

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

LUCAS BANDEIRA E SABRINA CAMPOS

**O *RETRATO DE DORIAN GRAY*: IDENTIDADE *QUEER* NA TRADUÇÃO DO
ROMANCE DE OSCAR WILDE**

PATO BRANCO

2022

**O RETRATO DE DORIAN GRAY: IDENTIDADE QUEER NA TRADUÇÃO DO
ROMANCE DE OSCAR WILDE**

**THE PICTURE OF DORIAN GRAY: QUEER IDENTITY IN THE TRANSLATION
OF OSCAR WILDE'S NOVEL**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentada como requisito para obtenção do título
de Licenciatura em Letras Português/Inglês da
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR).
Orientador(a): Mirian Ruffini

**PATO BRANCO
2022**



Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.

**O RETRATO DE DORIAN GRAY: IDENTIDADE QUEER NA TRADUÇÃO DO
ROMANCE DE OSCAR WILDE**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentada como requisito para obtenção do título
de Licenciatura em Letras Português/Inglês da
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR).

Data de aprovação: 08/12/2022

Mirian Ruffini
Doutora em Estudos da Tradução
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Mariese Ribas Stankiewicz
Doutora em Estudos Linguísticos e Literatura em Inglês
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Rosangela Aparecida Marquezi
Doutoranda em Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

PATO BRANCO

2022

AGRADECIMENTOS

À minha mãe do coração, Justina Dhein, que me aceitou como seu filho e me criou com todo seu amor e dedicação. À minha mãe biológica, Janete Bandeira, mesmo longe, sempre foi e será minha fonte de inspiração do que significa ser uma pessoa justa e me ensinou a me amar como sou. Ao meu pai, irmãos, sobrinhos que me incentivaram com mensagens e palavras de apoio. Em especial, à minha irmã Marlise Dhein, que me acolheu na sua casa ao longo do meu período de graduação.

Aos meus amigos que tive o prazer de conhecer e se tornaram pilares nas minhas conquistas: Patricia Martins, minha colega e maravilhosa amiga com quem compartilhei momentos felizes e importantes ao longo da faculdade; a Kélen Melo, que, sempre disposta, me ajudou no que foi preciso para o progresso deste projeto de pesquisa; aos demais, Giovana Bendia, Mariana Moreno, Samuel Banck, agradeço por tudo!

Agradeço imensamente a minha professora, orientadora e maior incentivadora, Mirian Ruffini, que sugeriu transformar o tema do artigo científico em monografia. Muito obrigado!

Não posso deixar de agradecer a minha parceira de monografia, co-escritora desta pesquisa, Sabrina Campos, pessoa fundamental para a discussão dos resultados das análises e, sobretudo, pelo seu apoio e paciência nos momentos difíceis.

Por fim, agradeço à Universidade Tecnológica Federal do Paraná, especialmente o departamento de Letras de Pato Branco, pela oportunidade e todo o conhecimento que adquiri ao longo do curso. Aos meus professores e mestres que fizeram parte da minha evolução como ser-humano e, principalmente, as professoras Mariese Ribas e Rosangela Marquezi, que gentilmente aceitaram fazerem parte da banca deste trabalho.

Lucas Bandeira.

Agradeço ao meu pai, Adroaldo, que nos deixou em setembro. Minha maior motivação sempre foi e sempre será honrar todos os seus esforços. Pelas horas trabalhadas, pela dedicação e o cuidado estampados em suas mãos. Por tudo que você não pôde, para que eu pudesse. Pelos sonhos que realizamos juntos e por aqueles que, infelizmente, você não está aqui para realizar comigo. Seu amor, sua história, seu suor: você vive em tudo que faço, em tudo que eu sou. Para sempre.

À minha mãe, Soeli, que me ensinou tanto sobre a bondade. Que se entrega de coração e nunca poupou esforços por sua família. Que é um exemplo de profissional, mãe, esposa, filha, sogra e amiga. Que irradia luz, empatia, compreensão, que tem uma força e um coração gigantes. Obrigada por ser amor.

Ao meu marido e melhor amigo, Gabriel. Por segurar minha mão nos momentos difíceis e despertar uma felicidade imensurável em todos os outros. Por me aceitar exatamente como eu sou. Por acreditar em mim quando eu desisto, e por ser uma pessoa mais incrível ainda do que acredita ser. Obrigada por você ser você e por dividir a vida comigo. Agradeço também à minha sogra e meus cunhados, por me permitirem fazer parte de uma família tão especial.

Aos meus amigos-irmãos, especialmente Samuel, que vêm me ensinando a ser maior e mais forte desde quando nos conhecemos, e Patrícia e Adrian, que tornaram essa fase da minha vida muito mais leve. À minha dupla, Lucas Bandeira: nada disso seria possível sem você. Obrigada por ser essa potência motivadora e por me dar a honra de concluir a graduação ao seu lado. O mundo é todo seu.

Por fim, agradeço aos meus professores, em especial à professora Mirian Ruffini, uma grande inspiração como pessoa e profissional, que me acolheu, incentivou e apoiou em todo o processo. Às professoras Mariese Ribas e Rosângela Marquezi, por estarem presente na banca e na construção deste trabalho, e à professora Camila Camilotti, por oferecer-me seu apoio nesta última etapa da graduação.

Sabrina Campos.

Definir é limitar.
(WILDE, 2006, p. 284).
Nunca um homem traduz se não quando a sua
admiração é culminante [...]
(RIO apud WILDE, 2006, p. 30)

RESUMO

Neste Trabalho de Conclusão de Curso, analisamos a transposição do romance *O retrato de Dorian Gray (1891)*, de Oscar Wilde, do inglês para o português brasileiro, tendo como versão comparativa a tradução de João do Rio (1923), sob uma perspectiva identitária. Como ponto de partida, discorreremos sobre a vida e obra do autor, contextualizando a criação do seu único romance por meio da análise do tempo e espaço nos quais estava inserido. Em seguida, percorremos o caminho que conecta autor e tradutor, bem como a chegada do romance ao Brasil e sua recepção por João do Rio. Para traçar um paralelo entre as duas versões da obra, analisamos também as estéticas literárias compartilhadas por Wilde e Rio. No que diz respeito às principais teorias utilizadas na construção da presente pesquisa, os estudos sobre identidade, sexualidade e gênero são trazidos à luz, fazendo referência às obras de Judith Butler e à teoria *queer*. Na sequência, apresentamos a teoria dos polissistemas literários, estipulada por Itamar Even-Zohar (2013). Associando ambas as teorias, partimos para a análise, visando identificar as escolhas discursivas na transposição de elementos que remetem às questões identitárias na tradução da obra. Para tanto, são utilizados os procedimentos técnicos de tradução, propostos por Lanzetti (*et. al.*, 2009). No total, foram comparados cinco excertos do texto-fonte com o texto-alvo, sendo que, em sua maioria, os procedimentos identificados classificam-se como domesticadores. Assim, conclui-se que o tradutor utilizou de sua adaptação para introduzir a obra e as estéticas de Oscar Wilde no polissistema literário brasileiro, de forma que tivesse maior aceitação no contexto nacional. Além disso, observam-se as semelhanças na vida e na linguagem de ambos o autor e o tradutor no que diz respeito à sexualidade, comportamento e posicionamento social.

Palavras-chaves: Tradução. Polissistema. Identidade. Transposição. *Queer*.

ABSTRACT

In this paper, we analyze the transposition of *The Picture of Dorian Gray* (1891), by Oscar Wilde, from English language to Brazilian Portuguese, having as a comparative version the work of João do Rio (1923), looking through an identity perspective. The starting point of the discussion is the author's life and work, as we contextualize the creation of his only novel through the analysis of the time and space in which it was inserted. Then, we trace the path that connects author and translator, as well as the arrival of the novel in Brazil and its reception by João do Rio. To connect the two versions of the work, the literary aesthetics shared by Wilde and Rio are also analyzed. Regarding the main theories basing this research, studies on identity, sexuality and gender are brought to light, especially the works of Judith Butler and the *queer* theory. Next, we approach the theory of literary polysystems, first conceived by Itamar Even-Zohar (2013). Associating both theories, we proceed to the analysis of the translated work, aiming to identify the discursive choices made in the transposition of elements that concern identity issues. For this purpose, we follow the technical translation procedures proposed by Lanzetti (et. al., 2009). In total, five excerpts from the source-text were compared with the target-text, and most of the identified translation procedures are classified as domesticating. Thus, it is concluded that the translator used his adaptation to introduce Oscar Wilde's work and aesthetics into the Brazilian literary polysystem, in a manner that could guarantee greater acceptance in the national context. Furthermore, the research presented so clearly the similarities of the life and work of both the author and the translator, especially in regard of sexuality aspects, behavior and social positioning.

Keywords: Translation. Polysystem. Identity. Transposition. Queer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Prefácio.....	55
Quadro 2 – O segredo de Basil.....	56
Quadro 3 – Primeiro encontro entre Basil e Dorian.....	58
Quadro 4 – Repressão dos sentimentos	61
Quando 5 – Crítica ao vestuário.....	63

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i>	16
2.1	A Era Vitoriana e Oscar Wilde.....	16
2.2	O único romance de Wilde.....	23
3	DE OSCAR WILDE A JOÃO DO RIO	29
3.1	A recepção da obra por João do Rio.....	29
3.2	Estéticas entre autor e tradutor.....	36
3.2.1	O Decadentismo do <i>fin de siècle</i>	39
3.2.2	O Esteticismo ou <i>The art for the art's sake</i>	42
3.2.3	A figura do dândi	44
4	TEORIA <i>QUEER</i> E TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DE <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i>	47
4.1	Reflexões sobre corpo e identidade.....	47
4.2	Os polissistemas culturais e o papel da literatura tarduzida	50
4.3	Análises da tradução de <i>O retrato de Dorian Gray</i> sob uma perspectiva estética e identitária	53
5	CONCLUSÃO	65
	REFERÊNCIAS	67
	ANEXO A - Charge de João do Rio de Olavo Bilac	70

1 INTRODUÇÃO

A literatura inglesa do século XIX marca o surgimento de grandes autores, lembrados pela importância e contribuição à língua inglesa, dentre os quais se destaca o irlandês Oscar Wilde. Nascido em 1854, Wilde se estabeleceu ainda jovem na cidade de Londres, onde escreveu poesias, aforismos, contos, peças de teatro e um romance. A partir de observações críticas sobre as relações do seu tempo, Wilde se tornou um autor controverso para sua época, principalmente após a publicação de seu romance, *O retrato de Dorian Gray*.

O retrato de Dorian Gray foi publicado primeiramente em folhetim, em 1890, na revista Lippincott's. As reações hostis de alguns grupos de leitores, principalmente os aristocratas ingleses, demonstraram o descontentamento acerca do livro, alegando a imoralidade e falta de pudor de Wilde. A baixa aceitação do romance pela crítica se baseou no seu conteúdo, considerado uma afronta contra os costumes da época. Por intervenção do seu editor, Wilde viu-se obrigado a retirar determinados trechos e remodelar algumas partes da narrativa para publicação em livro. Desta forma, o desfecho da obra pode ser encontrado em duas versões diferentes.

Em 1891, o romance de Wilde chega às livrarias, contendo sete capítulos a mais do que a primeira versão. Apesar das alterações na obra, trechos do romance foram usados como prova no julgamento contra o autor, acusado de sodomia após envolver-se com Alfred Douglas. Como resultado, Wilde foi sentenciado a dois anos de trabalhos forçados na prisão de Reading.

Em relação à estética de escrita de Oscar Wilde, principalmente em *O Retrato de Dorian Gray*, é evidente o culto do autor pelas correntes do Esteticismo e do Decadentismo, vertentes que entraram em voga na segunda metade do século XIX. O Esteticismo procurava enaltecer a beleza e o artificialismo do objeto, desconstituído de qualquer valor ético ou moral. Já o Decadentismo, advindo dos pensamentos filosóficos de Schopenhauer e Hartmann, resulta do indivíduo pessimista que ansiava pela fuga do tédio, buscando novos prazeres e sensações.

As correntes estéticas-decadentistas foram aliadas com outra característica marcante na vida de Oscar Wilde: o Dandismo. Wilde se portava como um dândi

nos círculos sociais da capital inglesa. Seu vestuário elegante, combinado com seu interesse pelos grandes bailes e conversas intelectuais, também são traços constantes em personagens do autor. Tanto as estéticas de escrita quanto a sua figura pública na sociedade têm caráter de relevância nesta pesquisa.

Foi em 1923, pela tradução realizada por João do Rio (1881-1921), que *O retrato de Dorian Gray* foi publicado pela primeira vez no Brasil. A transposição da obra para o contexto de chegada brasileiro envolveu, antes de tudo, o fascínio do tradutor pelo autor. A tradução do romance de Wilde representou a permeação das correntes do Esteticismo e do Decadentismo no polissistema cultural brasileiro. João do Rio, além de admirador de Wilde, também compartilhou as estéticas de escrita do autor e a figura de dândi nos centros públicos do Rio de Janeiro.

Para que seja possível traçar um paralelo entre a obra de Wilde e a tradução de João do Rio, os aspectos sobre identidade e gênero devem ser considerados. A teoria *queer* surgiu após a segunda metade do século XX, com o propósito de discutir e desconstruir padrões de comportamentos até então estritamente heteronormativos na sociedade. Esta discussão abrange os mais variados campos de estudo, inclusive a literatura e a tradução.

O presente trabalho de conclusão de curso utiliza-se da Teoria do Polissistema, estipulada por Itamar Even-Zohar, na análise da primeira tradução de *O retrato de Dorian Gray* para o português brasileiro. Esta teoria, associada aos procedimentos técnicos da tradução, compilados por Rafael Lanzetti *et al.* (2009), contribui para a identificação e interpretação das manutenções e/ou perdas na transposição do texto-fonte para o texto de chegada, em trechos da obra que se correlacionam com as questões identitárias e papéis sociais abordados nos conceitos da teoria *Queer*. Ademais, leva-se em conta o período de formação e publicação do romance, assim como os elementos estéticos e decadentistas que norteiam e embasam a obra de Wilde.

Os levantamentos das questões debatidas concernem à exploração de dois contextos sociais diferentes da publicação do romance. Em primeiro lugar, o período de formação, no final do século XIX, no Reino Unido. Em seguida, a tradução de João do Rio publicada postumamente, em 1923, no Brasil, no início do século XX, período conhecido como *Belle Époque*. Colocando esses dois tempos lado a lado, dois polissistemas culturais diferentes, abre-se a discussão sobre como os aspectos

da identidade e gênero se diferem ou igualam em versões da obra publicadas em períodos, idiomas e espaços distintos.

Em relação ao repertório de estudos já publicados, no que diz respeito à presente discussão, Freire da Silva (2014), a partir da pesquisa intitulada “ A Queer Theory Implemented Reading of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*”, faz uma leitura analítica da obra por meio dos olhares da teoria *queer*, abordando as questões da performatividade na construção de gênero, bem como a ousadia do autor ao expor o universo gay em sua literatura dentro do contexto em que vivia, a Era Vitoriana.

Na pesquisa de título “Tradução e retradução de *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde: um estudo de *corpus* com foco na apresentação do discurso”, Silva e Domingos (2015) analisam alguns excertos do texto-fonte na primeira tradução e em duas retraduições mais atuais da obra para o português brasileiro, tendo como enfoque principal o discurso e demais aspectos estilísticos do romance, com o objetivo de testar a hipótese da retradução.

Rodrigues-Junior e Barbara (2013), na publicação de título “Construções linguísticas de avaliatividade no romance *The picture of Dorian Gray* e em sua tradução e adaptações para o português brasileiro: uma análise exploratória”, aproximam-se do tema da presente pesquisa, mas diferem-se no seu foco, tendo como objeto de análise a forma como os elementos linguísticos de avaliatividade constroem os personagens gays no romance e em sua tradução e adaptações para o português do Brasil.

Apesar de existir um amplo leque de pesquisas, que abordam diferentes aspectos de *O retrato de Dorian Gray*, a escolha do tema se dá justamente pela escassez de trabalhos nos quais o objeto principal de análise seja a manutenção ou perda de elementos que remetem às questões identitárias do texto-fonte para o texto de chegada. Partindo da teoria *queer* na tradução, encontra-se um pilar teórico que permite observar como esses elementos transitam entre um polissistema literário e outro.

No âmbito social, este trabalho de conclusão de curso visa contribuir para a ampliação do reconhecimento acerca da construção histórica dos papéis sociais de indivíduos, sua constituição identitária, seus comportamentos e apagamentos. Essa é uma discussão ainda muito relevante para a luta contra a homofobia e outras formas de preconceito. Por isso, este estudo busca fomentar os debates relativos

às questões de gênero, sexualidade e performatividade, em especial no meio acadêmico.

Além do mais, a presente pesquisa compreende a relevância de fortalecer a inserção da teoria *queer* nos estudos da literatura e da tradução, fornecendo um compilado de dados e teorias que possam vir a ser utilizados por outros pesquisadores do campo. Na área da tradução, especialmente, o trabalho abre outras hipóteses de pesquisa. Como o romance de Oscar Wilde tornou-se um cânone no centro do polissistema de literatura traduzida no Brasil, novas edições são publicadas periodicamente por diversas editoras. Portanto, o presente trabalho busca servir como referência para acadêmicos e profissionais da área de tradução que virão a analisar edições ainda a serem publicadas, tanto no que diz respeito à questão tradutória como para a compreensão e propagação da teoria *queer*.

Quanto aos objetivos específicos, pretende-se explorar a constituição das relações sociais, da identidade e sexualidade do escritor Oscar Wilde por meio do seu contexto social, a Inglaterra vitoriana; apresentar a relevância e os impactos da publicação do livro *O retrato de Dorian Gray*, pela tradução de João do Rio, levando-se em conta os papéis sociais de dois polissistemas culturais diferentes; investigar a transposição dos aspectos identitários da homossexualidade, das estéticas wildianas e da cultura vitoriana na tradução para o português brasileiro.

Já em relação à metodologia de pesquisa bibliográfica, as leituras e análises têm respaldo em textos teóricos e críticos. A coleta dos dados permite a discussão do tema proposto de forma qualitativa a partir da seleção, comparação e descrição de trechos do romance do texto-fonte e texto-alvo. Ambas as edições selecionadas como objetos de estudos nesta pesquisa contêm o texto da versão final do romance publicado em livro.

Sendo assim, o presente trabalho de pesquisa configura-se da forma descrita a seguir. O capítulo dois, “Contexto de produção de *O retrato de Dorian Gray*”, encontra-se dividido em dois subcapítulos, “A Era Vitoriana e Oscar Wilde” e “O único de romance de Wilde”. Nesta seção, descreve-se o panorama do contexto social o qual Oscar Wilde vivenciou ao longo da sua construção artística. O período vitoriano na Inglaterra reforçou as políticas de condutas e de papéis sociais que atingiram diretamente a vida do autor. Ademais, conceituam-se aspectos relevantes da vida de Wilde, bem como uma profunda abordagem de *O retrato de Dorian Gray* e sua recepção no contexto de produção.

O terceiro capítulo, “De Oscar Wilde a João do Rio”, é dividido em dois subcapítulos, “A recepção da obra por João do Rio” e “Estéticas entre autor e tradutor”. A seção mencionada tem como foco a construção do perfil de escritor e tradutor de Paulo Barreto (João do Rio), bem como a observação das intenções do tradutor ao transpor *O retrato de Dorian Gray* para o português brasileiro, e a recepção da obra no período da *belle époque* brasileira por meio da fortuna crítica. No subcapítulo seguinte, conceituam-se as estéticas literárias compartilhadas entre Wilde e João do Rio, chamadas de Esteticismo e Decadentismo. Em conclusão do capítulo, denotam-se as figuras de Wilde e de João do Rio como os dândis que foram em suas épocas, bem como a presença deste movimento na literatura de Wilde.

No quarto e último capítulo, “Teoria *queer* e tradução: uma análise de *O retrato de Dorian Gray*”, apresentam-se os conceitos basilares das teorias *queer* e polissistêmica para que sejam, então, aplicadas em uma análise do texto traduzido. No primeiro subcapítulo, “Reflexões sobre corpo e identidade”, discutem-se as propostas da teoria *queer* e os estudos sobre gênero, sexualidade e discurso. Sobretudo, utiliza-se como base os estudos postulados pela teórica Judith Butler. No segundo subcapítulo, “Os polissistemas culturais e o papel da literatura traduzida”, conceituam-se os preceitos da Teoria do Polissistema, de Itamar Even-Zohar. Por fim, no último subcapítulo, apresenta-se os resultados obtidos por meio da aplicação das teorias apresentadas, com auxílio dos procedimentos técnicos da tradução, em uma análise de excertos dos textos base.

2 CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE *O RETRATO DE DORIAN GRAY*

No presente capítulo, apresentam-se alguns apontamentos relevantes que permearam no século XIX na Inglaterra, período conhecido como Era Vitoriana. Este mesmo período marca a ascensão de um dos maiores nomes da literatura inglesa, Oscar Wilde, e a publicação do seu único romance, no fim do século XIX. Para compreender determinados fatos importantes ocorridos ao longo da sua vida no âmbito pessoal, artístico e social, utilizam-se os estudos de Carter e McRae (1997), Hobsbawn (2015), Brown (1985), Hall (2009), Schiffer (2009), dentre outros.

2.1 A Era Vitoriana e Oscar Wilde

Para aprofundar-se na vida e obra de Oscar Wilde, faz-se do período vitoriano o ponto de partida. A Era Vitoriana marca o período de reinado da rainha Vitória na monarquia britânica, entre os anos de 1837 e 1901, consolidado pelas grandes transformações nas esferas econômica, política, social e artística do século XIX. O impacto desta nova era cultural inglesa provocou o dinamismo de novas relações sociais, principalmente pela expansão dos centros urbanos.

Segundo Carter e McRae (1997), em *The Routledge History of Literature in English*, a Grã-Bretanha viveu 30 anos equivalentes a trezentos, e ainda havia o senso que tudo continuaria a crescer e melhorar. Os autores relatam que, “Quando a Rainha Vitória chegou ao trono, a população de Londres era de cerca de dois milhões de habitantes; quando ela morreu em 1901, a população atingia cerca de 6.5 milhões de habitantes.” (CARTER; McRAE, 1997, p. 271; nossa tradução)¹

Os impactos das grandes mudanças ocorridas no período vitoriano são resultantes dos efeitos da Revolução Industrial do século XVIII. O largo crescimento populacional proveio de grupos de pessoas de pequenas regiões interioranas em busca de trabalhos nas indústrias londrinenses, tendo ocorrido, principalmente, pelo maniqueísmo político de grupos de altos poderes, segundo Hobsbawn (2015) em *A Era das Revoluções*:

A Lei dos Pobres de 1834 foi projetada para tornar a vida tão intolerável aos pobres do campo para que eles se vissem forçados a abandonar a terra em busca de qualquer emprego que lhes fosse oferecido. E, de fato, logo começaram a fazê-lo. Na década de 1840, vários condados já estavam à

¹ When Queen Victoria came to the throne, the population of London was about two million inhabitants; at her death in 1901, the population had increased to 6.5million.

beira de uma perda absoluta de população, e a partir de 1850 a fuga do campo se tornou generalizada. (HOBBSAWM, 2015, p. 242).

Foi a partir desse crescimento populacional, com o sentimento de prosperidade e desenvolvimento tecnológico, que os eventos da Revolução Industrial permitiram o estabelecimento de uma classe social no alto poder inglês, a classe burguesa. Até o século XVIII, o parlamento britânico era, em sua grande maioria, formado pelo pequeno e seleto grupo de aristocratas, os mesmos que instauraram o absolutismo monárquico no século XVII.

Além da consolidação da classe burguesa, Julia Prewitt Brown (1985, p. 2-3), no seu livro *A Reader's Guide to the Nineteenth-Century English Novel*, afirma que a Inglaterra foi o primeiro país no mundo a se tornar industrializado ao implantar usinas de algodão, siderúrgicas e minas de carvão, o que, conseqüentemente, ocasionou o estabelecimento de uma “nova” classe na sociedade vitoriana, o proletariado urbano.

Brown (1985) aponta a existência de três classes sociais possíveis de serem identificadas a partir da metade do século dezenove: a classe alta (classe detentora de poderes), média (burguesia) e a classe baixa (classe operária). No início do século XIX, apenas 2% da população fazia parte da classe alta inglesa, enquanto a classe média correspondia ao equivalente a 32% da população e, o restante dos 66% da população, era referente à classe mais baixa da sociedade. Além do mais, o restrito e pequeno grupo econômico inglês era constituído por pequenos outros grupos sociais: “A alta classe pode ser dividida em três seções: a aristocracia, os *gentry*, e os fidalgos ou classe de senhores independentes que não precisavam trabalhar.” (BROWN, 1985, p. 6; nossa tradução).²

Pelo viés capitalista, a revolução industrial na Inglaterra se tornou um sucesso extraordinário; por um viés humano, a industrialização deixou cicatrizes na maior parte da população assalariada. A partir dos meados do século XVIII, a emergente Londres foi habitada por famílias expulsas das regiões rurais e obrigadas a trabalharem nas fábricas por cerca de doze horas sem descanso. Hobsbawm (2015) afirma que os operários eram, primeiramente, atraídos às fábricas e, em seguida, forçados a trabalharem nelas. Outro problema social foi a inserção de crianças nos serviços maquinários nas indústrias: “[...] de todos os trabalhadores nos

² The upper class can be divided into three sections: the aristocracy, the gentry, and the squirearchy or class of independent gentlemen who did not have to work. (BROWN, 1985, p. 6)

engenhos de algodão ingleses 1834-47, cerca de um quarto eram homens adultos, mais da metade eram mulheres e meninas, e o restante de rapazes abaixo dos 18 anos” (HOBSBAWN, 2015, p. 92).

Conseqüentemente, em paralelo ao crescimento econômico desenfreado na Inglaterra, a Era Vitoriana enfrentou a abertura de um abismo social gigantesco entre os pequenos grupos de nobres, juntamente com a ascendente classe burguesa, em relação a maior porcentagem da população inglesa na época:

Composta de cerca de dois terços da população total, a massiva classe trabalhadora era feita pelos artesãos ou trabalhadores especializados, a crescente população de operários industriais, a decrescente população de agricultores, criados, a população “excedente” de pobres e desprovidos de empregos. (BROWN, 1985, p. 22; nossa tradução)³

Desta maneira, o tal sentimento de “prosperidade” se torna um paradoxo, considerando que apenas uma pequena parcela da população usufruiu de fato dos efeitos positivos da intensa inserção industrial na Inglaterra do século XIX. Carter e McRae (1997) comentam que o desenvolvimento inglês implicou numa dupla faceta da Era vitoriana: por um lado, o sucesso nacional, por outro, a exploração dos empregados das classes baixas, seja nas colônias conquistadas ou nas próprias terras inglesas.

Além das distinções por conta das quantidades de posses e bens materiais, a interferência religiosa também contribuiu para fragmentar os grupos sociais ao longo do período. A Igreja Anglicana, também conhecida como Igreja da Inglaterra, era vinculada ao parlamento conservador inglês e responsável pelo controle de grande parte das instituições do território. O embate contra os detriments estipulados pela Igreja da Inglaterra ocorria desde a Reforma Protestante no século XVI, tendo ganhado força ao longo do período vitoriano pelos crescentes grupos religiosos adeptos ao Dissentismo Inglês, também conhecidos como Não-Conformistas. As religiões ligadas ao Dissentismo discordavam do privilégio da igreja Anglicana nas ocupações de cargos nas instituições do Estado. Segundo Brown (1985), as religiões mais populares presentes no Dissentismo foram a Metodista – presente na maior parte da classe baixa trabalhadora, Congregacionalistas e Batistas.

³ Comprising about two-thirds of the total population, the massive lower class was made up of artisans or skilled workers, the growing population of industrial workers, the decreasing population of agricultural workers, domestic servants, the “surplus labor” population of the unemployed poor and destitute [...] (BROWN, 1985, p. 22)

Sabendo-se que o século XIX foi um período de intensa partida de famílias dos campos rurais, agrupadas próximas umas das outras perto dos campos de trabalho, a imposição sobre religião e distinção de classe social foram fatores que reformularam as relações e ações da sociedade contemporânea. Por conseguinte, a propagação do que pode ser chamado de “valores vitorianos” surgiu em um momento oportuno para “organizar” estas novas relações sociais.

Estes valores vitorianos foram transferidos por intermédio da pirâmide social, iniciando-se a partir dos grupos governantes da classe alta e transpassados de forma hierárquica para as classes subsequentes. Os princípios morais foram a base da propagação da “boa conduta na sociedade”, com os tópicos de “família” e o papel do homem e mulher sendo amplamente reforçados. Catherine Hall afirma:

Evangélicos e utilitaristas empreenderam um enorme esforço de moralização dos pobres através da família. Em todo o país, instituições de ensino, escolas dominicais, sociedades filantrópicas difundiam as concepções burguesas da separação entre os sexos. (HALL, 2009, p. 64).

Além das instituições de educação fazerem parte da disseminação dos valores vitorianos, a igreja e o governo também usaram dos seus poderes autoritários para caracterizarem qual o comportamento adequado que cada indivíduo deveria apresentar na vida pública. Ou seja, independentemente da classe social, os padrões da figura masculina e feminina já estavam pré-determinados e a constituição de uma família fazia parte dos costumes conservadores da época.

A consolidação desses valores tão fortemente pregados se enraízam no discurso elitista após os acontecimentos da Revolução Francesa no final do século XVIII. Hall (2009, p.51) afirma que os ingleses estavam "aterrorizados com o que se passava na França, certos meios da sociedade inglesa consideraram que a primeiríssima prioridade seria colocar ordem na própria casa” .

Sendo assim, notam-se os primeiros passos que desencadearam o discurso moralista que acabou atingindo diretamente o autor Oscar Wilde no seu julgamento por sodomia, no fim do século XIX. O papel da família se tornou o pilar principal na estrutura e transgressão dos valores vitorianos e, mais ainda, os papéis sociais de gênero. Segundo Brown (1985), era aceito apenas que o patriarca provesse economicamente à família, enquanto a esposa realizava os afazeres domésticos e cuidava dos filhos:

A separação do marido e o lar contribuiu para a polarização dos papéis sociais que caracterizaram a época e foi em partes responsável pelos estereótipos sexuais (homem como forte e ativo; mulher como fraca e passiva, etc.) (BROWN, 1985, p. 71; nossa tradução).⁴

O contexto social no qual Oscar Wilde estava inserido foi o apogeu dos bons costumes e culminava com a incapacidade do indivíduo de ser totalmente “livre” nas suas escolhas pessoais. Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, capital da Irlanda, no ano de 1854, dezessete anos após a rainha Vitória assumir o trono na Inglaterra. Filho de pais com profundo conhecimento na área médica, literária e arqueológica, o autor desenvolveu desde cedo suas habilidades intelectuais na biblioteca da própria casa e no contato com importantes nomes da literatura inglesa:

Foi no salão literário de sua ambiciosa, mas querida mãe que Wilde [...] fez seus primeiros encontros importantes na esfera intelectual, pois frequentavam o salão personalidades tão eminentes, quanto George Bernard Shaw e William Butler Yeats, ambos futuros Nobel de literatura. (SCHIFFER, 2009, p. 30)

A chegada de Wilde à sociedade vitoriana se deu em 1874, quando iniciou seus dois anos de estudos no Magdalen College, em Oxford. Já capacitado de uma grande bagagem de leituras literárias e interesses pela Antiguidade Grega, o período na Inglaterra proporcionou o contato com dois grandes mestres que contribuíram para sua formação escrita e literária, à qual Wilde foi fiel por toda sua vida: Walter Pater e John Ruskin.

Schiffer (2009) comenta que Wilde considerava a obra de Pater, autor de *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, como fundamental para a filosofia da arte e um manifesto estético capaz de provocar a sociedade vitoriana. Enquanto Ruskin exerceu a figura de um guia espiritual para Wilde ao influenciar a importância da arte tanto no campo estético, quanto político.

Após concluir seus estudos em Oxford e peregrinar pela Europa, Wilde se estabelece de fato nos arredores londrineses. Em 1880, o autor publica sua primeira peça de teatro, *Vera ou os Niilistas*, sobre uma jovem envolvida no movimento político da Rússia. Ruffini (2015, p. 75) comenta que a peça foi “encenada na América, pois Wilde não se arriscaria a ofender o Príncipe de Gales,

⁴ The separation of husband and home contributed to the polarization of sex roles that characterized the age and was partly responsible for its sexual stereotypes (men as strong and active; women as weak and passive, etc.) (BROWN, 1985, p. 71)

amigo da família imperial russa [...]”. Um ano depois, publica sua coletânea poética intitulada *Poemas*.

Em 1882, Wilde embarca para a América do Norte em uma jornada de pouco mais de um ano, a fim de realizar uma série de conferências e disseminar os conceitos sobre o Esteticismo, até então pouco conhecido na América. A turnê foi um sucesso e tornou o nome Oscar Wilde conhecido fora da Europa. Entretanto, não foram apenas os conceitos estéticos literários que causaram efeitos na crítica norte americana, sendo que sua forma de se vestir também marcava quem o conhecia pela primeira vez:

Quanto a esse guarda-roupa que Wilde arrumara cuidadosamente em duas malas [...] era composto: vários paletós de veludo, coletes achamlotados, camisas com peitilhos, jabôs [...] sapatos de verniz com laços de cetim, calças curtas e meias de seda combinando [...] (SCHIFFER, 2009, p. 103)

Assim, tem-se a noção que Wilde procurava a perfeição e a beleza não apenas nas letras de seus textos, mas buscava incorporá-las na sua figura externa, o que também foi motivo de sátira pela sociedade vitoriana. Mais tarde, o seu gosto pelos vestuários excêntricos passaria por outras fases e, influenciado por Baudelaire e d'Aurevilly, culminaria no Dandismo, abordado amplamente no capítulo seguinte.

A inserção da estética do Decadentismo na vida de Wilde aconteceu em 1883, após uma de suas viagens à capital francesa, mesmo ano da publicação da peça *A Duquesa de Pádua*. Pouco tempo depois, o autor conhece o romance que o influenciou por um longo tempo, *Às Avestas*, de Joris-Karl Huysmans, o qual é citado pelo personagem Dorian Gray como o livro “mais estranho que já lera”.

Em 1884, Wilde casa-se com a jovem Constance Lloyd em Londres, a qual conhecera por intermédio da sua mãe. Segundo Schiffer (2009), Wilde decidiu casar-se a fim de acabar com os rumores da sua homossexualidade e fazia questão de mostrar o seu relacionamento nos centros públicos da cidade. Os frutos da relação foram os nascimentos dos dois filhos do casal, Vyvyan e Cyril.

A questão da homossexualidade, fortemente presente na vida do autor, é comentada por Schiffer (2009) como uma fuga do compromisso matrimonial logo após o casamento com a Constance. Nos primeiros anos, as conquistas masculinas de Wilde aconteciam em quartos de hotéis e em locais distantes do centro urbano e dos olhos públicos de Londres.

O início da década de 1890 eleva o autor ao ápice do seu sucesso e reconhecimento literário, com as publicações do ensaio *A Alma do Homem sob o Socialismo* (1890), as peças *O Leque de Lady Windermere* e *Salomé* (1891), *Uma Mulher sem Importância* (1892), *Um Marido Ideal* (1893) e *A Importância de ser Prudente* (1894). Entretanto, a partir de 1895, Oscar Wilde enfrentou o julgamento e a sentença de dois anos de prisão por seu envolvimento romântico com o Lord Alfred Douglas, também conhecido por Bosie na sociedade inglesa.

O início do relacionamento de Wilde com o jovem Alfred acontece em 1891, mesmo ano da publicação de *O retrato de Dorian Gray*. Schiffer (2009, p. 160) diz que “[...] o encanto foi recíproco. Como esteta, Wilde mostrou-se imediatamente cativado pela beleza de Bosie [...]”. Filho de pais muito influentes na alta classe burguesa, Alfred Douglas tinha vinte anos quando conheceu Wilde e cultuava uma grande admiração pelo autor. A partir do ano seguinte, o casal estreitou sua proximidade e passaram a frequentar os círculos sociais ingleses juntos, o que intensificou os boatos da vida dupla de Wilde

O relacionamento de Wilde foi duramente repudiado pelo pai de Bosie, John Douglas, marquês de Queensberry, principalmente após a publicação da peça *Salomé*, considerada uma afronta aos valores morais vitorianos, tendo proferido ataques e ameaças contra Wilde para que se afastasse de Bosie. A reação de Wilde foi abrir um processo de difamação contra Queensberry. Essa acusação provocou uma reviravolta na corte inglesa, já que Wilde tornou-se réu pelas denúncias de atos imorais e pederastia, abertas pelo próprio Queensberry, instauradas pela lei criminal inglesa da época:

Todo homem que comete [...] um ato de atentado grave ao pudor com uma outra pessoa do mesmo sexo masculino [...] torna-se culpado de um delito passível [...] de uma pena de prisão de dois anos, com ou sem trabalhos forçados. (SCHIFFER, 2009, p. 205)

Então, após meses de audiências, em 1895, Wilde é condenado a dois anos de trabalhos forçados na prisão de Reading, onde escreve uma longa carta direcionada à Bosie, publicada posteriormente com o título de *De Profundis*. Oscar é liberado em 1897 e se muda da Inglaterra destituído de seus bens, exilado e na miséria. Em Paris, escreve o poema *A Balada da Prisão de Reading* ao retratar com sensibilidade o cotidiano solitário do cárcere. No fim de 1900, em um quarto de

hotel parisiense, Oscar Wilde falece por complicações de meningoencefalite, um ano antes da morte da rainha Vitória.

As provas do julgamento contra o escritor foram meticulosamente articuladas, contendo depoimentos de seus relacionamentos passados com outros homens, cartas íntimas trocadas com Alfred Douglas e a leitura de trechos do romance *O retrato de Dorian Gray*. Vale ressaltar que apenas Wilde foi o centro das acusações na época, tendo Bosie alegado, anos mais tarde, na autobiografia *Oscar Wilde and Myself*, uma espécie de autodefesa, dizendo ser muito jovem em termos de personalidade e experiência quando conheceu seu então parceiro. (SCHIFFER, 2009, p. 157)

Ao longo do julgamento e nos anos subsequentes, a figura e os textos de Wilde foram reduzidos aos acontecimentos de sua vida pessoal. Atualmente, sua presença permanece no centro do polissistema literário, tendo se tornado um objeto de representação de um período histórico e artístico. No próximo subcapítulo, aprofunda-se especificamente sobre o romance *O retrato de Dorian Gray* e a sua recepção no nicho literário inglês.

2.2 O único romance de Wilde

A trama de *O retrato de Dorian Gray* se passa após a chegada do personagem Dorian Gray à cidade de Londres e seu encontro com o pintor Basil Hallward, nas tradicionais reuniões sociais da elite inglesa. Basil é atraído instantaneamente pela beleza e ingenuidade de Dorian e propõe ao jovem que pose para um dos seus quadros. Wilde descreve o pintor Basil como um grande cultuador das artes e da beleza genuína e o qual vê em Dorian a expressão do seu melhor trabalho: “[...] Dorian Gray, para mim, é simplesmente um motivo de arte; tu nada verás nele; eu nele vejo tudo. [...] Eu o descubro nas curvas de certas linhas, na adorável sutileza de certas nuances. É tudo.” (WILDE, 2009, p. 46).

Além de Basil e Dorian, outro personagem recorrente no romance é o aristocrata Lord Henry Wotton, caracterizado por Wilde como um hedonista atraído por realizar os prazeres momentâneos da vida. Dorian e Lord Henry se conhecem na casa de Hallward e, apesar da renúncia do pintor em apresentá-los, a figura de Wotton se torna de grande influência na vida de Dorian.

Quando Basil termina o quadro que pintava, surpreende-se com a verdadeira obra prima que havia criado. Até mesmo Dorian fica encantado com seu retrato, como se tivesse visto a própria imagem pela primeira vez. Contudo, impressionado com as palavras de Lord Henry sobre a fugacidade da juventude, Dorian expressa o desejo de que o quadro envelhecesse no seu lugar, para que fosse belo pela eternidade:

Eu ficarei velho, aniquilado, hediondo!... Esta pintura continuará sempre fresca. Nunca será vista mais velha do que hoje, neste dia de junho... ah! Se fosse possível mudar os destinos; se fosse eu quem devesse conservar-me novo e se essa pintura pudesse envelhecer! Por isto eu daria tudo!... Não há no mundo que eu não desse... Até minha alma!... (WILDE, 2009, p. 64-65)

Para a surpresa do jovem, o seu desejo se torna realidade: Dorian permanece, ao longo da sua vida, sempre jovem, enquanto aparecem no quadro as marcas da idade. Como consequência do pedido, sua aparência estonteante permanece intacta, enquanto o homem no quadro envelhece e desenvolve um semblante mais horrendo a cada ação negativa do rapaz, revelando as cicatrizes de sua alma corrupta.

A influência de Wotton sobre Dorian faz com o que o jovem utilize da sua beleza para conseguir qualquer coisa que deseja. Dorian se torna um homem frio, sem sentimentos e narcisista. A partir deste momento, uma série de eventos conturbados se segue e, assim como temia Basil, quanto mais Dorian se entrega à vida hedonista que lhe é apresentada por seu novo mentor, Lord Henry, mais perverso se torna.

Por fim, em um ato de desespero, quando percebe o que havia se tornado, perturbado pelos rastros visíveis de seus crimes exibidos na pintura, Dorian decide destruir o quadro, atacando-o com a mesma arma que havia usado previamente para destruir o artista, Basil Hallward. Ao ouvir um grito estrondoso, os empregados de Dorian correm para descobrir o que havia acontecido e ficam horrorizados com o que encontram: na parede está o retrato de Dorian Gray, ostentando sua beleza incomparável, com os mesmos traços pintados inicialmente por Basil, e no chão encontra-se o próprio Dorian Gray, irreconhecível por conta de seu envelhecimento

repentino: “No assoalho, jazia um homem morto, trajado a rigor, com um punhal no coração!... Seu semblante estava macerado, enrugado, repelento!... Somente pelos anéis, conseguiram reconhecer quem era...” (WILDE, 2009, p. 319).

A composição de *O retrato de Dorian Gray*, como explica o biógrafo Schiffer (2009), não foi fruto de uma iniciativa própria do autor, mas de uma encomenda feita no verão de 1889 pelo editor J.M. Stoddart. A primeira versão chegou aos leitores com 13 capítulos, por meio da revista mensal *Lippincott's Monthly Magazine*. O único romance do autor entra no cenário literário inglês com grande repercussão desfavorável por parte da crítica e dos leitores da alta sociedade conservadora. Repercussão essa já entrelaçada ao histórico de Wilde como crítico dos costumes da sociedade inglesa, seja por meio dos seus textos ou seu comportamento considerado excêntrico. Mesmo após Stoddart tendo retirado cerca de 500 palavras do romance, as quais ele considerou ofensivas, os leitores ingleses assustaram-se com as cenas de assassinato, suicídio, chantagem e corrupção moral.

Schiffer (2009, p. 151) aponta os principais responsáveis por tais críticas: “Três jornais destacaram-se numa campanha de detração que teve início a partir do final de junho de 1890: *The Daily Chronicle*, *The St. Jame's Gazzete* e *The Scots Observer*”. No entanto, a dura recepção da obra de Wilde na sociedade inglesa não se limitou apenas aos aspectos estéticos e literários da obra. O jornal *The Scots Observer* relaciona o romance com o “absurdo” de práticas homossexuais:

The Scots Observer [...] escolheu um argumento particularmente pérfido [...] para atacá-lo, sem, contudo, questionar seu talento como escritor. Relacionou a obra a um sórdido caso de “atentado ao pudor” que implicou alguns membros da aristocracia inglesa envolvidos em práticas homossexuais com jovens mensageiros londrinos [...] (SHIFFER, 2009, p. 151)

Os dois outros jornais, *The Daily Chronicle* e *The St. Jame's Gazette*, embora tenham direcionado sua crítica, predominantemente, à literatura de Wilde, não deixaram de atacá-lo com “uma certa dose de xenofobia, visto que se referiam aos ‘decadentes franceses’ para melhor ridicularizá-lo” (SCHIFFER, 2009, p.152).

A reação de Wilde não foi passiva em relação aos comentários negativos contra o seu texto e a sua figura pública na sociedade. João do Rio (2006) comenta, no prefácio da primeira tradução do romance no Brasil, que Wilde

escreveu diversas cartas aos jornais em resposta aos ataques sofridos na imprensa britânica. Como consequência de o conteúdo do romance ser considerado uma afronta aos valores vitorianos, Wilde revisou novamente o seu texto e uma mudança significativa ocorreu na narrativa para que a publicação em livro fosse permitida pelos editores: “O romance apareceu em volume com maior número de páginas e com muitos cortes” (RIO, 2006, p. 28).

Foi então, em 1891, por meio da editora Ward, Lock & Co, que *O retrato de Dorian Gray* foi disponibilizado em livro, contendo 8 capítulos a mais do que o original. Em adição, Wilde escreveu no prefácio desta primeira edição um manifesto expondo a sua defesa à filosofia esteticista:

Um livro não é moral ou imoral. É bem ou mal escrito. Eis tudo. [...] O desdém do século XIX pelo romantismo parece a raiva de Caliban não vendo a própria face num espelho. A vida moral do homem forma uma parte do assunto do Artista, mas a moralidade da Arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. [...] A diversidade de opiniões a respeito de uma obra de arte mostra que essa obra é nova, complexa e viável. Quando os críticos diferem, o Artista está de acordo consigo mesmo. [...] (WILDE, 2006, p. 27-28).

Schiffer (2009, p. 152) destaca que, apesar de extremas e demasiado violentas, as críticas da imprensa Britânica acerca da publicação “[...] tinham razão sobre um ponto [...]: a real influência do Decadentismo francês sobre a obra de Wilde”. Ao contrário do que aconteceu na Inglaterra, a recepção do romance na França foi seguida de grandes elogios. No romance, complementa Schiffer (2009), Wilde foge do realismo de Dickens e do naturalismo de Zola, optando pelo romantismo. “Dali a se voltar para o Decadentismo de Baudelaire e de Huysmans foi um pulo que o esteticismo de Wilde, sempre tão revolucionário em seu posicionamento, deu de maneira alegre” (SCHIFFER, 2009, p.150).

Wilde encontrava no Romantismo a essência da criação artística. Além disso, seus estudos, ao longo da vida acadêmica, sobre a literatura e a mitologia grega também marcam presença no romance, a exemplo do mito de Narciso. Neste, o jovem chamado Narciso possui uma beleza estonteante e, ao ver seu reflexo pela primeira vez nas margens do rio, se apaixona por si mesmo. Ambos Narciso e Dorian Gray compartilham, a partir do reconhecimento de sua beleza suprema, o caminho trágico do fim das suas vidas.

Além das estéticas e filosofias seguidas por Wilde, fragmentos de sua personalidade, preceitos e valores individuais que, em grande parte, iam contra o

pensamento coletivo da sociedade em que vivia, também tiveram influência na construção da obra. Ao pensar por um viés identitário relacionado à questão da homossexualidade, por exemplo, considerada um crime penal na época, sabendo que o autor se viu obrigado a levar uma vida dupla para atender seus reais desejos, identifica-se que essas questões aparecem em *O retrato de Dorian Gray* de forma superficial e crítica por meio das demonstrações de sentimento de Basil sobre Dorian Gray:

Dei meia volta e, pela primeira vez, vi Dorian Gray. Nossos olhares cruzaram-se e eu senti-me empalidecer. Penetrou-me um singular terror... Compreendi que estava em face de alguém cuja simples personalidade era tão fascinante que, se eu me abandonasse, ela me absorveria inteiramente, a minha natureza, a minha alma e até o meu talento. (WILDE, p. 40, 2006).

No entanto, em decorrência de ter colocado tanto de si em sua obra, o autor teve seu único romance utilizado como argumento para sentenciá-lo à privação da liberdade, com recortes da obra lidos na corte inglesa. No trecho utilizado pelo advogado de acusação, segundo Schiffer (2009), Basil Hallward confessa a Lord Henry o seu amor platônico por Dorian Gray. Após a repercussão do julgamento, *O Retrato* foi retirado de circulação e considerado um livro sodomítico.

Sendo assim, percebe-se o quanto o discurso social predominante na época, principalmente no que diz respeito à sexualidade, prejudicou Oscar Wilde e toda sua carreira no fim do século XIX. Em 1919, ano em que começou a trabalhar na primeira edição brasileira da obra, João do Rio escreve, na introdução, que a repercussão na Inglaterra foi “[...] o maior escândalo literário de que há memória. Os jornais, numa crise de furor inaudito, diziam do romance os maiores horrores. E consequentemente diziam também do autor” (RIO, 2006, p. 28).

Já no Brasil, *O retrato de Dorian Gray* foi recepcionado com críticas positivas, ao longo do movimento denominado *belle époque* brasileira, sendo Rio seu principal divulgador na época. Apesar das polêmicas envolvendo o nome de Oscar Wilde na Inglaterra, Gentil de Faria (1988, p. 178) comenta que o romance chegou com interesse por parte do público nacional por conta da “imoralidade” contida no livro, pois “as gerações do início do século procuraram com interesse vivo o ‘vício secreto’ de Wilde no afamado Dorian”.

O controvertido romance [...] era vendido nos fundos das livrarias do Rio de Janeiro como se tratasse de obra proibida e com isso despertava interesse dos leitores, principalmente rapazes, que compravam o livro e o escondiam

sorratamente debaixo do braço. Esse artifício aguçava mais a curiosidade do jovem fazendo com que as reedições do romance se sucedessem em proporções incríveis. (FARIA, 1988, p.178).

Atualmente, percebe-se que *O retrato de Dorian Gray* vem recebendo novas publicações por editoras que optam também pelo texto de 1890, sem cortes e sem censura. A exemplo disso, a editoria Biblioteca Azul publicou no Brasil, em 2013, uma tradução realizada por Jorio Dauster com o subtítulo: edição anotada e não censurada. Assim, nota-se que o mercado literário tem maior liberdade para publicar o romance, sem considerar uma possível rejeição do livro à custo de ser considerado “imoral”. Entretanto, considera-se neste trabalho a edição do romance que fora censurada e alterada para livro em 1891, versão traduzida por João do Rio em 1923 e republicada pela editora Hedra em 2006, já que o texto em questão chegou primeiramente ao Brasil em um cenário no qual as discussões sobre a homossexualidade e os estudos *queer* eram quase inexistentes.

Enfim, para expor com mais detalhes o panorama nacional na época de chegada da obra, o capítulo seguinte discorre, juntamente com uma breve biografia, sobre a importância de João do Rio para a consagração de *O retrato de Dorian Gray* no polissistema literário brasileiro. Ademais, discorre-se sobre as características compartilhadas entre autor e tradutor, com foco nas influências estéticas e no comportamento de ambos em sociedade, na virada do século XIX para o XX no Brasil.

3 DE OSCAR WILDE A JOÃO DO RIO

O nome de Oscar Wilde estreou no cenário literário brasileiro logo no final do século XIX por intermédio de intelectuais consumidores das novas produções europeias, dentre eles João do Rio, admirador do trabalho do autor irlandês. Por influência, Rio incorporou o comportamento dandista na sua vida pessoal e na construção narrativa de seus personagens, assim como seguiu a filosofia estética-decadentista atrelada ao imaginário wildiano. Com intuito de compreender a tradução de *O retrato de Dorian Gray* levando em conta as possíveis intenções do tradutor, este capítulo aprofunda-se em pontos específicos do contexto, vida pessoal e fortuna literária de João do Rio. Em seguida, explora e exemplificam-se os ideais do Decadentismo e Esteticismo na teoria literária, bem como a figura do dândi na construção narrativa do romance.

3.1 A recepção da obra por João do Rio

Membro da Academia Brasileira de Letras e fundador da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido como João do Rio, ou simplesmente Paulo Barreto, nasceu em agosto de 1881, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, Oscar Wilde partia para uma longa viagem aos Estados Unidos, buscando propagar as ideias esteticistas no território americano.

A época de nascimento de João do Rio foi marcada pelas fortes campanhas abolicionistas, republicanas e pela pregação das ideias positivistas. João Carlos Rodrigues (2010, p. 29), biógrafo de João do Rio, comenta que o escritor entrou em contato com a literatura ainda criança, inicialmente pelas crônicas e peças de teatro de Artur Azevedo. Mais tarde, “influenciado pelo positivismo paterno, enveredou pela literatura realista de Balzac, Dostoievski, Eça de Queiroz e outros.” (RODRIGUES, 2010, p. 30).

Rio foi escritor, cronista e tradutor, mas sobretudo, foi na área do jornalismo que sua participação foi ativa desde a adolescência. Antes dos dezoito anos, João escrevia para os jornais brasileiros como crítico literário e defensor das correntes naturalistas e realistas, sob o pseudônimo de Claude. O pseudônimo de “João do

Rio” surgiu na vida de Paulo Barreto quando ele tinha 22 anos, a partir de influências do escritor francês e decadentista Jean de Paris. No campo ficcional, logo no primeiro texto publicado nota-se as influências da estética decadentista. No conto “Impotência”, presente em *A Cidade do Rio*, segundo Rodrigues (2010, p. 35), sua estreia na literatura foi escandalosa ao narrar a nostalgia de um homem de 70 anos, virgem, ao ter vivido num palacete de mármore cor-de-rosa. O autor complementa:

O conto mostra uma forte influência de *Às avessas/À rebours*, de Huysmans, a bíblia do Decadentismo, livro que influenciou Oscar Wilde. Vemos que já se afastava do naturalismo. São especialmente notáveis as inclinações homossexuais do personagem, então assunto pioneiro. (RODRIGUES, 2010, p. 35)

Além de seguidor da estética decadentista, outro traço fundamental presente em diversos gêneros na literatura de João do Rio foi sua observação dos habitantes nos centros do Rio de Janeiro: o hábito de contemplar e andar sem rumo pela cidade o tornou conhecido como um *flâneur*. A arte de flunar, importada da literatura Europeia, consiste em perambular pelas ruas, conversar com pessoas desconhecidas e conhecer suas histórias. Desta forma, percebe-se o olhar aguçado de João do Rio ao incrementar suas obras com personagens pouco retratados por demais escritores da sua época. Rodrigues (2010, p. 63) elenca que “músicos ambulantes, presepes, seresteiros, tatuadores, cançonetistas, mendigos, presidiários e outros tipos foram detalhadamente descritos por João do Rio”. Por exemplo, na crônica “Pequenas Profissões”, o autor narra algumas das formas de sustento peculiares por pessoas marginalizadas em um Rio de Janeiro até então pouco encontrado na literatura brasileira:

De todas essas profissões a mais rara e a mais parisiense é a dos caçadores [...]. São os apanhadores de gatos para matar e levar aos restaurantes, já sem pele, onde passam por coelho. Cada gato vale dez tostões no máximo. [...] A mais nova, porém, dessas profissões, que saltam dos ralos, dos buracos, cisco da grande cidade, é a dos ratoeiros, o agente de ratos [...]. Ratoeiro não é um cavador – é um negociante. Passeia pela Gamboa⁵, pelas estalagens da Cidade Nova, pelos cortiços e bibocas da parte velha da *urbs*, vai até o subúrbio, tocando uma cornetinha com a lata na mão. (RIO, 2010, p. 96 – 100)

⁵ Bairro localizado no Rio de Janeiro, hoje localizado na zona central da cidade.

O trecho destacado acima faz parte de uma das coletâneas de textos mais conhecidas de João do Rio, *A Alma Encantadora das Ruas*, publicado primeiramente em 1908. Esta coletânea representa fielmente a arte de flunar e a criticidade do autor ao dividir a obra em três partes diferentes, sendo a primeira sobre os costumes cariocas e os tatuadores ambulantes; a segunda, sobre os problemas sociais em relação à exploração dos trabalhadores e a prostituição; e a última, uma apresentação de reportagens sobre a Casa de Detenção do Rio de Janeiro.

Assim como Oscar Wilde, João do Rio também foi autor de diversas peças teatrais, frequentemente encenadas nos palcos brasileiros, com provocações críticas à elite conservadora. A peça de estreia de Rio foi *Chic-Chic* (1904), em seguida vieram *Clotilde* e *O Dote*, ambas publicadas em 1912. No mesmo ano, publica *A Bela Madame Vargas*, peça na qual “faz pequenas concessões à comédia carioca de costumes, como criados que pedem aumento, [...], o deputado que aguarda a confirmação da eleição e a *socialite* que canta modinhas”. (RODRIGUES, 2010, p. 156). Além do mais, Rodrigues (2010) descreve que a peça age como uma queixa contra o moralismo e propaga as ideias pró-mulher ao não manchar a reputação da personagem principal, Madame Vargas, após se envolver em um caso de infidelidade.

Uma das obras de maior destaque de João do Rio, considerada um arauto dos ideais decadentistas, é a coletânea *Dentro da Noite*, que contém 18 contos, publicada em 1911 logo após sua viagem de cinco meses à Europa. Segundo Rodrigues (2010, p. 135), *Dentro da Noite* é a maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira. Os temas variam entre deformação sensorial, sadomasoquismo, drogas, jogatina e cleptomania, relacionamento entre pessoas da elite com pessoas da classe baixa e doenças contagiosas. Faz parte da coletânea o famoso conto “O bebê de tarlatana rosa”, e o conto que dá nome a obra, “Dentro da noite”, que narra o fetiche de um noivo em espetar alfinetes na pele da sua bem-amada e cria uma atmosfera de “intromissão de marquês de Sade no mundo ficcional de Machado de Assis” (RODRIGUES, 2010, p. 137).

Na mesma época que *Dentro da Noite* chega ao público, João do Rio inicia a tradução de *Dorian Gray* para o português brasileiro, durante sua visita a Londres e Paris. A inserção do tradutor no contexto cultural de Wilde impulsiona sua

consolidação artística e pessoal como fiel seguidor e reproduzidor da filosofia wildiana. Segundo Ricardo Lísias, na nota introdutória da reedição do romance analisado neste trabalho, “João do Rio estava profundamente inserido não apenas no livro que traduziu, mas em todo o ambiente cultural que circundava a obra” (2006, p. 16), e prossegue:

Ele mesmo [João do Rio], em uma nota que antecedia o romance [...] admite que realizou o trabalho mergulhado em profunda fascinação. [...] Outro argumento a favor da aceitação que João do Rio tinha pela obra de Wilde é o número de títulos que ele, aos poucos, traduziu: *O retrato de Dorian Gray*, *Salomé*, *Intenções* (uma reunião de ensaios) e *Teatro*. (LÍSIAS, 2006, p. 16-17)

Apesar da figura de João do Rio estar atrelada à sua admiração por Wilde, a inserção do irlandês no cenário literário brasileiro não ocorreu por uma tradução de João do Rio e, muito menos, por causa do romance *O retrato de Dorian Gray*. Mirian Ruffini (2015, p. 95) aponta que Elysio de Carvalho, também escritor e tradutor decadentista, foi precursor do ciclo de traduções wildianas para a literatura brasileira, por meio do poema intitulado *A Balada do Enforcado*, em 1899. Entretanto, João do Rio se destaca por ser o primeiro tradutor de um dos textos dramáticos mais conhecidos de Wilde, *Salomé*, traduzido em 1908, sendo a “[...] única tradução da peça por 25 anos, até 1949, foi o texto com maior número de reedições recebeu, num total de seis no período de 1908 e 2002.” (RUFFINI, 2015, p. 109).

Outra importante tradução iniciada por João do Rio se concentra acerca dos acontecimentos na vida pessoal de Oscar Wilde, a partir de uma biografia escrita por Robert Sherard (1861-1943), amigo de longa data de Wilde, lançada em 1906. Gentil de Faria (1988, p. 88) comenta que João do Rio chegou a traduzir os cinco primeiros capítulos do livro para publicação na revista *Renascença*, em 1907. Por alguma razão, Rio não publicou o restante da biografia do autor. Considera-se a possibilidade de haver relação com as polêmicas homossexuais envolvendo Oscar, ainda que na biografia Sherard tenha evitado “[...] tratar dos detalhes que motivaram o rumoroso processo de Wilde. Sua discrição é tanta que chega a omitir o nome de Alfred Douglas, chamado ao longo do livro pelos epítetos ‘amigo fatal’, ‘indesejável companhia’ [...]”. (FARIA, 1988, p. 88).

Quanto ao romance *O retrato de Dorian Gray*, João do Rio iniciou a tradução logo no começo da segunda década do século XX e, infelizmente, não acompanhou sua publicação em livro. Em uma das suas estadias em Londres, ao escrever no prefácio da edição traduzida, em 1919, Rio relata que “[...] a tradução por circunstâncias independentes da minha vontade esteve oito ou nove anos em provas [...]. *Dorian Gray* é um dos mais belos livros. É integralmente belo” (RIO, 2006, p.30), e complementa:

Traduzir é servir. Consequentemente, trabalho de inferiores. Nunca um homem de espírito traduz senão quando a sua admiração é culminante. Ainda assim traduz mal. Sempre mal. A tradução tem o perdão de ser uma dádiva generosa, apenas. Traduzi Oscar Wilde como um presente a quantos só podem ler na nossa língua. Esses, através dos defeitos da tradução, serão tocados do inebriante clarão da Beleza. (RIO, 2006, p. 30)

João do Rio reconhecia a importância da função do tradutor ao aproximar o texto de uma língua-fonte para uma língua-alvo, sem descartar as inevitáveis modificações e perdas de sentidos que ocorrem no intercâmbio entre duas línguas. Neste caso, percebe-se que Rio intencionava contribuir para a disseminação da literatura inglesa no polissistema literário brasileiro. Tal intenção coincide com o contexto das novas agitações sociais dos centros urbanos no fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX no Brasil, conhecido como *belle époque*.

A *belle époque*, ou traduzindo do francês para bela época, influenciou diretamente a vida e a carreira de João do Rio. O início do movimento se deu na França, entre os anos de 1885 e 1914, de acordo com o teórico Gentil de Faria (1988), sendo “[...] uma era de alegrias e suntuosas festividades.” (FARIA, 1988, p. 71) após as consequências do fim da guerra Franco-Prussiana. O período marca a renovação urbanística de Paris com a modernização nos transportes da cidade, comunicação e arquitetura. Além do mais, se conceitua por uma época dourada em moda, música, artes e pela inauguração do ponto turístico parisiense mais famoso do mundo, a Torre Eiffel, em 1889.

No campo literário, Faria (1988) relata o surgimento de revistas de grande impacto na repercussão de novas tendências estéticas baseadas na revolução da *belle époque*, sendo que “[...] foi nesse mundo artificial e *salonesco* que se propagou a imagem de Oscar Wilde. É a fantástica Paris da ‘belle époque’ que vai projetar o nome do escritor nas diversas literaturas do mundo inteiro” (FARIA, 1988, p. 71-72).

Ao contrário da recepção negativa na Inglaterra, os textos de Wilde foram bem recebidos em território francês, já que a conjuntura da França na virada do século se encaixava com os ideais defendidos pelo irlandês. Melo (2021, p. 29) comenta que tanto o contexto inglês quanto o francês movimentaram a criticidade na literatura Wildiana, e continua:

Enquanto a sociedade inglesa prega o conservadorismo patriarcal como um pilar da sociedade, os franceses passam por um momento totalmente diferente cujo comportamento busca exatamente o contrário, a libertação dos dogmas impostos pela convenção social e pela igreja. (MELO, 2021, p. 29)

Desta maneira, a literatura de Oscar Wilde já chegou ao Brasil de forma heterogênea, considerando-se a conjunção entre as estéticas em voga no polissistema francês e o contexto de produção do autor, o polissistema inglês. Em *O retrato de Dorian Gray*, romance retratado nos círculos sociais aristocráticos de Londres, Wilde constrói personagens conflitantes que expõem ideias e comportamentos considerados indevidos no seu espaço narrativo. Assim, a inserção da tradução de João do Rio serviu de parâmetro para os acontecimentos que vieram a se seguir na literatura brasileira do início do século XX.

Rodrigues (2010, p.104) descreve a inauguração da Avenida central (atual Rio Branco) no Rio de Janeiro, em 1905, como marco intenso do movimento da *belle époque* no Brasil. Com os recentes acontecimentos no findado século XIX, Faria (1988, p.73) relata uma enorme ruptura na vida cultural e econômica brasileira causada pelas agitações da República Velha, a libertação dos escravos e a modernização das atividades urbanas:

O processo faz-se sentir em todos os setores da vida nacional; os primeiros automóveis, o cinematógrafo gerando a mania da imitação europeia onde as mulheres vestiam-se à francesa e os homens à inglesa. O escritor funciona nesta “belle époque” como um verdadeiro jogral da sociedade, destacando-se pelo pitoresco e, por vezes, pelo anedótico. (FARIA, 1988, p. 74)

Devido à crescente inspiração na arquitetura francesa, “[...] o resultado foi eclético, exuberante e muito colorido. Prédios de vários estilos, inclusive mouriscos e góticos, além da maioria neoclássica.” (RODRIGUES, 2010, p. 104). Entretanto, como consequência negativa das reformas urbanísticas, Rodrigues (2010, p. 44)

afirma que dentre os anos 1903 e 1904, o conjunto de medidas operada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, conhecida como “bota-abaixo”, causou o despejo de cerca de 20 mil pessoas de baixa renda da Avenida Central e a derrubada de 2 mil cortiços, surgindo assim as periferias nos morros cariocas.

João do Rio presenciou a vinda da *belle époque* ativamente, sendo destacado como um dos agentes intermediários no intenso intercâmbio dos produtos consumidos no Brasil proeminentes da Europa. Em relação à literatura, tal movimento polarizou aqueles que discordavam com a ideia de uma literatura importada. Melo (2021, p. 13) afirma que tal período dividiu-se em duas vertentes de escritores: uma dos que buscavam uma literatura efetivamente brasileira, e “[...] outra que absorve de forma massiva, os produtos europeus, especialmente insumos da França, incluindo estética literária, moda, arte, música ou alimentação”.

Sem dúvida, João do Rio incorporou na sua herança literária as estéticas em alta na *belle époque* difundidas nas obras de Oscar Wilde, sendo elas o Decadentismo, Esteticismo e Dandismo, estudadas e exemplificadas detalhadamente no próximo subcapítulo. Vale ressaltar, por hora, a figura de dândi aderida por João do Rio, tanto em seus personagens decadentistas quanto na sua vida privada:

De monóculo em punho, vestido exoticamente como um dândi, João do Rio observou a cidade de sua infância ser derrubada pelo “bota-abaixo”, que no entanto percebeu inevitável. Toda a série de reportagens cariocas que se estende até 1908 é uma crítica nem sempre sutil à política do governo e da sociedade. (RODRIGUES, 2010, p. 61).

Em relação à sua vida privada, destaca-se que, assim como Wilde, o autor também foi alvo de escândalos nos círculos sociais da elite carioca por conta da sua sexualidade. Rodrigues (2010, p. 253) relata que “[...] enquanto esteta decadentista e dândi de salão, Paulo Barreto não desafiava, antes pelo contrário, confirmava, os estereótipos nos quais a sociedade enquadra os homossexuais”. Como reação preconceituosa ao seu comportamento, que desviava do padrão heteronormativo, os jornalistas destilavam ofensas contra João do Rio. Rodrigues (2010, p. 143-144) comenta que, logo em sua primeira edição, em 1911, e em página inteira, a revista *O gato* exibiu uma charge (anexo A) que retratava João do Rio e Olavo Bilac, em um museu italiano, admirando uma estátua nua do imperador bissexual Heliogábalos,

com a legenda “– Soberbo, hein? – Que delicioso se todos os homens fossem assim”. João do Rio também foi difamado no jornal *Correio da manhã* sobre ter “[...] sido pego em flagrante, num terreno baldio, quando entregue à prática de atos imorais, tendo como parceiro um soldado de polícia” (TREVISAN, 2018, p. 250).

As sátiras e provocações de mau gosto foram recorrentes contra João do Rio, como fez o poeta Humberto de Campos, por exemplo, que “[...] diariamente, durante um semestre, destilou todo o seu racismo, sua homofobia, seu ressentimento da origem humilde e outros preconceitos” (RODRIGUES, 2010, p. 212). Percebe-se, assim, que a aversão à homossexualidade, bem como ao comportamento não heteronormativo, foi abertamente usada como artefatos para exclusão, rebaixamento e manipulação de indivíduos, em ambos os contextos de Wilde e João do Rio.

Entretanto, as ofensas gratuitas recebidas nos holofotes cariocas não se comparam à admiração que João do Rio recebeu ao longo da sua vida, como aconteceu após seu falecimento, em 23 de junho de 1921, aos quarentas anos, em decorrência de infarto na sua cidade natal. Por conta de seu registro como *flâneur*, o velório de Rio foi recheado de célebres visitantes, desde ex-presidentes da república à “[...] cocotes, sindicalistas, rapazinhos do comércio, capoeiras retintos e espadaúdos espremidos entre pálidos diplomatas e senhoras vestidos de luxo [...]” (RODRIGUES, 2010, p. 268). A notoriedade de João do Rio é percebida da marcha fúnebre até o enterro, do qual cerca de 100 mil pessoas participaram, segundo estimativa de Rodrigues (2010, p.270).

Por fim, ao estudar a biografia de João do Rio, facilmente notam-se algumas similaridades entre a vida pessoal e literária do autor de *O retrato de Dorian Gray* e a de seu tradutor. Por isso, objetivando fornecer maior embasamento à análise central desta pesquisa, faz-se necessário o aprofundamento nos aspectos dos movimentos decadentista, esteticista e dandista no subcapítulo seguinte.

3.2 Estéticas entre autor e tradutor

De início, antes de explorar os conceitos estilísticos presentes em *O retrato de Dorian Gray*, é necessário entender o texto de Wilde como um produto integrante do gênero literário denominado “romance”. Considerando que existem múltiplas vertentes e interpretações teóricas sobre tal gênero, esta pesquisa baseia-se nos conceitos sobre a ficção romanesca de Ian Watt, apresentados no livro *A ascensão do romance*, e do teórico E. M. Foster, em seu trabalho intitulado *Aspectos do Romance*.

Para Watt (2010, p. 11), definir a forma literária do gênero romance esbarra em questões profundamente difíceis de serem respondidas no que tange ao seu tempo de estreia, similaridades aos textos precedentes e motivações que levaram autores a incorporarem o gênero narrativo na literatura. Watt (2010, p. 12) elenca os escritores ingleses Samuel Richardson (1689 – 1761) e Henry Fielding (1707 – 1754) como os precursores que deram tom a um novo estilo narrativo a partir do rompimento com a ficção antiga, mas sem ainda denominarem o gênero como conhecido atualmente, já que “o termo ‘romance’ só se consagrou no final do século XVIII” (WATT, 2010, p.12). Tal tom incrementado nos textos dos autores ingleses é caracterizado por Watt como uma abordagem do “realismo”, já que os historiadores do romance “conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo, consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior.” (WATT, 2010, p. 12).

Apesar de o realismo ter atingido proporções enormes no campo literário, principalmente após a publicação de *Madame Bovary*, de Flaubert, as concepções realistas, de acordo com Watt (2010, p. 14), advêm das reflexões filosóficas do francês René Descartes (1596 – 1650), que defendia a ideia da busca do indivíduo pela verdade particular acerca do próprio contexto de vivência e experiências pessoais. As formas literárias anteriores ao romance são descritas por Watt (2010, p. 15) como uma espécie de tratamento da verdade por meio de experiências coletivas, manifestado nos gêneros da epopeia clássica e renascentistas, tendo como o enredo principal a História ou fábula:

O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico

de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 14)

Para Watt (2010, p. 16), o século XIX representa um período importante e sólido para a ascensão do romance no cenário literário ocidental. Desta maneira, ao considerar a experiência individual como um dos agentes formadores do gênero romance, identifica-se, em *O retrato de Dorian Gray*, a presença de personagens imersos em situações próximas da realidade e do contexto do autor. Foster (2005, p. 45) afirma que “o romancista é ele próprio um ser humano, existe uma afinidade entre ele e seu tema, que está ausente de muitas outras formas de arte”. Portanto torna-se plausível relacionar recortes da ficção com o contexto de produção da obra.

Em relação à presença dos personagens no romance, a estrutura do gênero possibilita ao escritor maior dinamismo e liberdade para criar histórias com figuras emblemáticas profundas – ou não – e permitir que o narrador descreva seus pensamentos e intenções internas. Ao contrário do gênero dramático, por exemplo, o romance não se limita apenas às ações e sequências de eventos. Foster (2005, p. 67) comenta que “No drama, toda felicidade e toda infelicidade humanas assumem e têm de assumir a forma de uma ação. Do contrário, sua existência permaneceria desconhecida, e é esta a grande diferença entre o drama e o romance”, e afirma:

A especificidade do romance é que o escritor pode falar sobre seus personagens tanto quanto através deles, ou pode dar um jeito para que possamos ouvi-los enquanto conversam entre si. Ele tem acesso às meditações, de onde pode descer até mais fundo, para espiar o subconsciente. [...] a felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vêm de causas que ele não sabe explicar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem seu caráter original. (FOSTER, 2005, p. 67).

Se é por meio da voz dos personagens que o escritor transpassa seus sentimentos, o fenômeno do enredo se alia a esta característica como outro fator relevante para constituir um romance. Primeiramente, Foster (2005, p. 68) difere história de enredo, sendo que a primeira é definida “como um uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo”. Já o enredo em si, além de ser também um evento narrativo enquadrado na sequência de tempo, se difere pela ênfase do efeito da causalidade. Por exemplo, considerando o enredo de *O retrato de Dorian Gray* em sua camada superficial, o romance sofre os efeitos da causalidade, ou seja, da consequência dos acontecimentos, a partir do momento

que Dorian Gray transaciona sua alma para o quadro pintado por Basil. Além do mais, o enredo no romance proporciona que o autor alimente certo tipo de mistério e pressuposições por parte do leitor:

O enredo, então, é o romance no seu aspecto lógico-intelectual; requer mistério, mas os mistérios se resolvem mais tarde; o leitor pode estar caminhando em mundos que não percebe inteiramente; mas o romancista não tem medo disso. Ele é competente, está por cima do seu trabalho, joga um feixe de luz aqui, põe um manto de invisibilidade ali, (como criador de enredos) negocia continuamente consigo mesmo, como mercador de personagens, [...]. Planeja o livro de antemão; ou pelo menos se coloca acima dele, ganhando certo ar de premeditação por meio do interesse de causas e efeitos. (FOSTER, 2005, p. 73)

De forma geral, personagens e enredo são peças-chave para definir o que se conhece como romance nos dias atuais. Todavia, do ponto de vista das concepções teóricas aqui debatidas, fica clara a importância que a experiência individual tem no valor intrínseco do gênero. Assim, *O retrato de Dorian Gray*, trabalho singular na obra wildiana, concretiza-se como um venerado romance decadentista, já que contempla os principais atributos pertencentes ao gênero aliados às características marcantes das correntes estéticas seguidas pelo autor.

A seguir, apresentam-se as camadas estilísticas que compõem o texto de Wilde e prossegue-se a discussão acerca das representações identitárias permeadas ao longo do enredo.

3.2.1 O Decadentismo do *fin de siècle*

O marco inicial da literatura decadente não é precisa. Faria (1988, p. 57) considera *Mademoiselle de Maupin*, de 1835, escrita pelo francês Théophile Gautier (1811 – 1872), a primeira obra a conter todos os elementos decadentistas na literatura. Para Moretto (1989), o apogeu do Decadentismo ocorreu a partir da década de 1880, após as publicações de Schopenhauer e Hartmann, quando a corrente ganhou destaque no cenário cultural e literário, primeiramente na França, com a intenção de opor-se ao movimento em voga na época, o Naturalismo de Émile Zola (1840 – 1902). De fato, a grande produção de obras decadentistas data do fim do século XIX, na Europa, sendo Oscar Wilde um dos maiores representantes e divulgadores deste estilo.

Foi na França, especificamente, que ocorreu o aparecimento e o estrondo da literatura decadentista, sendo *À Rebours* (1884), de Huysmans, uma fonte de influência e inspiração para as obras posteriores, inclusive para *O retrato de Dorian Gray*. De acordo com Faria (1988, p. 59), “são inúmeros os estudos comparativos entre essas duas obras básicas da literatura decadente na Europa.” Já no cenário vitoriano na Inglaterra, o Decadentismo não repercutiu tanto quanto na França: por lá, além de Wilde, apenas o escritor e ilustrador Aubrey Beardsley (1872 – 1898) destacava-se como representante do movimento.

Definir o Decadentismo implica retomar o contexto social europeu, em meio as constantes transformações em direção à uma sociedade moderna do *fin de siècle* francês e inglês, como um dos grandes motivos para o fortalecimento de novas formas de produzir arte. Donato explica que a industrialização, acentuada na segunda metade do século XIX, provocou uma ruptura no *modus operandi* do estilo de vida feudal, contribuindo para o movimento decadentista se desenvolver como uma forma de contestação e abominação da “monotonia das paisagens da arte clássica, dedicando-se a expressar o grotesco, o perverso, o drama da vida e sentimentos típicos do mal-estar e do tédio” (DONATTO, 2009, p.141).

Na literatura, Faria (1988, p. 56) define que as principais características do Decadentismo estão atreladas ao “[...] verbalismo, perversão sexual, artificialidade, egoísmo, curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas e o prazer das sensações raras”. Além do mais, o sentimento de frustração e estagnação permeia a linguagem do decadente, criando assim, uma sintaxe e vocabulário pesados ao recriar uma atmosfera obscura, quando “o tempo confunde-se [*sic*] com o espaço numa sensação de ausência total de movimento” (FARIA, 1988, p. 56).

O decadente não se rebela contra a sociedade; é um resignado à sua sina e procura preencher os momentos de tédio com incursões dentro da própria imaginação. Daí o seu verbalismo inócuo, artificial, fruto de uma excessiva atividade cerebral. Suas falas revelam o gosto pela perversão sexual, por prazeres estranhos e não explicitamente confessáveis. Tudo isto criando um estado doentio, resultado de um declínio psicossomático. (FARIA, 1988, p. 57)

Além do constante pessimismo fazer parte da linha estética decadentista, Moretto (1989, p. 31) ressalta a busca dos decadentes pelo breu, o conforto nos espaços privados e secretos, as agitações das cidades grandes, as descobertas do inconsciente e a procura pelo valor da individualidade. Tais características não se

atrelam ao Naturalismo, pelo contrário, vão de embate contra questões puramente racionais:

O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho [...] sob a influência de Nordier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte libera definitivamente o lirismo pessoal, o *anti-racionalismo*. (MORETTO, 1989, p. 31)

Na literatura de Oscar Wilde, além das características estilísticas, o Decadentismo aparece na intertextualidade com outros autores decadentistas, como quando faz referências à Gautier em *Intenções* e *De Profundis*, e à Reboours, de Huysmans, em *O retrato de Dorian Gray*. No caso do personagem Dorian Gray, por exemplo, sua personalidade apresenta os aspectos de artificialidade e egoísmo, após sua alma ser destituída do seu corpo pelo simples desejo de ser belo e jovem para sempre. Dorian se torna ele mesmo a figura mística e imaterial retratada por Basil no quadro, um ser inumano sem a capacidade de sofrer as consequências do tempo, um objeto criado pelas mãos humanas e consciente dos efeitos da juventude:

Se a pintura estava destinada a alterar-se, nada conseguiria impedi-la. Era evidente. [...] Ele teria, de resto, o prazer em observar essa transformação. Poderia acompanhar seu espírito pelos pensamentos secretos; o retrato lhe seria o mais magnífico dos espelhos. Como já lhe havia revelado o corpo, também lhe revelaria a alma. E quando sobre o mesmo quadro se exibissem os efeitos do inverno da vida, nele, seu modelo vivo, resplandeceria a tremula auréola da primavera e do estio. [...] A floração de sua idade não se apagaria; o pulso da vida não se lhe enfraqueceria. Como os Deuses da Grécia, seria forte lépido e alegre. [...] Ele estava salvo: tudo se resumia nisto!... (WILDE, 2006, p. 168)

Como mencionado anteriormente, o Decadentismo do fim do século XIX chegou ao cenário cultural e literário brasileiro, principalmente, por meio do movimento da *belle époque*, sendo João do Rio um dos maiores disseminadores do estilo. Além dele, a inserção desta corrente no Brasil também ocorreu por meio das contribuições de escritores e críticos que compartilhavam do culto por uma nova forma de conceber a arte. Faria (1988) cita Antônio da Fontoura Xavier como o primeiro a escrever sobre o tema, em *Opalas* (1884), e observa que “a obra que fixa

definitivamente a entrada da literatura decadente do Brasil foi o romance *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias” (FARIA, 1988, p. 69).

Na presente pesquisa, busca-se identificar a forma como João do Rio transpassou a estética decadente de Wilde para o português brasileiro, em sua tradução de *O retrato de Dorian Gray*. Além disso, fortemente atrelado ao Decadentismo, outro importante movimento estilístico que influenciou tanto o autor quanto o tradutor foi o Esteticismo.

3.2.2 O Esteticismo ou *The art for the art's sake*

O Esteticismo surge na Europa na segunda metade do século XIX como uma reação de artistas intelectuais que buscavam sobrepor a arte – ou um objeto artístico – a qualquer interferência ética ou moral. Mucci (2004, p. 16) situa o Esteticismo como uma ideologia e uma atitude que “[...] erige a arte como valor supremo, como instância absoluta, como objetivo único da vida; o Esteticismo desconhece qualquer ética que possa sobrepor-se à estética, a essa estética da estética”.

Atrelado ao Decadentismo, Mucci (2004) situa o Esteticismo como uma forma de reação artística por parte de intelectuais contra as profundas mudanças sociais da época, principalmente pela ascensão capitalista. Para os estetas, a arte da nova burguesia se tornou escassa de beleza, voltada para os movimentos Naturalista e Realista, tão propagados pelos círculos sociais. Mucci (2004) afirma, ainda, que o artista esteta não assume compromisso algum com algo externo, seja social, religioso, político ou histórico, e prossegue:

[...] o Esteticismo instaurou-se para fazer frente ao utilitarismo burguês, que invadia a arte, sobretudo na sua representação naturalista-realista [...] na condição de estética, o Esteticismo apresenta-se como radical à crescente racionalização que ocorreu com a ascensão da burguesia, acarretando o sistema econômico capitalista. A essa racionalização extrema contrapõe-se uma estética como ciência autônoma da sensibilidade. [...] *l'art pour l'art* rompe, solenemente, com funções tradicionais à arte, como o didatismo, o moralismo, a narratividade, a expressão do eu, a representação da realidade, a imitação codificada do real. (MUCCI, 2004, p. 16–17).

Em relação ao desprendimento da arte com esferas extrínsecas, em *O retrato de Dorian Gray*, por exemplo, Oscar Wilde critica o moralismo artístico por meio do personagem Basil Hallward. Em uma das conversas entre Basil e Lord Henry, o

pintor explica a recusa em expor o quadro de Dorian, justificando acreditar que há muito dele mesmo na obra e sabe que isso não será bem recebido pelos círculos sociais ingleses. O pintor fala que “[...] sem o querer, a ele [quadro] transmite a expressão de toda essa estranha idolatria artística, de que nunca lhe falei. [...] meu coração nunca será sujeito a um microscópio...[...]” (WILDE, 2006, p. 45), e continua:

– Um artista deve produzir belas coisas, mas nada de si próprio deve lhe comunicar. Vivemos numa idade em que os homens só compreendem a arte sob um aspecto autobiográfico. Perdemos o sentido abstrato da beleza [...]. (WILDE, 2006, p. 45 – 46)

A respeito das raízes do Esteticismo e suas influências posteriores, Mucci (2004, p. 19) cita a publicação de Walter Horatio Pater (1839 – 1894), *Studies in the History of the Renaissance* (1878), como principal divulgador dos ideais esteticistas da segunda metade do século XIX. A obra de Pater é composta por um conjunto de ensaios que serviram de base para divulgar os princípios do Esteticismo, a busca da “sensação pela sensação, o hedonismo experimental, uma verdadeira revolução espiritual na sociedade vitoriana” (MUCCI, 2004, p. 19). Além de influenciador de Oscar Wilde, Pater inspirou escritores da literatura moderna, desde James Joyce (1882 – 1941), passando por Fernando Pessoa (1888 – 1935), a Virginia Woolf (1882 – 1941).

Além do mais, Carter e McRae (1997, p. 308) citam que foi Walter Pater quem resgatou a frase *l’art pour l’art* tão citada por Teophile Gautier na terceira década do século XIX, e transferida para o inglês como “O desejo pela beleza, o amor da arte pela arte”⁶ (CARTER; McRAE, 1997, P. 308; nossa tradução). Ao lado de Pater, John Ruskin foi outro grande divulgador do Esteticismo finissecular. O contato inicial de Wilde com o Esteticismo se deu justamente pelo seu convívio acadêmico com Pater e Ruskin ao longo da sua passagem por Oxford.

Outra face do Esteticismo, segundo Ruffini (2015), é a constante busca do artista por uma ciência da beleza, a representação suprema das formas belas. Tais conceitos foram difundidos pelo seleto grupo de pintores pré-rafaelistas da segunda metade do século XIX que igualavam a arte com o período Renascentista europeu. Em *O retrato de Dorian Gray*, a fascinação de Basil por Dorian Gary resulta da sensibilidade do pintor, que vê na figura do jovem Dorian uma nova expressão para a sua arte:

⁶ “The desire of beauty, the love of art for art’s sake” (CARTER; McRAE, 1997, P. 308)

Ele [Dorian] é agora toda a minha arte [...] algumas vezes penso, Harry, que não há senão duas eras de alguma importância na história do mundo. A primeira é a da aparição de um novo processo de arte, a segunda será a da constituição de uma nova personalidade artística. O que a descoberta da pintura foi para os venezianos, a face de Antinous para a arte grega antiga, isso mesmo Dorian Gray me há de ser algum dia. (WILDE, 2006, p. 44)

Em suma, tanto o Decadentismo quanto o Esteticismo formam uma resistência de artistas contra as mudanças significativas do período finissecular. A expressão destas estéticas na literatura acompanhou simultaneamente um novo estilo de se comportar, vestir e se apresentar fora e dentro da arte. Assim nasce o Dandismo, fortemente presente na vida e na obra de Oscar Wilde e João do Rio. A seguir, discorre-se sobre o ser “dândi” e sua importância para as análises desta pesquisa

3.2.3 A figura do Dândi

O rompimento das estéticas esteta-decadentistas de uma linguagem puramente romântica e naturalista ofereceu uma abertura para artistas e intelectuais repensarem e recriarem uma forma de refinamento no seu estilo de vida. Desta forma, na onda das novas filosofias do fim do século, na Europa, surge o dândi decadentista ou, simplesmente, o Dandismo. De modo geral, Levin (1996) caracteriza os dândis como indivíduos reconhecidos pelos seus vestuários elegantes, a dominação de uma sabedoria erudita, hábitos requintados e hedonistas, sendo os salões e restaurantes os lugares mais frequentados por tais figuras:

Procuravam se diferenciar pela elegância e pelos cuidados com o vestuário (chapéus, botas, luvas, gravatas, lenços, etc.), mas também pelos prazeres como o tabaco, ou o gosto pelos esportes como equitação, o tiro, a esgrima e a ginástica. (LEVIN, 1996, p. 50)

Para Levin (1996, p.49), os primeiros resquícios do Dandismo aparecem logo no início da Regência Inglesa (1800–1830) nos centros dos salões aristocráticos, representado principalmente por George Brummell (1778–1840) e exportado em seguida à França. Entretanto, alguns nomes como Balzac, Baudelaire e d’Aurevilly contribuíram para divulgar a figura do dândi no cenário inglês e francês, não da forma julgada por grande parte da sociedade, como um *fashionista* excêntrico e ocioso, mas ao contrário: tais artistas viam o Dandismo

como forma de mascaramento e resistência contra os padrões morais tão fortemente pregados após a revolução industrial.

D'Aureville, em *O Dandismo e George Brummell*, provoca que apenas os “espíritos menores” viam o Dandismo como a arte da aparência. Para ele, “[...] o Dandismo é toda uma maneira de ser que não se resume ao aspecto material visível.” (D'AUREVILLE, 2009, p. 130). De fato, as intenções iniciais do dândi eram causar provocações por meio de sua imagem pessoal e, mais além, desafiar as imposições éticas e morais fortemente pregadas na transição da classe aristocrática para a burguesa na Europa moderna. Ademais, D'Aureville (2009, p. 131) define como característica do Dandismo “sempre produzir o imprevisto, aquilo que o espírito acostumado ao jugo das regras não pode, em boa lógica, antever”.

A excentricidade [...] também o produz, mas de uma outra maneira, de uma forma desenfreada, selvagem e cega. É uma revolução individual contra a ordem estabelecida, às vezes contra a natureza: chega-se, aqui, próximo a loucura. O Dandismo, ao contrário, brinca com a regra e, contudo, respeit-a ainda. Sofre com ela e dela se vinga quando tem de cumpri-la [...] (D'AUREVILLE, 2009, p.131)

Na literatura, Faria (1988) define o dândi como um fiel representante da estética decadentista. Na obra de Wilde, encontram-se atributos do Dandismo em diversos personagens, como é o caso do hedonista Lord Henry Wotton, em *O retrato de Dorian Gray*. De acordo com Faria (1988, p. 186), o dândi na literatura wildiana “presta inestimável papel no desenrolar da narrativa, pois é através da sua atuação, ou melhor de suas falas, que os personagens centrais se moldam”. Com efeito, as filosofias defendidas por Lord Henry foram constantemente repassadas à Dorian e moldaram o caráter e ações do jovem ao longo da narrativa.

Assim como nos personagens literários, Oscar Wilde assumiu o seu estilo dândi nos círculos sociais ingleses. Assim, quando as obras do autor chegaram ao Brasil, as influências do Dandismo no imaginário wildiano também permearam o polissistema literário nacional. Neste caso, admiradores de Wilde, especialmente, João do Rio, contribuíram para caracterizar o dândi tropical. Faria (1988) destaca personalidades como Olavo Bilac, Guilherme Almeida e Elísio de Carvalho, que fizeram parte da epidemia de dândis no Brasil.

Independentemente de o Dandismo ter se instaurado primeiramente no cenário europeu, e só anos mais ter sido incorporado na realidade brasileira, o movimento compartilhou entre os dois polissistemas culturais o ideal do estético, da

excentricidade, da busca pelo artificialismo e a negação pela profundidade. Ferreira (2004, p. 80) comenta que o dândi se apropriou do estilo artificial como uma máscara para esconder o seu verdadeiro eu e limitar sua condição apenas à sua beleza dos trajes e trejeitos, sem reduzi-lo a princípios éticos e morais.

Nesse sentido, o dândi procurou criar em si mesmo uma forma de espetáculo a ser representada para a sociedade. Numa metáfora entre Wilde e João do Rio, os espaços *salonescos* funcionavam como palcos e seus corpos como uma exposição de arte e beleza, sem permitir que o espectador conhecesse os bastidores. Para Ferreira (2009, p. 81), “só é *dandy* porque permanece na fachada. Qualquer recurso de ‘profundidade’ ameaça a perfeição da imagem que deseja projetar. Pelo artifício, pela mentira, encontra a sua verdade”. O autor complementa:

O corpo como forma encerra algo em um espaço definido e se localiza em lugar preciso. Wilde, corpo, fronteiroço, cria um espetáculo em seu corpo. Prova que enquanto formos cheios de energia, atravessados por pulsões, somos corpos plurais; impossíveis de serem reduzidos a algo definido ou circunscrito. As inúmeras máscaras com que se vestiu operam uma completa codificação, uma revolução que confunde os rígidos códigos da sociedade vitoriana. (FERREIRA, 2004, p.80).

Ao traçar um paralelo entre as concepções do Dandismo com as homossexualidades de Oscar Wilde e de João do Rio, compreendendo a impossibilidade de expressar de fato seus desejos internos na sociedade que ambos viviam, tal mascaramento pode ser visto como uma ação performática contra os papéis sociais da época. Para tanto, considera-se que as imposições sobre gênero e sexo estavam fundidas na relação entre corpo e comportamento. O capítulo seguinte aborda detalhadamente tais relações a partir dos pressupostos da teoria *queer*.

4 TEORIA QUEER E TRADUÇÃO: UMA ANÁLISE DE O RETRATO DE DORIAN GRAY

Antes que conceitos puramente teóricos sejam abordados, faz-se necessário compreender os diferentes significados da expressão *queer*. Proveniente do vocabulário da língua inglesa, o termo faz referência a algo excêntrico, alguém que se comporta ou transpõe fora do “normal” ou fora do “padrão”. Quando utilizado de forma pejorativa, a palavra *queer* tem como equivalência, na língua portuguesa, termos de xingamentos como “bicha”, “viado” ou “sapatão”. Vale ressaltar que, como aprofundado no subcapítulo a seguir, pessoas ou grupos de pessoas caracterizados como fora da “normalidade” são aqueles que não seguem, não se encaixam ou de alguma forma se diferem de um *modus operandi* intrínseco na sociedade. Atualmente, o estudo da teoria *queer* resgatou o termo, até então utilizado como um artifício de humilhação, para agrupar em um grande guarda-chuva grupos marginalizados e trazê-los para o centro das discussões nos diferentes campos de estudo. Neste trabalho, relacionam-se os conceitos *queer* com a literatura de Oscar Wilde e, mais precisamente, na tradução de seu texto literário.

4.1 Reflexões sobre corpo e identidade

Para a concretização deste estudo, cuja discussão tem como tema central a tradução de *O retrato de Dorian Gray* para o português brasileiro, considerando a manutenção ou perda de aspectos que envolvem o discurso identitário e estética literária, faz-se necessário analisar, primeiramente, a fundamentação de conceitos como gênero e construção de identidade por meio da perspectiva *queer*.

De acordo com Silva (2014), a concepção de gênero como um construto social e linguístico, inicialmente introduzida pelos estudos feministas franceses, é elemento central para a teoria *queer*, que embasa fortemente o presente trabalho. O autor explica que, na visão dos críticos construtivistas da época, ambos os gêneros – feminino e masculino – são fabricações “[...] perpetuadas pela performatividade, mascaramento e imitação como processos culturais, criando identidades de gênero

que apenas aparentam possuir uma substância natural ou material pré-existente” (SILVA, 2014, p. 8; nossa tradução)⁷.

No que diz respeito à trajetória que levou ao surgimento da teoria *queer*, Silva (2014) destaca as mudanças comportamentais oriundas do final da década de 1960. Segundo ele, “Os anos de 1968-69 testemunharam um surto de novos padrões de comportamentos que evoluiu para novas condutas e práticas na sociedade ocidental” (SILVA, 2014, p. 9; nossa tradução)⁸, citando a Rebelião de Stonewall (Stonewall riots)⁹, que ocorreu em Nova Iorque, como exemplo de abalo ao *status quo*. O autor explica que, no período citado, historiadores e antropólogos feministas haviam começado a argumentar sobre as variadas concepções de sexualidade e gênero entre diferentes sociedades e épocas (SILVA, 2014, p. 9).

No final dos anos 1980, com a crescente popularização das publicações de Foucault, a ideia de gênero como algo independente do sexo biológico passou a ser ainda mais discutida por acadêmicos de variados campos de estudo. Simultaneamente, a construção desses papéis começava a ser questionada. Em *História da Sexualidade* (1976), Foucault argumenta que o termo “homossexualidade” foi inventado no século XIX para denominar práticas que a sociedade da época considerava imoral (SILVA, 2014, p.10). Assim, a teoria *queer* ganhava forma: “os textos e artigos publicados a partir de 1988 foram os primeiros passos de uma audaciosa recém-nascida teoria para análise literária.” (SILVA, 2014, p. 10).¹⁰

É neste ano que Judith Butler, importante teórica e disseminadora dos estudos *queer*, publica *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*, ensaio no qual discorre sobre a identidade de gênero como “uma realização performativa compelida por sanções sociais e tabus.” (BUTLER, 2018, p. 3).

7 Such fabrication is carried out by performativity, masquerade and imitation as cultural processes which create gender identities that only appear to possess a pre-existing natural or material substance.

8 The years 1968-69 witnessed an outbreak of many new patterns of behavior which, evolved into new conducts and practices in western society (SILVA, 2014, p. 15)

9 that night, a group of gay men reacted to repressive acts on the part of some New York Police Department officers, many of them being consequently arrested. The incident became emblematic to the gay community in the U.S.A and later on, worldwide, as movements to defend gay rights, such as “Gay Pride” took shape. (SILVA, 2014, p.9)

10 “[...] and the articles and essays published from 1988 on were the first steps of an audacious new born theory for literary analysis.” (SILVA, 2014, p. 10)

Refletindo sobre as afirmações de Butler, Silva (2014) aponta que, em uma sociedade heteronormativa, “Aqueles que falham em performar seus papéis de gênero corretamente são punidos regularmente”. O autor pondera, então, que a necessidade que indivíduos encontram de mascarar sua real identidade de gênero, bem como sua sexualidade, no que tange à “[...] atitude e uso do corpo” (SILVA, p. 12), é um mecanismo de sobrevivência social, uma forma de resposta às expectativas socioculturais.

Em 1990, na publicação *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*, Butler “[...] descreve como gêneros e os sexos são atualmente “feitos” no interior da matriz heterossexual” (SALIH, 2018, p. 49). Assim, apesar do distanciamento temporal entre Oscar Wilde e a concretização da teoria *queer*, pode-se traçar um paralelo entre as observações de Butler e aspectos da vida do autor. Wilde, em sua condenação por sodomia, foi vítima do que a filósofa relacionaria à heterossexualidade compulsória, ou “A ordem dominante pela qual homens e mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais” (SALIH, 2018, p. 51).

Em *Judith Butler e a Teoria Queer*, Sara Salih (2018, p. 67), conclui que é impossível a existência das identidades de gênero se não por meio da linguagem. Desse modo, é o próprio discurso que “materializa” o gênero. Salih (2018, p. 50) ressalta, ainda, que quando Butler fala sobre “discurso”, está referindo-se à concepção de Foucault, que define o termo como “[...] “grandes grupos de enunciados” que governam o modo como falamos e percebemos um momento ou momentos históricos específicos”. O discurso, por sua vez, está subordinado às convenções sociais estabelecidas pelas instituições de maior poder, e imposto às minorias.

Por meio dessa ótica, é possível analisar a forma como *O retrato de Dorian Gray* se inseriu nas discussões relativas à formação de identidade e homossexualidade ao longo do período das suas publicações, bem como suas contribuições para o âmbito social. Do mesmo modo, pode-se identificar quais aspectos da narrativa wildiana, relacionados à identidade e sexualidade, chegam ao polissistema literário e cultural brasileiro pela tradução de João do Rio – e o que representam as escolhas discursivas feitas por ambos autor e tradutor, em contraste com os valores das sociedades de cada tempo e espaço. Para isso,

torna-se pertinente compreender a literatura como um polissistema que se relaciona com as demais instâncias da sociedade.

4.2 Os polissistemas culturais e o papel da literatura traduzida

De acordo com Marozo (2018), a inovação trazida ao campo da literatura pelo sociólogo, linguista e crítico israelense Itamar Even-Zohar não consiste na proposta de um sistema literário, tendo em vista que o importante crítico brasileiro Antônio Candido, assim como outros estudiosos da temática, também já havia utilizado o termo em *Formação da Literatura Brasileira* (1959). Todavia, a teoria do Polissistema de Even-Zohar “[...] redefine o conceito de sistema literário, propondo ampliar seu campo de ação e de interação” (MAROZO, 2018, p.10). Na publicação *Teoria do Polissistema* (1990), Even-Zohar explica que seus estudos propõem “[...] tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3), em oposição aos “sistemas estáticos”, um dos modelos teóricos propostos pela análise funcionalista no qual um sistema é entendido como uma rede sincrônica de ações. O teórico “[...] compreende o sistema como uma estrutura heterogênea, dinâmica, versátil e aberta. Nesta perspectiva, raramente é concebido um monossistema e sim um polissistema, isto é, um sistema múltiplo, um sistema de sistemas”. (MAROZO, 2018, p. 11).

Ainda, no que tange ao conceito de “sistema literário” na teoria dos polissistemas, Even-Zohar o caracteriza como “a rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 23). Segundo a teoria, uma vez que um sistema é reconhecido por sua natureza histórica, seus elementos não podem ser classificados como acontecimentos não coesos, de modo que se faz obrigatório considerar o relacionamento entre eles estabelecido (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3).

Para explicar os elementos que fazem parte do polissistema literário, o teórico empresta o esquema de comunicação e linguagem de Jakobson, fazendo as adaptações cabíveis à literatura. O esquema se constitui da seguinte maneira, “com os termos de Jakobson entre colchetes” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 26, grifo do autor):

INSTITUIÇÃO [contexto]
 REPERTÓRIO [código]
 PRODUTOR [emissor] [receptor] CONSUMIDOR
 (“escritor”)(“leitor”)
 MERCADO [contato/canal)
 PRODUTO [mensagem]

Correlacionando a teoria polissistêmica com o esquema proposto acima, Marozo (2018, p.12) conclui que “todos os fatores que direta ou indiretamente influem no conjunto de atividades denominadas de literárias devem ser compreendidos como internos”, ou seja, o texto não é o único e nem o principal elemento do sistema literário, mas um mero produto da interação entre escritor, leitor e instituições sociais, no contexto em que estes elementos estejam inseridos. É a partir destes relacionamentos que o funcionamento do sistema se sustenta:

Assim, um CONSUMIDOR pode ‘consumir’ um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o ‘produto’ ser gerado (o ‘texto’, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por uma certa INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 30).

Ruffini (2015, p. 30) aponta que o polissistema literário proposto por Even-Zohar integra um sistema maior – o cultural, e “[...] se correlaciona com os outros participantes desse polissistema, por exemplo, com os aspectos ideológicos, políticos e linguísticos” (RUFFINI, 2015, p. 30). Dessa forma, de acordo com Marozo (2018, p.13), já que todo produtor literário está inserido em determinado contexto sociocultural, é improdutivo tentar desatrelá-lo, tanto no passado quanto no presente, das demais instituições de poder em uma determinada comunidade. Fica evidente, então, a influência que os demais sistemas sociais exercem sobre as escolhas discursivas dos produtores literários, tornando-se plausível identificar a maneira com que fatores relacionados à vida pessoal do produtor podem se emaranhar ao produto textual final.

Todavia, para que um produto seja de fato “consumido”, seu conteúdo (ou repertório) precisa estar alinhado ao discurso predominante no contexto social pelo qual será recepcionado. É essa “instituição” de maior poder que tornará uma obra canônica, legitimada pelos círculos dominantes de determinada cultura, ou não (EVEN-ZOHAR, 2013). Oliveira (1996, p. 68), ressalta que uma obra, mesmo sendo

algo “único e pessoal”, só alcança o *status* de literatura quando se torna coletiva por meio do recebimento e aceitação de um público. Martins (2002, p. 37), explica:

Os elementos do polissistema estão em contínua luta, na medida em que são hierarquicamente posicionados: alguns ocupam uma posição mais central do que outros, sendo considerados centrais ou periféricos, primários (inovadores) ou secundários (conservadores). [...] as relações entre centro e periferia são definidas pela estratificação dinâmica de um sistema e decorrentes das mudanças geradas pela luta permanente entre os estratos. O que mantém uma cultura, portanto, são as tensões dinâmicas, por permitirem a evolução (no sentido de transformação) do sistema.

O texto literário traduzido é um dos elementos do polissistema de Even-Zohar, que não o limita a ser um subproduto da literatura original. Em “*A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário*”, o teórico define a literatura traduzida “[...] não apenas como um sistema integral dentro de um polissistema, mas como um sistema bastante ativo dentro dele” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4). Segundo ele, o texto traduzido pode desempenhar diversos papéis e ocupar diferentes posições dentro do polissistema literário: alcança posição central quando participa de forma ativa na modelagem do polissistema, trazendo inovação, ou periférica, quando está atrelada às normas já consolidadas e segue empregando modelos secundários (MARTINS, 2002, p. 37).

Em relação ao romance *O retrato de Dorian Gray*, Ruffini (2015) aponta que a canonização – e sobrevivência – da obra no polissistema literário brasileiro deve-se às suas traduções, retraduições, adaptações e demais versões, resultantes de sua boa recepção no país. Como já mencionado nos capítulos anteriores, o primeiro tradutor da obra, João do Rio, atuou de forma inovadora ao introduzir as estéticas decadentistas e esteticistas de Oscar Wilde no cenário literário do Brasil. Conclui-se, então, que o texto traduzido de Rio assumiu uma posição central no polissistema da literatura estrangeira traduzida no Brasil, segundo a teoria aqui apresentada:

[...] em situações em que emergem novos modelos literários, a tradução é propensa a se tornar um dos meios de elaboração do novo repertório. Através das obras estrangeiras, novas características (tanto princípios como elementos), até então inexistentes, são introduzidas na literatura alvo. Essas características possivelmente incluem não apenas novos modelos de realidades para substituir uma realidade anterior e estabelecida que já não é efetiva, mas também toda uma gama de outras características, como novas linguagens (poéticas), ou técnicas e padrões composicionais. (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 4)

Contudo, quando falamos sobre a recepção positiva de *O retrato* no Brasil,

faz-se necessário relacionar a teoria de Itamar Even-Zohar aos estudos de gênero discutidos no subcapítulo anterior. Considerando que “a significação do texto literário se dá pela relação estabelecida entre a obra e os vários sistemas culturais com os quais ela se relaciona” (MAROZO, 2018, p. 9), é possível analisarmos os motivos que levam um produto literário a ser aceito ou não em diferentes polissistemas literários ou contextos sociais e históricos:

Even-Zohar cita vários exemplos de mudanças introduzidas por escritores, as quais, em um primeiro momento, provocaram fortes reações da sociedade ou desorganização dentro de um sistema literário dominante. Seriam tais utilizações de elementos alheios a esse sistema, a materialização da atividade do artista moldando seu público e a própria sociedade. Se tais modificações foram, na época, consideradas escandalosas, elas foram gradativamente sendo mais e mais aceitas até verem-se completamente integradas no sistema principal. (OLIVEIRA, 1996, p. 69).

Assim, ao propor uma abordagem teórica que não se restringe única e exclusivamente ao texto, observando também a relação do produto final com os aparatos de produção, recepção e circulação (SILVA, 2018), Even-Zohar nos permite compreender as variáveis no “consumo” de uma obra em diferentes (polis)sistemas, bem como o papel que suas traduções e/ou adaptações representam nesses contextos. A seguir, propõem-se uma análise da tradução de *O retrato de Dorian Gray* para o português brasileiro, levando-se em conta as teorias e correntes estéticas aqui previamente discutidas.

4.3 Análises da tradução de *O retrato de Dorian Gray* sob uma perspectiva estética e identitária

A literatura – bem como todas as outras formas de arte – abrange diversos significados intrínsecos que correspondem à forma como o artista observa, descreve e relaciona-se com o mundo à sua volta. Assim, concebendo a literatura como um polissistema constituído de diversos elementos que interagem entre si e com outros sistemas, é possível identificarmos traços dessa interação, ou influência, nos diversos produtos literários – sejam textos originais, adaptações ou a literatura traduzida. Isso é o que se busca fazer no subcapítulo final desta pesquisa, tendo como objeto de análise a tradução de *O retrato de Dorian Gray* pelas mãos de João do Rio (1923).

Segundo Ruffini (2015), em um levantamento de dados realizado em 2015, a obra foi traduzida 19 vezes para o português brasileiro desde sua primeira tradução, no início do século XX. Até, 2022, outras novas edições somam-se desde 2015, ou seja, o romance de Wilde ainda se torna uma literatura requirida por leitores brasileiros. João do Rio, grande admirador do autor, foi um dos precursores da literatura wildiana traduzida no polissistema literário brasileiro. As “afinidades” entre autor e tradutor não se limitam, porém, às estéticas literárias: ambos foram vítimas da perseguição resultante do discurso homofóbico compartilhado, infelizmente, por seus respectivos núcleos sociais. Desse modo, podemos investigar a forma como a questão identitária, assim como a estética, está presente nas escolhas linguísticas do tradutor.

Para tanto, faz-se uso também do modelo de procedimentos técnicos da tradução, concebido por Rafael Lanzetti (2009). O autor separa-os em duas principais categorias: procedimentos estrangeirizadores e procedimentos domesticadores, sendo que os pertencentes à primeira “aproximam o texto de chegada do texto original” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p. 3), e aqueles pertencentes à segunda “afastam o texto de chegada do original, aproximando a tradução das estruturas linguísticas e da realidade extratextual da língua e da sociedade-alvo.” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p. 3). Os procedimentos respectivos a cada categoria são utilizados na análise dos trechos abaixo.

De antemão, ressalta-se que o uso das expressões “texto-fonte” e “texto-alvo” possibilita categorizar e dicotomizar os trechos analisados nesta pesquisa, para que seja possível, então, compará-los nas descrições acerca do tema central. No caso de “texto-fonte”, as passagens destacadas foram retiradas da versão final de *O retrato de Dorian*, escrito em língua inglesa por Oscar Wilde, de uma reedição publicada pela editora Autêntica em 2020. Já no “texto-alvo”, apresentam-se as mesmas passagens a partir da tradução de João do Rio, também da versão final do romance, republicada pela editora Hedra em 2006.

Inicia-se a análise com uma passagem extraída do prefácio. No quadro 1, é possível identificar o uso do procedimento denominado “reconstrução” de acordo com Lanzetti (*et. al.*, 2009, p. 14), o qual “[...] pressupõe mudanças na ordem sintática e na estrutura estilística de toda a sentença (reconstrução sintática) ou na estrutura lógico-semântica da sentença (reconstrução semântica)”. Neste caso, houve uma alteração sintática do texto-fonte na transposição para o português

brasileiro. No TA “a autobiografia” passa a ser o sujeito da oração, enquanto no TF o sujeito é “a crítica”. Ainda, o texto-alvo possui a expressão “ao mesmo tempo”, que não está presente no texto original:

Quadro 1: Prefácio

TEXTO – FONTE	TEXTO – ALVO
The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography. (WILDE, 2020, p.9, grifo nosso)	A autobiografia é ao mesmo tempo a mais alta e a mais baixa das formas da crítica. (WILDE, 2006, p.35, grifo nosso)

Fonte: Autoria própria (2022)

O excerto acima facilmente pode ser correlacionado com a vida e a carreira tanto do autor quanto do tradutor. Como relatado anteriormente, *O retrato* foi duramente criticado na época de sua publicação. Contudo, o criticismo destilado pela imprensa e pela sociedade inglesa não se limitou à obra, tendo a vida privada de Wilde sido exposta e atacada por jornais e revistas, o que culminou na penalização e no trágico fim do autor. Schiffer (2009, p. 151) aponta que a elite vitoriana “tinha a deplorável tendência de julgar as obras de arte apenas segundo seus próprios conceitos morais”, ou seja, independente da relevância artística da obra, o que estava sob o julgamento era a conduta de seu criador, neste caso, sua sexualidade. O mesmo aconteceu com João do Rio, que foi ridicularizado (vide anexo I), pela imprensa e por outros integrantes do polissistema literário brasileiro, em decorrência de seu comportamento que desviava da norma predominantemente heterossexual.

Tendo isso em mente, pode-se deduzir que, quando conceitua a crítica como uma espécie de autobiografia, o autor está se referindo à hipocrisia da sociedade, afirmando, de certa forma, que o criticismo é um reflexo dos próprios desejos não materializados, um ataque contra a liberdade que não se podia experimentar. Por outro lado, em relação ao TA, analisa-se que o tradutor concebe a autobiografia como uma forma de autocrítica. Sabendo da admiração que João do Rio sentia por Oscar Wilde, o qual exprimiu muito de si mesmo no romance aqui analisado, tal interpretação torna-se ainda mais significava. No que tange à constituição dos personagens, Wilde fez da tríade principal da narrativa – Basil Hallward, Dorian Gray e Lord Henry Wotton – em uma espécie de autorretrato. Essa é uma afirmação do próprio autor, escrita em uma carta direcionada a Ralph Payne, em 1894: “O livro

tem muito de mim mesmo. Basil Hallward é o que eu penso ser; Lord Henry, o que o mundo pensa que sou; Dorian, o que eu gostaria de ser” (WILDE *apud* SCHIFFER, 2009, p. 156). Desse modo, é plausível permitir ao imaginário uma leitura do TA como sendo uma referência ao próprio autor, sugerindo que o romance seria uma espécie de autocrítica, ao passo que o TF seria um comentário sobre o contexto social. Portanto, texto-fonte e texto-alvo também se diferem no que concerne ao campo semântico.

Já no quadro abaixo, identifica-se que o tradutor fez uso do procedimento denominado mudança de registro. Este, caracteriza-se pela decisão de traduzir um texto com registro informal utilizando a linguagem formal, ou vice-versa (LANZETTI *et. al.*, p.16). Destacam-se as traduções da onomatopeia “Oh” para a expressão “Ora”; “I never tell my people” para “não refiro o destino que tomo”; e “If I did” para “fazendo-o”.

Quadro 2: O segredo de Basil

TEXTO – FONTE	TEXTO - ALVO
<p>Oh, I can't explain. When I like people immensely, I never tell their names to anyone. It is like surrendering a part of them. I have grown to love secrecy. It seems to be the one thing that can make modern life mysterious or marvellous to us. The commonest thing is delightful if one only hides it. When I leave town now I never tell my people where I am going. If I did, I would lose all my pleasure. (WILDE, 2020, p. 10, grifo nosso)</p>	<p>Ora! Não posso explicar-te. Quando amo intensamente alguém, nunca digo a outros o seu nome. É quase uma traição. Aprendi a amar em segredo. Parece-me ser a única coisa capaz de fazer-nos a vida moderna misteriosa e maravilhosa. O que possa haver de mais comum nos parecerá estranho, desde que alguém o oculte. Quando deixo esta cidade, não refiro o destino que tomo, porque, fazendo-o, perco todo o meu prazer. (WILDE, 2006, p. 36, grifo nosso)</p>

Fonte: A autoria própria (2022)

Também no quadro II, o trecho “It is like surrendering a part of them.”, traduzido como “É quase uma traição.”, passa por um processo de reconstrução, “a fim de manter o valor semântico do texto-fonte” (LANZETTI *et. al.*, 2009, p. 14). O tradutor opta por substituir a frase “surrendering a part of them” pelo substantivo “traição”. Em uma tradução literal, o texto-fonte poderia ser transposto como “É como ceder uma parte” ou “É como entregar uma parte”, podendo o léxico “them” ser adaptado para “a pessoa que se ama”, em referência ao trecho “Quando amo

intensamente alguém”. Conteúdo, se consideramos o substantivo “traição” de um ponto de vista semântico, como o ato da pessoa amada “se entregar” para uma terceira parte, o TF permanece com sentido semelhante ao TA.

Partindo de um ponto de vista identitário, observa-se que, no português, o uso do masculino é predominante nas regras de concordância nominal. Gonçalves (2018, p. 107-108), aponta que “Apesar da existência das duas formas (feminino e masculino), o masculino em geral consegue representar coletivamente ambos os gêneros.”, e cita o uso de “homem” como sinônimo de “ser humano”, e “alunos”; “médicos” e “pais” como forma coletiva dos respectivos substantivos. Assim, essa questão pode ser atrelada ao apagamento discursivo da figura feminina, como aponta Judith Butler:

Numa linguagem difusamente masculinista, uma linguagem falocêntrica, as mulheres constituem o irrepresentável. Em outras palavras, as mulheres representam o sexo que não pode ser pensado, uma ausência e opacidade linguísticas. Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. (BUTLER, 2018, p. 25).

No que diz respeito exclusivamente à remoção do pronome “them”, atendo-se aos conceitos de Lanzetti (*et. al.*, 2009, p. 11), pode-se considerar, também, o uso de omissão, pois o “tradutor decide não traduzir para o texto-alvo algum item lexical ou estrutura do texto-fonte”. Contudo, considerando-se as questões referentes à língua-alvo, discutidas acima, percebe-se inviável a manutenção integral do léxico “them”, que é utilizado como uma forma neutra de tratamento no inglês.

No trecho seguinte, Basil descreve suas emoções internas e sensações puramente físicas ao ver Dorian Gray pela primeira vez. Novamente, os aspectos da corrente decadentista se apresentam na forma de um “despertar” da inconsciência, um momento de não-racionalização do personagem Basil no contato com o jovem:

Quadro 3: Primeiro encontro entre Basil e Dorian

TEXTO – FONTE	TEXTO – ALVO
I turned half-way round and saw Dorian Gray for the first time. When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me . I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so , it	Dei meia volta e, pela primeira vez, vi Dorian Gray. Nossos olhares cruzaram-se e eu senti-me empalidecer. Penetrou-me um singular terror... Compreendi que estava em face de alguém cuja simples personalidade era tão fascinante que, se eu me

<p>would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. You know yourself, Harry, how independent I am by nature. I have been my own master; had at least always been so, till I met Dorian Gray. [...] I had a strange feeling that fate had in store for me exquisite joys and exquisite sorrows. I grew afraid and turned to quit the room. It was not conscience that made me do so: it was a sort of cowardice. (WILDE, 2020, p. 13, grifo nosso)</p>	<p>abandonasse, ela me absorveria inteiramente, a minha natureza, a minha alma e até o meu talento. Não gosto de influências externas na minha existência. Sabes, Harry, quanto a minha vida é independente. Sempre fui senhor de mim mesmo, ou, ao menos, sempre o havia sido até o dia do meu encontro com Dorian Gray. [...] Tive a estranha sensação de que o destino me reservava exóticos prazeres e pesares extravagantes. Intimidei-me e dispus-me a deixar o salão. Não era a consciência que assim me fazia agir, mas havia uma espécie de covardia na minha ação. (WILDE, 2006, p. 39, grifo nosso)</p>
---	--

Fonte: Autoria própria (2022)

De acordo com os procedimentos técnicos da tradução, o primeiro trecho destacado no quadro II sofre uma “omissão”, conforme previamente conceituado, já que o substantivo “sensation” é descartado. Supõe-se que a omissão da palavra não prejudica o sentido semântico da frase, já que o substantivo “terror” remete a uma “sensação”, o que Basil estava sentido. Ainda, o adjetivo “curious” foi traduzido como “singular”; o substantivo “arte” foi traduzido como “talento”; e “room” foi traduzido como “salão” no TA, configurando-se em um processo de reconstrução, procedimento já caracterizado acima.

Em relação à transposição da estética entre TF e TA, sabe-se que o Esteticismo foi para Wilde a busca pela beleza e a exaltação do sensível. No caso do trecho acima, o autor descreveu a reação de Basil ao ver Dorian Gray pela primeira vez com o adjetivo “fascinating”, também transposto pelo tradutor com uma grafia semelhante e de mesmo significado, “fascinante”. Interessante notar que Wilde descreve tal fascinação de Basil por causa da “personalidade” de Dorian, assim, não coloca o personagem numa posição de elogiar diretamente a aparência física do jovem. Se considerar que o substantivo “personalidade” é um conjunto de características de um indivíduo que vai além do aspecto puramente físico, a escolha do autor em utilizar a palavra “personalidade” implica considerar a escolha de seguir um caminho de mascaramento de qualquer ato homoafetivo por parte do personagem Basil Hallward. Desta forma, percebe-se que o tradutor também

manteve na transposição para o polissistema literário brasileiro a manutenção da mesma carga de sentido e mascaramento do TF.

Prosseguindo nas análises, nos excertos “até o dia do meu encontro com Dorian Gray” e “mas havia uma espécie de covardia na minha ação”, o tradutor utiliza de uma estrutura parafrástica, consoante Lanzetti (*et. al.*, 2009, p. 11) “portanto mais longa, para expressar o mesmo valor semântico da estrutura sintética da língua-fonte”. No geral, todo o trecho do quadro II possui frases mais extensas. Dessa forma, no que diz respeito às escolhas lexicais do tradutor, identifica-se uma tendência à domesticação do sistema linguístico e estilístico do TF.

Ademais, na sentença “Sabes, Harry, quanto a minha vida é independente”, João do Rio faz a troca do substantivo “nature” por “vida”. Deste modo, não transcreve o comportamento autossuficiente do personagem como algo natural, pertencente ao seu ser, à sua identidade. Por outro lado, o termo “natureza” é mantido no excerto “ela me absorveria inteiramente, a minha natureza, a minha alma”, que faz referência à essência de Basil. Assim, levantam-se duas hipóteses: a escolha do tradutor foi puramente linguística, textual, evitando repetir a palavra “natureza”; ou houve a intenção de afastar-se do conceito de identidade, relativo ao que é ou não um traço intrínseco do personagem. Considerando a segunda como verdadeira, as escolhas verbais do autor que fazem referência à homoafetividade do personagem Basil não são totalmente traduzidas na obra em português – ou chegam ao novo polissistema de forma suavizada, como podemos observar em outros trechos do texto. Essa pode ser percebida como uma estratégia do autor para evitar que a tradução sofra com a mesma rejeição pela qual passou a obra original, ao mesmo tempo em que introduz as ideologias e características artísticas de Wilde no campo da literatura brasileira.

De todo modo, quando fala sobre “natureza”, Basil se define como uma pessoa independente, livre e individual, até o momento em que conhece Dorian. Neste caso, é possível analisar, no trecho acima, escolhas linguísticas relacionadas ao que é considerado natural ou não do ser humano em relação à questão da sexualidade. Ressalta-se que, quando se discute sobre sexualidade, normalmente as pessoas tendem a pensar especificamente sobre relação sexual. Entretanto, para Richard Miskolci (2017), a sexualidade vai muito além do físico e envolve afeto, autocompreensão e até a imagem que as pessoas criam uma das outras. Miskolci afirma, ainda, que a sexualidade tende a ser vista “como nossa própria intimidade, a

parte mais reservada, às vezes até secreta, de nosso eu” (MISKOLCI, 2017, p. 43). Tendo em vista que o padrão heteronormativo é o que dominava a sociedade da época de *O retrato*, de uma forma autoritária e que colocava a vida e a liberdade dos indivíduos em risco, assim como ainda acontece, de certo modo, no tempo presente, sabe-se que a homossexualidade não era considerada como algo inerente ao ser humano. Portanto ser homossexual era fugir da normalidade. Compreende-se, então, o “terror irracional” que Basil sentiu ao se deparar com uma figura que provocou o despertar de uma natureza até então contida, ou seja, conectou-se com as camadas mais íntimas do seu ser. Ainda, ao descrever os efeitos da personalidade de Dorian sobre “a natureza, a alma e a arte” de Basil, Wilde escreve “if I allowed it to do so”, ou, em tradução literal, “se eu permitisse”, o que Rio traduz como “se eu me abandonasse”. Assim, o autor descreve essa entrega do personagem como algo que só poderia ser concretizada ao passo em que Basil conscientemente a aceitasse, algo pré-existente que poderia vir à tona. Já o tradutor articula tal possibilidade como um abandono do que o personagem reconhece como sua natureza. Então, na ótica da tradução, deixando afetar-se por Dorian, Basil estaria rejeitando o seu eu.

Quadro 4: Repressão dos sentimentos

TEXTO – FONTE	TEXTO – ALVO
<p>I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to given form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world gains such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of medievalism, and return to the Hellenic ideal [...] But bravest man amongst us is afraid of himself [...] We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us. [...] The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. (WILDE, 2020, p. 25–26, grifo nosso)</p>	<p>Creio que se um homem quisesse viver plena e completamente, quisesse dar uma forma a cada sentimento, uma expressão a cada pensamento, uma realidade a cada sonho – creio que o mundo experimentaria tal impulso de alegria nova que nos esqueceríamos de todos os males medievais para voltarmos ao ideal grego. [...] O mais bravo, porém, dentre nós tem medo de si próprio. [...] somos punidos pelo o que negamos. Cada impulso que tentamos sufocar persevera em nosso íntimo e nos intoxica. [...] só quando cedemos a uma tentação nos desembaraçamos dela. Procure resistir e sua alma há de aspirar doentamente a tudo de quiser preservar-se, como</p>

	<p>agravação do desejo por aquilo que todas as leis monstruosas tornaram ilegal e monstruoso. (WILDE, 2006, p. 55, grifo nosso)</p>
--	--

Fonte: Autoria própria (2022)

O conceito sobre estrangeirização é perceptivo na primeira frase destacada: “expression to every thought” / “uma expressão a cada pensamento”; “reality to every dream / uma realidade a cada sonho”; tais escolhas tradutórias por João do Rio são parecidas com o texto-fonte, seja no sentido léxico, quanto semântico. Em contrapartida, no quadro IV, os procedimentos tradutórios utilizados por João do Rio configuram-se como estrangeirizadores, pois há manutenção dos itens lexicais, estruturas e estilos do texto-fonte (LANZETTI, *et. al.* 2009, p. 3), a exemplo da primeira frase destacada: “expression to every thought” / “uma expressão a cada pensamento”; “reality to every dream / uma realidade a cada sonho”. O texto-fonte estrutura-se na seguinte ordem: [substantivo fem. + preposição + pronome + substantivo masc.]; que é mantida, quase que por inteiro, no texto-alvo: [artigo + substantivo fem. + preposição + pronome + substantivo masc.]. Nesse caso, apesar de o número de palavras não ser o mesmo no TF e no TA, já que o tradutor adiciona os artigos indefinidos “um” e “uma”, o texto original não apresenta nenhuma dificuldade tradutória, lexical ou estrutural, portanto a tradução palavra-por-palavra pode ser empregada (LANZETTI, *et al.* 2009, p. 5).

Em todo este trecho há uma transposição muito fiel entre os textos, tanto no léxico quanto no semântico. A mensagem que Wilde tentara passar e os aspectos identitários que o autor debruçou sobre a obra, chegam ao polissistema literário brasileiro quase que intactos pelas mãos do tradutor. O “ideal grego”, como traduzido por Rio, por exemplo, se faz muito presente em todo o texto. Pode-se supor que a referência à Grécia Antiga se faz presente apenas na forma como o autor retrata a beleza do personagem que dá nome ao romance como algo “mitológico”, ou pelo culto ao belo e a tendência a exaltar a perfeição, características também presentes nas estéticas seguidas por ambos os escritores. Contudo, diante da temática desta pesquisa, faz-se pertinente explorar uma possível referência do autor, ou identificação, ao lado identitário da sociedade grega antiga, no que tange à visão da época sobre sexualidade. Iotti (2021, p. 84), aponta que “[...] os gregos tinham uma compreensão distinta da atual, formada no século XIX, sobre a

sexualidade, não diferenciando as pessoas em distintas identidades sexuais decorrentes do que entendemos hoje como orientação sexual”. No período, a relação homoafetiva, entre homens, era uma prática naturalizada e de grande relevância, podendo assumir um papel ritualístico. Assim, é possível considerar que, quando fala em ideal helênico, Wilde esteja falando sobre se entregar aos seus instintos mais primitivos – e reprimidos.

Ainda partindo de uma análise sobre os aspectos identitários, as sentenças seguintes, destacadas no quadro IV, em ambos o texto-fonte e texto-alvo, podem ser relacionadas a um dos conceitos propostos pela teoria *queer*. De acordo com Miskolci (2012), a teoria *queer* busca criticar as imposições, os discursos e os atos violentos e humilhantes contra pessoas não heteronormativas, pois o *queer* “é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo” (MISKOLCI, 2012, p. 25). Como comentado, Wilde foi punido pelo seu envolvimento com Alfred Douglas e João do Rio constantemente humilhado publicamente, violências fortemente relacionadas a trechos como “o mais bravo, porém, dentre nós tem medo de si próprio” e “somos punidos pelo o que negamos”. A tradução direta apresentada no TA exemplifica a perpetuação da crítica de Wilde, sobre o contexto no qual vivia, no sistema cultural brasileiro.

O último trecho a ser analisado faz parte do capítulo II e exprime uma crítica de Oscar Wilde em relação a forma de se vestir da alta sociedade inglesa vitoriana. Os personagens Basil e Henry conversam sobre a imposição de um *dress code* para se apresentar nos eventos e jantares aristocráticos. Considerando a moda em um plano (contra)cultural, percebe-se o contínuo surgimento de grupos de pessoas ao longo da história ocidental que utilizaram do vestuário como uma forma de manifesto e resistência, a exemplo dos grupos *punks* da década de 1970 nos Estados Unidos ou, até mesmo, a arte *drag queen* com seus vestidos e perucas extravagantes. Da mesma forma, Oscar Wilde viu na filosofia do dandismo uma maneira de provocar o seu contexto social e ir contra a cultura do momento, principalmente por meio da criação dos seus personagens.

Quadro 5: Crítica ao vestuário

TEXTO – FONTE	TEXTO - ALVO
---------------	--------------

<p>“It is such a bore putting on one’s dress-clothes,” muttered Hallward. “And, when one has them on, they are so horrid.” “Yes, answered Lord Henry dreamily, “the costume of the nineteenth century is detestable. It is so sombre, so depressing. Sin is the only real colour-element left in modern life.” (WILDE, 2020, p. 37, grifo nosso)</p>	<p>– É fatigante vestir-se numa casaca – ajuntou Hallward – e depois que se veste fica-se abominável. – Sim – respondeu lorde Henry abstratamente – as vestes do século XIX são destetáveis. São sombrias, deprimentes... O pecado é realmente o único elemento de algum colorido na vida moderna. (WILDE, 2006, p. 68, grifo nosso)</p>
---	---

Fonte: Autoria própria (2022)

Os dois primeiros excertos grifados no quadro V têm em comum o uso de termos relacionadas à vestimenta. No primeiro, João do Rio utiliza da compensação, ou “[...] o mesmo recurso estilístico usado no texto-original, porém com referentes ou símbolos diferentes” (LANZETTI, *et. al.*, 2009, p. 13), ao substituir a expressão “dress-clothes” por “casaca”. Aceita-se também a hipótese do uso de sinonímia, considerando que o termo “dress-clothes” pode ser traduzido como “roupas formais” e “casaca” tem por definição “veste masculina de cerimônia”.

Já no segundo trecho, além das escolhas lexicais do tradutor, permite-se interpretar o duplo sentido da palavra “costume” no texto-fonte, considerando a possibilidade de três traduções diretas: traje, costume e fantasia. Com relação à primeira, pode-se fazer a leitura do termo de forma literal, concluindo que foi utilizado para referir-se às roupas utilizadas no século XIX; com relação à segunda, especula-se que o termo contenha, de forma velada, uma crítica aos costumes e comportamentos do período citado, característica marcante nas obras de Wilde; por fim, relacionando o termo à uma fantasia, pondera-se que o emprego do substantivo seja uma forma implícita de referir-se ao mascaramento das questões identitárias que remetem à sexualidade, ou à performatividade (vide subcapítulo 2.1) de falsos comportamentos, como resultado das pressões sociais impostas aos indivíduos no contexto retratado. Levando em conta os fatores sobre a vida pessoal do autor, discutidos nesta pesquisa, as duas últimas hipóteses tornam-se ainda mais relevantes. De todo modo, a tradução restringe o TA à uma interpretação literal do termo, assim qualquer possível crítica ou intenção do autor não foi transposta para o texto que adentrou o polissistema literário brasileiro. Possivelmente, isso se deve ao fato de que haveria uma perda no campo semântico caso o termo utilizado não

fizesse alusão direta às vestimentas – pois não há uma palavra equivalente no português brasileiro que carregue os três sentidos propostos acima.

Por fim, no último trecho sinalizado, nota-se que tradutor realizou algumas modificações, omitindo a palavra “left” no texto-alvo em paralelo à adição da expressão “de algum”, referindo-se ao excerto “real colour-element”. Contudo, o campo semântico, ambos TF e TA possuem o mesmo sentido. Destaca-se o uso da palavra “sin”, traduzida de forma direta no texto-alvo. Considerando o contexto vivenciado por Oscar Wilde, torna-se pertinente interpretar a referência ao pecado como “o único elemento de algum colorido na vida moderna” como uma crítica do autor aos costumes impostos pela Igreja da Inglaterra que, no século dezanove, “maneja uma tremenda autoridade porque estava ligada, de um lado, com o governo; de outro, com os aristocratas e os *gentry*; e ainda por outro lado, com a educação.”¹¹ (BROWN, 1985, p.33; nossa tradução). Principalmente nos séculos passados, quando este pensamento era corroborado pela legislação, a homossexualidade era tida como uma forma de transgressão e imoralidade, tanto pela igreja quanto pelos tribunais. Portanto, conclui-se que Wilde desafia essas instituições de poder ao descrever o “pecado”, possivelmente em alusão à homossexualidade, como algo positivo, digno de entusiasmo. A mesma escolha de palavras, uma espécie de metáfora, pode-se dizer, é transportada para o idioma da sociedade-alvo, demonstrando que o tradutor compartilhava deste ideal do autor.

¹¹ “the Church of England wielded tremendous authority because it was tied, on one side, to the government; on another, to the aristocracy and gentry; and on still another, to education. (BROWN, 1985, p. 33)

5 Conclusão

Oscar Wilde (1854–1900) está para a literatura inglesa como João do Rio (1881–1921) está para o polissistema literário brasileiro. Hoje, o ostracismo vivenciado por autor e tradutor serve como objeto de estudo sobre discursos sociais predominantes no século XIX, mas, mais do que isso, evidencia o poder transformador da arte, em especial do texto literário, em tempos e sociedades resistentes à transformação. Como acontece com diversos dos grandes artistas, o trabalho de Wilde e de Rio transcendem o tempo e o espaço de sua concepção, ganhando novos significados quando admirados pela ótica de outras gerações. No que diz respeito ao romance *O retrato de Dorian Gray* e sua introdução ao contexto nacional, para além de suas contribuições no campo literário, o romance exprime uma carga antropológica de grande importância para os estudos de sexualidade, representatividade e identidade que, felizmente, vêm ganhando cada vez mais força e espaço nos meios social e científico, como é o caso da teoria *queer*.

Desse modo, a presente pesquisa adicionou novos aspectos e possibilidades de análise, fomentando tais discussões, além de ampliá-las também para o campo da tradução literária. Se, para a Inglaterra vitoriana, Oscar Wilde fora um transgressor, disseminador de ideologias subversivas, quando analisadas a partir de uma perspectiva teórica *queer*, em associação à teoria polissistêmica, sua vida e obra permitem compreender a dimensão na qual as imposições sociais afetam e moldam indivíduos, comportamentos, contextos e todo o apanhado artístico e linguístico de determinada época. Como produto das análises aqui concebidas, encontra-se traços identitários e marcas do período vitoriano na literatura de Oscar Wilde, e chegou-se à compreensão das semelhanças e diferenças tanto entre a recepção do romance na Inglaterra e no Brasil quanto entre o trabalho do autor e do tradutor. No sistema cultural brasileiro, além de despertar grande curiosidade atrelada às polêmicas ocorridas, observa-se que *O retrato*, por meio do trabalho de João do Rio, atuou como um canal de importação das estéticas literárias europeias, como o Esteticismo, o Decadentismo e o Dandismo, fortemente cobiçadas pelos artistas nacionais da *Belle Époque*. Assim, percebe-se que tanto texto original quanto texto traduzido assumiram um papel central e revolucionário em seus respectivos contextos – socialmente e artisticamente.

No que tange especificamente à tradução do romance pelas mãos de Rio, observamos que o texto traduzido não fica às margens do polissistema literário justamente porque, na medida em que introduziu estéticas advindas de um diferente cenário, rompeu com os modelos aqui implementados. Os procedimentos literários utilizados foram identificados predominantemente como domesticadores, de acordo com os preceitos de Rafael Lanzetti (2009), fator que corrobora com essa observação, já que evidencia a autonomia do tradutor em sua busca pela consolidação das estéticas decadente e esteticista na sociedade-alvo. Assim, ao fazer uso da domesticação do texto, segundo as hipóteses aqui levantadas, João do Rio facilita uma recepção positiva da obra ao passo em que traz estes novos modelos literários para o país, sem que se percam por completo as ideologias, críticas e toda a bagagem identitária presente no romance de Oscar Wilde.

REFERÊNCIAS

BROWN, Julia Prewitt. **A reader's guide to the nineteenth century English novel**. 1. Ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1985.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARTER, Ronald; McRAE, John. **The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland**. 1. Ed. New York: Routledge, 1997.

D'AUREVILLY, Barbey. O dandismo e George Brummell. In TADE, Tomaz (org). **Manual do dândi: a vida com estilo**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DONATO, Cida. A parceria entre Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros e o nascimento de uma estética musical brasileira. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias. **Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **O “sistema literário”**. [Trad. Luís Marozo, Yanna Karlla Cunha], Revista Translatio, v-.4. p. 22-45, 2013. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/Portuques/Even-Zohar_2013--O%20sistema%20literario.pdf>

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos Polissistemas**. [Trad. Carlos, Rizzon, Luís Marozo, Yanna Karlla Cunha] Revista Translatio, v-.4. p. 2-21, 2013. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/Portuques/Even-Zohar_2013--Teoria%20dos%20polissistemas.pdf

EVEN-ZOHAR, Itamar. **A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário**. [Trad. Leandro de Ávila Braga] Revista Translatio, n. 3, p. 3-10, out, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/34674/22321>

FARIA, Gentil Luiz de. A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira. São Paulo: Pannartz, 1988.

FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: BOUÇAS, Luiz Edmundo; CORRÊA, Irineu E. Jones (orgs). **O Labirinto Finissicular e as Ideias do Esteta: Ensaios Críticos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 76-83.

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Trad. Sergio Alcides. 4. Ed. São Paulo: Globo, 2005.

GONÇALVES, Davi Silva. **Por uma língua feminista: uma breve reflexão sobre o sexismo linguístico**. RICS, v. 4, n. 1, p. 99-115, jan./jun. 2018.

Disponível em:

<https://core.ac.uk/outputs/233161840>

HALL, Catherine. Sweet Home. In: PERROT, Michele (org). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Trad. Denise Bottman, Bernardo Jofily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções, 1789 – 1848**. Tradução de Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 35. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

IOTTI, Paulo. **Da homossexualidade à homoafetividade. Dos gregos à contemporaneidade**. Revista de Direito Civil, v. 3, n. 1, p. 83-107, jan./jun. 2021.

Disponível em:

< <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaDirCivil/article/view/1756/1554>>

LANZETTI, Rafael et al. **Procedimentos técnicos de tradução – uma proposta de reformulação**. Revista do ISAT, n. 7, 2009.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LÍSIAS, Ricardo. Introdução. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. **Descriptive translation studies: uma revisão crítica**. Gragoatá, Niterói, n. 3, p. 35-52, sem, 2002.

MELO, Kélen Silva. **A personagem arquetípica *femme fatale*: intertextualidade e a estética decadentista de Oscar Wilde e João do Rio**. 2021. 118 f. Dissertação de Mestrado em Letras – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2021.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

MORETTO, Fulvia M. L. **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MUCCI, Latuf Isaias. Walter Horatio Pater & a febre do Esteticismo. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu E. Jones (orgs.). **O labirinto finissecular e as ideias do esteta: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. P. 15 – 30.

RIO, João do. Nota do tradutor. In: WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. João do Rio (Paulo Barreto), São Paulo: Hedra, 2006, p. 28-30.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio: Vida, paixão e obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RODRIGUES, Kellen Cristina. **O Decadentismo e sua Face Estetista: Uma (a)moralidade Libertária**. Revista Letteris. n. 2, 2009.

MAROZO, Luis Fernando da Rosa. **A contribuição de Even-Zohar para a abordagem da literatura**. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 22, n. 2, p. 09 – 19, jul/dez, 2018.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O polissistema literário identificado por Even-Zohar. Organon, v. 10, n. 24, p. 67-74, 1996. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/175180/000156360.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

RUFFINI, Mirian. **A Tradução da Obra de Oscar Wilde para o Português Brasileiro: Paratexto e O Retrato de Dorian Gray**. 238 fls. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre: LPM, 2009.

SILVA, Francinaldo Freire da. **A Queer Theory Implemented Reading of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray***. 26 fls. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Estadual da Paraíba, 2014.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WATT, Ian. **A ascensão do Romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. Paulo Barreto. São Paulo: Hedra, 2006.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Edição bilíngue da primeira versão de 1890. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2009.

anexo A - Charge de João do Rio e Olavo Bilac

Fonte: Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.