup>.

Essa premissa naturalmente teve efeitos em Dorian Gray. Não obstante, a preferência pela contemplação artística somente é levada a cabo devido ao estilo de vida dos personagens wildeanos. Conforme observou Anne Wharton numa resenha para a *Lippincott's Monthly Magazine* em setembro de 1890, os protagonistas do romance desfrutam do seu dia a dia. Segundo a autora, eles vivem num “mundo luxuoso e perfumado de deleites”<sup>320</sup>. Ao longo da narrativa, abundam descrições de cenários suntuosos. A título de exemplo, vale destacar a opulência da biblioteca de Lord Henry:

Certa tarde, um mês depois, Dorian Gray estava reclinado em uma poltrona luxuosa, na pequena biblioteca da casa de Lord Henry em Mayfair. Era, a seu modo, uma sala muito encantadora, com o revestimento de painéis de carvalho com manchas verde-oliva, o friso cor de creme, o teto de gesso em relevo, e o carpete de feltro cor de pó de tijolo com tapetes persas de seda com longas franjas. Em uma mesinha de mogno havia uma estatueta de Clodion, e ao lado dela uma cópia de *Les cent nouvelles*, encadernada para Margaret de Valois por Clovis Eve, salpicada com as margaridas douradas selecionadas pela rainha para seu exemplar. Alguns jarros grandes de porcelana e tulipa-

<sup>317</sup> Ibidem, p.203, grifos meus: “And her thought went back for a moment to the novel she was writing. It seemed to her pale and conventional compared with this rough page torn out of life. She wondered if she could treat the subject. She passed in review the names of some writers who could do justice to it, and their eyes went from her bookcase to Esther”.

<sup>318</sup> Ibidem, p. 153: “A very sad story – just such a story as happens every day”.

<sup>319</sup> WILDE, 2012, p.51: “I can sympathize with everything, except suffering”, said Lord Henry, shrugging his shoulders. “I cannot sympathize with that. It is too ugly, too horrible, too distressing. There is something terribly morbid in the modern sympathy with pain. One should sympathize with the colour, the beauty, the joy of life. The less said about life's sores the better. [...] I am quite content with philosophic contemplation” (2003b, p. 41).

<sup>320</sup> WHARTON, Anne. A Revulsion from Realism. In: MASON, 2016, p. 48 :”Their world is a luxurious, perfumed land of delight”.

papagaio estavam dispostos sobre o aparador, e através dos pequenos painéis da janela incrustados com chumbo penetrava a luz cor de damasco de um dia de verão em Londres<sup>321</sup>.

Tema caro a Oscar Wilde, a arte decorativa é aqui retratada nos seus mínimos detalhes. Em um ambiente notoriamente sofisticado, observa-se o requinte dos painéis, dos carpetes, dos móveis e dos objetos que embelezam o aposento. Situada na nobre região de Mayfair – o mesmo bairro onde moravam as patroas de Esther –, a casa de Lord Henry parece estar à parte da agitação de Londres. Como se desse um toque final à elegância do lugar, a luz cor de damasco de um dia de verão londrino penetra apenas levemente pela janela da biblioteca.

A vida dispendiosa dos aristocratas de Wilde parece indicar que eles vivem num universo particular. Distantes do tumulto das ruas, podem dedicar-se à vontade à contemplação artística. Como ilustração, reproduzimos a seguir a cena inicial de *The Picture of Dorian Gray*, ambientada no ateliê de Basil:

O ateliê estava inundado pela fragrância opulenta das rosas, e quando a brisa suave de verão soprava em meio às árvores do jardim, penetrava pela porta aberta o aroma denso do lilás, ou o perfume mais delicado do espinheiro de floração cor-de-rosa.

Da extremidade do divã de alforjes persas em que estava deitado, fumando, como era seu costume, inúmeros cigarros, Lord Henry Wotton apreendia apenas um vislumbre das flores coloridas e doces como mel do laburno, cujas ramagens trêmulas mal pareciam suportar o peso de uma beleza flamejante como aquela; e vez ou outra as sombras fantásticas das aves em voo adejavam por trás das longas cortinas de seda tussa estendidas diante da imensa janela, produzindo uma espécie de efeito japonês fugaz, fazendo com que ele pensasse nos pálidos pintores de rosto de jade de Tóquio, que, por meio de uma arte necessariamente imóvel, buscam transmitir a sensação de rapidez e movimento. O murmúrio obstinado das abelhas que abriam caminho pela grama alta não aparada, ou que circulavam com insistência monótona em torno dos chifres poeirentos dourados da madressilva espalhada, parecia tornar a imobilidade mais opressiva. O ruído surdo de Londres era como uma nota de bordão de um órgão distante<sup>322</sup>.

<sup>321</sup> WILDE, 2012, p.56: “One afternoon, a month later, Dorian Gray was reclining in a luxurious arm-chair, in the little library of Lord Henry’s house in Mayfair. It was, in its way, a very charming room, with its high paneled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plasterwork, and its brickdust felt carpet strewn with silk long-fringed Persian rugs. On a tiny satinwood table stood a statuette by Clodion, and beside it lay a copy of *Les Cent Nouvelles*, bound for Margaret of Valois by Clovis Eve, and powdered with the gilt daisies that Queen had selected for her device. Some large blue china jars and parrot-tulips were ranged on the mantelshelf, and through the small leaded panes of the window streamed the apricot-coloured light of a summer day in London” (2003b, p. 45).

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 7: “The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn.

From the corner of the divan of Persian saddlebags on which he was lying, smoking, as was his custom, innumerable cigarettes, Lord Henry Wotton could just catch the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum, whose tremulous branches seemed hardly able to bear the burden of a beautiful so flame-like as theirs; and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of Japanese effect, and making him think of

Conforme salientado por Anne Wharton na resenha há pouco citada, o estúdio do pintor é “perfumado de deleites”. Das plantas do jardim, provinham a “fragrância opulenta das rosas”, “o aroma denso do lilás” e o “perfume delicado do espinheiro”. Tranquilamente recostado em um divã, Lord Henry observava, por trás das cortinas de seda, as sombras projetadas pelas aves que levantavam voo do lado de fora. Como se admirasse uma pintura, a imagem de pronto lhe remetia aos efeitos da arte japonesa. Logo, a calmaria da cena nos permite vislumbrá-la como uma espécie de quadro. Ao mesmo tempo em que o murmúrio das abelhas reforça essa sensação de imobilidade, o ruído de Londres soa somente como uma nota distante.

Afora a descrição desses ambientes, também tomamos conhecimento da rotina dos dândis. Sem conhecerem a realidade do trabalho, levam uma vida de futilidades, conforme se pode constatar pela passagem em que Dorian, após dormir até mais de meio-dia, desperta com a campainha do criado, o qual estava a postos no quarto para lhe servir o chá matinal:

Como era tarde! Ele se sentou e, depois de sorver um pouco de chá, examinou as cartas. Uma delas era de Lord Henry e fora entregue em mãos de manhã. Ele hesitou por um instante e em seguida a pôs de lado. As outras ele abriu com indiferença. Incluíam a coleção habitual de cartões, convites para jantar, ingressos para exposições privadas, programas de concertos beneficentes e coisas parecidas, despejadas sobre os jovens bem relacionados todas as manhãs durante a temporada. Havia uma conta bastante alta, de um conjunto de toaletes Luís XV, que ele ainda não tivera coragem para enviar a seus tutores, gente extremamente antiquada que não se dera conta de que vivia em uma época em que as coisas desnecessárias eram as únicas necessidades; e havia vários comunicados cuidadosamente fraseados de agiotas de Jermyn Street oferecendo o adiantamento imediato de qualquer soma de dinheiro a taxas de juros muito razoáveis<sup>323</sup>.

Dentre os tantos convites para jantares, exposições e concertos, as preocupações de Dorian restringiam-se a qual evento comparecer. Com gosto por extravagâncias, gastava quantias exorbitantes com o seu traje e com a decoração da casa. Por considerar que seus tutores eram pessoas das mais antiquadas, incapazes de entender que as únicas necessidades eram as

---

*those pallid jade-face painters of Tokio who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion. The sullen murmur of the bees shouldering their way through the long unown grass, or circling with monotonous insistence round the dusty gilt horns of the stragling woodbine, seemed to make the stillness more oppressive. The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ”* (2003b, p.5).

<sup>323</sup> *Ibidem*, pp.111-112: “How late it was! He sat up, and, having sipped some tea, turned over his letters. One of them was from Lord Henry, and had been brought by hand that morning. He hesitated for a moment, and then put it aside. The others he opened listlessly. They contained the usual collection of cards, invitations to dinner, tickets for private views, programmes of charity concerts, and the like, that are showered on fashionable young men every morning during the season. There was a rather heavy bill, for a chased silver Louis-Quinze toilet-set, that he had not yet had the courage to send on to his guardians, who were extremely old-fashioned people and did not realize that we live in an age when unnecessary things are our only necessities; and there were several very courteously worded communications from Jermyn Street money-lenders offering to advance any sum of money at a moment’s notice and at the most reasonable rates of interest” (2003b, p.91).

coisas desnecessárias, Dorian hesita por um momento em enviar-lhes a conta de sua mais nova aquisição, um conjunto de toalete Luís XV. Em todo caso, sabia que tinha à disposição agiotas preparados para negociar qualquer valor.

Com todas as vontades realizadas, ele não tarda a se entediar com seu dia a dia. Quando estabeleceu como meta experimentar novas sensações e aticar constantemente sua curiosidade intelectual, Dorian pretendia fugir da rotina, a qual se tornava cada vez mais monótona e sem atrativos. Por ser rico, não encontra grandes empecilhos nesse propósito. Conforme mencionado no capítulo anterior, ele adquire os mais diversos perfumes, instrumentos musicais, joias e tapeçarias. Todas essas aquisições representam para o jovem uma maneira de escapar da realidade. O cotidiano, tão cheio de hábitos estereotipados, não dá conta de satisfazer os sentidos e a imaginação. Para isso, é preciso criar um outro mundo, um mundo de formas e cores novas, destinado exclusivamente ao nosso prazer:

Das sombras irreais da noite ressurgem a vida real que conhecemos. Temos de retomá-la onde a deixamos e nos invade um terrível senso de urgência pela continuidade da energia do mesmo circuito de hábitos estereotipados, ou uma nostalgia irrefreável, quem sabe, de que nossas pálpebras pudessem se abrir certa manhã sobre um mundo redesenhado na escuridão para o nosso prazer, um mundo em que as coisas teriam formas e cores novas, modificado, ou que tenha outros segredos, um mundo em que o passado tivesse pouco ou nenhum lugar, ou que sobrevivesse, fosse como fosse, sem nenhuma forma consciente de obrigação ou arrependimento [...] <sup>324</sup>.

Como alternativa, Dorian encontra justamente na arte a possibilidade de concretizar esse objetivo. Influenciado pelo esteticismo de Lord Henry, ele terá um fascínio especial por tudo o que lhe proporcionar uma espécie de refinamento artístico:

Eu amo as coisas belas que podemos tocar e manusear. Antigos brocados, bronzes verdes, trabalhos em laca, marfins esculpidos, ambientes requintados, luxo, pompa, há muito a se aproveitar nisso tudo. Porém, o temperamento artístico que eles criam – ou, que seja, revelam – representa ainda mais para mim <sup>325</sup>.

No desejo de aprimorar esse temperamento artístico, Dorian fará da arte um refúgio do real. Essa fuga da realidade é acentuada pelo fato de o jovem não ter de arcar com as

---

<sup>324</sup> Ibidem, p.154: “*Out of the unreal shadows of the night comes back the real life that we had known. We have to resume it where he had left off, and there steals over us a terrible sense of the necessity for the continuance of energy in the same wearisome round of stereotyped habits, or a wild longing, it may be, that our eyelids might open some morning upon a world that had been refashioned anew in the darkness of our pleasure, a world in which things would have fresh shapes and colours, and be changed, or have other secrets, a world in which the past would have little or no place, or survive, at any rate, in no conscious form of obligation or regret [...]*” (2003b, p.127).

<sup>325</sup> Ibidem, p.130: “*I love beautiful things that one can touch and handle. Old brocades, green bronzes, lacquer-work, carved ivories, exquisite surroundings, luxury, pomp, there is much to be got from all these. But the artistic temperament that they create, or at any rate reveal, is still more to me*” (2003b, p.107).

consequências de seus atos, conforme explícito na passagem em que, admitindo ter a vantagem de estar a salvo das modificações do retrato, ele opta pelo estilo de vida libertino:

Sentiu que chegara a verdadeira hora de fazer sua escolha. Ou a escolha já teria sido feita? Sim, a vida decidira por ele – a vida, e a infinita curiosidade sobre a vida. Juventude eterna, paixão infinita, prazeres sutis e secretos, alegrias extremas e pecados ainda mais extremos – ele teria tudo. [...] O que importava o que aconteceria à imagem colorida na tela? Ele estaria a salvo<sup>326</sup>.

Por não ser atingido diretamente pelos seus erros e por poder observar os efeitos de sua conduta apenas no quadro, Dorian acaba tornando-se um espectador das próprias crueldades. Ao compreender as alterações que ocorriam no retrato, ele sente um pesar pela pintura, não pela sua atitude: “Um sentimento de pesar intenso, não por ele, mas por sua imagem pintada, o invadiu”<sup>327</sup>. Posteriormente, irá reconhecer que, ao ser um espectador da vida, ele é capaz de “escapar do sofrimento”<sup>328</sup>.

A escolha de estetizar o real não será isenta de consequências. O episódio da morte de Sibyl Vane é um dos exemplos mais reveladores do perigo desse comportamento. Certa noite, ao vagarear pelas ruas de Londres na tentativa de encontrar novas sensações, Dorian se depara com um teatro pequeno e sujo, e decide conhecê-lo. Pela decadência do lugar, o rapaz logo supõe que ali eram encenados melodramas populares. Para a sua surpresa, a peça daquela noite seria *Romeu e Julieta*. Apesar do cenário e dos atores grotescos, Dorian fica deslumbrado com a protagonista, interpretada por Sibyl Vane. Enamorado pela beleza, pela voz e pela atuação da garota, o jovem passa a frequentar o teatro todas as noites a fim de vê-la representar diferentes personagens shakespearianas. No êxtase de sua nova paixão, ele confessa a Lord Henry:

Ela é todas as grandes heroínas do mundo em uma só. Ela é mais que um indivíduo. [...] Eu a amo, e preciso fazer com que ela me ame. [...] Quero fazer com que Romeu sinta ciúmes. Quero que os amantes mortos do mundo ouçam o nosso riso e se entristeçam. Quero que um sopro da nossa paixão sacuda a poeira delas e os torne conscientes, que desperte suas cinzas e as transforme em dor. Meu Deus, Harry, como eu a adoro!<sup>329</sup>

<sup>326</sup> Ibidem, pp. 125-126: “*He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? Yes, life had decided that for him – life, and his own infinite curiosity about life. Eternal youth, infinite passion, pleasures subtle and secret, wild joys and wilder sins – he was to have all these things. [...] What did it matter what happened to the coloured image on the canvas? He would be safe*” (2003b, pp. 102-103).

<sup>327</sup> Ibidem, p.109: “*A sense of infinite pity, not for himself, but for the painted image of himself, came over him*” (2003b, p.89).

<sup>328</sup> Ibidem, p. 130: “*To become the spectator of one’s life, as Harry says, is to escape the suffering of life*” (2003b, p.107).

<sup>329</sup> Ibidem, pp. 67-68: “*She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual. [...] I love her, and I must make her love me. [...] I want to make Romeo jealous. I want the dead lovers of the world to hear our laughter, and grow sad. I want a breath of our passion to stir their dust into consciousness, to wake their ashes into pain. My God, Harry, how I worship her!*” (2003b, p.54).

Decidido a se casar com Sibyl, Dorian faz questão de levar Lord Henry e Basil ao teatro para que eles vejam a atuação da garota e, nas palavras do personagem, “reconheçam a grandeza dela”. Com inúmeros planos para a atriz, o jovem pretende livrá-la do judeu que controla o estabelecimento e apresentá-la à sociedade nos teatros mais ilustres. No entanto, esses projetos são todos frustrados na noite em que leva seus amigos ao teatro. Diferentemente das outras apresentações, Sibyl faz uma péssima atuação. No papel de Julieta,

A voz era belíssima, mas do ponto de vista tonal era de uma total falsidade. Sua modulação era equivocada. Retirava toda a vida dos versos. Tornava a paixão irreal. [...] a artificialidade da representação era insuportável e piorava à medida que continuava. Os gestos se tornaram completamente falsos. Ela exagerava tudo o que tinha a dizer. [...] Não se tratava de nervosismo. Na verdade, longe de estar nervosa, ela parecia manter perfeitamente o controle. Tratava-se apenas de arte de má qualidade. Ela era um fracasso absoluto<sup>330</sup>.

A descrição do mau desempenho de Sibyl é bastante significativa, já que a arte da atriz é aqui condenada por não ser real. A partir do momento em que a modulação da voz é equivocada e os gestos são falsos e exagerados, os versos de Shakespeare perdem *vida* e a paixão entre os dois amantes torna-se *irreal*. Se, em vez de verdadeira, a arte se mostra artificial, ela só pode ser considerada de má qualidade. Assim, ao se dar conta de que aquele universo shakespeariano era falso, Dorian perde totalmente o entusiasmo. Como justificativa de seu fracasso no palco, a atriz esclarece:

“Dorian, Dorian”, ela exclamou, “antes de conhecê-lo, atuar era a única realidade da minha vida. Era somente no teatro que eu vivia. Pensava que era tudo verdade. Eu era Rosalinda em uma noite e Portia na outra. A felicidade de Beatriz era a minha felicidade, e as tristezas de Cordélia eram as minhas também. Eu acreditava em tudo. As pessoas comuns que atuavam comigo me pareciam divinas. Os cenários pintados eram o meu mundo. [...] Você me ensinou o que é a realidade. Hoje à noite, pela primeira vez na minha vida, eu percebi a falsidade, a impostura, a estupidez da representação vazia que sempre atuei. Hoje à noite, pela primeira vez, tomei consciência de que Romeu era horroroso, e velho, e pintado, que a luz da lua no pomar era falsa, que o cenário era vulgar, e que as palavras que eu tinha de falar eram irreais, não eram as minhas palavras, não eram o que eu desejava dizer. Você me deu algo mais elevado, algo de que toda arte não passa de um reflexo. Você me fez entender o que o amor é de fato. [...] Você é para mim mais do que qualquer arte pode ser”<sup>331</sup>.

<sup>330</sup> Ibidem, pp. 99-100: “*The voice was exquisite, but from the point of view of tone it was absolutely false. It was wrong in colour. It took away all the life from the verse. It made the passion unreal. [...] the staginess of her acting was unbearable, and grew worse as she went on. Her gestures became absurdly artificial. She over-emphasized everything that she had to say. [...] It was not nervousness. Indeed, so far from being nervous, she was absolutely self-contained. It was simply bad art. She was a complete failure*” (2003b, pp.81-82).

<sup>331</sup> Ibidem, p. 103: “*Dorian, Dorian, she cried, before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was all true. I was Rosalind one night, and Portia the other. The joy of Beatrice was my joy, and the sorrows of Cordelia were mine also. I believed in everything. The common people who acted with me seemed to me to be godlike. The painted scenes were my word. [...] You taught me what reality really is. To-night, for the first time in my life, I saw through the hollowness, the sham, the silliness of the empty*

Como atesta a personagem, o universo artístico era a sua realidade e um meio pelo qual poderia escapar do ambiente torpe do teatro em que trabalhava. Não obstante, se Dorian encontrou na arte de Sibyl uma realidade encantadora, Sibyl foi chamada à vida real por Dorian. Ao conhecê-lo, ela se dá conta de que sua arte não passava de uma mera representação. Se o seu fracasso foi antes atribuído à falsidade e à artificialidade, aqui Sibyl reconhece que a sua boa atuação no palco, além de falsa, era impostora e estúpida. Ao revelar-lhe o amor, Dorian ensinou a Sibyl *o que é a realidade*.

Ao assumir que *toda arte não passa de um reflexo*, a atriz perde todo o encanto que antes tinha despertado em Dorian. Para ele, em vez de um mero reflexo, a arte significava a própria realidade. O mau desempenho de Sibyl no palco fez com que Dorian tomasse consciência de que ela não era uma heroína de Shakespeare. Furioso por ter a imaginação frustrada, o jovem retorque: “Você costumava instigar a minha imaginação. Agora não instiga nem a minha curiosidade. Simplesmente não causa efeito algum. [...] Você estragou o romance da minha vida. Como sabe pouco sobre o amor, se diz que ele mancha a sua arte! Sem a sua arte você não é nada!”<sup>332</sup>.

Desprezada de forma tão abrupta por Dorian, com quem tinha planos de se casar e de viver um grande amor, Sibyl na mesma noite comete suicídio. Ao receber a notícia por meio de Lord Henry, Dorian a princípio sente-se aterrorizado, pois, após averiguar as modificações ocorridas no retrato por conta de seu desdém pela atriz, tinha tomado a decisão de se casar com ela para reverter o erro. A crise de consciência, no entanto, é passageira. Em vez de se perturbar por ter sido a causa do suicídio de Sibyl, Dorian enxerga o acontecimento como um ato dramático. Para uma atriz que interpretou heroínas de Shakespeare, o suicídio conferia-lhe um final grandioso:

Como a vida é extraordinariamente dramática! Se tivesse lido tudo isso em um livro, Harry, acho que teria chorado. De certa forma, agora que aconteceu de verdade, e comigo, parece maravilhoso demais para as lágrimas. [...] E no entanto tenho de reconhecer que essa coisa não me afeta como deveria. Me parece ser apenas um final maravilhoso para uma peça maravilhosa. Possui toda a beleza terrível de uma tragédia grega, uma tragédia em que tive um grande papel, mas que não me feriu<sup>333</sup>.

---

*pageant in which I had always played. To-night, for the first time, I became conscious that the Romeo was hideous, and old, and painted, that the moonlight in the orchard was false, that the scenery was vulgar, and that the words I had to speak were unreal, were not my words, were not what I wanted to say. You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is. [...] You are more to me than all art can ever be” (2003b, p.84).*

<sup>332</sup> Ibidem, p. 104: “*You used to stir my imagination. Now you don’t even stir my curiosity. [...] You have spoiled the romance of my life. How little can you know of love, if you say it mars your art! Without your art you are nothing” (2003b, p.85).*

<sup>333</sup> Ibidem, pp.117-119: “*How extraordinarily dramatic life is! If I had read all this in a book, Harry, I think I would have wept over it. Somehow, now that it has happened actually, and to me, it seems far too wonderful for*

Pela reação de Dorian, torna-se evidente o papel de espectador assumido por ele. Ao estetizar a vida e encarar os acontecimentos apenas como representações artísticas, o jovem adota o distanciamento frente a infortúnios reais. Embora esteja diretamente envolvido no suicídio de Sibyl, o episódio lhe parece uma tragédia grega, da qual saiu ileso. Desse modo, o desfecho da atriz volta a atirar a imaginação de Dorian e, se outrora a desprezara, agora estava por ela encantado outra vez.

Após ouvir do jovem a confissão de que o suicídio de Sibyl não o perturbara, Lord Henry retoma a teoria de que as tragédias reais não têm o toque artístico necessário para despertar comoção. O episódio de Sibyl, no entanto, tinha uma certa dramaticidade e apresentava, nas palavras do personagem, “elementos artísticos de beleza”. Nesse caso, a tragédia de Sibyl foi capaz de provocar a atração de Dorian, mas apenas como um modo de satisfazer o “senso de efeito dramático” de um espectador:

As tragédias reais da vida acontecem, muitas vezes, de modo tão pouco artístico que nos ferem pela violência primitiva, pela total incoerência, pela falta absurda de significado, pela completa falta de estilo. Elas nos afetam exatamente como nos afeta a vulgaridade. Elas nos passam a impressão de pura força bruta, e nós nos revoltamos contra isso. Algumas vezes, porém, cruzamos na vida com uma tragédia que possui elementos artísticos de beleza. Se os elementos de beleza forem reais, a coisa toda simplesmente agrada o nosso senso de efeito dramático. De repente descobrimos que não somos mais os atores, mas sim os espectadores da peça<sup>334</sup>.

Logo, seguindo à risca a doutrina de Lord Henry, Dorian Gray desprezará o real como forma de estímulo à imaginação. Afora o suicídio de Sibyl, distinto de um fato corriqueiro pelo elemento trágico, o jovem igualmente encontrará na literatura um modo de provocar os sentidos e de alimentar fantasias. No mesmo dia em que esconde o retrato num quarto abandonado da casa a fim de não consultar a consciência, Dorian recebe de Lord Henry a reportagem com o resultado do inquérito da morte de Sibyl e um livro de capa amarela. Indiferente à notícia da investigação, cuja “feiura tornava as coisas horrivelmente reais”, Dorian fica curioso com o livro que recebera e prontamente começa a lê-lo. O impacto da leitura é imediato:

Era o livro mais estranho que havia lido. Parecia-lhe que em um traje primoroso, e ao som delicado de flautas, os pecados do mundo passavam

---

*tears. [...] And yet I must admit that this thing that has happened does not affect me as it should. It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded*” (2003b, pp. 96-98).

<sup>334</sup> *Ibidem*, pp.119-120: “*It often happens that the real tragedies of life occur in such an inartistic manner that they hurt us by their crude violence, their absolute incoherence, their absurd want of meaning, their entire lack of style. They affect us just as vulgarity affect us. They give us an impression of sheer brute force, and we revolt against that. Sometimes, however, a tragedy that possesses artistic elements of beauty crosses our lives. If these elements of beauty are real, the whole thing simply appears to our sense of dramatic. Suddenly we find that we are no longer actors, but the spectators of the play*” (2003b, p. 98).

diante dele em uma exibição muda. Coisas com que ele sonhara vagamente eram de súbito tornadas reais. Coisas com que jamais sonhara eram gradualmente reveladas<sup>335</sup>.

Embora o título não seja revelado, especula-se que se trata do romance *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans. Em uma carta de abril de 1892, Wilde reconhece que o livro foi em parte sugerido pelo romance francês<sup>336</sup>. Quando questionado no seu julgamento sobre o livro que envenena Dorian Gray, também admite que tinha *À Rebours* em mente. Não obstante, em outra carta de fevereiro de 1894, ele afirma: “O livro que envenenou, ou aperfeiçoou, Dorian Gray não existe; é uma mera fantasia minha”<sup>337</sup>. Robert Mighall ainda atenta para o fato de que, originalmente, Wilde havia atribuído ao livro um título e um autor fictícios, *Le Secret de Raoul par Catulle Sarrazin*. Contudo, essa alusão foi retirada já na versão do romance publicada na *Lippincott's*. Segundo o estudioso do escritor, Wilde preferiu deixar o livro envolto num mistério, em vez de especificar sua verdadeira fonte<sup>338</sup>.

A despeito de a identidade do romance gerar controvérsias, a influência do livro em Dorian foi decisiva. Em vez de se abalar com a notícia do inquérito da morte de Sibyl, episódio no qual tinha culpa direta, o jovem é atormentado por um livro. Insensível às consequências reais de seus atos, Dorian, em contrapartida, identifica-se prontamente com o herói do romance:

Durante anos Dorian Gray não conseguiu se livrar da influência do livro. Ou talvez fosse mais apropriado dizer que ele nunca tentou se livrar dela. [...] O herói, o magnífico jovem parisiense em quem os temperamentos romântico e científico se mesclavam de modo tão estranho, tornou-se para ele uma espécie de protótipo de si mesmo. E, de fato, o livro todo parecia conter a história da sua própria vida, escrita antes que ele a tivesse vivido<sup>339</sup>.

<sup>335</sup> Ibidem, p.147: “*It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed*” (2003b, p.120).

<sup>336</sup> WILDE, 1962, p. 313.

<sup>337</sup> Ibidem, p. 352: “*The book that poisoned, or made perfect, Dorian Gray does not exist; it is a fancy of mine merely*”.

<sup>338</sup> MIGHALL, 2003a, p. 244. Nicholas Frankel, no entanto, atribui essa exclusão à censura do editor da *Lippincott's*. Segundo Frankel, Stoddart omitiu o título e o nome do autor do livro a fim de amenizar as descrições do poderoso romance de capa amarela que influencia Dorian Gray e de eliminar qualquer possível alusão às obras escandalosas dos franceses decadentes. Ver: FRANKEL, Nicholas. Textual Introduction. In: WILDE, Oscar. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Ed. Nicholas Frankel. Belknap: Harvard University Press, 2011, p.47.

<sup>339</sup> WILDE, 2012, p.149: “*For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it. [...] The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it*” (2003b, p. 123).

Por essa razão, nos momentos em que o livro é aludido, torna-se inevitável não comparar os anseios de Dorian com os do protagonista de *À Rebours*, Des Esseintes. Cansado da vida mundana de Paris e revoltado com o século mercantil em que vive, Des Esseintes isola-se numa casa de campo em Fontenay a fim de satisfazer na solidão o refinamento dos seus sentidos. Numa tentativa de fuga da realidade, o protagonista tem por objetivo estetizar a vida e, com isso, aguçar o seu senso artístico. Embora não seja um criminoso como Dorian, ele apresenta-se como um ideal para o personagem wildeano.

Para Dorian, o livro é uma revelação. De imediato, reconhece o tédio que acomete o herói do romance, “o terrível *taedium vitae*, que atinge aqueles a quem a vida não nega nada”<sup>340</sup>. Diante dos capítulos em que Des Esseintes ficava fascinado com a exibição das “formas terríveis e belas dos que o Vício e o Sangue e o Cansaço tornaram monstruosos ou loucos”<sup>341</sup>, a imaginação de Dorian era igualmente atizada. Pelo diagnóstico do narrador, havia momentos em que Dorian “encarava o mal simplesmente como uma maneira pela qual poderia realizar sua concepção de beleza”<sup>342</sup>. Dessa forma, o próprio personagem assume que fora envenenado por um livro. Quando sua crueldade já não tinha mais limites, a ponto de fazê-lo assassinar Basil, Dorian atribui a culpa de seu comportamento à influência fatídica do livro emprestado por Lord Henry: “[...] você me envenenou com um livro um dia. Eu não deveria perdoá-lo por isso. Harry, prometa que você nunca vai emprestar aquele livro a ninguém. Ele faz mal”<sup>343</sup>.

Embora o romance de capa amarela fosse bem diferente dos folhetins lidos por Sarah, Dorian Gray também experimentou os males da leitura. Ao idealizar outra realidade por meio da arte, o jovem não mede as consequências de seus atos e acaba sendo castigado. Todavia, enquanto o exemplo de Dorian Gray sugere que a literatura é nociva, como alardeavam os críticos da imprensa, Lord Henry expõe o reverso dessa teoria:

Quanto a ser envenenado por um livro, não existe nada disso. *A arte não tem influência sobre a ação. Ela aniquila o desejo de agir. Ela é soberbamente estéril.* Os livros que o mundo chama de imorais são livros que mostram ao mundo a sua própria vergonha<sup>344</sup>.

<sup>340</sup> Ibidem, p.169: “*that terrible taedium vitae, that comes on those to whom life denies nothing*” (2003b, p.139).

<sup>341</sup> Ibidem: “*awful and beautiful forms of those whom Vice and Blood and Weariness had made monstrous or mad*” (2003b, 139).

<sup>342</sup> Ibidem, p.171: “*looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful*” (2003b, p. 140).

<sup>343</sup> Ibidem, p.253: “[...] *you poisoned me with a book once. I should not forgive that. Harry, promise me that you will never lend that book to any one. It does harm*” (2003b, p. 208).

<sup>344</sup> Ibidem, p. 254, grifos meus: “*As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action. It annihilates the desire to act. It is superbly sterile. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame*” (2003b, p.208).

Por ser o personagem que satiriza a moral vitoriana, é de se esperar que Lord Henry faça esse tipo de defesa. Ademais, se por um lado o desfecho de *Dorian Gray* se assemelha ao de Sarah, por outro, os argumentos de Lord Henry podem ser comprovados pela atitude de Miss Rice. Conquanto fosse uma ávida leitora dos romances franceses, a personagem de *Esther Waters* parece se adequar ao princípio de que a arte aniquila o desejo de agir. Como discutido anteriormente, o hábito da leitura em nada modificou o imperturbável cotidiano de Miss Rice.

Nesse sentido, já que Dorian tinha por objetivo vivenciar outra realidade, até mesmo a arte passa a ser insuficiente para ele. Com uma curiosidade desmedida, o jovem abre mão do universo artístico para se aventurar nos becos londrinos, cuja sordidez se apresentará como um recurso eficaz para alimentar sua paixão irrefreável por novas sensações. Ao contar a Lord Henry sobre a ida ao teatro decrépito onde Sibyl trabalhava, Dorian apresenta a seguinte explicação:

Eu sentia uma paixão por sensações... Bem, certa noite, por volta das sete horas, decidi sair em busca de um pouco de aventura. Sentia que a nossa Londres cinzenta e monstruosa, com sua miríade de pessoas, seus pecadores sórdidos, e seus pecados esplêndidos, como você uma vez expressou, deveria ter algo guardado para mim. Eu imaginava mil coisas. A simples noção do perigo me dava uma sensação de encantamento. [...] Não sei o que eu esperava, mas saí e perambulei para o leste, logo me perdi em labirinto de ruas sujas e praças negras, sem grama<sup>345</sup>.

Seduzido pelos rostos desconhecidos da multidão, Dorian Gray fica extasiado com os perigos que eventualmente pode encontrar. Os subúrbios da capital inglesa representavam o cenário ideal para a descoberta de ousadas aventuras. Depois de cumprir seu papel social nos mais célebres salões, não eram raras as vezes em que o dândi se esgueirava pelos bairros sombrios de Londres.

Se antes a beleza do universo artístico atiçava sua imaginação e afugentava-o da culpa de suas ações, agora a feiura dos becos de Londres terá para ele um efeito semelhante. Na tentativa de esquecer o assassinato de Basil, Dorian recorre à “vergonha sórdida da grande cidade”:

A feiura que fora um dia odiosa, porque tornava as coisas reais, tornou-se para ele cara pela mesma razão. A discussão vulgar, o covil detestável, a violência cruenta da vida desregrada, a própria vileza do ladrão e do excluído, eram mais vívidos em sua intensa impressão de realidade que todas as formas

---

<sup>345</sup> Ibidem, pp. 60-61: “*I had a passion for sensations... Well, one evening about seven o’clock, I determined to go out in search of some adventure. I felt that this grey, monstrous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins, as you once phrased it, must have something in store for me. I fancied a thousand things. The mere danger gave me a sense of delight. [...] I don’t know what I expected, but I went out and wandered eastward, soon losing my way in a labyrinth of grimy streets and blacks, grassless streets*” (2003b, pp. 48-49).

graciosas da Arte, que as sombras oníricas da Canção. Eram o que ele precisava para esquecer<sup>346</sup>.

Espaço dos ladrões e dos excluídos, o “covil detestável” visitado por Dorian caracterizava-se pelo bate-boca vulgar e pela vida desregrada. Já que o lugar era frequentado por usuários de drogas, o jovem também era arrebatado pelas alucinações do ópio. Atraído pelo aspecto grotesco dos dependentes, ele invejava os prazeres que experimentavam com a droga: “Os membros retorcidos, as bocas escancaradas, os olhos fixos sem brilho, o fascinavam. Ele sabia em que céus estranhos eles sofriam, e que infernos entediados lhes ensinavam o segredo de um novo prazer”<sup>347</sup>. Assim como o horror da cidade, o ópio funcionava como um estímulo para a sua fantasia.

Pelas descrições dos subúrbios londrinos, pode-se estranhar que Wilde, esteta por excelência e avesso às convenções do realismo, tenha se imiscuído na sordidez das ruas. Não obstante, essa aparente incongruência se revela uma questão interessante do romance. Por mais que Dorian tenha tentado se esquivar, a fuga constante do real desemboca na realidade. Logo, a empreitada de se afastar do real mostra-se um fracasso.

Essa problemática se apresenta como ponto central de *The Picture of Dorian Gray*. Afora o exemplo notório de Dorian Gray, cujo pavor do real leva-o à realidade, vale ainda destacar como outros personagens do romance lidaram com esse impasse.

Com uma função importante na narrativa, Basil Hallward já de início estetiza o real ao enxergar em Dorian um objeto estético. Segundo o pintor, o jovem representa uma inovação para a sua arte. Ao explicar a Lord Henry o motivo pelo qual não deseja expor o quadro, Basil admite que colocou muito de si mesmo na pintura. Nesse sentido, exibir o retrato seria uma forma de revelar o segredo de sua alma:

[...] todo retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é apenas accidental, o pretexto. Não é ele que o pintor revela; é na verdade o artista que, na tela colorida, se revela. A razão por que não vou expor o quadro é que receio ter revelado nele o segredo de minha própria alma<sup>348</sup>.

<sup>346</sup> Ibidem, p. 217: “Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that very reason. Ugliness was the one reality. The coarse brawl, the loathsome den, the crude violence of disordered life, the very vileness of thief and outcast, were more vivid, in their intense actually of impression, than all the gracious shapes of Art, the dreamy shadows of Song. They were what he needed for forgetfulness” (2003b, pp. 177-178).

<sup>347</sup> Ibidem, p. 219: “The twisted limbs, the gaping mouths, the staring lustreless eyes, fascinated him. He knew in what strange heavens they were suffering, and what dull hells were teaching them the secret of some joy” (2003b, p. 179).

<sup>348</sup> Ibidem, p. 12: “[...] every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul” (2003b, p.9).

Em um primeiro momento, a explicação de Basil pode gerar ambiguidades. Como não está claro qual é o segredo que ele teme revelar ao público, muitos críticos especularam que se tratava de um amor homossexual. Não obstante, conforme observado pelas alterações na versão em livro, o retrato torna-se tão caro ao artista por nele estar reproduzido um novo ideal estético. O fascínio de Basil por Dorian não estaria propriamente ligado a uma paixão secreta, mas sim à descoberta de um objeto artístico: “a sua personalidade me sugeriu uma forma completamente nova em arte, um estilo inteiramente novo. [...] Sou capaz de recriar a vida de um modo que antes me era inacessível”<sup>349</sup>. Do ponto de vista do pintor, as pessoas não compreenderiam a sua “idolatria artística” por Dorian. A capacidade de apreciar aquele ideal estético era um privilégio de poucos, portanto seria inútil expor a sua alma ao público: “[...] eu não vou desnudar a minha alma aos seus olhos rasos, curiosos. O meu coração jamais será posto sob um microscópio. Há muito de mim nisso”<sup>350</sup>. Entretanto, enquanto a veneração de Basil por Dorian não era facilmente entendida, o jovem consegue dimensionar a admiração que desperta no artista:

O amor que lhe dedicava – pois era de fato amor – não continha nada que não fosse nobre e intelectual. Não era a simples admiração física da beleza que nasce dos sentidos e morre quando os sentidos se cansam. Era um amor como Michelangelo havia conhecido, e Montaigne, e Winckelmann, e o próprio Shakespeare<sup>351</sup>.

A alusão a autores homossexuais pode inicialmente sugerir que Basil nutria uma paixão por Dorian, especialmente porque o personagem fala aqui de amor. Todavia, vale ressaltar que se trata de uma forma de amor idealizada. Em vez de Dorian provocar em Basil uma atração física, ele estimula, ao contrário, um sentimento nobre e intelectual. Pela superioridade dessa emoção, ela só pode ser concretizada na arte.

A ideia de que Dorian representa um objeto estético para Basil é ainda comprovada em outra circunstância do romance. Pelo fato de o jovem estar já há algum tempo afastado de Basil, é sugerido que a qualidade do trabalho do pintor tenha decaído por ele ter perdido seu ideal, conforme se pode notar no comentário de Lord Henry a Dorian Gray: “Ele me parecia ter perdido alguma coisa. Tinha perdido um ideal. Quando você e ele deixaram de ser grandes

<sup>349</sup> Ibidem, p. 17: “*his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. [...] I can now recreate life in a way that was hidden from me before*” (2003b, p.13).

<sup>350</sup> Ibidem, p. 18: “[...] *I will not bare my soul to their shallow, prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing*” (2003b, p.14).

<sup>351</sup> Ibidem, p. 141: “*The love that he bore for him – for it was really love – had nothing in it that was not noble and intellectual. It was not that mere physical admiration of beauty that is born of the senses, and that dies when the senses tire. It was such love as Michael Angelo had known, and Montaigne, and Winckelmann, and Shakespeare himself*” (2003b, p.115).

amigos, ele deixou de ser um grande artista”<sup>352</sup>. O ideal de Basil, contudo, logo se revelará falso. No momento fatídico em que Dorian lhe mostra o quadro, o artista fica totalmente horrorizado pelas alterações no retrato:

Uma exclamação de horror irrompeu dos lábios do pintor quando viu na luz fraca o rosto horrendo na tela, sorrindo para ele. Havia algo em sua expressão que o encheu de asco e repugnância. Deus do céu! Era o próprio rosto de Dorian que ele encarava! [...] Sim, era o próprio Dorian. Mas quem o tinha feito? Reconhecia suas pinceladas, e a moldura que fora desenhada por ele. A ideia era monstruosa e ele sentiu medo. Pegou a vela acesa e a segurou diante do quadro. No canto esquerdo estava seu próprio nome, traçado em letras alongadas em vermelho vivo.

Era uma paródia abominável, uma sátira infame ignóbil. Ele nunca tinha feito aquilo. Ainda assim era seu quadro. Ele sabia, e sentiu como se seu sangue passasse em um instante de fogo a gelo viscoso. Seu próprio quadro!<sup>353</sup>

Se outrora a obra-prima de Basil era admirada por tamanha beleza, agora a imagem do retrato despertava somente asco e repugnância. Incrédulo diante do que via, o pintor se recusa a aceitar que seu ideal estético fora arruinado por completo. Entretanto, era impossível negar. Os indícios de que pintara aquele quadro estavam todos lá: suas pinceladas, a moldura que ele mesmo desenhara e a sua própria assinatura, traçada em vermelho vivo no canto esquerdo da tela.

Ao observar a angústia de Basil, Dorian provoca-o com amargura: “Você não vê seu ideal nele?”<sup>354</sup> Ainda transtornado pela descoberta, o pintor custa a se conformar que o seu ideal artístico, antes imaculado, transformara-se em algo promíscuo: “Não havia nada de ruim nele, nada vergonhoso. Você era para mim um ideal que eu nunca mais vou encontrar. Este é um rosto de um sátiro”<sup>355</sup>. Embora de modo um tanto inusitado, Basil também se choca com o real. Ao se inteirar das modificações no retrato, ele passa a conhecer a verdadeira essência de Dorian. Logo, por mais que tenha idealizado o jovem, o pintor tem seu objeto estético deformado pela

---

<sup>352</sup> Ibidem, p.249: “*It seemed to me to have lost something. It had lost an ideal. When you and he ceased to be great friends, he ceased to be a great artist*” (2003b, p.204).

<sup>353</sup> Ibidem, p.182: “*An exclamation of horror broke from the painter’s lips as he saw in the dim light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in its expression that filled him with disgust and loathing. Good heavens! It was Dorian Gray’s own face that he was looking at! [...] Yes, it was Dorian himself. But who had done it? He seemed to recognize his own brush-work, and the frame was his own design. The idea was monstrous, yet he felt afraid. He seized the light candle, and held it to the picture. In the left-hand corner was his own name, traced in long letter of bright vermillion.*

*It was some foul parody, some infamous, ignoble satire. He had never done that. Still, it was his own picture. He knew it, and he felt as if his blood had changed in a moment from fire to sluggish ice. His own picture!*” (2003b, p.149).

<sup>354</sup> Ibidem, p. 183: “*Can’t you see your ideal in it?*” (2003b, p.150).

<sup>355</sup> Ibidem, pp.183-184: “*There was nothing evil in it, nothing shameful. You were to me such an ideal as I shall never meet again. This is the face of a satyr*” (2003b, p.150).

realidade. Antes de ser assassinado por Dorian, ele próprio se responsabiliza por essa idolatria desmedida: “Eu o idolatrei demais. Fui punido por isso”<sup>356</sup>.

Além de Basil, cujo ideal foi de todo frustrado, é possível averiguar essa problematização do real numa personagem secundária do romance, a mãe de Sibyl Vane. No entanto, enquanto Dorian Gray e Basil Hallward ganham um tratamento sério, a sra. Vane é retratada de forma ridicularizada. Numa espécie de paródia do refinamento artístico idealizado por Dorian Gray e Lord Henry, a mãe de Sybil tenta estetizar o real e conferir certa dramaticidade aos fatos corriqueiros. Não obstante, como uma atriz velha e decadente de melodramas, seus esforços são frequentemente frustrados e ela acaba sendo uma personagem caricata. Com joias falsas e pó de arroz grosseiro, busca fazer de sua vida miserável uma grande representação artística. Por exemplo, após uma conversa com Sibyl sobre seu futuro casamento, ela aperta a filha entre os braços com um daqueles “gestos teatrais que com tanta frequência se tornam uma espécie de segunda natureza para um ator”<sup>357</sup>. Embora detestasse teatro e tivesse o aspecto um tanto rude, James se apresenta à mãe como um perfeito espectador para seu espetáculo. Com os olhos fixos nele, a sra. Vane “mentalmente, alçou o filho à dignidade de uma plateia. Tinha certeza de que o *tableau* era interessante”<sup>358</sup>.

Em um momento posterior, quando está sentada com o filho para realizar uma magra refeição, em que “as moscas zumbiam em volta da mesa e perambulavam sobre a toalha manchada”<sup>359</sup>, é surpreendida com o súbito questionamento de James a respeito do pai. Ela guardara durante toda a sua vida o segredo de que tinha sido amante de um cavalheiro casado e esperava que essa revelação fosse um grande acontecimento, digno de um ato dramático. A pergunta de James feita repentinamente e de modo tão abrupto em meio àquele jantar escasso cercado de moscas, frustrou-lhe as expectativas: “A vulgaridade e a falta de rodeios da pergunta exigia uma resposta direta. A situação não fora construída gradualmente. Era bruta. Lembrava um ensaio malfeito”<sup>360</sup>. A discrepância entre a mesquinhez do seu dia a dia e as suas idealizações artísticas é ainda mais notória quando James, antes de embarcar para a Austrália, ameaça matar o cavalheiro que está interessado em Sibyl caso ele faça algum mal à irmã. Para a sra. Vane,

---

<sup>356</sup> Ibidem, p.184: “*I worshipped you too much. I am punished for it*” (2003b, p. 151).

<sup>357</sup> Ibidem, p.76: “*false theatrical gestures that so often become a mode of second nature to a stageplayer*” (2003b, p. 61).

<sup>358</sup> Ibidem: “*She mentally elevated her son to the dignity of an audience. She felt sure that the tableau was interesting*” (2003b, p.61).

<sup>359</sup> Ibidem, p.85: “*the flies buzzed round the table, and crawled over the stained cloth*” (2003b, p. 68).

<sup>360</sup> Ibidem, 86: “*The vulgar directness of the question called her for a direct answer. The situation had not been gradually led up to. It was crude. It reminded her of a bad rehearsal*” (2003b, p.69).

A insanidade exagerada da ameaça, o gesto passional que a acompanhou, as palavras loucas melodramáticas, *faziam a vida parecer mais vívida para ela.* [...] Desejaria ter continuado a cena no mesmo plano emocional, mas ele a interrompeu. Tinham de descer as malas e procurar cachecóis. O criado do alojamento se alvoroçava para dentro e para fora. Houve uma negociação com o condutor do carro de aluguel. *O momento se perdeu em detalhes vulgares*<sup>361</sup>.

Se o aprimoramento artístico de Dorian era avivado por acontecimentos trágicos, como o suicídio de Sibyl, a mãe da atriz limitava-se a exagerar aspectos da sua simplória rotina a fim de dramatizar a própria vida. Como uma das poucas personagens pobres retratadas no romance, ela é cercada por detalhes ordinários do cotidiano. Ao tentar imaginar-se em outra realidade, o real imediatamente aborta sua fantasia.

Como se pode observar, o real apresenta-se no romance como resultado de expectativas malogradas. Ainda no plano cômico, ele aparece na narrativa como empecilho à atividade contemplativa. Em meio a tantas discussões filosóficas a respeito da necessidade do refinamento artístico, o real se revela em fatores triviais que servem para interromper a elegância do discurso. Por exemplo, ao longo de sua exposição sobre a filosofia do prazer, que deixou os convidados boquiabertos, Lord Henry teve que suspender sua fala pela intromissão de um fato corriqueiro: “Por fim, uniformizada no traje da época, a Realidade entrou na sala na forma de um empregado a dizer à duquesa que a carruagem estava à espera. Ela apertou as mãos em falso desespero. “Que desagradável!”, exclamou”<sup>362</sup>.

Figuras acessórias, os empregados aparecem apenas eventualmente em *The Picture of Dorian Gray*. Como satirizado no trecho acima, a entrada do criado representa o estorvo da Realidade para a contemplação filosófica. Trata-se, é claro, de uma troça de Wilde às convenções do realismo. Todavia, enquanto no romance wildeano o real é sempre contraposto a alguma forma de idealização, em *Esther Waters* a realidade ganha outro tratamento. Ao deixarmos os salões luxuosos dos dândis, seremos agora guiados pela criada.

---

<sup>361</sup> Ibidem, p. 87, grifos meus: “*The exaggerated folly of the threat, the passionate gesture that accompanied it, the mad melodramatic words, made life seem more vivid to her. [...] She would have liked to have continued the scene on the same emotional scale, but he cut her short. Trunks had to be carried down, and mufflers looked for. The lodging-house drudge bustled in and out. There was the bargaining with the cabman. The moment was lost in vulgar details*” (2003b, p.69).

<sup>362</sup> Ibidem, p. 53: “*At last, liveried in the costume of the age, Reality entered the room in the shape of a servant to tell the Duchness that her carriage was waiting. She wrung her hands in mock despair. “How annoying!” she cried*” (2003b, p.43).

### 3.2 O ponto de vista da criada

Já quase ao fim do romance, no retorno a Woodview, Esther Waters tem a chance de contar a Mrs. Barfield tudo o que aconteceu com ela durante os dezoito anos em que estiveram separadas. No balanço de sua vida, Esther se surpreende com as diversas experiências pelas quais passou:

Dezoito anos haviam se passado, dezoito anos de trabalho, de sofrimentos, de frustrações. Muita coisa tinha acontecido, tanto que ela nem conseguia se lembrar de tudo. Os empregos por quais passara; sua vida com aquela alma tão bondosa, Miss Rice, e depois Fred Parsons, e depois William outra vez; seu casamento, a vida no bar, dinheiro que se perdeu e dinheiro que se ganhou, desilusões, morte, tudo o que poderia acontecer sucedeu com ela<sup>363</sup>.

Sem nunca ter deixado os arredores de Woodview por muito tempo, a patroa fica admirada com as desventuras enfrentadas por Esther. Após escutar o relato da criada, afirma estupefata: “É quase um romance, Esther”, ao que a jovem retorque: “Foi uma luta difícil”<sup>364</sup>. Mrs. Barfield, contudo, não deixava de ter razão. A sofrida luta de Esther era tema para um romance. A dificuldade, porém, era como contar essa história. Ao longo da narrativa, apenas Miss Rice e Mrs. Barfield lhe dão ouvidos. Como antes afirmou Lord Henry, os sofrimentos reais são feios e não despertam qualquer comoção. Esther comprovou que a teoria do dândi estava correta.

No decorrer de sua jornada, várias são as ocasiões em que a jovem tenta narrar sua história. Num dos tantos momentos de desespero, Esther se vê sozinha com o filho e sem ter para onde ir. Angustiado frente à possibilidade de acabar num abrigo com o bebê, ela pensa em pedir ajuda, mas logo desiste da ideia. Como não articulava seu raciocínio de modo claro e tinha dificuldades para se expressar, por certo ninguém lhe daria atenção. Ela seria tomada simplesmente como uma mendiga:

Um jovem voltando para casa após o baile reparou nela e seguiu caminho. Ela se perguntou se deveria correr atrás dele e contar sua história. Por que não iria ajudá-la? Ele podia gastar tranquilamente. Gastaria? Mas antes que pudesse se decidir a recorrer a ele, o rapaz fez sinal para um cabriolé de passagem e logo estava longe dali. Em seguida, ao olhar para as janelas daqueles enormes hotéis, pensou nos hóspedes que certamente poderiam salvá-la do abrigo caso soubessem da situação. Por trás dessas janelas, quantas pessoas generosas não estariam dispostas a ajudá-la se ela ao menos fosse capaz de revelar seu problema. Mas essa era a dificuldade. Ela não conseguia revelar seu problema; não conseguia falar sobre a miséria que tinha de suportar. Era tão ignorante;

---

<sup>363</sup> MOORE, 2012, p. 311: “*Eighteen years had gone by, eighteen years of labour, suffering, disappointment. A great deal had happened, so much that she could not remember it all. The situations she had been in; her life with that dear good soul, Miss Rice, then Fred Parsons, then William again; her marriage, the life in the public-house, money lost and money won, heart-breakings, death, everything that could happen had happened to her*”.

<sup>364</sup> Ibidem, p. 317: “*It is quite a romance, Esther*”; “*It was a hard fight*”.

não conseguia se fazer entendida. Seria tomada por uma mendiga qualquer. Em nenhum lugar encontraria alguém que a escutasse<sup>365</sup>.

Esther, no entanto, sabia que esse infortúnio não era só seu. Nas intermináveis andanças pelos bairros londrinos em busca de emprego, era possível distinguir as jovens de sua condição: “Mas em meio a esse elegante disfarce, Esther podia reconhecer as criadas. *A história delas era a sua história*. Foram abandonadas feito ela; e talvez todas tivessem um filho para criar, apenas não tiveram tanta sorte como ela para encontrar empregos”<sup>366</sup>. Esther e essas garotas partilhavam a mesma história. Por essa razão, seu apelo muitas vezes não era levado em conta. Quando uma das patroas de Esther se sensibiliza com o seu sofrimento, o filho imediatamente contraria a mãe: “Todas elas podem contar uma boa história; o mundo está cheio de impostores”<sup>367</sup>. Por ser mais uma entre tantas, a narrativa de Esther não causa compaixão.

Ainda assim, a jovem sente necessidade de contar sua história. Ao se deparar com casais de jovens apaixonados no parque, quisera ter compartilhado sua desdita com eles. Certamente as suas experiências poderiam lhes servir de alerta:

[...] e os apaixonados que se sentavam abraçados ocupando todos os bancos eram da mesma classe de Esther. Ela gostaria de tê-los reunido à sua volta e lhes contado sobre a sua história miserável, assim poderiam aprender com a sua experiência<sup>368</sup>.

Todavia, por mais que desejasse dividir sua história com outras pessoas, Esther não conseguia formulá-la como gostaria. Pela falta de escolaridade e pelas restrições de sua condição, o conhecimento de mundo da personagem era bastante limitado. Em mais de uma ocasião, o narrador se refere a ela como essa “garota ignorante” de “mente simplória”. Quando soube, por exemplo, que a família viajaria para a Austrália, Esther tinha apenas uma vaga noção de que o lugar era muito longe: “Não sabia onde ficava a Austrália; achou que já tinha ouvido

---

<sup>365</sup> Ibidem, p.132: “A young man coming home from an evening party looked at her and passed. She asked herself if she should run after him and tell him her story. Why should he not assist her? He could so easily spare it. Would he? But before she could decide to appeal to him he had called a passing hansom and was soon far away. Then looking at the windows of the great hotels, she thought of the folk there who could so easily save her from the workhouse if they knew. There must be many a kind heart behind those windows who would help her if she could only make known her trouble. But that was the difficulty. She could not make known her trouble; she could not tell the misery she was enduring. She was so ignorant; she could not make herself understood. She would be mistaken for a common beggar. Nowhere would she find anyone to listen to her”.

<sup>366</sup> Ibidem, p. 147, grifos meus: “But through this elegant disguise Esther could pick out the servant-girls. Their stories were her story. They had been deserted, as she had been; and perhaps each had a child to support, only they had not been so lucky, as she had been in finding situations”.

<sup>367</sup> Ibidem, p. 141: “They all can tell a fine story; the world is full of impostors”.

<sup>368</sup> Ibidem, p.100: “[...] and the lovers that sat with their arms about each other on every seat were of Esther’s own class. She would have liked to call them round her and told them her miserable story, so that they might profit by her experience”.

dizer que se levavam meses para chegar lá. Mas sabia que eles estavam indo embora, iam pelo mar afora num grande navio que iria velejar e velejar para longe, para muito longe”<sup>369</sup>.

Ainda na maternidade, ao receber a visita de um padre, ela lamenta não ter se comovido com o sermão. Diferentemente das orações simples às quais estava acostumada, aquele discurso empolado era-lhe totalmente incompreensível:

Ele falou com Esther sobre a bondade e a sabedoria de Deus, mas aquelas exortações lhe pareciam um pouco distantes, e Esther se sentiu triste e envergonhada por não estar tão comovida. Se o seu próprio pessoal tivesse vindo e se ajoelhado ao redor da cama, alçando a voz nas orações simples que ela estava acostumada, teria sido diferente; mas este clérigo rico, com um discurso sofisticado, parecia-lhe estranho, e não conseguiu fazê-la desviar os pensamentos da criança adormecida<sup>370</sup>.

Logo, seria inverossímil que a história de Esther fosse narrada em primeira pessoa, já que seus pensamentos atribulados muitas vezes não eram exteriorizados: “Ela tinha tanta coisa na cabeça, e teria falado se as palavras não parecessem traí-la quando tentava falar”<sup>371</sup>. Por essa razão, quando ganha voz nos diálogos, suas falas são sempre diretas e intempestivas. Por exemplo, ao ser interpelada por uma das patroas se ela era de fato mãe solteira, Esther responde sem rodeios: “Tenho um filho, mas isso não faz a menor diferença desde que eu cumpra meu trabalho”<sup>372</sup>. Num momento posterior da narrativa, antes de aceitar o pedido de casamento de Fred, ela expõe sua condição de maneira bem franca: “Não quero nem saber de senões. Se não sou boa o suficiente para você, pode procurar coisa melhor em outro lugar; estou cansada de críticas”<sup>373</sup>.

As respostas bruscas, justificadas pelo narrador como “sua natureza franca, taciturna”<sup>374</sup>, evidenciam a maneira pragmática de Esther encarar a vida. Em consonância com a sua visão de mundo, as falas da personagem não têm grandes elaborações e representam, nos termos de Zola, a *língua do povo*. Como defendido por George Moore, ela privilegia o *falar abertamente* e, evitando titubeios, vai sempre direto ao ponto. Não obstante, ainda que adote

---

<sup>369</sup> Ibidem, p.108: “*She did not know where Australia was; she fancied that she had once heard that it took months to get there. But she knew that they were all going from her, there were going out on the sea in a great ship that would sail and sail further and further away*”.

<sup>370</sup> Ibidem, p.106: “*He spoke to Esther of God’s goodness and wisdom, but his exhortations seemed a little remote, and Esther was sad and ashamed that she was not more deeply stirred. Had it been her own people who came and knelt about her bed, lifting their voices in the plain prayers she was accustomed to, it might have been different; but this well-to-do clergyman, with his sophisticated speech, seemed foreign to her, and failed to draw her thoughts from the sleeping child*”.

<sup>371</sup> Ibidem, p.123: “*She had a great deal on her mind, and would have spoken if the words did not seem to betray her when she attempted to speak*”.

<sup>372</sup> Ibidem, p. 140: “*I’ve a child, but that don’t make no difference so long as I give satisfaction in my work*”.

<sup>373</sup> Ibidem, p.158: “*I don’t want no ifs. If I am not good enough for you, you can go elsewhere and get better; I’ve had enough of reproaches*”.

<sup>374</sup> Ibidem: “*her blunt, sullen nature*”.

uma postura defensiva nos diálogos, Esther tem uma gama de sentimentos que não consegue externar com precisão. Para ajudá-la nesse processo, o discurso indireto livre se apresentou como um útil recurso.

Essa técnica narrativa não era inédita. Em sua análise de *O vermelho e o negro* (1830), Carlo Ginzburg elucida a contribuição do discurso indireto livre para o propósito de Stendhal. Ao colocar o “leitor numa relação estreita, quase íntima, com os personagens mais importantes do romance”<sup>375</sup>, esse dispositivo formal realça o isolamento dos personagens de Stendhal frente à sociedade daquela época. Por meio das reflexões interiores, é possível estabelecer uma espécie de contraponto entre a realidade que lhes é apresentada e os seus anseios, os quais são derrotados “por um processo histórico que leva de roldão e humilha suas ilusões”<sup>376</sup>.

No que concerne especificamente à tradição do romance inglês, Franco Moretti identifica essa técnica narrativa já nos romances de Jane Austen. Ao investigar como a autora se apropriou desse recurso, Moretti chama atenção para o fato de que o estilo indireto livre, por ser “um lugar de encontro entre o discurso direto e o indireto”, diminui a distância entre narrador e personagem. Essa “tendência à igualdade”, segundo ele, elimina o antigo encargo do narrador de moralizar a conduta da personagem<sup>377</sup>.

Pela análise dos críticos, pode-se então constatar que o discurso indireto livre, por aproximar o protagonista tanto do leitor quanto do narrador, confere ao personagem um ponto de vista privilegiado. Esse procedimento ocorre na maior parte do tempo no romance de Moore, de modo que tenhamos acesso à realidade pela perspectiva de Esther. Como trecho elucidativo, reproduzimos abaixo a cena em que ela se encontra em meio ao Derby Day, um célebre campeonato de corridas:

A multidão bradou. Ela olhou para onde os outros olhavam, mas viu apenas um azul vibrante com algo branco em cima. O lugar estava lotado feito o convés de um navio naufragando, e Esther se admirou com aquele entusiasmo, *cuja causa lhe era desconhecida*. [...] Um longo murmúrio, contínuo como o mar, cresceu do hipódromo – um murmúrio que finalmente se transformou em palavras: “Aí vêm eles; o azul ganhou, o favorito foi derrotado”. Esther

<sup>375</sup> GINZBURG, Carlo. A áspera verdade – Um desafio de Stendhal aos historiadores. In: *O fio e os rastros*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.179. Embora o autor adote a nomenclatura “discurso direto livre”, a definição que ele atribui a essa técnica narrativa corresponde à do “discurso indireto livre”: “Esse procedimento, que foi definido como discurso direto livre, geralmente se apresenta assim: uma narrativa na terceira pessoa é bruscamente interrompida por uma série de breves frases atribuídas a um dos protagonistas da narração. O discurso direto livre, embora muito mais estruturado do que o fluxo do monólogo interior, põe o leitor numa relação estreita, quase íntima, com os personagens mais importantes do romance” (p.179). Por essa razão, seguiremos nos referindo a esse recurso estilístico como “discurso indireto livre”.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p.188.

<sup>377</sup> MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 855-856.

prestou pouca atenção a esses gritos; *não conseguia entendê-los; chegavam a ela de forma vaga e logo desapareciam*<sup>378</sup>.

Ainda que nesse momento da narrativa Esther já estivesse casada com William e fosse dona de um bar onde os lucros provinham sobretudo das apostas, era a primeira vez que frequentava um campeonato. Como se constata pela passagem citada, Esther está completamente desorientada. O leitor, porém, tampouco se inteira da situação. Ao empregar o discurso indireto livre, Moore nos coloca na mesma posição que a personagem. Se ela está perdida em meio à aglomeração de pessoas e não consegue vislumbrar a pista de corridas, nós também somos impedidos de ter essa visão. Sem saber o motivo de toda aquela euforia, Esther escuta indiferente os murmúrios imprecisos que vinham do hipódromo. Limitados à sua parca compreensão das corridas, não podemos precisar as aclamações da multidão.

Nos momentos chaves da trama, somos igualmente guiados pelo ponto de vista de Esther. A cena da sedução, por exemplo, a qual já foi discutida no capítulo anterior, é narrada pelas impressões da personagem. Não obstante, enquanto esse episódio foi descrito de modo bastante idealizado a fim de não escandalizar a moral vitoriana, outras circunstâncias do romance são apresentadas de forma muito mais direta, conforme se pode averiguar pelo parto de Esther:

As últimas dores levaram-na de tal modo à exaustão que chegou a desmaiar. [...] Ela acordou, escutou, e aos poucos recuperou a noção da realidade. Estava no hospital...As enfermeiras conversavam sobre alguém que morreu na semana passada...Aquela pobre mulher na cama ao lado parecia sofrer terrivelmente. Será que iria sobreviver? Será que ela própria iria viver para ver a luz do dia? Como o tempo custava a passar, como o lugar era medonho! Se ao menos as enfermeiras parassem de falar...Logo as dores retornariam...Era horrível ficar ali deitada ouvindo, esperando.

[...] De repente a discussão foi interrompida por um grito de Esther; parecia que ela estava sendo despedaçada, que a vida lhe fugia.

[...] O médico colocou nela uma pequena máscara metálica que cobria a boca e o nariz, e o cheiro nauseante que ela respirou do chumaço de algodão entorpeceu seu cérebro; parecia que estava sufocada, e a vida esvanecia, e a cada inalação sentia que iria perder de vista o contorno daqueles rostos<sup>379</sup>.

<sup>378</sup> MOORE, 2012, pp. 232-233, grifos meus: *“The crowd shouted. She looked where the others looked, but saw only the burning blue with the white stand marked upon it. It was crowded like the deck of a sinking vessel, and Esther wondered at the excitement, the cause of which was hidden from her. [...] A long-drawn-out murmur, continuous as the sea, swelled up from the course – a murmur which at last passed into words: “Here they come; blue wins, the favourite’s beat”. Esther paid little attention to these cries; she did not understand them; they reached her indistinctly and soon died away”*.

<sup>379</sup> Ibidem, pp. 103-104: *“The last pains had so thoroughly exhausted her that she had fallen into a doze. [...] She awoke, listened, and gradually sense of the truth returned to her. She was in the hospital...The nurses were talking of some one who had died last week...That poor woman in the other bed seemed to suffer dreadfully. Would she live through it? Would she herself live to see the morning? How long the time, how fearful the place! If the nurses would only stop talking...The pains would soon begin again...It was awful to lie listening, waiting. [...] Suddenly the discussion was interrupted by a scream from Esther; it seemed to her that she was being torn asunder, that life was going from her.*

Essa passagem, vale lembrar, foi decisiva para que o livreiro W.H. Smith banisse o romance de sua biblioteca. Como explicação dessa censura, Siobhan Chapman alerta para o fato de que, embora a literatura já contasse com mulheres que deram à luz a filhos ilegítimos, a *realidade física* desse acontecimento era raramente aludida nos romances<sup>380</sup>. Com efeito, presenciamos todo o trabalho de parto da personagem. Pela perspectiva de Esther, podemos mensurar as dores que lhe faziam perder os sentidos. Nos raros momentos de lucidez, ela afligia-se com os sofrimentos de sua vizinha de quarto e atormentava-se com a possibilidade de não resistir ao parto. Quando finalmente é anestesiada pelo médico após contrações insuportáveis, ela passa a sentir náuseas com o cheiro desagradável expelido pelo algodão. A par dessas sensações, o leitor acompanha o momento em que, sedada, ela fica fora de si.

Ao decidir retratar a experiência de um parto pelo prisma da mulher grávida, George Moore estava inevitavelmente colocando em xeque ideias preconcebidas sobre quais temas e, em especial, quais subjetividades eram adequadas para a arte<sup>381</sup>. Essa escolha foi notada pela crítica da época. Conquanto achasse desnecessária a crueza de certas descrições do romance e contestasse o fato de um homem se aventurar na representação de um parto, Fenwick Miller, em uma resenha para a revista *The Woman's Signal*, elogia a iniciativa do autor em adotar o ponto de vista feminino: “[...] é um romance poderoso e surpreendente. Representa o esforço de um homem em olhar para a vida pela perspectiva da mulher”<sup>382</sup>.

Para além de ser mulher, Esther era uma criada. A despeito de sua visão de mundo limitada, o discurso indireto livre nos permite conhecer a realidade dessa personagem. Quando se muda para a casa dos Barfield, o cenário campestre é uma novidade para ela. Habituada a viver na cidade, não conhecia a vastidão dos prados. Todavia, na primeira vez em que chega a Woodview, nem sequer repara na paisagem. Suas preocupações se limitam a questões muito mais práticas, como o que fazer com a trouxa de roupas. Por não saber a distância entre a estação de trem e a propriedade dos Barfield, Esther se pergunta se vale a pena carregar todo aquele peso durante o caminho ou se deve buscar suas coisas depois:

A garota fitou aqueles campos desertos como se os visse pela primeira vez. Ela olhou sem de fato observá-los, pois sua cabeça estava ocupada com assuntos pessoais. Teve dificuldade em decidir se deveria deixar sua trouxa

---

[...] *He placed a small wire case over her mouth and nose, and the sickly odour which she breathed from the cotton wool filled her brain with nauseas; it seemed to choke her, and the life faded, and at every inhalation she expected to lose sight of the circle of the faces”.*

<sup>380</sup> CHAPMAN, Siobhan. ‘From their point of view’: voice and speech in George Moore’s *Esther Waters*. *Language and Literature*, v.11, n.4, 2002, p.310.

<sup>381</sup> FEDERICO, Annette. Subjectivity and Story in George Moore’s *Esther Waters*. *English in Transition, 1880-1920*, v.36, n.2, 1993, p.141.

<sup>382</sup> MILLER, Fenwick. *Esther Waters*. *The Woman's Signal*, 3 mai. 1894, p.296: “*it is a powerful and remarkable novel. It is one which a man makes an effort to look at life from the woman's standpoint”.*

com a mala. Estava pesada para segurar, e ela não sabia o quão distante Woodview era da estação. No final da plataforma o chefe da estação recolheu seu bilhete, e ela atravessou a passagem de nível ainda indecisa<sup>383</sup>.

Embora sua experiência em Woodview seja essencial para os acontecimentos da narrativa, somos informados de detalhes bastante corriqueiros. Pelo recurso do estilo indireto livre, o leitor pode se inteirar dos receios da criada ao chegar no novo emprego.

Esse procedimento também ocorre durante a vivência da personagem na capital inglesa. Ainda que fosse considerada a típica trabalhadora londrina, cujo emprego exaustivo impedia-a de ter alguma espécie de lazer ou até um momento de descanso, Esther tem dificuldades de se situar em Londres. Nas peregrinações pela metrópole, somente conseguia se localizar quando reconhecia outras garotas de sua classe:

Holborn Row era difícil de encontrar, e ela teve que perguntar o caminho várias vezes, mas de repente percebeu que estava na rua certa pelo número de criadas indo e vindo da agência, e Esther subiu uma escadinha escura na companhia de outras cinco criadas. A agência ficava no primeiro andar. As portas estavam abertas, e elas atravessaram um cheiro particular de pobreza, quer dizer, uma atmosfera de interesses mesquinhos. Nos dois cantos da sala havia bancos de feltro vermelho, e eles estavam ocupados por quinze ou vinte mulheres malvestidas<sup>384</sup>.

Ao acompanharmos Esther pelos subúrbios londrinos, é possível observar que as descrições desses lugares são de teor naturalista. O escritório da agência de empregos, em cujos bancos quinze ou vinte garotas malvestidas aguardavam sua vez, exalava um *cheiro de pobreza*. Pela cena, é impossível não lembrar do *cheiro do povo* aludido por Zola. Em outra ocasião, quando Esther visita o cortiço onde Sarah morava, a presença do naturalismo é ainda mais marcante:

Os pátios e vielas vomitaram a população dentro do Lane. Garotas gordas envoltas em xales sentavam-se pelo cortiço amamentando os bebês escancaradamente. Velhas se curvavam na soleira de portas decrepitas, mexendo no avental; cordas de pular giravam na rua. Um pouco mais acima um vendedor de gelo barato estabeleceu seu negócio e rapidamente estava arrancando cada centavo da vizinhança. Esther e Sarah viraram numa via

---

<sup>383</sup> MOORE, 2012, p.4: “The girl gazed on this bleak country like one who saw it for the first time. She saw without perceiving it, for her mind was occupied with personal considerations. She found it difficult to decide whether she should leave her bundle with her box. It hung heavy in her hand, and she did not know how far Woodview was from the station. At the end of the platform the station-master took her ticket, and she passed over the level-crossing still undecided”.

<sup>384</sup> Ibidem, p.145: “Holborn Row was difficult to find, and she had to ask the way very often, but she suddenly knew that she was in the right street by the number of servant-girls going e coming from the office, and in company with five others Esther ascended a gloomy little stair case. The office was on the first floor. The doors were open, and they passed into a special odour of poverty, as it were, into an atmosphere of mean interests. Benches covered with red plush were on either side, and these were occupied by fifteen or twenty poorly-dressed women”.

arruinada, onde uma bruaca discutia o preço do pé de porco com os membros de uma família debruçados uns sobre os outros na janela do segundo andar<sup>385</sup>.

Pela crueza dos detalhes, entrevê-se os becos vomitando gente, famílias vivendo aglutinadas, garotas gordas dando de mamar em meio ao alvoroço do cortiço e velhas recostadas em portas já há tempos desgastadas. Não é difícil imaginar a total miséria desse ambiente e o estilo de vida de seus moradores, que brigam entre si e tentam arrancar dinheiro uns dos outros. De acordo com Fabienne Gaspari, ao compreender a cidade como um organismo que absorve e expele, o imaginário naturalista de Moore é demarcado “pela excreção, pelo rejeitado, pelo degradado”<sup>386</sup>.

Como parte da cidade dos desprezados, Esther enxerga Londres como uma ameaça. Atemorizada pelo ruído incessante das ruas, ela reluta em deixar a maternidade, pois “Sabia que quando cruzasse a porta do hospital não teria mais paz”<sup>387</sup>. Já com o filho nos braços, Esther terá que enfrentar a crueldade da cidade por conta própria. Sem ter com quem contar, ela se vê perdida em meio àquela selvageria: “Esther estava agora sozinha no mundo, e lembrou-se da noite em que voltou para casa a pé do hospital e o quão cruel a cidade lhe parecera. Estava agora sozinha naquela imensa selva com o filho [...]”<sup>388</sup>.

Todavia, a imensidão da metrópole não é a única incógnita para Esther. No emprego em Woodview, ela é totalmente alheia ao que acontece na mansão dos patrões, dado que a divisão entre *o andar de cima* e *o andar de baixo* é bastante estrita. Ao chegar no novo trabalho, Esther é imediatamente advertida de que é proibido passar da copa: “Vê aquela garota ali? Não pode ir além da copa”<sup>389</sup>. Pela imposição desses limites, tomamos conhecimento do que ocorre somente com os empregados:

Quase tudo desceu intocado. Comida e bebida correram soltas praticamente o dia todo no campeonato, e Esther havia terminado de lavar a louça e posto a mesa para o jantar no salão dos empregados. Mas se pouco se comeu no andar de cima, muito se comeu no andar de baixo; o carneiro acabou de uma só vez, e Mrs. Latch teve que buscar na despensa o que sobrou de um pudim de rim.

<sup>385</sup> Ibidem, p. 257: “*The courts and alleys had vomited their population into the Lane. Fat girls clad in shawls sat round the slum opening nursing their babies. Old women crouched in decrepit doorways, fumbling their aprons; skipping ropes whirled in the roadway. A little higher up a vendor of cheap ices had set up his store and was rapidly absorbing all the pennies of the neighborhood. Esther and Sarah turned into a dilapidated court, where a hag argued the price of trotters with a family leaning one over the other out of a second-window floor*”. Moore refere-se aqui a Drury Lane, região de cortiços em Londres que vinha sendo demolida para dar lugar a avenidas e edifícios luxuosos. Ver REGAN, 2012, p.333.

<sup>386</sup> GASPARI, Fabienne. *La Peur du Desir: A Mummer's Wife et Esther Waters* de George Moore. *Cahiers victoriens & édouardiens*, v. LXVII, 2008, p.262: “*l'excrété, le rejeté, le déchet*”.

<sup>387</sup> MOORE, 2012, p. 106: “*She knew that when she crossed the threshold of the hospital there would be no more peace for her*”.

<sup>388</sup> Ibidem, p. 112: “*Esther was now alone in the world, and she remembered the night she walked home from the hospital and how cruel the city had seemed. She was now alone in that great wilderness with her child [...]*”.

<sup>389</sup> MOORE, 2012, p. 14: “*Do you see the girl there? She can't get past to her scullery*”.

Mesmo assim eles não ficaram saciados, e boas investidas foram feitas contra um novo pedaço de queijo. Atendendo a pedidos, a cerveja foi servida sem limites, e quatro garrafas de vinho do porto foram trazidas para que se bebesse à saúde do cavalo de forma adequada<sup>390</sup>.

Eufóricos com o resultado de um campeonato, os funcionários de Woodview fartaram-se de comer. Enquanto no andar de cima os pratos quase não foram tocados, no andar de baixo a algazarra foi garantida com bebida e comida à vontade. No entanto, se a alegria dessa cena parece atenuar a diferença de classe entre os patrões e os empregados, logo essa desigualdade será motivo de brigas. Desconfiada do envolvimento de William com Peggy, Esther se zanga por estar proibida de atravessar a porta que leva à residência dos Barfield. Favorito de Peggy, William decerto tinha carta branca para ultrapassar essa barreira:

Ele passara pela porta de baeta, e certamente estava sentado ao lado de Peggy na nova sala de estar. Ele foi aonde ela não podia ir. Foi aonde os ricos viviam na ociosidade, no pecado do mundo e da carne, comendo e jogando, sem pensar em outra coisa, e com empregados a esperá-los, obedecendo suas ordens e livrando-os de qualquer problema. Ela sabia que essa gente importante tomava os empregados por seres inferiores<sup>391</sup>.

Ainda que a porta de acesso seja apenas uma separação física, ela simboliza a divisão entre os pobres e os ricos. Contudo, a condenação da vida promíscua e ociosa dos ricos exposta no trecho acima nos é apresentada sob o ponto de vista de Esther. Com ciúmes de William, ela apenas imagina o que ele possa estar fazendo no andar de cima. Restrito à realidade de Esther, o leitor tampouco se inteira do que se passa com os Barfield. Não obstante, impelida pelo seu temperamento irascível, ela quebra a regra da casa e cruza a porta de acesso:

Ela empurrou a porta e caminhou pelo corredor. Em poucos passos estava ao pé de uma escadaria polida de carvalho, iluminada por uma enorme janela de vidro colorido, com estátuas nos dois lados. A escadaria levava lentamente a um patamar imponente formado por colunas e vasos azuis e cortinas bordadas. A garota viu aquelas coisas de modo vago, e teve noção da profusão de tapetes, esteiras, e portas brilhantes, e da sua incapacidade de decidir qual daquelas portas era a da sala de estar – a sala de estar da qual ela tanto ouvira falar, e

---

<sup>390</sup> Ibidem, p.48: “*Nearly everything came down untouched. Eating and drinking had been in progress almost all day on the course, and Esther had finished washing up before nine, and had laid the cloth in the servants’ hall for supper. But if little was eaten upstairs, plenty was eaten downstairs; the mutton was finished in a trice, and Mrs Latch had to fetch from the larder what remained of a beefsteak pudding. Even then they were not satisfied, and fine inroads were made into a new piece of cheese. Beer, according to orders, were served without limit, and four bottles of port were sent down so that the health of the horse might be adequately drunk*”.

<sup>391</sup> Ibidem, pp. 67-68: “*He had gone through that baize door, and no doubt he was sitting by Peggy in the new drawing-room. He had gone where she could not follow. He had gone where the grand folk lived in idleness, in the sinfulness of the world and the flesh, eating and gambling, thinking of nothing else, and with servants to wait on them, obeying their orders and saving them from every trouble. She knew that these fine folk thought servants inferior beings*”.

onde naquele mesmo instante, em meio à mobília de ouro e ao ar perfumado, William ouvia aquela mulher má que o seduzira para longe dela<sup>392</sup>.

Junto com Esther, o leitor visita pela primeira vez a mansão dos patrões. Porém, pode ter apenas uma vaga noção de como ela é por dentro. Ao pé de uma escadaria de carvalho, consegue vislumbrar duas estátuas que enfeitam uma larga janela de vidro colorido. Ao subir a escada lentamente, depara-se com várias colunas, vasos e cortinas bordadas. Toda essa decoração, no entanto, é vista de forma indistinta. Pela perspectiva de Esther, nota-se que há uma profusão de tapetes e de portas brilhantes. Entretanto, é impossível detectar qual delas leva à sala de estar. Sem saber como agir nesse ambiente completamente desconhecido, Esther não consegue flagrar os amantes. Ao vê-la, William imediatamente leva-a de volta à cozinha e repreende-a por ter violado uma norma essencial da casa.

Como se pode averiguar, além de possuir um conhecimento de mundo restrito, a Esther também são impostos limites espaciais. Guiado pelo ponto de vista da personagem, o leitor naturalmente se defronta com esses empecilhos. Todavia, ainda assim é capaz de entrar no universo dessa criada. Embora existam no romance descrições naturalistas que expõem a pobreza dos lugares frequentados por Esther, a realidade da protagonista é na maior parte das vezes transmitida pela sua perspectiva. Para tal procedimento, o discurso indireto livre se mostrou um recurso bastante eficaz. Nesse caso, a criada analfabeta não apenas ganhou o posto de personagem principal, mas teve a chance de contar o seu lado da história.

Por esse prisma, pode parecer incongruente a tentativa de trabalhar com dois romances tão diferentes como *Esther Waters* e *The Picture of Dorian Gray*, afinal, Dorian e Esther são personagens antagônicos e vivem numa realidade distinta. Contudo, como frutos de um momento cultural, os romances evidenciam o dilema imposto aos escritores sobre qual caminho seguir na encruzilhada entre a vida e a arte. Tanto Oscar Wilde quanto George Moore incorporaram nas narrativas o real como problema estético. Com relação a *Dorian Gray*, essa tópica é uma questão chave do romance. Por mais que queiram fugir da realidade, as expectativas dos personagens wildeanos são todas frustradas. No caso do protagonista, o desejo de transformar a vida numa instância artística desemboca no realismo mais grosseiro. Já em *Esther Waters*, Sarah Tucker tampouco experimenta uma aventura de amor como a dos

---

<sup>392</sup> Ibidem: “*She pushed through the door and walked down the passage. A few steps brought her to the foot of a polished oak staircase, lit by a large window in coloured glass, on either side of which there were statues. The staircase sloped slowly to an imposing landing set out with columns and blue vases and embroidered curtains. The girl saw these things vaguely, and she was conscious of a profusion of rugs, matting, and bright doors, and of her inability to decide which door was the drawing-door – the drawing-door of which she had heard so much, and where even now, amid gold furniture and sweet-scented air, William listened to the wicked woman who had tempted him away from her*”.

folhetins e tem as ilusões desfeitas. Em contrapartida, por apenas viver o real e não fantasiar outra existência, Esther se apresenta à patroa como um objeto literário inovador. Dessa vez, o real será transformado em arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A efervescência cultural das duas últimas décadas da Era Vitoriana parece ser um fato incontestável entre a crítica. Num momento em que valores até então consagrados estavam sendo colocados em xeque, o papel da literatura também era revisto pelos escritores. Como um recorte das várias tendências que surgiram nesse período, esta pesquisa buscou reconstituir o debate contemporâneo em torno do naturalismo e do esteticismo, destacando especialmente o posicionamento de George Moore e Oscar Wilde nessa disputa.

Conforme discutido no primeiro capítulo, essas estéticas divergiam quanto à solução da encruzilhada entre a vida e a arte. Enquanto os naturalistas propunham que o romancista devesse recorrer à natureza e expor assim os vícios degradantes da sociedade, os estetas abominavam qualquer vinculação da arte com a vida real. Todavia, embora com projetos antagônicos, ambos reivindicavam um espaço independente para a arte. Ao mesmo tempo em que o naturalismo se apoiava no discurso científico para garantir sua autonomia, o esteticismo desvencilhava o universo artístico do cotidiano e conferia-lhe uma posição prestigiada, o que nos permite interpretar essas duas tentativas como um esforço de consolidação de um campo literário autônomo<sup>393</sup>. Não obstante, a despeito de suas diferenças, tanto o naturalismo quanto o esteticismo despertaram a fúria dos conservadores e foram tidos como um poderoso instrumento de depravação. Com o propósito de preservar a integridade dos jovens leitores, os guardiões da moral não hesitaram em censurar os partidários dessas estéticas.

Por esses ataques, observa-se que a ambígua relação entre a vida e a arte se apresenta não apenas como um debate estético, mas também como um problema moral. Ainda que condenassem de maneira categórica o cerceamento da liberdade de expressão, George Moore e Oscar Wilde tampouco ignoraram a moralidade vitoriana. Na batalha contra os livreiros, Moore defendia o naturalismo como uma forma eficiente de instrução. Em oposição às ilusões românticas fornecidas pelas bibliotecas circulantes, o romance naturalista oferecia às leitoras experiências verdadeiras capazes de preveni-las de futuros erros. Já Wilde, conquanto fosse adepto da arte pela arte, assumiu que *The Picture of Dorian Gray* tinha um propósito moral. Em resposta aos críticos, o autor atribui ao desfecho de Dorian Gray uma lição: assim como toda renúncia, todo excesso tem sua punição.

A fim de estender essa discussão para a produção ficcional dos escritores, este trabalho teve como principal objeto de estudo *The Picture of Dorian Gray* e *Esther Waters*. Com base

---

<sup>393</sup> Cf. BOURDIEU, 1996.

nos pressupostos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1994), buscou-se compreender como os dois romances são representativos do debate finissecular em torno da encruzilhada entre a vida e a arte. Embora a análise tenha sido dividida em dois capítulos, de modo a investigar separadamente o problema moral e estético em cada romance, comprovou-se que essas duas esferas estão intrinsecamente relacionadas.

Como verificado pelas resenhas da época, ambos os romances foram interpretados pela crítica por um viés moral. Todavia, essa chave de leitura estava vinculada a uma questão estética. Conforme elucidado no segundo capítulo, Oscar Wilde e George Moore problematizaram em sua ficção as estéticas às quais aderiram inicialmente. Essas escolhas tiveram implicações morais. No caso de *The Picture of Dorian Gray*, temos um protagonista que leva à risca os preceitos do esteticismo. Na tentativa incansável de deleitar o espírito e atijar o intelecto por meio de novas sensações, Dorian se torna um sujeito egoísta e inescrupuloso, a ponto de virar um criminoso. Conquanto existam no romance sátiras mordazes à respeitabilidade vitoriana, especialmente nos aforismos de Lord Henry, o jovem paga o preço pelo estilo de vida libertino.

Já em *Esther Waters*, afora certas descrições de teor naturalista que caracterizam a pobreza dos ambientes frequentados por Esther, a protagonista em nada se assemelha à personagem naturalista. Ao se deparar com dois meios opostos, o da religião e o do vício das corridas, Esther não se entrega por completo a nenhum deles, mas cria sua individualidade a partir do contraste entre eles. Ademais, ainda que o romance seja inovador por retratar o desejo sexual feminino, a personagem tem uma série de virtudes, como a honestidade, o valor pelo trabalho e o instinto maternal, que a fizeram ser bem vista pela imprensa vitoriana.

No que concerne à questão do real como problema estético abordada no terceiro capítulo, igualmente foi possível atestar a confluência entre as esferas da moral e da estética. Embora Oscar Wilde sempre tenha ironizado o real como material artístico, os personagens de *The Picture of Dorian Gray* fracassam em escapar da realidade. A tentativa de fuga do real, por sua vez, acarreta consequências morais. Ao recorrer ao universo artístico e estetizar tragédias verdadeiras, como o suicídio de Sibyl Vane, Dorian torna-se indiferente aos efeitos de suas atitudes e isenta-se de qualquer responsabilidade. Assim como o dândi wildeano, Sarah Tucker também será punida por não encarar o real. Ao fantasiar as ilusões românticas dos folhetins, a personagem de Moore é levada à ruína. Como contraponto, Esther Waters vive o real e enfrenta diretamente as adversidades que lhe são impostas.

Por essa razão, sua história de vida se apresenta a Miss Rice como um instigante objeto estético. Talvez não fosse exagero traçar um paralelo entre os anseios da personagem e os do próprio George Moore. Como a patroa de Esther, Moore tem à disposição diversos romances franceses nos quais pode encontrar material para a sua ficção. Imerso no debate contemporâneo sobre a representação do objeto literário, o autor, todavia, queria retratar a *realidade*. Nada mais propício do que a história de uma criada analfabeta. Nesse caso, o discurso indireto livre se mostrou uma ferramenta bastante eficaz. Pela perspectiva de Esther, adentramos no universo da protagonista e nos familiarizamos com o seu cotidiano, o qual de outro modo nos seria vedado. Não obstante, ainda que num primeiro momento o discurso indireto livre possa parecer somente um dispositivo formal, esse recurso estilístico por certo contribuiu para a boa recepção do romance. Ao compartilhar seu ponto de vista com o leitor, Esther Waters caiu nas graças dos críticos. Outra vez, observa-se como uma escolha estética teve implicações morais.

Pela análise dos romances e do debate entre o naturalismo e o esteticismo, averiguou-se, portanto, como a encruzilhada entre a vida e a arte representou um impasse moral e estético no contexto finissecular inglês. Todavia, embora o objetivo deste trabalho tenha sido reconstituir parte de um período histórico, foi surpreendente constatar como as discussões daquela época permanecem atuais. No decorrer desses dois anos de pesquisa, as manchetes dos jornais foram estampadas com frases de governantes brasileiros que em nada diferiam dos conservadores do século XIX. Em 2019, a fim de “proteger os menores da cidade”, a prefeitura do Rio de Janeiro ordenou que uma história em quadrinhos com um beijo gay fosse recolhida das estantes da bienal devido ao “conteúdo sexual para menores”. Pouco tempo depois, o governo de Rondônia determinou que vários clássicos da literatura, como *Macunaíma*, fossem proibidos nas escolas por serem “inadequados às crianças e adolescentes”. Na pasta da Educação, ao exaltar o novo programa “Conta pra Mim”, destinado ao ambiente familiar, o ministro se orgulha: “Sai o kit gay e entra a leitura em família”.

São tempos sombrios. Num momento em que as humanidades, em especial a literatura, sofrem constantes ataques, os exemplos de George Moore e Oscar Wilde se fazem necessários. Ainda que tenham feito concessões à moralidade vitoriana, lutaram pela liberdade artística. Em vez de se conformarem com a mesquinhez de preconceitos obsoletos, defenderam a literatura como um direito de exercer o pensamento crítico. Que não desistamos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia geral

- ALTICK, Richard. *Victorian People and Ideas*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAIRD, Julia. *Vitória, a rainha: A biografia íntima de uma mulher que comandou um império*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- BECKSON, Karl. *London in the 1890s: A Cultural History*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1992.
- BERRETTINI, Célia. As ideias literárias de Émile Zola. In: FARIA, J.; GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017a.
- \_\_\_\_\_. O romance naturalista de Émile Zola. In: FARIA, J.; GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017b.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRISTOW, Joseph. Introduction. In: *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume 3 – The Picture of Dorian Gray 1890 and 1891 Texts*. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Trad. Duda Machado. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- CAVE, Richard. *A Study of the Novels of George Moore*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1978.
- CHAPMAN, Siobhan. ‘From their point of view’: voice and speech in George Moore’s *Esther Waters*. *Language and Literature*, v.11, n.4, 2002, p.307-323.
- CONLON, John. Walter Pater and Zola’s Literary Reputation in England. *English Literature in Transition, 1880-1920*, v.19, n.4, 1976.
- CUMMINS, Anthony. Émile Zola’s Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value. *Review of English Studies*, v. 60, n.243, 2008, p. 108-132.
- DECKER, Clarence. Zola’s Literary Reputation in England. *Modern Language Association*, v. 49, n.4, 1934, p.110-1153.
- \_\_\_\_\_. The Aesthetic Revolt Against Naturalism in Victorian Criticism. *Modern Language Association*, v.53, n.3, 1938, p.844-856.

- DORAN, Sabine. *The Culture of Yellow or, The Visual Politics of Late Modernity*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FEDERICO, Annette. Subjectivity and Story in George Moore's *Esther Waters*. *English in Transition, 1880-1920*, v.36, n.2, 1993, p. 141-157.
- FRANKEL, Nicholas. Textual Introduction. In: WILDE, Oscar. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Ed. Nicholas Frankel. Belknap: Harvard University Press, 2011.
- FRAZIER, Adrian. *George Moore (1852-1933)*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- FRIERSON, William. The English Controversy over Realism in Fiction 1885-1895. *Modern Language Association*, v.43, n.2, 1928, p.533-550.
- FURST, Lilian. George Moore, Zola, and the Question of Influence. *Canadian Review of Comparative Literature*, v.1, n.2, 1974, p.138-155.
- GASPARI, Fabienne. La Peur du Desir: *A Mummer's Wife* et *Esther Waters* de George Moore. *Cahiers victoriens & édouardiens*, v. LXVII, 2008, p.253-267.
- GILBERT, Elliot. In the Flesh: *Esther Waters* and the Passion for Yes. *Novel: A Forum on Fiction*, v.12, n.1, 1978, p.48-65.
- GINZBURG, Carlo. A áspera verdade – Um desafio de Stendhal aos historiadores. In: *O fio e os rastros*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GREGOR, Ian. Comedy and Oscar Wilde. *The Sewanee Review*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, v. 74, n. 2, 1966, p. 501-521.
- GRUBGELD, Elizabeth. Moore's Own Everlasting Yea: Sexuality and Production in the Fiction of the Middle Period. In: *George Moore and the Autogenous Self*. Nova York: Syracuse University Press, 1994.
- HARDY, Thomas. *Tess of D'Urbervilles* (1891). Nova York: Harper & Brothers Publishers, 2019.
- HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, v.2, 1918. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/16895/16895-h/16895-h.htm>> Acesso em 12 mai. 2020.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas* (1884). Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- IZARRA, Laura. Prefácio. In: MUTRAN, Munira. *A Batalha das Estéticas*. São Paulo: Humanitas, 2015.

- JACKSON, Holbrook. *The Eighteen Nineties: a review of art and ideas at the close of the nineteenth century* (1913). Londres: Grant Richard, Ltd, 1922.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KEATING, Peter. French naturalism and English working-class fiction. In: *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- LECKIE, Barbara. "A Preface is written to the public": Print Censorship, Novel Prefaces, and the Construction of a New Reading Public in Late-Victorian England. *Victorian Literature and Culture*, v.37, n.2, 2009, p.447-462.
- LIMA, Paulo. Apresentação. In: PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia*. Trad. Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- MERKLE, Denise. Émile Zola devant la censure victorienne. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v.7, n.1, 1994, p.77-91.
- \_\_\_\_\_. The Lutetian Society. *TTR: traduction, terminologie, redaction*, v.16, n.2, 2003, p.73-101.
- \_\_\_\_\_. Vizetelly & Company as (ex)change agent: Towards the modernization of the British publishing industry. In: BANDIA, Paulo; MILTON, John (Org.) *Agents of Translation*. Amsterdam/ Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2009.
- \_\_\_\_\_. Os desafios de traduzir Flaubert e Zola na Inglaterra vitoriana. Trad. Aída Carla Rangel de Sousa. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.35, n.2, p. 326-387, 2015.
- MIGHALL, Robert. Introduction. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003a.
- MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUTRAN, Munira. *Álbum de retratos. George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Batalha das Estéticas*. São Paulo: Humanitas, 2015.
- OHMANN, Carol. George Moore's *Esther Waters*. *Nineteenth-Century Fiction*, v.25, n.2, 1970, p.174-187.
- POTEET, Lewis. Dorian Gray and The Gothic Novel. *Modern Fiction Studies*, v.17, n.2, 1971, p.239-248.
- RABY, Peter. Poisoned by a book: the lethal aura of *The Picture of Dorian Gray*. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Ed). *Oscar Wilde in Context*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2013.

- REGAN, Stephen. Notes on the Text and Reception. In: MOORE, George. *Esther Waters*. 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- RIQUELME, John. Oscar Wilde's Aesthetic Gothic: Walter Pater, Dark Enlightenment, and *The Picture of Dorian Gray*. *Modern Fiction Studies*, v.46, n.3, 2000, p.609-631.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- VASCONCELOS, Sandra. O romance naturalista na Inglaterra. In: FARIA, J., GUINSBURG, J. (Org.) *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VIZETELLY, Ernest. The British Pharisees (1884-1893). In: *Émile Zola: Novelist and Reformer*. Londres: The Bodley Head, 1904.
- WATT, George. *The Fallen Woman in the Nineteenth-Century English Novel* (1984). Nova York: Routledge, 2016.

### Obras de George Moore

- MOORE, George. A New Censorship of Literature (1884). In: COUSTILLAS, Pierre (Ed.). *Literature at Nurse, or Circulating Morals: A Polemic on Victorian Censorship*. Sussex: The Harvester Press, 1976a.
- \_\_\_\_\_. *A Mummer's Wife* (1885). Brighton: Victorian Secrets, 2011.
- \_\_\_\_\_. Literature at Nurse or Circulating Morals (1885). In: COUSTILLAS, Pierre (Ed.) *Literature at Nurse, or Circulating Morals: A Polemic on Victorian Censorship*. Sussex: The Harvester Press, 1976b.
- \_\_\_\_\_. Preface (*Pot-Bouille*). 1885a. Disponível em: <<https://bit.ly/2yiC45j>>. Acesso em 16 jun. 2018.
- \_\_\_\_\_. Preface (*La Curée*). 1885b. Disponível em: <<https://bit.ly/2loTbJD>>. Acesso em 16 jun. 2018.
- \_\_\_\_\_. Preface to the sixth edition. In: *A Mummer's Wife*. Londres: Vizetelly & Co., 1886.
- \_\_\_\_\_. *Confessions of a Young Man* (1888). Gloucester: Dodo Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. La Débâcle. *Fortnightly Review*, LVIII, p. 204-210, 01 ago. 1892.
- \_\_\_\_\_. My Impressions of Zola (1894). In: *Impressions and Opinions*. Londres: T. Werner Laurie, LTD, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Esther Waters* (1894). 2.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. George Moore on Wilde as a writer in the “third or fourth class” (1918). In: BECKSON, Karl (Ed.) *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970). Oxfordshire: Taylor & Francis Group, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Communication to My Friends*. London: The Nonesuch Press, 1933.

### Obras de Oscar Wilde

WILDE, Oscar. The English Renaissance of Art (1882). In: *Essays and Lectures*. The Floating Press, 2009.

\_\_\_\_\_. The Truth of Masks: A Note on Illusion (1885). In: ROSS, Robert (Ed.) *The Collected Works of Oscar Wilde*, v.15. Londres: Routledge/Thoemmes, 1993.

\_\_\_\_\_. Pen, Pencil, and Poison (1889). In: *The Best Known Works of Oscar Wilde*. Nova York: Halcyon House, 1940.

\_\_\_\_\_. The Decay of Lying (1889). In: MURRAY, Isobel (Ed.) *Oscar Wilde. Critical Edition of the Major Works*. Nova York: Oxford University Press, 1989a.

\_\_\_\_\_. The Critic as Artist (1890). In: MURRAY, Isobel (Ed.) *Oscar Wilde. Critical Edition of the Major Works*. Nova York: Oxford University Press, 1989b.

\_\_\_\_\_. The Soul of Man under Socialism (1891). In: *The Best Known Works of Oscar Wilde*. Nova York: Halcyon House, 1940.

\_\_\_\_\_. *The Picture of Dorian Gray* (1890). Disponível em: <<https://bit.ly/2XN2Tcm>>. Acesso em 10 out. 2019.

\_\_\_\_\_. The Preface (1891). In: *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books, 2003a.

\_\_\_\_\_. *The Picture of Dorian Gray* (1891). 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003b.

\_\_\_\_\_. A Verdade das Máscaras. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007a.

\_\_\_\_\_. Pena, Lápis e Veneno. In: *Obra Completa*. Trad Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007b.

\_\_\_\_\_. A Decadência da Mentira. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007c.

\_\_\_\_\_. O Crítico como Artista. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007d.

\_\_\_\_\_. A Alma do Homem sob o Socialismo. In: *Obra Completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2007e.

\_\_\_\_\_. *The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Ed. Nicholas Frankel. Belknap: Harvard University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *The Letters of Oscar Wilde*. Ed. Rupert Hart-Davis. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1962.

### **Artigos, resenhas e prefácios da época**

BESANT, Walter. The Art of Fiction (1884). In: *The Art of Fiction*. Boston: Cupples, Upham and Company, p.3-43, 1885.

CONAN DOYLE, Arthur. Esther Waters and the Libraries. *The Daily Chronicle*, 01 mai. 1894. Disponível em: <<https://bit.ly/2QigGVi>>. Acesso em 30 set. 2019.

\_\_\_\_\_. The Boycott of *Esther Waters*. *The Daily Chronicle*. 03 mai. 1894. Disponível em: <<https://bit.ly/2qSEPHk>>. Acesso em 30 set. 2019.

CRAWFORD, Emily. Emile Zola. *Contemporary Review*, LV, p.94-113, jan. 1889.

JAMES, Henry. The Art of Fiction (1884). In: *The Art of Fiction and Other Essays*. Nova York: Oxford University Press, 1948.

\_\_\_\_\_. A arte da ficção. Trad. Daniel Piza. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

LANG, Andrew. Emile Zola. *Fortnightly Review*, XXXVII, p.439-452, abr. 1882.

LEE, Vernon. The Moral Teaching of Zola. *Contemporary Review*, LXIII, p.196-212, fev. 1893.

LILLY, William. The New Naturalism. *Fortnightly Review*, XLIV, p.240-256, ago. 1885.

MASON, Stuart (Ed.) *Art and Morality: A Defence of The Picture of Dorian Gray* (1907). Los Angeles: Hardpress Publishing, 2016.

MIGHALL, Robert. Select Contemporary Reviews of *The Picture of Dorian Gray*. In: WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 2.ed. Londres: Penguin Books, 2003b.

NORDAU, Max. *Degeneration*. Londres: William Heinemann, 1895, p. viii. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/degeneration-by-max-nordau>> Acesso em 09 mai. 2020.

PATER, Walter. *O Renascimento: estudos sobre arte e poesia* (1873). Trad. Jorge Henrique Bastos. São Paulo: Iluminuras, 2014.

\_\_\_\_\_. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Londres/Nova York: Macmillan and Co., 1888.

\_\_\_\_\_. A Novel by Mr. Oscar Wilde. *The Bookman*, nov. 1891, p.59-60.

QUILLER-COUCH, Arthur. Mr. George Moore. In: *Adventures in Criticism*. 2.ed. Londres: Cassel and Company, 1896.

SAINTSBURY, George. The Present State of the Novel II. *Fortnightly Review*, XLIX, p.112-123, jan. 1888.

SWINBURNE, Charles. Note on a Question of the Hour. *The Athenaeum*, n. 2590, p.768, 16 jun. 1877.

ZOLA, Émile. *Préface de l'auteur* (1877). Disponível em: <<https://bit.ly/2zMYeKn>>. Acesso em 06 nov. 2018.

\_\_\_\_\_.O Romance Experimental (1880). In: *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad. e Notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_.Le roman expérimental. 5 ed. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 1881.

### **Periódicos consultados online**

*St James's Gazette*, 12 abril 1894, p. 5 (Acervo digital British Library).

Esther Waters. *The Bookman*, mai. 1894, p. 52-53.

Esther Waters. *The Sketch*, 9 mai. 1894, p.84 (Acervo digital British Library).

MILLER, Fenwick. Esther Waters. *The Woman's Signal*, 3 mai. 1894, p.296-297 (Acervo digital British Library).

### **Fonte das imagens**

Figura 1. Max Beerbohm, “Some Persons of the Nineties”, 1925. Ashmolean Museum, Universidade de Oxford. Disponível em: <<https://bit.ly/2xTS8Lo>> Acesso em 12 mai. 2020.

Figura 2. “Parallel”. *Punch*, Vol. 99, 19 jul. 1890.  
Disponível em: < <http://www.gutenberg.org/files/11919/11919-h/11919-h.htm>>.  
Acesso em 15 set. 2019.