


# A FUNÇÃO DA CRÍTICA: MATTHEW ARNOLD E OSCAR WILDE

**Fábio Waki\***

 <https://orcid.org/0000-0003-2902-6231>

**Como citar este artigo:** WAKI, F. A função da crítica: Matthew Arnold e Oscar Wilde. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 1-16, jan./abr. 2024. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETD016765>.

**Submissão:** 26 de janeiro de 2024. **Aceite:** 6 de março de 2024.

**Resumo:** Esta pesquisa examina as teorias de Matthew Arnold e de Oscar Wilde sobre a função da crítica na cultura vitoriana e as toma como referência para repensar a função da crítica na nossa modernidade contemporânea. Ela examina, mais especificamente, como as teorias de Arnold contribuem para uma noção básica de crítica – o que podemos entender por função normativa –, enquanto as de Wilde contribuem para uma noção inovadora mesmo nos dias de hoje – o que podemos entender por função criativa.

**Palavras-chave:** Matthew Arnold. Oscar Wilde. Crítica. Intelectualidade. Literatura vitoriana.

## INTRODUÇÃO

Em 1856, Francis Newman, irmão mais novo do cardeal J. H. Newman e classicista de renome na University College London, publicou uma nova tradução da *Ilíada* (IX-VIII a.C.) de Homero a fim de desafiar a metodologia então empregada para a versão das épicas gregas antigas ao inglês

---

\* Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: fabwaki@gmail.com

moderno. Desde o início do século XVII, as traduções da *Iliada* seguiam um método de *domesticação* do original grego, fazendo com que o texto traduzido conformasse com a cultura e a linguagem dos leitores ingleses (Venuti, 1995, p. 99). Exemplos de tal metodologia são as traduções de George Chapman em heptâmetros iâmbicos (1598 e 1611), de Alexander Pope em comentários poéticos (1715 e 1720) e de William Cowper em versos brancos (1791). A nova tradução de Newman, ao contrário, se propunha a seguir um método de *estrangereirização* do original grego, fazendo com que o texto traduzido introduzisse aos leitores ingleses elementos de cultura e linguagem etnodesviantes em relação a eles (Venuti, 1995, p. 92). Newman era um intelectual bastante progressista para sua época – tendo se manifestado a favor de renovações sociais, como o fim da escravidão e o sufrágio feminino –, e muito de seu método de fato tinha como objetivo democratizar a cultura grega antiga à vitoriana. Mas, justamente por isso, sua tradução também se propunha fazer frente à mentalidade imperialista da burguesia vitoriana, em muito interessada em naturalizar como seus os paradigmas de civilidade que ela então associava à cultura grega antiga (Grewal, 1996, p. 85-132). Sua tradução, por fim, acabou por ganhar pouco reconhecimento na imprensa e entre seus pares na *intelligentsia* britânica, mas, buscando antecipar uma resposta aos comentários negativos que pudesse vir a receber de seu público – em particular de seus pares mais conservadores –, ele, não sem alguma arrogância, optou por incluir em seu prefácio um parágrafo que em muito contradiz suas intenções de pluralização cultural.

Ele escreve:

*Se alguém desgostar completamente da minha tradução, ele tem um remédio fácil: manter-se distante dela. Mas, se alguém aceitá-la como um todo, ele que não pense que estará prestando um serviço a mim ou ao mundo expressando seu próprio desgosto por palavras em especial, sem sugerir outras melhores. Por sugestões em detalhe, hei de ser grato; e leitores sempre podem introduzir suas próprias melhorias, para seu próprio conforto, nas suas cópias privadas do livro (Newman, 1856, p. x-xi).*

Matthew Arnold (1861, p. 11), classicista da Universidade de Oxford e representante da intelectualidade conservadora com a qual Newman se via em conflito, foi o estudioso a responder de maneira mais incisiva à sua tradução, para ele tão “ignóbil”, a ponto mesmo de merecer ser examinada como um exemplo privilegiado de como não traduzir as “nobres” épicas homéricas. Em *Sobre traduzir Homero*, então série de três conferências ministradas em Oxford e posteriormente compiladas em livro, Arnold (1861) se dedica a esclarecer a seu público os problemas filológico-culturais de traduzir as épicas gregas segundo o método *estrangereizador* de Newman, e, ao contrário, as vantagens de traduzi-las segundo o método *domesticador* que ele próprio subscreve. Para Arnold, o maior problema da tradução de Newman está nas suas intenções “populares”, isto é, está no fato de que ela recorre a experimentações lexicais – como arcaísmos e coloquialismos – para conferir ao poema uma linguagem exótica, como o é a cultura grega para os britânicos, mas que nem por isso fuja ao alcance mesmo das camadas mais populares. Para Arnold (1861, p. 89), ao contrário, as traduções de Homero devem ter por base intenções “elitizantes”, isto é, elas devem recorrer a familiarizações lexicais – sacrificando “sem escrúpulos” o original em prol da fluência da língua de conversão – para conferir ao poema uma linguagem instruída,

ao gosto da intelectualidade britânica, e portanto capaz de elevar ou refinar mesmo as camadas mais populares (Venuti, 1995, p. 107-120). Ao final da segunda conferência, porém, Arnold se desvia das tecnicidades de suas análises para refletir mais especificamente sobre a arrogância de Newman em seu prefácio – para refletir, isto é, sobre seu engano em considerar sua tradução um trabalho cultural imune às opiniões, favoráveis ou desfavoráveis, da parte de seu público.

Ele escreve:

*O Sr. Newman, de fato, diz em seu prefácio que, se alguém não gostar de sua tradução, “ele tem um remédio fácil: manter-se distante dela”. [Mas] seria algo muito grave se a autoridade de um Professor tão eminente levasse seus estudantes a mal compreenderem por completo o principal trabalho do mundo grego. [...] Também a excentricidade, a arbitrariedade, da qual a concepção do Sr. Newman sobre Homero nos oferece um exemplo tão significativo, não é uma falha peculiar do próprio Sr. Newman; em vários graus, elas são o grande defeito do intelecto inglês, a grande mácula da literatura inglesa (Arnold, 1861, p. 62-63).*

E então completa:

*[Enquanto], talvez, sobre nenhuma das literaturas modernas uma soma tão grande de forças tenha sido despendida quanto sobre a inglesa, essa, no momento, considerada não como um objeto de mero interesse literário mas como um instrumento intelectual vivo, ocupa apenas o terceiro lugar em efeito e importância europeus entre as literaturas da Europa; está abaixo das da França e da Alemanha. Dessas duas, tal como do intelecto europeu em geral, o principal esforço, por muitos anos agora, tem sido o esforço crítico; o empenho, em todos os ramos do conhecimento – teologia, filosofia, história, arte, ciência – em ver o objeto tal como ele realmente é. Mas, devido à presença na literatura inglesa de tal espírito excêntrico e arbitrário, devido à forte tendência dos escritores ingleses em trazer à consideração de seu objeto algum capricho individual, quase a última coisa para a qual alguém recorreria à literatura inglesa é justamente aquela uma coisa que a Europa mais deseja: a crítica (Arnold, 1861, p. 63-64).*

Para Arnold, percebemos, um problema no campo cultural vitoriano a seu ver conveniente a “caprichos” como os de Newman – fundamentados na sua crença de que suas perspectivas procedem independentes de outras – é a carência, nesse campo, de um tipo de exercício coletivo, intelectual e investigativo, no entanto essencial à ciência e à prosperidade das artes e da cultura como um todo: a crítica.

Segundo Arnold, enquanto escritores franceses e alemães vinham produzindo literaturas de relevância no continente por fazerem parte de cenas críticas bem organizadas – na França, lideradas por nomes como C. A. Sainte-Beuve e Ernest Renan; na Alemanha, por nomes como J. W. Goethe e Heinrich Heine (Arnold, 1865, p. 1-30, 115-142; Mott, 1918, p. 65-66) –, escritores britânicos vinham produzindo na ilha uma literatura sempre aquém de seu verdadeiro potencial por não terem à sua disposição cenas críticas semelhantes – por não terem, isto é, círculos intelectuais colocando à prova suas novas proposições à luz de novas formas de saber e de novos estágios do conhecimento. Por um lado, tal carência é problemática por contribuir para que certos escritores – como Newman – criem para si mesmos falsas noções de segurança, encorajando-os a

elaborar suas novas proposições mais por convicção ou vantagem pessoal do que por informação ou contribuição à cultura, ou, nos termos de Arnold (1861, p. 3-4), mais por capricho do que por senso ou compromisso críticos. Por outro lado, ela também é problemática por ter como efeito isolar eventuais escritores bem-sucedidos de suas cenas críticas, reiterando a fantasia romântica do escritor como um gênio acima de seu campo cultural (Arnold, 1865, p. 2-3) e, em contrapartida, minimizando a competência dos críticos como especialistas de fato em tal campo.

Arnold não tinha nada contra Newman como pessoa ou intelectual, ao contrário, ele na verdade tinha grande admiração pelo colega, o que, na prática, o motivava ainda mais a confrontá-lo por seu menosprezo para com a intelectualidade da época (Arnold, 1862, p. 4). Mas ele via nesse seu posicionamento caprichoso, nessa sua tentativa de se isolar e de rechaçar as ideias então produzidas por essa intelectualidade, um sintoma de que era com efeito imperativa a revitalização da cena crítica no campo cultural vitoriano – mais especificamente, no seu caso, por meio do incremento de trocas públicas de ideias entre membros da intelectualidade sobre temas complexos mas de interesse à sociedade como um todo. Idealmente, tal confraternização de ideias poderia lhes esclarecer – a Newman, a escritores, a intelectuais e à sociedade – como escritores bem-sucedidos em geral assim se fazem menos por genialidade inata do que por uma afinidade entre suas ideias e as ideias mais estudadas pelas cenas críticas das quais eles próprios fazem parte, cenas portanto mais predispostas a reconhecê-los e a enaltecê-los como dignos de apreço (Arnold, 1862, p. 1-3). Em outras palavras, para Arnold, não existe algo como um talento *inato*; existem, sim, talentos *individuais*, talentos enfim capazes de produzir obras de destaque, mas esses, na prática, se resumem à habilidade rara que certos escritores, com tempo e esforço, desenvolvem para sintetizar em literatura um mar de ideias em moda nas cenas críticas que lhes servem de tribunal e escola. Para Arnold, em resumo, cenas críticas vivazes são importantes à evolução da cultura de uma sociedade porque, na medida em que se propõem a estudar temas que reconhecem como de interesse à contemporaneidade, elas fazem de si mesmas um substrato fértil à criação de obras efetivamente inovadoras: quanto mais vivaz for uma cena crítica, mais ela será capaz de identificar e examinar temas de interesse a seu presente; e, quanto mais ela identificar e examinar esses temas, mais os escritores terão à sua disposição bons materiais para conceber novas obras relevantes sobre e para esse presente (Arnold, 1865, p. 4).

Arnold faria sua primeira contribuição à sua própria causa de maneira bastante imediata – e talvez um tanto involuntária: Newman, em face de suas provocações, e contrariando o que havia escrito em seu prefácio, viria a publicar uma resposta no livreto *Tradução homérica na teoria e na prática: uma resposta ao Sr. Matthew Arnold* (1861), resposta que, por sua vez, incitaria Arnold (1862) a publicar uma contrarresposta na sua extensão *Sobre traduzir Homero: últimas palavras*. Como os primeiros ensaios, essa controvérsia tinha por base problemas de natureza filológico-cultural – bastante técnicos e teóricos –, de modo que, embora se tratasse de uma troca pública de ideias, somente uma minoria bem escolarada – em geral a mesma em condições de pagar pelos materiais – era realmente capaz de compreendê-la em suas minúcias. De todo modo, para além de contribuir de maneira tão imediata para a cena crítica da época, esse embate também viria a surtir sobre ela efeitos de mais longo prazo: Arnold (1865), até suas confe-

rências sobre a tradução das épicas homéricas, era mais conhecido nesse campo por suas poesias; mas, a partir delas, ele pouco a pouco viria a ganhar mais notoriedade como crítico, como intelectual, vindo mesmo a se tornar referência para uma concepção sumária de *crítica* na cultura vitoriana por conta de um ensaio especificamente sobre seu papel e suas características em seu contexto: “A função da crítica no presente momento”.

Arnold era um intelectual predominantemente conservador, e suas teorias sobre a função da crítica de fato viriam a influenciar tantos outros intelectuais conservadores, como T. S. Eliot e F. R. Leavis – ver “A função da crítica” (1923) e “Arnold e Pater” (1930), estudos de Eliot sobre as teorias de Arnold, e “Arnold como crítico” (1938), resposta de Leavis a tais estudos. Essas suas teorias, contudo, também viriam a influenciar tantos outros intelectuais mais progressistas, como Walter Pater e Lionel Trilling – ver o “Prefácio” de Pater a seu *Renascimento: estudos sobre arte e poesia* (1873, 1893) e *A imaginação liberal* (1950) e *Matthew Arnold* (1955) de Trilling. Nas páginas seguintes, irei examinar “A função da crítica no presente momento” a fim de sistematizar uma concepção sua de *crítica* que possamos explorar para conceber a *crítica* no nosso próprio presente; mas, para além disso, também irei me valer dessa concepção como base para examinar uma segunda, inspirada por ela, proposta por aquele que, se não for o mais progressista de seus críticos, certamente é o mais inconformista: Oscar Wilde. Ao final, teremos não apenas uma síntese da concepção de Arnold para a *crítica* – útil a uma aplicação geral de seus princípios –, mas também uma síntese da concepção de Wilde para a *crítica* – útil a uma aplicação mais específica e também mais subversiva de seus princípios: uma cujo objetivo é fazer da *crítica* uma *arte* por sua própria conta.

## MATTHEW ARNOLD E A FUNÇÃO NORMATIVA DA CRÍTICA

Matthew Arnold (1865, p. 13-14, 1, 12), em “A função da crítica no presente momento”, propõe que a função de um crítico na cultura vitoriana é, da maneira mais “desinteressada” possível, “ver um objeto tal como ele realmente é” a fim de lhe indicar e esclarecer “o que de melhor se sabe e se pensa no mundo”. Arnold, como está claro, era um intelectual com traços conservadores, e essa sua linguagem, tingida por tons moralistas e permeada por expressões sentenciosas – não raro objetos de controvérsia por parte de seus pesquisadores (Dickstein, 1983; Ley, 2014) –, é por certo conveniente a perspectivas reducionistas. Se traduzirmos essa linguagem em termos práticos, contudo, veremos como suas conjecturas sobre a função da crítica procedem, sim, sob inúmeros aspectos.

Primeiramente, ao estipular que o crítico deve escrever sua crítica de maneira “desinteressada”, Arnold está sugerindo que ele deve fazê-lo sem a orientação de interesses externos – como religiosos, políticos, mercadológicos etc. – e de interesses pessoais – como má-fé para criar falsa legitimidade a perspectivas suas em contradição com a verdade.

Arnold entende por “interesses externos”, por exemplo, os textos publicados em periódicos como o *British Quarterly Review*, o *Dublin Review*, o *Edinburgh Review*, o *Quarterly Review* e o *Times*, responsáveis por compartilhar, tendenciosa e programaticamente, informações favoráveis, respectivamente, aos interesses dos protestantes, católicos, *whigs*, *tories* e empresários. Para ele, ao contrário, um bom periódico é o *Revue des Deux Mondes* – publicado até hoje –, cujo

projeto principal de confrontar a velha cultura francesa à nova cultura norte-americana permitia a seus leitores compreender o que havia de mais promissor na fronteira do conhecimento. Esse periódico, não por acaso, reunia já à época textos de nomes favoritos de Arnold, como C. A. Sainte-Beuve e Heinrich Heine – ver, por exemplo, “Le Lorgnon” (1832), de Sainte-Beuve, e “Romancero” (1851), de Heine –, representando, para ele, mais um sucesso da cena crítica francesa para com sua cultura sem paralelos na britânica.

Arnold entende por “interesses pessoais”, por sua vez, textos publicados por um crítico em benefício próprio – normalmente para obter algum tipo de influência ou regalia material –, mas sem compromisso para com um refinamento ético e cultural seu ou de sua sociedade. Em “Hebraísmo e helenismo”, capítulo mais conhecido de *Cultura e anarquia* (1869), ele esclarece que todo crítico, ao contrário, deve examinar seus objetos de interesse com “doçura e luz”, preceito que, no contexto de suas teorias, indica que todo crítico deve examinar tais objetos de modo a refinar sua sensibilidade para o belo e o conhecimento (Arnold, 2006, p. 99-100): refinando sua sensibilidade para o belo, o crítico está refinando seus sentidos estético e moral; refinando sua sensibilidade para o conhecimento, ele está refinando sua consciência científica e social; compartilhando tal exercício com sua comunidade, ele está, então, criando em seu seio condições à emergência de novos artistas e críticos, à emergência de novos intelectuais mesmo, agentes no processo de sofisticação de toda cultura (Arnold, 2006, p. 98-104; 1861, p. 7; Johnson, 1979, p. 32-34; Turner, 1981, p. 61-62).

A perspectiva de Arnold sobre o crítico, nesse ponto, se assemelha à de Alfonso Berardinelli (2021, p. 37) sobre o intelectual: “Sua atividade e maneira de ser consistem em uma valorização pública do indivíduo”, escreve o italiano. “Defendendo a si mesmos, defendem, de fato, queiram ou não, a individualidade de todos, os espaços da liberdade (e também da solidão) de que um indivíduo necessita para sobreviver” (Berardinelli, 2021, p. 37).

Para esses intelectuais, portanto, a crítica opera em duas dimensões – uma privada e outra pública: trata-se, em princípio, de um exercício sensual e intelectual que um indivíduo pratica para refinar sua própria sensibilidade e inteligência, e, portanto, seu próprio senso de liberdade; mas, ao tornar público tal exercício, esse indivíduo o transforma em uma referência para que outros venham a fazer o mesmo, isto é, para que venham a exercitar, à sua própria maneira, suas próprias sensibilidades e inteligências, e, portanto, seus próprios sentidos de liberdade.

Segundo, ao estipular que o crítico deve escrever sua crítica de modo a “ver um objeto tal como ele realmente é”, Arnold está sugerindo que ele, para além de propor sua crítica de maneira “desinteressada”, também deve fazê-lo da maneira mais objetiva e sóbria possível, isto é, sem permitir que suas próprias interpretações e impressões de um objeto corrompam suas características intrínsecas – como o contexto de sua emergência, as intenções de seu autor, os instrumentos e os materiais com que foi feito e as particularidades de sua forma e conteúdo.

Para Arnold, em outras palavras, a função do crítico não é *criativa* em relação a seu objeto de estudo, isto é, não é extrair dele ou projetar sobre ele uma imagem com base na maneira como ele o afeta sensual e psicologicamente; para ele, a função do crítico é *normativa* em relação a seu objeto de estudo, isto é, é normalizá-lo o mais imparcialmente possível à sua comunidade para que essa possa compreendê-lo em sua essência. Arnold, com efeito, subscrevia a uma orientação



filosófica idealista, e essa sua concepção normativa sobre a função do crítico, centrada no preceito de se “ver um objeto tal como ele realmente é”, segue exatamente essa orientação: em última análise, “ver um objeto tal como ele realmente é” consiste em se identificar a forma ideal desse objeto, isto é, consiste em se encontrar nele aquilo que lhe é ontologicamente primeiro (Whiteley, 2015, p. 32).

Para Arnold, contudo, o fato de a crítica não ser criativa em relação a seu objeto de estudo não significa que ela não seja criativa em si mesma. Ele inicia seu ensaio recuperando nas memórias de William Wordsworth – poeta que reconhece como subapreciado na cultura britânica pela carência de uma cena crítica – o fato de que esse via na crítica pouca utilidade à criação por considerá-la naturalmente inferior a essa (Arnold, 1865, p. 1-2). Arnold revela concordar com tal hierarquia, mas, poucas linhas depois, também esclarece que precisamos ter cuidado para não incorrer em simplificações: se, ele explica, Aristóteles está correto ao sugerir, na *Poética* (V a.C.), que o objetivo primeiro de toda criação é comprazer a seu criador oferecendo-lhe novos meios para conhecer a si mesmo e o mundo (Aristóteles, 2018, p. 42), então podemos perfeitamente considerar a crítica ela mesma uma prática criativa, na medida em que ela pretende comprazer o crítico oferecendo-se como um exercício de linguagem a seu refinamento sensível, sentimental e intelectual (Arnold, 1865, p. 3-4). Seja essa proposição válida ou não, Arnold evita polemizá-la, restringindo-se a concordar com seus pares sobre a superioridade da criação em relação à crítica e investindo-se em examinar com mais minúcia suas proposições sobre a função normativa da crítica.

Nesse ponto, é válido salientar que, embora seu ensaio trate da crítica de modo amplo – podendo suas teorias ser aplicadas a virtualmente todos os ramos do conhecimento –, ele se dedica sobretudo à crítica literária, sua especialidade (Arnold, 1865, p. 4), de modo que seus objetos de interesse são antes de mais nada textos literários. Se a crítica, para Arnold, tem uma função normativa, isto é, se ela tem por função identificar a forma ideal de um objeto – sua forma ontológica primeira –, então, na prática, a função da crítica literária em específico é identificar o sentido original ou o sentido verdadeiro de um texto literário (Whiteley, 2015, p. 32).

Por fim, ao estipular que o crítico deve indicar e esclarecer à sociedade “o que de melhor se sabe e se pensa no mundo”, Arnold, sob o tom moralista e sentencioso que lhe é típico, está sugerindo algo na verdade muito simples: o crítico, ao propor sua crítica, deve ter consciência dos problemas mais prementes na sua contemporaneidade e deve saber examiná-los à luz do que também sabe haver de mais avançado na fronteira do conhecimento.

Arnold (1865, p. 10-13) explica em seu ensaio que, embora a cultura de uma sociedade tenda sempre a evoluir de alguma maneira, tal processo ocorre sobretudo de maneira irregular, segundo períodos menos criativos – “épocas de concentração” – e períodos mais criativos – “épocas de expansão”. A crítica continua ocorrendo em todos esses períodos, mas, embora sua função permaneça fundamentalmente a mesma – identificar “o que de melhor se sabe e se pensa no mundo” –, seus objetivos tendem a variar de acordo com o período vigente: “épocas de concentração” se seguem a momentos de mudança social, momentos em que a cultura costuma passar por reconfigurações, então, nessas épocas, o objetivo da crítica é sobretudo o de colocar ordem no caos de ideias resultantes de tal mudança; “épocas de expansão” se seguem a momentos de equilíbrio social, momentos em que a cultura se vê mais livre para ensaiar experimentações, então,

nessas épocas, o objetivo da crítica é sobretudo o de encorajar inovações em meio ao mar de ideias vigentes em tal equilíbrio (Arnold, 1865, p. 9-14). Para Arnold, então, a crítica, em sua função de indicar e esclarecer à sociedade “o que de melhor se sabe e se pensa no mundo”, tem objetivos que variam de acordo com seu contexto histórico: em contextos de instabilidade social – como a Revolução Francesa (1789) e seus reflexos (Arnold, 1865, p. 7-8) –, seu objetivo é propor à sociedade os melhores caminhos a uma nova organização da cultura; em contextos de estabilidade social – como a Grécia clássica (V a.C.) em sua maior parte (Arnold, 1865, p. 7) –, seu objetivo é propor à sociedade os melhores caminhos a novas possibilidades de cultura.

Essas hipóteses de Arnold sobre os objetivos da crítica são por certo bastante controversas, bem como o são seus casos paradigmáticos de instabilidade e estabilidade sociais; mas, seja como for, essa função da crítica de estabelecer as melhores ideias correntes em certo momento procede se levarmos em conta que, em última análise, seu efeito é evitar movimentos precipitados à ação – isto é, seja a função da crítica a de organização da cultura em momentos de instabilidade, seja ela a de expansão em momentos de estabilidade, seu objetivo, em última análise, é estruturar por ponderação um cenário de ideias mais seguras a serem postas em prática: trata-se de evitar que setores e membros da sociedade – de partidos políticos e representantes de categorias sociais a elites intelectuais e integrantes de grupos artísticos –, em uma pressa por resolução ou inovação, tomem atitudes imprudentes que no fim prejudiquem exatamente possibilidades mais concretas de resolução e inovação.

## OSCAR WILDE: A FUNÇÃO CRIATIVA DA CRÍTICA

Oscar Wilde em nenhum momento esclarece que “O crítico como artista” (1891) propõe uma resposta ao texto “A função da crítica no presente momento”, de Matthew Arnold – seu precursor no curso de *Literae Humaniores* na Universidade de Oxford –, mas mesmo uma leitura superficial nos mostra como seu ensaio consiste, sim, em uma reação a esse. Wilde (2007, p. 1004, 986, 1006), com efeito, propõe nesse ensaio que a função de um crítico na cultura vitoriana é, da maneira mais “enviesada” possível, “ver um objeto tal como ele realmente não é” a fim de refinar nela um “temperamento primorosamente suscetível ao belo e às várias impressões que o belo pode nos proporcionar”. Wilde, de modo geral, concorda com as ideias de Arnold sobre a função da crítica – em particular suas ideias sobre a crítica como um exercício de preparação ao progresso (Arnold, 1865, p. 10-13; Wilde, 2007, p. 1000) –, mas, como vemos nessa síntese, ele também subverte tantas outras mais específicas.

Nas páginas a seguir, irei examinar essas subversões que Wilde faz das ideias de Arnold para esclarecer como ele por fim reconcebe a própria ontologia da crítica: enquanto, para seu precursor, a crítica possui uma função normativa que a mantém em relação de inferioridade à arte, para ele, a crítica possui uma função efetivamente criativa que a eleva a uma relação de pelo menos igualdade com a arte.

Antes de seguirmos com esse estudo, porém, é preciso esclarecer que, embora “O crítico como artista” consista em um tratado sobre a função da crítica na modernidade vitoriana, Wilde não o escreveu na forma típica do ensaio – a forma preferida pela *intelligentsia* da época para propor suas especulações –, mas sim



na forma inusual do drama – forma inspirada pelos diálogos de Platão e pelos teatros de West End então em moda.

Mais especificamente, temos uma conversa entre dois colegas – Ernest, a voz do senso comum, e Gilbert, a voz do senso incomum – que, em meio a uma noite de sibaritismo na casa de um deles em Picadilly, bairro de classe média alta no centro de Londres, se põem a especular sobre o que entendem como a função da crítica na cultura vitoriana. A fim de respeitar essa forma, não irei me referir a Wilde, mas sim a Gilbert, como o proponente das teorias em exame – escolha que, como ficará claro, também tem por base respeitar a estratégia de Wilde de não restringir para si tais teorias e, portanto, de elaborá-las em toda a sua relatividade.

Primeiramente, ao estipular que o crítico deve escrever sua crítica de maneira “enviesada”, Gilbert não está sugerindo que ele deve escrevê-la de má-fé ou orientado por interesses externos – ele concorda com Arnold nesse ponto –, mas sim que ele deve escrevê-la a partir de uma perspectiva inteiramente pessoal – o reverso do que Arnold propõe.

Segundo Gilbert, uma obra de arte não tem por intenção que todas as pessoas a experienciem da mesma maneira, mas sim que cada pessoa a experiencie de maneira singular (Wilde, 2007, p. 1004), o que, na prática, significa que é um contrassenso, se não mesmo uma impossibilidade, que um crítico se proponha a examiná-la de maneira impessoal. Gilbert, com efeito, entende que a crítica a uma obra de arte “é a única forma civilizada de autobiografia”, na medida em que ela trata “não dos eventos, mas dos pensamentos da vida de alguém” – isto é, na medida em que ela trata não de seus “acidentes físicos de dever ou circunstância, mas sim das disposições espirituais e das paixões imaginativas da mente” (Wilde, 2007, p. 983). Para Gilbert, percebemos então, quando um crítico elabora uma crítica a uma obra de arte, ele idealmente deve elaborá-la à semelhança do que Michel Foucault (1994, p. 207-222) entende por “escrita de si”: um trabalho ético de escrita cujo objetivo é permitir ao sujeito uma compreensão e um refinamento de si mesmo por meio da linguagem – mais especificamente, no caso da crítica, com base nas maneiras singulares como uma obra o afeta em seu íntimo incitando-o a ver a si mesmo e o seu mundo de novas maneiras. Para Gilbert, em outras palavras, é um contrassenso e mesmo uma impossibilidade que um crítico proponha sua crítica de maneira impessoal porque uma obra de arte, ao contrário de como Arnold a concebe, não possui um sentido fundamental intrínseco, ela não possui um sentido por assim dizer ideal a ser revelado; uma obra pode ser materialmente a mesma para todas as pessoas, mas, na medida em que busca afetá-las cada uma à sua própria maneira, o crítico que escreve sobre ela, por mais que consiga rastrear suas origens, irá por fim providenciar um trabalho escrito fundamentado na maneira como ele a experiencia esteticamente.

Charles Baudelaire (1956, p. 41), em “Qual o bem da crítica?” (1846), propõe uma perspectiva sobre sua função bastante similar à de Gilbert: “Eu sinceramente acredito que a melhor crítica é aquela que é divertida e poética”, ele escreve. “Não uma crítica fria e matemática que, sob o pretexto de explicar tudo, não manifesta nem amor nem ódio, e voluntariamente se desnuda de todo traço de temperamento”; e então completa: “vendo como uma fina pintura é a natureza refletida por um artista, a crítica que aprovo será a daquela pintura refletida por uma mente inteligente e sensível” (Baudelaire, 1956, p. 41).

Ou seja, tanto para Gilbert quanto para Baudelaire, na contramão de Arnold, a função da crítica não é examinar uma obra de arte em busca de seu ideal a fim

de normalizá-la ao público da maneira mais impessoal possível; sua função é examinar essa obra em busca de sua multiplicidade a fim de relativizá-la ao público da maneira mais pessoal possível. Gilbert, tomando Aristóteles como o crítico exemplar, esclarece como esse, em sua *Poética*, “concernindo-se primariamente com a impressão que a obra de arte produz, [se] põe a analisar essa impressão, a investigar sua fonte, a ver como ela é engendrada” (Wilde, 2007, p. 974). Em poucas palavras, portanto, para Gilbert, a função do crítico não é encontrar o sentido original de uma obra a fim de normalizá-la ao público segundo uma linguagem o mais impessoal possível; esse crítico tem perfeita liberdade para investigar as origens dessa obra, mas sua função, antes, é examinar suas características materiais – forma, cor, ação, enredo, musicalidade etc. – a fim de relativizá-la ou reinterpretá-la ao público segundo uma linguagem pessoal que expresse com eficiência e sofisticação as impressões que ela suscita em seu íntimo em particular.

Perceba-se, então, como, para Gilbert, o método de crítica mais condizente com a modernidade vitoriana é o método mais conhecido hoje como “impressionista”: método que, ordinariamente, pode se resumir a um exame de como as características imateriais e materiais de uma obra afetam o crítico em seu íntimo (cf. Candido, 2012), mas que, na prática, para Gilbert – e para o esteticismo britânico como um todo –, deve ser articulado por meio de um trabalho refinado com a linguagem, fundamental para se evitar uma sanitização das impressões suscitadas por essa obra – fundamental, isto é, para se evitar a redução de impressões complexas a constatações objetivas. No esteticismo britânico, o melhor exemplo de crítica impressionista são os ensaios de Walter Pater – como “Leonardo Da Vinci” (1873) – escritos à maneira de J. J. Winckelmann – como “O Torso Belvedere” (1759): espécies de prosa poética, esses ensaios se valem de linguagens subjetivas e passionais, e não raro ficcionais e narrativas, para articular em palavras e ação a materialidade estática de seus objetos de interesse – o retrato *Mona Lisa* (1503), no caso de Pater, e a escultura *Ajax* (I a.C.), no caso de Winckelmann.

Gilbert, com efeito, ao estipular que o crítico deve “ver um objeto tal como ele realmente não é”, está sugerindo que ele, ao elaborar sua crítica, deve fazê-lo não apenas de maneira “enviesada” ou “não normativa” – propondo suas perspectivas pessoais sobre a obra –, mas também de maneira efetivamente “criativa” ou “artística” – propondo tais perspectivas por meio de um trabalho refinado com a linguagem que enfim eleve a crítica, o texto crítico ele mesmo, a uma condição mais elevada de arte, mais especificamente a uma condição mais elevada de literatura por sua própria conta. O objetivo do crítico “não será sempre explicar a obra de arte”, Gilbert esclarece ao colega. “Ele pode tentar, antes, aprofundar seu mistério, erguer ao seu redor, e ao redor de seu criador, aquela névoa de fascínio apreciada tanto por deuses quanto por adoradores” (Wilde, 2007, p. 989). Para Gilbert, então, a função do crítico não é examinar uma obra a fim de esclarecê-la em seu ideal, em sua essência ou sua ontologia primeira, mas sim examiná-la a fim de mistificá-la em sua materialidade, isto é, em sua manifestação mundana e em seus sentidos potenciais. Em meio a uma intelectualidade conservadora cultivada em um idealismo platônico-hegeliano (Wilde, 1989, p. 17-22) – da qual Arnold acabou como um dos representantes mais conhecidos – e partidária de uma subserviência da crítica à arte (Wordsworth, 1851, p. 439; Arnold, 1865, p. 1-2), essa proposta de Gilbert, se não revolucio-

nária, é sem dúvida inconformista e subversiva: pois seu método de crítica, com efeito, não se resume apenas a transformar a crítica em uma forma de arte por sua própria conta, mas também, por extensão, transformar o crítico em um tipo novo de artista por sua própria conta.

Gilbert e Ernest conversam sobre essa controvérsia:

*ERNEST: Mas a crítica é realmente uma arte criativa?*

*GILBERT: Por que não deveria ser? Ela trabalha com materiais e os coloca em uma forma que é ao mesmo tempo nova e prazerosa. O que mais se pode dizer da poesia? Com efeito, eu chamaria a crítica de uma criação dentro de uma criação. Pois, do mesmo modo que os grandes artistas, de Homero e Ésquilo a Shakespeare e Keats, não recorreram diretamente à vida como seu material de interesse, mas buscaram-no nos mitos, lendas e contos antigos, também o crítico trabalha com materiais que outros, por assim dizer, purificaram para ele, e aos quais formas e cores imaginativas já foram acrescentadas. Não, mais do que isso, eu diria que a crítica mais elevada, sendo a forma mais pura de impressão pessoal, é à sua maneira mais criativa do que a criação, pois ela tem menos referência a padrões externos, e é, de fato, sua própria razão de existir, e, como diriam os gregos, é ela mesma, e para si mesma, um fim. Por certo, ela jamais se encontra presa a amarras de verossimilhança. Ignóbeis considerações de probabilidade, aquela covarde concessão às tediosas repetições da vida doméstica ou pública, jamais a afetam (Wilde, 2007, p. 983).*

Gilbert, então, propõe um tipo de crítica fundamentalmente impressionista – na medida em que seu crítico deve ter por base uma investigação das maneiras como uma obra engendra nele certas impressões –, mas também efetivamente criativo – na medida em que seu crítico deve ter como horizonte formal um texto elaborado em uma linguagem refinada o bastante para elevá-lo de uma condição de subserviência à obra investigada a uma condição de independência e suplementaridade em relação a ela. Perceba-se, então, como Gilbert, resolvendo o que Arnold havia somente insinuado, enfim propõe a crítica como um novo tipo de literatura – mais exatamente, como um novo gênero literário: um gênero cujas obras têm como objetos de interesse os próprios fazer e campo literários.

Gilbert, contudo, não explica em que formas, exatamente, essas obras podem vir a ser concebidas. Com base nas obras teóricas e críticas de Wilde, vemos que elas podem ser concebidas em forma dramática (“O crítico como artista” e “A decadência da mentira” (1891)), em forma biográfica (“Caneta, lápis e veneno” (1891)) e em forma narrativa (“O retrato do Sr. W. H.” (1889)); mas, se extrapolarmos a proposta de seu personagem, logo vemos que virtualmente qualquer forma escrita é uma potencial forma de expressão à crítica: poemas, aforismos, monólogos, diálogos, fluxos de consciência, prosas de ficção, peças, roteiros, diários, memórias, escritos de viagem, biografias, cartas etc., bem como composições que emulam outros gêneros, como entrevistas, críticas de filme, colunas de revista etc.

Essas formas, contudo, por mais que respeitem a proposta de Gilbert, não convêm aos estudos literários como um todo – algo que Baudelaire (1956, p. 41) antecipa à sua própria maneira no ensaio já mencionando: “esse tipo de crítica [criativa] está destinado a antologias e a leitores de poesia”, ele esclarece; e então completa:

*Quanto à crítica assim propriamente chamada, espero que os filósofos [o pensamento teórico em sentido estrito] entendam o que vou dizer. Para ser justa, isto é, para justificar sua existência, a crítica deve ser parcial, apaixonada e política,*

isto é, “escrita a partir de uma perspectiva exclusiva, mas uma perspectiva que se abra aos mais amplos horizontes”. Percebamos, então, como, embora a proposta de Gilbert para uma concepção de crítica como arte proceda de um ponto de vista literário, ela, como vemos no comentário de Baudelaire, não responde às exigências e necessidades de um pensamento científico: na prática, para nós hoje, isso significa que, embora tal método de crítica seja válido enquanto literatura, e embora ele contribua para uma expansão das concepções de crítica e de arte, no âmbito científico dos estudos literários – como eventos e revistas especializados –, a tendência é que prevaleçam a forma do ensaio e sobretudo a forma do artigo científico – forma fria e generalizante se comparada à proposta de Gilbert, por mais que o pesquisador, como também o sugere Baudelaire, inclua nela sua personalidade (cf. Adorno, 1984).

Por fim, ao estipular que o crítico deve refinar na sua sociedade um “temperamento primorosamente suscetível ao belo e às várias impressões que o belo pode nos proporcionar”, Gilbert está sugerindo para a crítica uma função que categoricamente coloca suas perspectivas sobre a arte em conflito com as de Arnold em seu ensaio.

Arnold, como vimos, estipula que o crítico, trabalhando sempre da maneira mais desinteressada possível, e trabalhando sempre na fronteira do conhecimento, tem por função identificar a natureza ideal de um objeto a fim de esclarecê-lo à sociedade. Isso significa que, para ele, a crítica tem em última análise uma função didática e moralizante: sua função, primeiramente, é ensinar às pessoas estratégias para que elas possam ver as coisas do mundo o mais isentadamente possível de caprichos pessoais e de interesses externos; mas, por fim, essas estratégias, na medida em que equipam essas pessoas a ponderar sobre problemas complexos da sociedade, também contribuem para que elas refinem sua própria intelectualidade e seus próprios sentidos de moralidade – isto é, o que elas enfim veem na sociedade como belo ou feio, certo ou errado, justo ou injusto, relevante ou irrelevante, corrente ou obsoleto etc. Para Arnold, perceba-se, então, a arte tem ela mesma uma função bastante específica na sociedade: sua função é contribuir para uma melhoria da cultura por meio de um refinamento intelectual e moral da população.

Gilbert, ao contrário, estipula que o crítico, trabalhando sempre da maneira mais enviesada possível, e trabalhando sempre na fronteira de sua própria criatividade – ela mesma sempre na fronteira do conhecimento –, tem por função revelar facetas inconspícuas de um objeto a fim de torná-lo mais complexo à sociedade (Wilde, 2007, p. 989). Isso significa que, para ele, a crítica tem uma função sensibilizadora: sua função, primeiramente, é providenciar ao crítico estratégias para que ele possa ver uma obra o mais aberto possível às suas próprias impressões pessoais; mas, por fim, essas estratégias, na medida em que mostram às pessoas caminhos novos para se apreciar a arte de maneira mais complexa, também contribuem para que elas refinem sua própria receptividade à arte e suas próprias noções de estética – isto é, o que elas veem na arte como belo ou feio, certo ou errado, justo ou injusto, relevante ou irrelevante, corrente ou obsoleto etc. Também para Gilbert, então, a arte tem ela mesma uma função

bastante específica na sociedade: sua função é contribuir para uma melhoria da cultura por meio de um refinamento da sensibilidade estética da população – perspectiva que enfim levou o esteticismo britânico a ser popularmente, se não vulgarmente, conhecido como a “ciência do belo” (Hofer; Scharnhorst, 2010, p. 22-23).

Esse contraste entre as teorias de Arnold e de Gilbert sobre a função da crítica é oportuno para corrigirmos uma percepção imprecisa de “arte pela arte” – o preceito fundamental do esteticismo britânico: embora a construção “arte pela arte” conote uma imagem de isenção política por parte de seus seguidores – como Walter Pater, Oscar Wilde, William Morris etc. –, eles não eram de modo algum isentos politicamente – ao contrário: Arnold não estava sozinho em conceber a arte e a crítica como instrumentos de educação e moralização sociais, ele era representante de toda uma tradição intelectual conservadora da época que as concebia como tais – a exemplo também de Thomas Arnold (seu pai), Richard Payne Knight, John Ruskin etc. (St. Clair, 1983, p. 172-173); Gilbert, ao contrário de Arnold, e à semelhança de Pater, Wilde e Morris, não concebia a arte e a crítica como instrumentos de educação e moralização sociais, mas como partes fundamentais de um campo cultural fértil à formação de novos temperamentos estéticos na sociedade – temperamentos subversivos, não raro de tendências homoeróticas (Dowling, 1994, p. 1-31) e contrários ao materialismo capitalista (Ross, 2013, p. 3), o que faz da “arte pela arte” um preceito bastante progressista em relação à mentalidade da elite cultural da época.

Gilbert esclarece:

*GILBERT: Toda arte é imoral.*

*ERNEST: Toda arte?*

*GILBERT: Sim. Pois emoção pela emoção é o objetivo da arte, e emoção pela ação é o objetivo da vida, e daquela prática organização da vida a que chamamos de sociedade. A sociedade, que é o começo e a base da moral, existe simplesmente para a concentração da energia humana, e a fim de assegurar sua própria continuidade e a sadia estabilidade que ela demanda, sem dúvida com razão, de cada um de seus cidadãos para que eles contribuam com alguma forma de trabalho produtivo para o bem-estar comum, e labutem e laborem para que o trabalho do dia seja cumprido. A sociedade com frequência perdoa o criminoso; ela nunca perdoa o sonhador. [...] Alguém deveria ensinar [às pessoas] que, enquanto na opinião da sociedade, a contemplação é o pecado mais grave do qual um cidadão pode ser culpado, na opinião da alta cultura, essa é a propícia ocupação do homem (Wilde, 2007, p. 996).*

No esteticismo britânico, então, o preceito de “arte pela arte” não prescreve um fazer artístico isento de intenções políticas; embora seus seguidores muitas vezes insistam nessa ideia de isenção – Wilde (2007, p. 3) o faz no prefácio de *O retrato de Dorian Gray* (1890) e nos seus julgamentos (Hyde, 1962, p. 106-107) –, na prática essa ideia é mais uma retórica de autopreservação – relações homoeróticas entre homens, fundamentais a esse preceito, eram criminosas à época – do que propriamente uma orientação.

Gilbert, com efeito, ao propor que o crítico deve contribuir para uma sensibilização do temperamento estético da sociedade, está propondo um projeto de individualização de cada membro dessa sociedade por meio da arte – seja para transformá-los em criadores únicos de novas formas de arte, seja para trans-

formá-los em receptores únicos de novas experiências estéticas: o crítico, ciente de que toda obra de arte pretende ser única a cada pessoa, deve refinar o temperamento estético dessas pessoas – sua capacidade de receber a arte ou de se entregar a ela – a fim de que elas se reconheçam como únicas nas suas capacidades de sentir e pensar na sua sociedade – a fim de que elas se reconheçam, em última análise, como únicas em sua sociedade.

Uma leitura precipitada desse projeto de individualização das pessoas pode hoje nos levar a associar o pensamento esteticista a um pensamento liberal, mas, na prática, trata-se do contrário: muitos membros do esteticismo britânico condenavam a configuração das relações de trabalho – a concentração dos meios de produção e a exploração da classe proletária –, bem como o filistinismo, o utilitarismo e o materialismo típicos das relações burguesas, e propunham, ao contrário, uma sociedade liberta de tais redes de poder – uma sociedade na qual todas as pessoas sejam livres para criar e viver a arte como bem entenderem: uma sociedade, portanto, o mais próxima possível não do liberalismo, mas sim do anarquismo, não por acaso a orientação político-ideológica preferida por esteticistas como William Morris e Oscar Wilde – ver “Socialismo e anarquismo” (1889) de Morris e “O espírito do homem sob o socialismo” (1891) de Wilde.

## CONCLUSÃO

Este estudo tem como objetivo examinar as teorias de Matthew Arnold e Oscar Wilde sobre a função da crítica na cultura vitoriana a fim de que possamos tomá-las como referência para repensar sua função na nossa modernidade contemporânea.

Arnold, como vimos, propõe uma função para a crítica que podemos entender como normativa: para ele, a função do crítico é examinar uma obra o mais pessoal e ponderadamente possível à luz do que há de mais avançado na fronteira do conhecimento para encontrar nela seu sentido original ou essencial. Em um primeiro momento, tal função tem como objetivo revelar às pessoas os interesses externos – religiosos, políticos, mercadológicos etc. – que as estão impedindo de elaborar seus próprios entendimentos e sentimentos sobre essa obra – processo de esclarecimento que, conjugado a outros em uma cena crítica, tende a contribuir para uma elevação intelectual e moral da sociedade como um todo. Em um momento posterior, tal função tem como objetivo, então, refinar às pessoas redes de ideias consistentes a serem colocadas em prática – processo de organização e circunscrição que, se bem explorado por um criador, tende a contribuir para um maior potencial de inovação em suas obras. Arnold, como vimos, evita considerar a crítica como criativa em relação à obra de arte em exame – ele insiste na subserviência da crítica em relação à obra –, mas esclarece a possibilidade de que a crítica seja criativa em relação a si mesma, na medida em que compraz seu criador oferecendo-lhe novos meios para conhecer a si mesmo e o mundo.

Gilbert, por sua vez, propõe uma função para a crítica que podemos entender como criativa: para ele, a função do crítico é examinar uma obra o mais pessoal e passionalmente possível à luz de sua própria criatividade – ela mesma sempre na fronteira do conhecimento – para encontrar nela sentidos novos e suplementares. Em um primeiro momento, tal função tem como objetivo providenciar ao crítico meios linguageiros para que possa melhor compreender suas impressões



sobre essa obra – processo de ressignificação que, à semelhança de uma escrita de si, tende a contribuir para um refinamento sensual, sentimental e intelectual em si mesmo. Em um momento posterior, tal função tem então como objetivo providenciar novos caminhos a que as pessoas refinem seus próprios temperamentos estéticos – processo de recepção e sensibilização à arte que, aos poucos, como em um exercício, tende a contribuir para que elas se reconheçam como e façam de si mesmas indivíduos únicos em suas maneiras de ser, sentir e viver na sociedade. Gilbert, ao contrário de Arnold, entende a crítica como efetivamente criativa em relação à obra em exame – ele até mesmo cogita sua superioridade em relação a ela –, mas não esclarece, exatamente, as formas que ela pode vir a tomar; no entanto, na medida em que seu crítico depende de uma dimensão linguageira para se expressar, podemos assumir que tal crítica pode vir a tomar a forma de virtualmente todas as formas literárias.

Wilde, com efeito, é bastante perspicaz ao elaborar tal proposição: ele o faz por meio de Gilbert, o mordaz protagonista de “O crítico como artista”, tratado em forma de diálogo cuja principal hipótese é a de que a literatura e a cultura vitorianas já são modernas o bastante para compreenderem o crítico – um tipo de intelectual – como um artista ele mesmo e sua crítica – um tipo de exercício intelectual – como uma arte por sua própria conta. Gilbert, nesse tratado, nesse diálogo, sugere que toda obra de arte está sujeita a ser recriada em uma nova obra por meio da crítica, sugestão que, em última análise, pressupõe que o criador dessa obra não detém a verdade sobre ela, mas que ela é apenas o ponto de partida para novas concepções verdadeiras sobre ela mesma, por mais que contraditórias entre si (Wilde, 2007, p. 985, 1037). Wilde, então, ao se valer de Gilbert como máscara para elaborar tal hipótese, está oferecendo-a sem reivindicá-la para si mesmo: não é possível estabelecer se Wilde de fato concorda com tudo o que Gilbert propõe; o ponto é que as ideias desse personagem procedem sob diversos aspectos, mesmo que muitas vezes contraditórios, e discuti-las em diferentes épocas é repensar como a função e a forma da crítica se transformam à medida que novas culturas se veem capazes de compreender novas maneiras de pensar e de se expressar sobre si mesmas.

### THE FUNCTION OF CRITICISM: MATTHEW ARNOLD AND OSCAR WILDE

**Abstract:** This investigation examines Matthew Arnold’s and Oscar Wilde’s theories on the function of criticism in Victorian culture and takes them as reference to reconsider the function of criticism in our contemporary modernity. It examines, more specifically, how Arnold’s theories suggest a more basic conception of criticism – what we can understand as a normative function –, while Wilde’s theories propose an innovative conception even for our current standards – what we can understand as a creative function.

**Keywords:** Matthew Arnold. Oscar Wilde. Criticism. Intellectuality. Victorian literature.

### REFERÊNCIAS

ADORNO, T. The essay as form. Translation Bob Hullot-Kentor and Frederic Will. *New German Critique*, n. 32, p. 151-171, 1984.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Ana Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- ARNOLD, M. *On translating Homer*. London: Longman & Co., 1861.
- ARNOLD, M. *On translating Homer: last words*. London: Longman & Co., 1862.
- ARNOLD, M. *Essays in criticism*. New York: A. L. Burt, 1865.
- ARNOLD, M. *Culture and anarchy*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- BAUDELAIRE, C. *The mirror of art*. Translation Jonathan Mayne. New York: Doubleday Anchor, 1956.
- BERARDINELLI, A. *Direita e esquerda na literatura*. Belo Horizonte: Áyiné, 2021.
- CANDIDO, A. Crítica impressionista. *Remate de Males*, Campinas, SP, p. 59-62, 2012. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635988>.
- DICKSTEIN, M. Arnold then and now: the use and misuse of criticism. *Critical Inquiry*, v. 9, n. 3, p. 483-507, 1983.
- DOWLING, L. *Hellenism and homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- FOUCAULT, M. Self writing. In: FOUCAULT, M. *Ethics: subjectivity and truth*. New York: The New Press, 1994.
- GREWAL, I. *Home and harem*. London: Leicester University Press, 1996.
- HOFER, M.; SCHARNHORST, G. *Oscar Wilde in America: the interviews*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- HYDE, H. M. *The Trials of Oscar Wilde*. New York: Dover, 1962.
- JOHNSON, L. *The cultural critics: from Matthew Arnold to Raymond Williams*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- LEY, J. *The critic in the modern world*. New York: Bloomsbury, 2014.
- MOTT, L. F. Renan and Matthew Arnold. *Modern Languages Notes*, v. 33, n. 2, p. 65-73, 1918.
- NEWMAN, F. *The Iliad of Homer*. London: Walton and Maberly, 1856.
- ROSS, I. *Oscar Wilde and ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- St. CLAIR, W. *Lord Elgin and the Marbles*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- TURNER, F. M. *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility*. London: Routledge, 1995.
- WHITELEY, G. *Oscar Wilde and the simulacrum: the truth of masks*. New York: Legenda, 2015.
- WILDE, O. *The Oxford notebooks: a portrait of mind in the making*. Editors Philip E. Smith II and Michael S. Helfand. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- WILDE, O. *The collected works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth, 2007.
- WORDSWORTH, C. *Memoirs of William Wordsworth*. Londres: Edward Moxon, 1851. v. 2.