

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

KÉLEN DA SILVA MELO

**A PERSONAGEM ARQUETÍPICA *FEMME FATALE*: A
INTERTEXTUALIDADE E A ESTÉTICA DECADENTISTA DE OSCAR
WILDE E JOÃO DO RIO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2021

KÉLEN DA SILVA MELO

**A PERSONAGEM ARQUETÍPICA *FEMME FATALE*:
INTERTEXTUALIDADE E A ESTÉTICA DECADENTISTA DE OSCAR
WILDE E JOÃO DO RIO**

**The archetypal character *femme fatale*: intertextuality and the decadent aesthetic
of Oscar Wilde and João do Rio**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirian Ruffini

PATO BRANCO

2021



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco



KELEN DA SILVA MELO

**A PERSONAGEM ARQUETÍPICA FEMME FATALE: A INTERTEXTUALIDADE E A ESTÉTICA
DECADENTISTA DE OSCAR WILDE E JOÃO DO RIO**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 12 de Março de 2021

Prof.a Mirian Ruffini, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Camila Paula Camilotti, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Claudia Marchese Winfield, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Ivan Marcos Ribeiro, Doutorado - Universidade Federal de Uberlândia (Ufu)

Prof Wellington Ricardo Fioruci, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 12/03/2021.

Dedico este trabalho ao meu amado filho, marido, pais, irmãos, mestres, amigos e colegas, cuja presença foi constante e acolhedora em toda minha trajetória até aqui.

AGRADECIMENTOS

Ao meu lindo e doce filho Daniel Melo e ao meu amado marido Clóvis por serem tão compreensivos diante das muitas ausências as quais foram submetidos pelos muitos momentos dedicados aos meus estudos, obrigada por serem tão companheiros e pelo incentivo.

A minha mãe, Regina, que foi o meu primeiro e maior exemplo, fonte de inspiração e força. Sou grata, também, ao meu pai, aos meus irmãos, aos meus queridos sobrinhos, e a todos os familiares que de alguma forma contribuíram com suas mensagens otimistas e por sempre apoiarem meus objetivos. Obrigada!

Aos meus amigos e aos colegas de profissão, especialmente a Alana e ao Lucas, que tão gentilmente ajudaram nas interpretações dos muitos aforismos que enviei a eles via *whatsapp*, pelas muitas horas de áudios, textos imensos, e conseqüentemente, pelas muitas horas de discussão sobre “o que será que Oscar Wilde quis dizer com isso?”. Obrigada!

Aos todos os meus mestres, principalmente, a professora Mirian Ruffini pela delicadeza e profissionalismo com os quais sempre conduziu nossas orientações e a produção deste trabalho. Obrigada!

Gostaria, também, de agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por estar presente no meio acadêmico incentivando e fomentando as pesquisas nas mais diversas áreas científicas, proporcionando aos pesquisadores não só o apoio financeiro mas também intelectual com a manutenção e atualização de seus periódicos, que ano após ano, consolida-se como uma fonte de pesquisa confiável.

Por fim, ao Programa de Pós-graduação em letras – PPGL, e a Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, obrigada por oferecer um espaço de crescimento acadêmico e pessoal, no qual me desenvolvi.

Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live. And unselfishness is letting other people's lives alone, not interfering with them. (WILDE, 1891, p. 81)

O egoísmo não está em vivermos conforme nossos desejos, mas em exigirmos que os outros vivam da mesma forma. O verdadeiro altruísmo é deixar cada um viver do modo que lhe parecer melhor. (WILDE, 2000, s/p) – (Tradução: Dilermando Duarte Cox)

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.

RESUMO

Nesta pesquisa são suscitados diferentes aspectos que se relacionam à personagem arquetípica *femme fatale* presente nas obras de Oscar Wilde e como ocorreu a transferência desse elemento para os textos de João do Rio. Com esse enfoque, acreditamos que a intertextualidade imagética do elemento estético indicado pode configurar-se como significativo fundamento para o pesquisador dos textos dramáticos wildeanos, devido à imensa importância do autor e de suas críticas no cenário inglês que perpassou para a *belle époque* brasileira através desse recurso, particularmente na obra do escritor Paulo Barreto (João do Rio). Sendo assim, selecionamos as peças teatrais *A woman of no importance* (1893) e *An ideal husband* (1895), de Oscar Wilde, para compará-las aos textos de João do Rio: *A bela Madame Vargas* (1912) e *Eva* (19-?). Dessa maneira, elencam-se os seguintes objetivos: explorar a fortuna crítica existente sobre as obras selecionadas e os autores; enfatizar a produção literária wildeana bem como o contexto de produção e recepção dos polissistemas fonte, incorporando uma leitura da estética decadentista e os primeiros registros do arquétipo da *femme fatale* no contexto de recepção da *belle époque* brasileira; elencar alguns dos os polissistemas fonte a fim de verificar quais as possíveis influências de estética literária decadentista e do meio social de Wilde, incidem na concepção de sua literatura; empreender investigação a respeito da obra de João do Rio, seu contexto de produção, e com especial ênfase no que tange aos textos elencados; apresentar uma análise comparatista entre as personagens arquetípicas wildeanas e as paulobarretianas presentes nas peças teatrais selecionadas, na intenção de verificar a manutenção da crítica wildeana por João do Rio, e a intertextualidade entre elas. A partir disso, a metodologia concentra-se em uma análise comparativa dos textos fonte de Oscar Wilde com os textos de João do Rio, na qual verificamos a transferência do elemento estilístico da *femme fatale* característica da estética decadentista para o polissistema literário brasileiro. Os resultados obtidos fornecem a base material de nosso estudo e sustentam nossa tese principal sobre a existência de uma intertextualidade imagética decorrente do trânsito da personagem arquetípica entre os diferentes polissistemas, por meio de transferência cultural e estética desse arquétipo feminino. Para isso, reunimos um arcabouço teórico pertencente aos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada para embasar os assuntos relativos ao contexto dos autores, nos quais buscamos respaldo nos textos de Daniel Salvatore Schiffer (2010), Gentil Luiz de Faria (1988), Mirian Ruffini (2015) dentre outros. Com relação ao tratamento das questões de nível linguístico e tradutório, utilizamos as acepções apresentadas por André Lefevere (2007) e Itamar Even-Zohar (1990), com ênfase nas transferências estéticas e culturais existentes em diferentes polissistemas. Para as considerações sobre influência e intertextualidade, buscamos respaldo no texto de Sandra Nitrini (2015) e Gerard Genette (2010). Com relação ao nosso capítulo de análise comparada das personagens arquetípicas, utilizamos os textos de Chirley Domingues (1998) e Brenda Grazielle Silva Trindade (2019), além de outros teóricos que possam contribuir com nossas discussões que contataram a intertextualidade imagética da personagem *femme fatale* transitando nas obras dos autores selecionados.

Palavras-chave: Influência; Intertextualidade imagética; Decadentismo; Personagem Arquetípica.

ABSTRACT

MELO, Kélen Silva. **The archetypal character *femme fatale*: intertextuality and the decadent aesthetic of Oscar Wilde and João do Rio.** 2021. 118 f. Dissertation (Master's degree in Linguistics, Literature and translations studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná. Pato Branco, 2021.

In this research study, different aspects are raised that relate to the archetypal character *femme fatale* present in the works of Oscar Wilde and how this element was transferred to the texts of João do Rio. With this focus, we believe that the imagetic intertextuality of the indicated aesthetic element can configure it is a significant foundation for the researcher of wildeano dramatic texts, due to the immense importance of the author and his criticisms in the English scenery that passed through for the Brazilian *belle époque* through this resource, particularly in the work of the writer Paulo Barreto (João do Rio). Therefore, we selected the theater plays *A woman of no importance* (1893) and *An ideal husband* (1895), by Oscar Wilde, to compare them with the texts by João do Rio: *A bela Madame Vargas* (1912) and *Eva* (19- ?). In this way, the following objectives are listed: to explore the existing critical fortune about the selected works and the authors; emphasize Wildeana literary production as well as the context of production and reception of the source polysystems, incorporating a reading of the decadentist aesthetic and the first records of the *femme fatale* archetype in the context of the reception of the Brazilian *belle époque*; list some of the source polysystems in order to verify which are the possible influences of decadentist literary aesthetics and of Wilde's social environment, which affect the conception of his literature; undertake research on the work of João do Rio, its context of production, and with special emphasis on the texts listed; to present a comparative analysis between archetypal characters Wildeano and the paulobarretianos present in the selected plays, with the intention of verifying the maintenance of Wildeana criticism by João do Rio, and the intertextuality between them. Based on this, the methodology focuses on a comparative analysis of the source texts of Oscar Wilde with the texts of João do Rio, in which we verified the transfer of the stylistic element of the *femme fatale* characteristic of the decadentist aesthetic to the Brazilian literary polysystem. The results obtained provide the material basis for our study and support our main thesis on the existence of an imagetic intertextuality resulting from the transit of the archetypal character between the different polysystems, through the cultural and aesthetic transfer of this female archetype. For that, we gathered a theoretical framework pertaining to Translation Studies and Comparative Literature to support the subjects related to the context of the authors, in which we seek support in the texts of Daniel Salvatore Schiffer (2010), Gentil Luiz de Faria (1988), Mirian Ruffini (2015) among others. Regarding the treatment of linguistic and translation issues, we used the meanings presented by André Lefevere (2007) and Itamar Even-Zohar (1990), with an emphasis on aesthetic and cultural transfers existing in different polysystems. For considerations about influence and intertextuality, we seek support in the text by Sandra Nitrini (2015) and Gerard Genette (2010). Regarding our chapter of comparative analysis of archetypal characters, we used the texts of Chirley Domingues (1998) and Brenda Grazielle Silva Trindade (2019), in addition to other theorists who can contribute to our discussions.

Keywords: Influence. Intertextuality imagetic. Decadentism. Archetypal characters.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 OSCAR FINGAL O'FLAHERTIE WILLS WILDE E JOÃO PAULO EMILIO CRISTÓVÃO DOS SANTOS COELHO BARRETO: DANDIS POR EXCELÊNCIA	18
2.2 Wilde em formação: suas raízes irlandesas e as influências recebidas	18
2.3 Contextos de produção e recepção da obra wildeana: a Era vitoriana, a <i>Belle époque</i> francesa e outros polissistemas	25
2.4 João do Rio: tradutor e escritor decadentista	32
3 LITERATURA E SOCIEDADE: OS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DECADENTISTAS E SUAS PRIMEIRAS TRANSMISSÕES	43
2.1 Oscar Wilde: da vida para a arte	43
3.1 A obra literária: um reflexo social	50
3.3 Influência: as bases da constituição da literatura wildeana	57
3.2 Intertextualidade: uma adaptação dos conceitos decadentistas por João do Rio	69
4. ANÁLISE COMPARADA DAS OBRAS	81
4.1 Corpus em cotejo: enredo e personagens	83
4.2 <i>Femme fatale</i>: o arquétipo feminino nas obras de Oscar Wilde e João do Rio	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde “nasceu no dia 16 de outubro em 1854 em Dublin, na Westland Row, número 21[...]” (SCHIFFER, 2010, p. 9), recebendo de herança de seus pais Willian Robert Wilde e Jane Francesca Elgee, “pertencentes à antiga burguesia irlandesa protestante e fervorosos nacionalistas” (SCHIFFER, 2010, p. 9), não só um nome que se tornou expressivo, mas também um legado literário. Assim, com a participação atenciosa de seus pais, recebe o incentivo para a educação nos melhores colégios de Dublin, e posteriormente, da Inglaterra.

O autor recebeu grande influência literária em seu núcleo familiar, absorvendo o fator da nacionalidade irlandesa da família Wilde, o que complementou sua formação individual e acadêmica, até sua fase madura, na qual percebemos uma expressão de crítica social muito mais aguçada e lúcida em suas obras, principalmente, com relação à Inglaterra e aos seus costumes. Oscar Wilde foi um autor de grande representatividade do século XIX na Inglaterra e em outros polissistemas culturais e literários. Uma das formas que encontrou para expressar sua crítica aos padrões sociais impostos pela sociedade de seu tempo foi a transmissão do símbolo da *femme fatale*, um elemento estilístico que caracteriza a estética decadentista em seus textos.

Tal dado motivou-nos a promover esta pesquisa tendo em vista que a representação desse arquétipo feminino encerra em si mais do que recursos estéticos e literários, pois é capaz de intertextualizar outras obras e autores, assim como, podem sugerir reflexões quanto ao contexto histórico-social, por exemplo. Salientamos ainda que para esta pesquisa realizamos nossas análises dentro de um escopo de textos dramáticos publicados na forma escrita. Por essa razão, efetuamos um recorte no qual concentramos nossas discussões acerca do conteúdo verbal, e assim, não incluímos a análise das encenações das peças teatrais escolhidas.

Após a definição de analisar o conteúdo verbal dos textos dos autores, elencamos o arquétipo da *femme fatale* que se revelou um recurso estilístico criativo e mutável, capaz de veicular inúmeras características expressivas como, por exemplo, a veiculação dos aforismos wildeanos construídos a partir de figuras de linguagem como a ironia, o humor, o paradoxo, etc. Diante disso, ao longo de nossas pesquisas, foi possível notar que, além da influência recebida de sua família literata, Wilde recebeu forte influência decadentista, marcada pelo uso da figura arquetípica feminina destacada e que pouco a pouco forjaram

marcas em sua literatura, contribuindo para a consolidação do seu nome como um autor criativo e com imenso talento literário.

Os oximoros refinados eram uma marca do dandismo, comportamento e estilo de escrita praticados no contexto dos autores selecionados. Contudo, em grande parte, os aforismos wildeanos também foram proferidos pelas criativas personagens *femme fatale*, que dão vida às suas críticas e passam a habitar seus textos literários. Tais singularidades destacam Oscar Wilde dentre os demais autores de seu tempo, detalhes que perpassaram as fronteiras físicas da Europa, encontrando no Brasil um de seus maiores adeptos: João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), que adotou o pseudônimo de João do Rio e o estilo wildeano em sua escrita.

Cabe ressaltar que o contexto de formação acadêmica do autor irlandês em Oxford teve duração de quatro anos e possui vital importância em quaisquer pesquisas sobre o autor, principalmente quando voltamos nossa atenção para sua produção literária. Assim, quando exploramos o universo estético wildeano, somos confrontados com o estilo de vida dândi adotado e, dessa forma, é possível entender parte da sua subjetividade criativa e da sua astúcia em passar sua mordaz crítica social aos padrões ingleses, a estratificação de classes e aos papéis dos gêneros no interior da sociedade vitoriana. Dessa forma, o dandismo, como um estilo de vida, migrou para os escritos de Oscar Wilde e concretizou-se em muitas de suas personagens. Esse arquétipo e estilo de vida personificou uma escrita crítica e sagaz do autor, não se limitando apenas aos personagens masculinos, mas encontrando-se em falas, ações e descrições de diversas das suas personagens femininas, especialmente aquelas de sua dramaturgia.

Frequentemente, o uso dessas personagens arquetípicas, que fogem do padrão da literatura tradicional do período, causam uma ruptura no *status quo* literário e, nos casos de Wilde e João do Rio, recebem os famosos axiomas reflexivos que, muitas vezes, são transmitidos pelas suas falas. Além disso, o arquétipo da *femme fatale* apresenta outras características decadentistas que foram recebidas de seus mentores e de seus autores preferidos, como J. K. Huysmans, Charles Baudelaire e Théophile Gautier.

Esses recursos intertextuais inserem-se na produção literária dos autores, e seus escritos, especialmente suas peças teatrais, chamam nossa atenção, pois eles migraram do polissistema de origem de Wilde vindo para o Brasil, sendo incorporados por João do Rio por meio da absorção e transmissão tanto do gênero dramático quanto do arquétipo da *femme fatale* em sua literatura, no contexto da *belle époque* brasileira. Assim, cabe suscitar aspectos demonstrativos das formas de transferência do estilo estético-cultural de

Wilde para o polissistema literário brasileiro a partir da verificação da presença da *femme fatale* na obra de João do Rio.

Cabe ressaltar que o termo influência, em nossa pesquisa, será abordado no sentido de deixar sobrevir mais a “presença” da literatura wildeana em solo brasileiro, do que meramente a imitação de sua obra e dos elementos que compõem a estética de Wilde pelo autor carioca. Isso se dá porque temos em vista que o termo imitação, de acordo com a visão platônica, “não é a representação de uma ação, mas a idealização de uma experiência geral ou comum” (NITRINI, 2015, p. 128), que associa “a visão do escritor que é própria de seu tempo” (NITRINI, 2015, p. 128). Com isso, pretendemos demonstrar a formação de um novo texto em um novo contexto, que no caso de Wilde e João do Rio, absorve a *femme fatale* como uma referência que dá notas da existência de uma obra e de outro, mas que, no entanto, se consolida como singular devido às características de seu autor e de seu contexto.

Assim, é pertinente mencionar que os elementos estilísticos, como as personagens arquetípicas, foram minuciosamente selecionados e incluídos por Wilde em sua literatura a partir da influência que ele próprio recebeu, possivelmente com a função de provocar em seus leitores uma reflexão quanto ao papel dos gêneros nos círculos sociais do qual participava o autor. Nessa lógica, posteriormente, João do Rio as incluiu em sua literatura de um modo mais criativo do que simplesmente sua absorção de forma copiosa. Dessa maneira, como veremos ao longo de nossas discussões, tanto o escritor irlandês quanto o autor carioca não se apropriaram das estéticas que os influenciaram unicamente, pois foram além da mera reprodução, e se distanciaram de suas fontes de influência, na medida em que introduziram elementos de sua própria subjetividade.

Neste trabalho de pesquisa, portanto, damos vazão aos temas relacionados à produção literária e formação cultural e heterogênea de Wilde. Além disso, investigamos como esses fatores migraram para seu texto até chegar a João do Rio, pois tais conteúdos apresentam elementos intertextuais e extratextuais ricos em significados, que podem ser confrontados com as experiências pessoais dos autores, justificando a constituição criativa e singular de suas literaturas. Por esse prisma, sugerimos que as criações literárias dos escritores revelam sua força criativa e influenciam a produção de obras de outros autores de sua época em seu meio de atuação, mas que também ultrapassaram as barreiras geográficas e resultaram na produção de inúmeras traduções em outros países, no caso de Wilde e, com relação a João do Rio, contamos com traduções interlinguais e

intersemióticas, como é o caso da encenação de algumas de suas peças em Portugal, como veremos a seguir.

Para Oscar Wilde, um dos lugares de disseminação de suas obras foi o Brasil, onde foram incorporados seus modos de se vestir e de se expressar junto à sociedade, além das marcas estéticas de suas obras por João do Rio e outros autores. Tal contexto concentra duas vertentes de escritores: uma voltada a buscar uma literatura genuinamente brasileira, e outra que absorve, de forma massiva, os produtos europeus, especialmente os insumos da França, incluindo estética literária, moda, arte, música ou alimentação. Tal realidade caracteriza o período histórico-social conhecido como *belle époque* brasileira, quando até mesmo os artigos mais supérfluos são mimetizados. Segundo Gentil de Faria, esse contexto pode ser considerado um “longo período que vai dos últimos anos do século XIX até 1930” (FARIA, 1988, p. 79), convivendo concomitantemente com os românticos e com a primeira geração modernista. Nesse prisma, no Rio de Janeiro da *belle époque*, o panorama que se delineou caracteriza um contexto cultural e ideologicamente tão heterogêneo quanto a conjuntura de Wilde, no qual se formou João do Rio. A esse respeito dissonante, Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2000), argumenta que,

Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870) e o ainda chamado modernismo, no presente século (1922 – 1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. [...] enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo agora perdera o mordente e não ia além da conversa de salão (CANDIDO, 2000, p. 103).

Diante de tantas nuances literárias e de influências estéticas diversificadas sendo transmitidas pela Europa e recebidas pelo Brasil, ressaltamos a importância dos Estudos da Tradução e do Comparatismo, visto que tais concepções nos proporcionam a perspectiva, a partir da confrontação não só de textos, estilos de escrita e estéticas literárias diversificadas, como também das traduções. Além disso, possibilita, por esse viés comparatista, a verificação da transferência dos elementos estilísticos de vários autores entre polissistemas diferentes, imortalizando as obras no tempo.

Tais teorias ampliam as noções sobre o fato de que as modificações e as interpretações subjetivas feitas pelos autores em relação à *femme fatale* expressam muito mais do que mera relação de influência. No contexto da *belle époque* brasileira, aparecem com frequência, a refração do arquétipo feminino, que de acordo com André Lefevre a

refração parte do princípio que “o trabalho do escritor ganha exposição e exerce influência”¹ (LEFEVERE, 1982, p. 4, nossa tradução) ou seja:

Os escritores e seus trabalhos são sempre compreendidos e concebidos em oposição a um determinado pano de fundo ou, se você preferir, são refratados por um certo polissistema², assim como seu próprio trabalho pode refratar trabalhos anteriores a partir de sua concepção acerca desse polissistema³ (LEFEVERE, 1982, p. 4, nossa tradução).

Isso porque a figura da *femme fatale* parte do texto originário e chega até os escritos dos autores em seus polissistemas, demonstrando que as traduções não ocorrem somente entre códigos linguísticos, mas para além disso, podem surgir como releituras imagéticas de um símbolo inserido em uma obra anterior. Destacamos tal conceito baseando-nos na ideia de que os autores, Oscar Wilde e João do Rio, possuem suas próprias motivações ideológicas, estão inseridos em contextos sociais e históricos diferentes e, por isso, necessitam adaptar os conceitos decadentes veiculados pelo arquétipo feminino para seus próprios círculos de convivência.

Por essa razão, acreditamos que eventuais modificações foram necessárias em alguns casos, a fim de adequar os textos originários e elementos estilísticos à realidade tropical do Rio de Janeiro no caso de João do Rio, por exemplo. Tais ocorrências podem ser percebidas através de um tipo de intertextualidade imagética, na qual João do Rio incorpora suas próprias experiências literárias antes de reverberar na transferência do arquétipo da *femme fatale* para seu texto. Cabe mencionar que esse fato pode ser vinculado à associação da subjetividade artística do autor carioca com a constituição da sua sociedade e do seu contexto histórico brasileiro.

Com essas marcas, as obras wildeanas e paulobarretianas oferecem subsídio material para nosso estudo e, dentre os muitos textos produzidos pelos autores selecionamos alguns a partir dos quais foi possível destacar a personagem arquetípica *femme fatale*, por constituir um corpus rico para a observação do contexto social e literário do final do século XIX e início do século XX, além de deixar sobreviver a passagem desse recurso estilístico wildeano e como esse elemento transitou em diferentes polissistemas.

¹ Texto fonte: *A writer's work gains exposure and achieves influence* (LEFEVERE, 1982, p. 4).

² Adotamos como forma de traduzir o termo *spectrum* o termo “polissistema” visto que a noção sistêmica é contemplada satisfatoriamente. Assim, o entendemos que a palavra “espectro” referenciada pelo autor concentra as mesmas características de um polissistema literário nos termos e Itamar Even-Zohar.

³ *Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum* (LEFEVERE, 1982, p. 4).

Nesse sentido, foram escolhidas as peças *A woman of no importance* (1892), *An ideal husband* (1895), de Oscar Wilde e, *A bela Madame Vargas* (1912) e *Eva* (19-?), nas quais se observam a sobreposição dos recursos estilísticos como os aforismos criados com o uso de metáforas, paradoxos ou a ironia, por exemplo, sendo calculadamente direcionados pela fala das personagens arquetípicas e assumindo, de forma conjunta, a função de um filão para expressar as críticas dos autores. Contudo, nesta pesquisa não daremos foco a análise dos aforismos dos autores, sendo pertinente salientar que eles participam apenas como um recurso utilizado na fala das personagens arquetípicas. Sendo assim, em alguns momentos nosso leitor encontrará menções ou observações acerca dos oximoros meramente ilustrativas.

Com relação à personagem arquetípica, é possível dizer que sua consolidação como meio pelo qual ocorre a transferência de fatores estéticos e culturais desde de suas primeiras expressões na obra de Théophile Gautier, que migram para os textos wildeanos chegando até a obra de João do Rio, dá-se por intermédio de um tipo de intertextualidade imagética. Sendo assim, em nossa pesquisa, a *femme fatale* sendo considerada o fio condutor da crítica wildeana sobre as severas restrições e imposições das tradições da sociedade de seu tempo que foi incorporada, imagetivamente, por João do Rio.

Com isso, o ponto de partida desta investigação aborda a transferência de dados culturais, crítico-sociais, estéticos e estilísticos de Oscar Wilde, por meio da assimilação do arquétipo feminino por João do Rio durante a *belle époque* brasileira. Nesse sentido, o escritor carioca pode ser considerado um agente intermediário da estética wildeana, assumindo a função de leitor e tradutor de Wilde, absorvendo e utilizando esse elemento estilístico, remodelando-o para o contexto do Brasil, nos termos de Lefevere.

Uma vez assimilados, os elementos da estética de Wilde são inseridos por João do Rio no polissistema literário brasileiro, o que o torna um adepto ao modo de vestir-se e de escrever wildeano. Além disso, sua literatura passa a atender a um público receptivo, que adota não só a estética peculiar wildeana, como também mimetiza seu comportamento dândi. Nossa pesquisa, portanto, visa demonstrar a forma como acontece essa transferência, baseando nossos argumentos na fortuna crítica existente sobre os autores.

Cabe salientar que, nesse decurso, buscamos indicar a *femme fatale* como elemento intertextual, capaz de validar como o arquétipo da mulher fatal pode representar a crítica social e a estética literária wildeana na interpretação de João do Rio. Para isso, utilizamos as peças de Oscar Wilde, que elencamos como corpus de nossa pesquisa na qualidade de

texto-fonte para, posteriormente, confrontá-los com a leitura e a utilização desses recursos feita por João do Rio em suas peças teatrais, por meio da intertextualidade imagética em suas obras na categoria de textos-alvo.

Diante disso, buscamos explorar as peças *A woman of no importance* (1892) e *An ideal husband* (1895) de Oscar Wilde, em comparação com as peças *A bela madame Vargas* (1912) e *Eva* (19-?) de João do Rio, nas quais analisaremos a presença do arquétipo da *femme fatale*, e como esses elementos representam a transmissão estética e cultural wildeana por meio da intertextualidade imagética. Diante desse propósito, buscamos apresentar algumas informações sobre as obras selecionadas, os autores e aspectos sobre a vida e o estilo literário de Oscar Wilde e João do Rio. Soma-se a isso nossa intenção de demonstrar algumas das influências literárias recebidas pelos autores, cujo resultado pode ter potencializado a constituição das suas literaturas.

Nessa lógica, consolidamos como objetivos específicos, conhecer os contextos de produção das obras selecionadas por meio da exploração da fortuna crítica existente sobre estas e seus autores; enfatizar a produção literária wildeana, bem como o contexto de produção e recepção dos polissistemas fonte, incorporando uma leitura da estética decadentista e as primeiras transmissões do arquétipo da *femme fatale*; verificar quais possíveis influências de estética literária e do meio social de Wilde incidem na concepção de sua literatura por meio da investigação de alguns de seus polissistemas fonte; demonstrar a transferência de fatores culturais e da estética wildeana para o polissistema brasileiro, a partir da investigação da obra paulobarretiana, assinalando a presença da *femme fatale* nos textos dramáticos dos autores, por intermédio de intertextualidade imagética.

Diante disso, reunimos um arcabouço teórico pertencente aos Estudos da Tradução e à Literatura Comparada no que concerne à representação de João do Rio, como um “agente” na cadeia de recepção e disseminação da obra wildeana no Brasil. Além disso, em direção ao tratamento das questões de nível tradutório e as características do texto traduzido, partimos do pressuposto de que as traduções atuam como uma forma de releitura literária, capaz de perpetuar um autor e sua obra em um ou mais polissistemas. Para sustentar nossos argumentos com referência aos assuntos da tradução, utilizamos as acepções apresentadas por André Lefevere (2007), Itamar Even-Zohar (1990), dentre outros. Com relação à análise comparada, à influência, à imitação e à originalidade de um autor, seu texto literário e de um tradutor e sua tradução, buscamos respaldo no texto de Sandra Nitrini, *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2015) e Gerard Genette

em seu livro *Palimpsestos* (2010); incluímos também os textos de Chirley Domingues (1998), Brenda Grazielle Silva Trindade (2019).

A metodologia que adotamos encontra-se prescrita por uma análise descritiva do elemento estilístico característico da estética decadentista encontrado nos textos fonte de Oscar Wilde, a partir da comparação de tal aspecto com as peças teatrais de João do Rio. Os dados obtidos fornecem a base material de nosso estudo e sustentam nossa premissa sobre a existência de uma transferência cultural e estética decorrente da intertextualidade da personagem *femme fatale* como recurso estilístico, entre diferentes polissistemas.

Nesse sentido, nossa pesquisa foi dividida em quatro capítulos: o primeiro abarca as acepções introdutórias acerca das principais temáticas do nosso trabalho de pesquisa e concentra a exposição de elementos extratextuais referentes aos autores e suas obras nos contextos de produção e recepção fonte, além de apresentar considerações sobre o contexto recepção brasileiro, obtidos por meio de pesquisa à fortuna crítica, com consulta a livros, artigos e teses, visto que essa busca pode revelar as raízes da heterogeneidade intelectual e literária que constituiu a identidade e o estilo de escrita de Oscar Wilde e João do Rio.

Posteriormente, no segundo capítulo, conferimos ênfase aos aspectos que circundam a vida e a obra dos escritores, visto que existe uma possível relação entre a formação do estilo literário e as circunstâncias vivenciadas por eles em seu meio social. Além disso, abordamos alguns aspectos sobre a estética decadentista, elementos característicos dessa vertente, bem como alguns exemplos das primeiras manifestações desses elementos em diferentes polissistemas.

No terceiro capítulo, buscamos demonstrar a intertextualidade a partir da transferência da estética decadentista por Oscar Wilde a João do Rio. Tais fatores podem ter contribuído para a constituição do estilo literário dos autores, de modo que sobrelevam características particulares como um modo criativo de transmissão da referida estética e da crítica social dos escritores. Buscamos, com isso, apresentar argumentos que podem ilustrar a intertextualidade cultural e estética do arquétipo da *femme fatale* como um recurso imagético, capaz de transferir elementos da estética decadentista como um símbolo representativo entre diferentes polissistemas, a partir da comparação desse elemento constitutivo das obras dos autores.

Por fim, no nosso último capítulo, dedicamos nossas análises para o estudo comparado entre os textos-fonte de Oscar Wilde, com as peças de João do Rio

supracitadas, no intuito de discutir se o autor carioca manteve o estilo wildeano em suas criações literárias, a partir da transferência do arquétipo feminino.

2 OSCAR WILDE, O'FLAHERTY, WILKS, WILDE E JOÃO PAULO EMÍLIO CRISTÓVÃO DOS SANTOS COELHO BARRETO: DANDIS POR EXCELÊNCIA

Neste capítulo buscamos apresentar aspectos sobre a vida e obra dos autores selecionados, bem como alguns exemplos das primeiras transmissões do arquétipo feminino da *femme fatale* em suas obras. Além disso, intencionamos revelar dados dos contextos nos quais viveram os escritores, a partir de fatos biográficos e detalhes de alguns de seus textos.

2.2 Wilde em formação: suas raízes irlandesas e as influências recebidas

A grande figura de Oscar Wilde, que representaria o melhor da dramaturgia inglesa do final do século XIX, possui uma ascendência familiar peculiar que condicionou muitos fatores e fizeram parte da sua educação. Seu pai foi um renomado médico, reconhecido por sua imensa habilidade no tratamento dos olhos e ouvidos. Foi nomeado “Sir” pela rainha Vitória, como uma gratificação pelos excelentes serviços prestados. Além disso, Sir William Wilde foi um grande pesquisador da cultura e do folclore irlandês, produzindo uma coletânea sob o título *Catalogue of the Antiquities in the Museum of the Royal Irish Academy* (1857). De acordo com a biografia escrita por Daniel Salvatore Schiffer (2010), Sir William era um “homem de inteligências múltiplas, de grande desenvoltura social” (SCHIFFER, 2010, p. 14) que obteve reconhecimento de William Butler Yeats pela obra *Irish Popular Superstitions* (1852).

Quanto à sua mãe, Jane Francesca Elgee, foi uma reconhecida poetisa nacionalista irlandesa que escrevia seus versos sob o pseudônimo de Speranza e pertenceu “à antiga burguesia irlandesa protestante” (SCHIFFER, 2010, p. 9). Como poetisa, foi uma fervorosa nacionalista e escreveu seus poemas “inflamados, com tons intensamente heroicos, a Charles Gavan Duffy, redator-chefe da *The Nation* – revista político-literária fundada em 1842” (SCHIFFER, 2010, p. 24).

Diante dos dotes literários de seus pais, podemos notar o fator cultural irlandês representado pelo folclore e pela poesia na constituição educacional e ideológica de Wilde. Em 1865, inicia seus estudos na Portora School, de Enniskillen na região norte da Irlanda, permanecendo lá até 1871, e logo após, matricula-se no Trinity College, em Dublin. Os excelentes resultados do jovem estudante Oscar Wilde renderam notáveis

reconhecimentos, como a publicação no *Meinek* de um trabalho redigido em grego sobre os poetas helenos, trabalho que lhe rendeu a medalha de ouro Berkley. No ano de 1874, com apenas 22 anos, recebe uma bolsa de estudos que lhe permitiu a entrada no Magdalen College, em Oxford na Inglaterra.

A fase acadêmica de Wilde foi muito produtiva. De acordo com James Laver (1961), o autor “obteve a dupla distinção de “Primeiro” em “Debates Clássicos” e em “*Litterae Humaniores*” (LAVÉR, 1961, p. 14). Foi nessa fase também que Wilde teve contato com os estudos filosóficos de Platão e Aristóteles. Durante o período em Oxford, Oscar Wilde recebeu a influência de outros autores que despontavam nesse contexto, a exemplo de Spinoza, Goethe, Hegel, Matthew Arnold e Baudelaire, dentre outros.

Outra tendência que participou da formação intelectual de Wilde foi o desenvolvimento das novas teorias da evolução de Darwin e Huxley, temas que se tornaram comuns para o público mais jovem da época. Além de todas essas influências, Wilde teve acesso aos ensinamentos de dois mentores em Oxford: John Ruskin e Walter Pater, cujas estéticas foram adotadas e disseminadas por Wilde em sua obra, apesar de contrastarem. Segundo Schiffer,

Durante os quatro anos de estudos no Magdalen College, Wilde continuou a oscilar incansavelmente entre seus dois ilustres mentores, isto é, entre o que eles encarnavam, cada um à sua maneira. Tanto sob o aspecto psicológico quanto filosófico: o hedonismo epicurista de feição materialista caro a Walter Pater; a ascese estoica de matiz espiritual defendida por Ruskin (SCHIFFER, 2010, p. 63/64).

A opinião de Schiffer reforça nosso argumento de que existe um panorama no qual todas as influências recebidas desde seu nascimento, até sua fase acadêmica, convergem em Wilde, tornando-o um sujeito heterogêneo, cujas influências alcançam a vida privada e profissional do escritor. Tal fato materializa-se como particularidades de estilo de escrita, fortemente marcadas em seus textos. Considerando essa hipótese, podemos dizer que a defluência das estéticas vigentes no contexto sócio-histórico e as relações interpessoais do autor foram igualmente decisivas na constituição da literatura, especialmente, em seus textos dramáticos.

Outra área de atuação do autor é a poesia. Sua produção é iniciada por uma série de poemas publicados em revistas, o que culminou no recebimento do prêmio de literatura grega e latina em maio de 1876. Um exemplo é o poema *Côro de Virgens das Nuvens*, baseado em uma passagem do texto *As Nuvens* de Aristófanes, comediógrafo grego.

Diante desse tema, podemos supor que a inspiração para a criação desse poema remete à notória vontade de Wilde de criticar os padrões de sua época a partir da inserção do estilo clássico em seus poemas. Tal fato pode ter uma ligação com a utilização do gênero comédia, intrinsecamente ligada à cultura grega e que apresenta como característica principal a forma satírica e cômica de criticar a sociedade, seus estratos e seus indivíduos.

No ano de 1877, Wilde excursiona pela Grécia e pela Itália, sendo recebido pelo Papa Pio IX em Roma. Em março do ano seguinte, Wilde escreve o poema *Ravena* e recebe o Prêmio Newdigate por esse trabalho. Sua trajetória foi ascendente nessa fase e, no mês de novembro desse mesmo ano, recebeu seu diploma de Bacharel em Artes.

Em 1879, instala-se em Londres e passa a ter contato com autores e artistas renomados da época, descobrindo a tendência dos pré-rafaelitas⁴. O estilo é marcado por uma busca pela beleza que pudesse se opor aos “horrores da sociedade industrial e cujo mote principal era “a Arte pela Arte” (MONTEIRO, 2012, p. 30. Grifo do autor). Dessa forma, para o pintor pré-rafaelita, assim como para o poeta, o objetivo norteador das criações “[...]era captar a beleza da maneira que ele considerasse mais adequada, desprezando qualquer preocupação social ou, até mesmo valores associados à esfera ético-moral (MONTEIRO, 2012, p. 30).

Em 1880 conhece Sarah Bernhardt e escreve nesse período sua primeira peça teatral de gênero drama *Vera, or the Nihilists*. O ano seguinte, 1881, foi um ano de muitos trabalhos, como palestras e publicações de inúmeros poemas, a exemplo de *Sonnet to liberty*, *The Garden of Eros*, *The grave of Shelley*, *The grave of Keats*, *Impression*, *Magdalen Walks*, dentre outros trabalhos que foram reunidos e corrigidos por David Bogue, posteriormente publicados em uma primeira edição sob o título *Poemas*. As palestras e conferências realizadas pelos escritores desse período tornaram-se uma prática entusiasta que se popularizou entre os maiores nomes, tanto na produção quanto no consumo da arte plástica e da literatura, quebrando o *status quo* literário e deslocando o eixo do continente europeu para os polissistemas literários da América Latina.

Wilde viajou para os Estados Unidos no ano de 1882, participando de uma série de conferências que iniciam pela palestra *The English Renaissance of Art*, em Nova

⁴ Um dos maiores expoentes da vertente pré-rafaelita foi Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), pintor e poeta inglês de origem italiana. De acordo com Giebelhausene Barringer (2009), citado por Maria de Fatima de Almeida Baia “o movimento, desde o início, quando ainda era um projeto, foi tanto visual quanto verbal, pois os artistas Pré-Rafaelitas produziam poemas, contos, críticas literárias e ensaios, juntamente com pinturas, desenhos e gravuras. Dessa maneira, trata-se de um círculo de artistas que, desde o início, tinham na consciência a importância do trabalho escrito para o seu programa” (BAIA, 2019, p. 63-64).

lorque. Foi o momento propício para que Wilde disseminasse suas expectativas teóricas para o “estetismo” ou, também chamado de esteticismo, marcando a presença do estilo pré-rafaelita, vertente que possui forte ligação com o termo originalmente criado e proferido por Wilde em suas conferências na América.

Na biografia escrita por Daniel Salvatore Schiffer “[...]essa noção, até então inédita, de “estetismo” (SCHIFFER, 2010, p. 105. Grifo do autor), é introduzida pelo próprio Wilde em uma entrevista. Schiffer ressalta que o autor “sempre cortês diante de seus interlocutores, respondeu à questão” (SCHIFFER, 2010, p. 105) sobre o termo que “ninguém tinha ouvido falar até que Wilde irrompesse no mundo das ideias – e por um bom motivo, pois foi, na esteira do pré-rafaelismo inglês, uma invenção tipicamente wildiana” (SCHIFFER, 2010, p. 105).

Schiffer comenta ainda que em resposta Wilde menciona que “o estetismo é a busca dos signos da beleza. É a ciência do belo que permite procurar a correspondência entre as artes” (SCHIFFER, 2010, p. 105). Nota-se, assim, que o estetismo wildeano está justaposto à teoria da Arte pela Arte, mas que inclui as influências do movimento pré-rafaelita.

Em maio, segue para o Canadá, regressando a Londres, posteriormente. A partir do ano de 1883, faz sua primeira viagem a Paris e escreve sua tragédia *The Duchess of Padua*. contexto artístico e literário da capital francesa oportunizou o contato de Wilde com pintores, atores e autores como Zola, Mallarmé, Victor Hugo, Verlaine, Proust, dentre outros, os quais acenavam a perspectiva impressionista, uma das muitas correntes estéticas vigentes da época. Ao regressar a Londres, instala-se em Chelsea, atuando como crítico literário em diversas revistas.

Nos anos seguintes, Wilde escreve *The harlot's house*, *The truth of masks*, *The Canterville ghost*, *Lord Arthur Seville's crime*, *The sphinx without a secret*, *The model millionaire* e, assume a direção da revista *The lady's world*, que futuramente passa a chamar-se *The woman's world*, além de produzir inúmeros artigos críticos para *The Pall-mall Gazette*. Em maio de 1888, Wilde publicou uma série de contos na coletânea *The happy prince and other tales*, contendo *The happy Prince*, *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant*, *The Devoted Friend*, e *The Remarkable Rocket*. Em 1891, publica *Uma casa de romãs*, incluindo duas *shorts stories* inéditas: *The Young king* e *The star-child*. Em 1892, estreia *Lady Windermere's fan*, em 1893, *Salomé* com Sarah Bernhardt, representando o arquétipo da *femme fatale* e, *A woman of no importance*, peças nas quais explora a figura de linguagem conhecida como paradoxo.

De acordo com Gentil de Faria, “foi no teatro, sem dúvida, que Wilde conseguiu o aplauso do público e o reconhecimento da crítica” (FARIA, 1988, p. 23), principalmente, com relação às suas peças do gênero comédia encenadas em Londres. Tal fato descreve a grande habilidade de Wilde em retratar a sociedade inglesa e criticá-la ao mesmo tempo. Para Faria, as peças de teatrais de costumes, como também são chamados os textos desse estilo, representam “o valor e o prestígio literário de Oscar Wilde, segundo o reconhecimento unânime dos estudiosos ingleses” (FARIA, 1988, p. 23).

Outros estudiosos do autor mencionam o sucesso de tais peças, como se observa no comentário de Mirian Ruffini, pesquisadora da literatura wildeana, a peça *A woman of no importance* (1892) é uma sátira “[...]plena de cinismo e ironia em relação à sociedade e aos costumes vitorianos. Também ataca o puritanismo e a hipocrisia moral, que eram frequentes em sua época e contexto” (GALVÃO, 2012, p. 149). Com essa característica típica do teatro wildeano, as obras de Wilde apresentam um tom ácido, de difícil digestão para alguns integrantes dos círculos ingleses mais conservadores. Por isso, na Inglaterra, após os escândalos envolvendo seu nome, surge como resultado a relativa posição de *second-rate*, que significa um *status* de menor prestígio para o cânone.

Concordando com Gentil de Faria, o relativismo existente acontece, pois, algumas “vezes as opiniões sobre um autor não são coincidentes, quando do confronto da reputação nacional e estrangeira, conseguida na transposição de fronteiras, devido a múltiplos fatores[...]” (FARIA, 1988, p. 21). Em terras inglesas, por exemplo, podemos destacar a censura feita por Lord Chancellour e Edward F. Smith-Pigott com relação à peça *Salomé* (1893), que desde sua estreia obteve sucesso de público e de crítica. Na época, a motivação apresentada alicerçou-se no argumento da coroa de que o nudismo, característico nas encenações, não estava de acordo com padrões vitorianos. De acordo com Ruffini, essa ação do governo inglês, esconde a verdadeira razão ter sido “o fato de que a peça continha personagens bíblicos, o que não era permitido como encenação” (RUFFINI, 2015, p. 56).

Já no contexto francês, em uma de suas viagens, Wilde obteve uma excelente receptividade, tendo sido conduzido por Robert Sherard que “não se limitou a convidar Wilde para a casa dos maiores escritores da França” (SHIFFER, 2011, p. 117), além de levá-lo a locais muito menos refinados da periferia de Paris, espaços que serão descritos pelo autor, compondo muitas cenas do romance *The picture of Dorian Gray* (1890), obra que apresenta como características a falta de virtudes e a corrupção do ser.

Em seu texto *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira* (1988), Gentil de Faria argumenta que, “o Oscar Wilde inglês é diferente do famoso esteta extraordinariamente popular no Brasil e nas demais literaturas ocidentais” (FARIA, 1988, p. 21). No polissistema literário brasileiro, o círculo dos literatos cariocas foi seduzido “por um fascínio quase doentio. A temporada de Sarah Bernhardt (em junho de 1886), marcou o início dessa veneração pelos artistas franceses” (FARIA, 1988, p. 75). Esse detalhe é de particular relevância, visto que nos permite visualizar que a imagem de Wilde possui diversas representações e diferem devido ao contexto em que foi gradualmente inserida.

Além disso, um detalhe a se destacar é o fato das questões de estética e de contexto serem correlatas entre os polissistemas inglês, francês e brasileiro, coincidindo em tempo histórico com a chamada *belle époque*. Assim, ao mesmo tempo em que se desenvolvem as sociedades da puritana Inglaterra, em contraste com a da efervescente França, ambas motivadas pelas inovações industriais e tecnológicas do momento, desenvolve-se também, no Brasil, um segmento de escritores, cronistas, contistas que se nutriram dos conteúdos, principalmente, artísticos e literários produzidos na Europa.

A imagem do dândi frequentemente associada a Wilde, que possuía aparência e modos refinados, era algo que o destacava em qualquer lugar que fosse, por isso a fama do escritor irlandês muitas vezes o precedeu. O dandismo, por sua vez, é um exemplo da assimilação do estilo wildeano que foi absorvido por João do Rio. Alguns críticos da época consideravam um estilo supérfluo, outros percebiam o tom de contestação e a ressignificação que o arquétipo do dândi representava para o decadentismo. Ademais, ao contrário do que possa parecer, em virtude das conotações negativas geradas em torno da figura dos dândis, o uso desse arquétipo descreve mais uma das formas encontradas por Wilde para criticar os valores vitorianos.

As formas que Wilde utilizava para inserir suas críticas, além do uso dos arquétipos e dos aforismos, foi o uso do gênero teatro de comédia, que também possui o caráter subversivo. Em seu dicionário de teatro, Patrice Pavis apresenta uma acepção para o termo comédia, relatando que a:

[...]peça cômica procura fazer sorrir. Para o classicismo francês, a comédia, por oposição à tragédia e ao drama (século XVIII), mostra personagens de um meio não-aristocrático, em situações cotidianas, que acabam se saindo bem de apuros. MARMONTEL dá uma definição muito geral, mas bastante completa, da comédia: “É a imitação dos costumes, posta em ação: imitação de costumes no que difere da tragédia e do poema heroico” (PAVIS, 2008, p. 53).

A diferenciação entre tragédia e comédia indica um ponto central da crítica wildeana, pois a “[...]comédia pressupõe uma visão contrastada, até contraditória do mundo” (PAVIS, 2008, p. 53). Assim é no mundo ficcional representado por Wilde, contraditório, ambíguo e contestador que inclui sua subjetividade criativa e o individualiza em uma sociedade binária, de modelos a seguir, de regras a cumprir e posturas a assumir. Contextualizando o conceito de Pavis e Marmontel, sobre o potencial subversivo do gênero comédia, Ruffini acrescenta que:

As peças de costumes de Oscar Wilde eram um retrato da vida vitoriana, mas às avessas, com algum tipo de quebra da expectativa, uma inversão de papéis ou chacota de instituições, com a finalidade de provocar o riso, a reflexão, a surpresa e desencadear mudança (RUFFINI, 2015, p. 56).

Com tal postura estética, em 1894, no auge de sua carreira como dramaturgo, foi publicada uma edição das peças *A woman of no importance* e *Salomé*, com algumas ilustrações de Aubrey Bearsdley e a tradução para o inglês por Lord Alfred Douglas, carinhosamente chamado de Bosie por Wilde. E em 3 de janeiro de 1895 estreia a peça *An ideal husband*, que recebeu o comentário de Luís de Ben na 1ª edição do livro *Oscar Wilde: obra completa* (1961) traduzida e organizada por Oscar Mendes, na qual escreve uma versão cronológica das criações de Wilde, manifestando que a peça foi um “novo e extraordinário êxito. Wilde acha-se agora no ponto culminante de sua vida, a poucos passos do início da catástrofe” (BEN, 1961, p. 44). Em fevereiro do mesmo ano, estreia a peça *The importance of being earnest* no St. James’ Theatre, em Londres com a montagem de George Alexander.

Em 28 de maio, publica-se no *Daily Chronicle* “a primeira carta de Wilde sobre o regime penitenciário britânico, sob o título *O caso do guarda Martin*” (BEN 1961, p. 45). Wilde continua produzindo e, em 1898, publica uma primeira edição do poema *The ballad of Reading Gaol* e, a segunda carta *Não leia isto se você quer ser feliz hoje*. No ano seguinte, recebe o convite de seu amigo, “depois biógrafo, Frank Harris (cujo livro, *Oscar Wilde, sua vida e confissões* foi publicado no Brasil em 1939, em tradução de Godofredo Rangel)” (BEN, 1961, p. 45), para viajar até Côte d’Azur.

Ainda de acordo com Schiffer, o autor passou a residir em Bernevalsur-Mer, na França, onde permaneceu “escrevendo muitos de seus aforismos que foram, postumamente, reunidos em um livro cujo título é *Sebatian Melmoth Aphorisms* (1901),

compilado e publicado por Robert Ross” (MELO, 2018, p. 21). Assim, foi vivendo os últimos meses de vida e em 1900:

[...]em plena Belle Époque e enquanto Paris acolhia a Explosão Universal - em toda a sua efervescência e alegria, ao som das melodias de acordeão e dos bailes populares, - [...]voltou definitivamente para a Cidade Luz (SCHIFFER, 2010, p. 276).

Após seu falecimento, a produção literária de Wilde foi fomentada graças ao seu amigo Robert Ross e aos seus tradutores, o que permitiu a permanência das suas obras em circulação, indo percorrer o mundo até os dias atuais. Contou para isso com inúmeras traduções e adaptações de seus textos, de suas críticas perspicazes e, provocando reflexões desde então. Assim, tendo em vista os notáveis acontecimentos biográficos da vida de Wilde e as influências recebidas pelo autor, podemos sugerir que sua formação pessoal e literária contribuiu para a criação de seu estilo de escrita singular.

Dessa maneira, tendo em vista a importância dos fatores sociais que circundaram a constituição intelectual e pessoal de Wilde, em nosso próximo tópico, faremos um aprofundamento dos contextos pelos quais circularam Oscar Wilde e suas escrituras.

2.3 Contextos de produção e recepção da obra wildeana: a Era vitoriana, a *Belle époque* francesa e outros polissistemas

Neste trabalho de dissertação, o contexto vitoriano será considerado um dos polissistemas fonte ao lado do polissistema francês, visto que embora o autor possuísse a origem irlandesa, cresceu em solo inglês, estudou e formou-se nas escolas britânicas e, com isso, trouxe consigo elementos culturais difundidos em sua época por seus mestres ingleses e conterrâneos literatos no período vitoriano. Além disso, em suas obras, percebem-se fortes influências literárias recebidas na França, local que adotou como um lar. No contexto francês, a imersão de Wilde foi profunda, intensa e por escolha própria, já que os primeiros contatos com os franceses foram em sua fase mais madura. Assim, a assimilação da cultura francesa, especialmente a estética decadentista, foi amplamente difundida em seus textos, como veremos ao longo de nossas análises, sem deixar de fazer referências aos modos ingleses na forma de críticas expressos por Wilde. Por esse motivo, consideremos ainda, que nesses dois polissistemas fonte ocorreram as primeiras disseminações das obras wildeanas, bem como, seus valores estéticos.

De forma não menos importante, a obra do escritor circulou em outros países, que para nossa pesquisa não representarão os contextos de produção, mas se consolidam como polissistemas de recepção das obras de Wilde, a exemplo do continente americano, com aparições nos EUA e no Brasil, além da Alemanha, Portugal, Itália, dentre outros. Sendo assim, consideramos que a França, em particular, foi um dos locais onde a repercussão da prisão de Wilde, por exemplo, não afetou a todos de forma negativa. Esse fato, possivelmente, contribuiu para o autor escolher a capital francesa para viver seus últimos meses de vida, sendo o polissistema literário e cultural francês um dos contextos de produção e, também, de recepção da figura e obra de Oscar Wilde.

Gentil de Faria, em seu estudo sobre a obra de Wilde exemplifica, a partir de uma compilação das traduções wildeanas realizadas em diversos polissistemas literários, entre os anos de 1895 e 1929, o grande número de traduções na França, contabilizando 18 textos traduzidos. Na Alemanha, a produção de traduções foi em grande escala, demonstrando sua enorme aceitação. No contexto alemão, somente para o romance *The picture of Dorian Gray* (1890), foram produzidas “catorze versões[...], algumas com várias edições no período de 1900 e 1930. *Salomé* foi vertida oito vezes durante essa mesma época” (FARIA, 1988, p. 31). Além disso, a influência wildeana na Alemanha, “foi ainda mais impressionante. Inúmeras traduções de suas obras se sucederam em proporções inacreditáveis” (FARIA, 1988, p. 31).

Vale mencionar que as características estéticas de Wilde “aguçaram a curiosidade dos jovens escritores italianos” (FARIA, 1988, p. 34) e, na Espanha, as traduções “apareceram na revista *Prometeo* (1908-1912), onde os primeiros tradutores publicaram seus trabalhos” (FARIA, 1988, p. 36). Na Itália, o período de 1900 até 1920, houve uma grande profusão de traduções das obras wildeanas, contando com aproximadamente vinte nove traduções e algumas reedições. Faria acrescenta que, em Portugal, muitos dos jovens escritores da época, como Abel Botelho (1856-1917), foram um vínculo entre Wilde e os autores brasileiros, como João do Rio.

Com relação ao polissistema fonte inglês, existia uma clara divisão de classes: aristocracia, burguesia e classe trabalhadora. Essa época foi marcada por muitas revoluções que contribuíram para uma aceleração da produção industrial, principalmente bélica, gerando um crescimento urbano e econômico por parte da classe burguesa emergente, que passará a habitar os círculos ingleses mais elitizados a convite dos nobres.

Com a ascensão dos novos ricos, ocorreram algumas mudanças nas estruturas sociais da aristocracia tradicional, que selecionava seus novos membros, avaliando-os por

suas posses. Assim, gerou-se uma subdivisão de classes no núcleo aristocrático que se denominou *gentlemen*, constituída por nobres ou baronetes agraciados com títulos pela coroa britânica. Dessa classe eram exigidos bons rendimentos mensais e a escolha dos casamentos era comumente praticada por motivações econômicas, temática amplamente criticada na obra de Wilde, principalmente, no conjunto de peças que compõe a paródia wildeana da vida cotidiana da Inglaterra do final do século XIX. Segundo Mirian Ruffini, Wilde retratou o cotidiano da sociedade inglesa e concedeu ao seu público, a possibilidade de estar,

[...]em contato com realidades e temas conhecidos, como traição, ambição, nascimento, casamento e morte, Wilde promovia uma quebra na expectativa dos desfechos de seus enredos, invertendo situações e provocando questionamentos ao mesmo tempo em que divertia (RUFFINI, 2015, 104).

Ainda com relação ao contexto social inglês, para obter ou manter privilégios, os *gentlemen* passavam “a se comportar de acordo com sua nova posição social e isso gerava o esnobismo ou o “sentimento de pertencimento à classe” (RUFFINI, 2015, p. 48). A alta classe inglesa pertencia “à Igreja Anglicana e defendia o partido conservador na política” (RUFFINI, 2015, p. 47). Além disso, recebiam regalias como a possibilidade de compra de postos importantes nas grandes instituições inglesas.

Na sociedade do período, “os construtores da identidade do indivíduo, na Europa do século XIX, eram as instituições, o sistema de classes, o casamento, a família, as leis e a convivência social” (GAGNIER, 2010, p. 20 *apud* RUFFINI, 2015, p. 48). Uma das questões do comportamento social da época que podemos destacar é posição das mulheres que eram constantemente vigiadas durante todos os momentos e precisavam de companhia para sair em passeio público, além de não possuírem direitos civis sobre seus bens herdados, um panorama que veio modificando-se vagarosamente, até os dias atuais.

Na Inglaterra, as negociações no setor político-econômico eram pautadas a partir de ações interventoras, nas quais investiam seu poderio bélico contra outros países, a fim de assegurar seus domínios e a conquista de novos territórios. Os conflitos militares ocorridos entre Inglaterra, Irlanda e a França, por exemplo, marcaram uma rivalidade que se estendeu por muitos anos, deixando sobrevir uma cisão de ideologias. Nesse período, os leitores que consumiam literatura dividiam-se entre os jovens, com seus pensamentos mais modernos, e os mais conservadores, comprometidos em manter os velhos e

tradicionais valores familiares com o apoio do clero, acirrando ainda mais as diferenças ideológicas entre essas configurações sociais.

O contexto wildeano situa-se entre a *Belle époque* francesa (1885-1914) e a Era vitoriana (1837 – 1901) que são dois períodos históricos de constituições sociais distintas, mas que mesmo sendo dissonantes, de algum modo influenciaram de forma conjugada o modo de viver e a escrita de Oscar Wilde. Dessa constituição histórico-social heterogênea, emergem conflitos que movimentaram a literatura de Wilde com a inserção de uma crítica voltada a confrontar os padrões comportamentais e literários do período em que viveu. 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.

Essa atitude francesa acende em Wilde uma chama que se irradiou para a formação de uma personalidade contestatória, deixando sobrevir as influências literárias que recebeu na França. Um bom exemplo foi a que recebeu de Théophile Gautier, com seu decadentismo refutador que demonstra uma ruptura com os padrões europeus da época, o que sugerimos ser um dos prováveis motivos para a constituição das críticas wildeanas.

Tais conflitos e contradições contextuais podem ter intensificado o tom ácido utilizado pelo autor no momento de criticar o modelo aristocrático ou as questões de gênero dentro da sociedade inglesa. Em muitos casos, Wilde recorre a inserção de outras obras e outros autores de condição ideológica similar em seus textos, a fim de potencializar sua visão contestatória. Um exemplo é a incorporação das personagens arquetípicas ou do emprego dos aforismos, que refletem o estilo esteticista e decadentista que se torna perceptível nas falas do dândi e da *femme fatale*. Os maiores expoentes do estilo esteta conflagraram na França, fato que não passou despercebido pelos críticos ingleses mais conservadores.

Diante de uma visão crítica irônica, Wilde faz uso de intertextualidades de autores e obras contestatórias diversas em seus textos. Esse fato pode ter contribuído para que a postura da crítica especializada inglesa tenha negligenciado o valor literário de Wilde, culminando, em alguns casos, em uma depreciação de sua obra a partir de uma perspectiva negativa como acusações de plágio. Muitos dos críticos de sua época, apoiados em formulações carregadas de juízos de valor buscavam definir o que era literatura boa ou ruim apresentando algumas análises sobre as inúmeras referências que

habitam os textos do autor, por vezes, abrindo espaço para questionamentos sobre a originalidade da autoria de algumas das obras de Wilde.

Um exemplo de trabalho que movimentava críticas nesse sentido e a tentativa de relegar Wilde ao segundo plano, foi a peça *Lady Windermere's fan* (1893). Contudo, mesmo diante de uma repercussão negativa, não seria necessário a Wilde confrontar tais críticas pois suas personagens eram singulares e apresentavam diferenciações comparadas às de outras obras e conta, também, com o uso de seu *wit*, e seus *puns*⁵, que perpassam da personalidade autor para suas personagens, características consideradas únicas e que formaram o estilo de texto dramático peculiar de Wilde. No caso da peça supracitada, as personagens:

[...]contrariam as expectativas: a mulher que tem um passado acaba revelando o centro moral da peça por possuir não só uma inteligência astuta, como uma grande capacidade de compaixão; o marido não é infiel, mas sim tão atado à moral convencional que sua tolerância se torna potencialmente perigosa; e a esposa, que sucumbe à tentação num acesso de rancor, acaba se dando conta de sua ingenuidade e começa a opor resistência à autoridade do marido por motivos morais e sociais (CAVE, 2011, p. 26).

Desse modo, as críticas de Wilde às convenções têm um ponto de apoio em personagens que invertem seus papéis, proferem muitos aforismos ou trocadilhos espirituosos, sendo inspiradas tanto em personalidades reais quanto em figuras presentes em outras obras de autores admirados pelo dramaturgo. Tais usos são engendrados por meio de uma criativa mistura, em que várias imagens são sobrepostas, fato que denota traços de originalidade e intertextualidade, muito mais que uma postura puramente imitativa. Em *Lady Windermere's fan* (1893) podemos destacar a ironia sendo utilizada em um aforismo: “e vejo que continua a haver na sociedade o mesmo número de idiotas de sempre. Que agradável verificar que nada mudou!”⁶ (WILDE, 1961, p. 585).

Cabe relevar que o termo mais preciso para definir as intertextualidades com os textos de outros autores nas obras de Wilde é o termo “influência”. Tal sentido explica-se devido ao reconhecimento de referências diversas, intertextualizadas nos interstícios da peça mencionada. Além disso, tal peça apresenta características peculiares do estilo

⁵ Em nossa tradução, *puns* representa “trocadilhos”, o que podemos conectar com os aforismos, cuja linguagem concentra-se no uso de metáforas irônicas ou no uso de um jogo de palavras com trocadilhos e paradoxos. Além disso, é comum encontrarmos o *wit* (humor) na composição das suas obras mas, principalmente, em seus aforismos.

⁶ *And I see that there are just as many fools in society as there used to be. So pleased to find that nothing has altered!* (WILDE, 1983, p. 385).

wildeano como o *wit*, que foi inserido nessa obra por meio de uma crítica inteligente que coloca em cena tipos sociais reconhecidos na época, tornando sua obra única e imune a acusação de plágio. Richard Allen Cave cita o momento final da peça, em que:

[...]os membros atentos da plateia foram levados a reavaliar não só o que passa na sociedade por ética convencional, como também os estereótipos dramáticos de personagem e situação através dos quais essas convenções são culturalmente sacralizadas (CAVE, 2011, p. 26).

Tal comentário valida a originalidade nos procedimentos estéticos do escritor, visto que o efeito reflexivo característico das peças de teatro de Wilde foi sugerido aos seus expectadores. Assim, mesmo diante de tantas críticas, o autor sempre demonstrou domínio literário e uma criatividade incomum como a sobreposição de imagens e figuras de linguagem conjugadas em seus aforismos, técnica narrativa que despontava no cenário literário inovador da época.

Tais elaborações criativas na área da literatura emergem no mesmo contexto histórico, porém em diferentes polissistemas culturais e literários, a exemplo da França, na qual se instaurava um novo paradigma que surgiu gradualmente após as sucessivas revoluções, como a Revolução Francesa (1789-1799), as guerras napoleônicas (1803-1814), a Primeira guerra mundial (1914-1918), contra os alemães, e caracterizam-se diferentemente da puritana e conservadora sociedade inglesa. Cabe ressaltar que, nesse momento, as técnicas literárias inovadoras e tradicionais conviviam juntas, permitindo que as muitas correntes estéticas e teóricas existentes contrastassem em um contexto que tendia ao novo, bem ao gosto dos autores decadentistas que enxergaram uma abertura para o desenvolvimento de suas literaturas.

Alguns fatores extraliterários pertencentes ao contexto da época, como uma decisão governamental com efeitos na economia e na política que consideramos relevante destacar, foi o encontro realizado em Viena (1814), capital da Áustria, a fim de apagar os acontecimentos sombrios e a torrente de mortes e desalento social do pós-revolução. Desse encontro originou-se uma reestruturação nas fronteiras entre os países da Áustria, Rússia, Prússia e Grã-Bretanha, que assinaram um acordo redefinindo os territórios e selando um período de coalisão. Futuramente, outros países foram convidados a fazer parte dessa união, a exemplo da França que:

[...]retornou a suas antigas fronteiras de 1792. A Áustria se expandiu na Itália. Os holandeses anexaram a Bélgica formando um único reino. A Prússia anexou

territórios germânicos e a Rússia recebeu grande parte da Polônia. O objetivo destes acertos territoriais, já pensados por Pitt na década anterior, foi recompensar as potências vencedoras de forma equitativa, de modo a evitar futuras ações reparadoras ensejadas por um desejo de compensação ou sentimento de exclusão do funcionamento do sistema (FERNANDES, 2011, p. 80).

Com isso, a França estabilizava-se como um cenário positivo, propício para a satisfação dos prazeres e a libertação dos dogmas, que eram representados na arte, na literatura ou na moda. Assim, Wilde teve um caminho livre para expressar-se, conquistando a admiração e a aceitação dos franceses, fato que culminou em um imenso sucesso de público da peça *Salomé* (1893), por exemplo. De acordo com Faria:

[...]a França experimentou uma época de paz e prosperidade social. Após o desastre da guerra com os alemães, acarretando grande desalento nacional, surge uma era de alegrias e suntuosas festividades. Paris será o grande palco desses acontecimentos, após a completa remodelação iniciada anteriormente, no Segundo Império, pelo famoso prefeito Haussmann, a cidade foi equipada com luz elétrica, telefones, táxis, ônibus e elevadores (FARIA, 1988, p. 71).

Para Gentil de Faria, o polissistema literário francês deixa sob realce que “na França, como de resto em todo o mundo, a influência de Wilde deveu-se a sua fama de “causeur”[...] (FARIA, 1988, p. 28), transformando o autor no “verdadeiro precursor do “star-system” instaurado pouco tempo depois no cinema de Hollywood” (FARIA, 1988, p. 28. Grifo do autor). Esse fato aproxima Oscar Wilde da figura do dândi cerebral, bem vestido, refinado e inteligente. Essa última característica marcante, talvez seja uma das que mais o tornava atraente aos olhos do público além do talento literário e de seu senso crítico, justificando seu grande êxito de público e fama literária a despeito da opinião de uma parcela da crítica formal inglesa.

Como foi possível notar, ao compararmos o polissistema cultural e literário da Inglaterra com os demais, o panorama negativo gerado em torno da figura de Oscar Wilde nesse cenário muda radicalmente. Em outros países, como a Alemanha, Portugal e países na América Latina, tanto os textos quanto a personalidade de Wilde recebem grande atenção, o que contraria a crítica especializada inglesa e denota a maestria com a qual Wilde escrevia seus textos. Dessa maneira, em nosso próximo subcapítulo, buscaremos apresentar o alcance da obra de Wilde em solo brasileiro através da assimilação da literatura wildeana por João do Rio.

2.4 João do Rio: tradutor e escritor decadentista

A partir de Wilde, chegamos a João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), que adotou João do Rio como pseudônimo. Atuou como jornalista, contista, cronista, sendo considerado um dramaturgo de sucesso que se consolidou como autor de enorme prestígio na *belle époque* brasileira, e “desdobrou especificidades de escrita seguindo a estética wildeana” (COUTINHO, 2008, s/p). Assim, tendo “nascido no final do Segundo Reinado, assistiu quando menino à abolição da escravatura e à proclamação da República, tão desejada por seus familiares” (RODRIGUES, 2010, p. 9), experienciou períodos de grandes conflitos e transformações urbanas radicais, que mudaram o paradigma da cidade colonial do Rio de Janeiro em direção a uma “afrancesada metrópole da nossa tardia *belle époque*” (RODRIGUES, 2010, p. 9).

Paulo Barreto nasceu em 5 de agosto de 1881 na cidade do Rio de Janeiro “no sobrado nº 284 da Rua do Hospício[...], no trecho próximo ao Campo Santana” (RODRIGUES, 2010, p. 23) e, faleceu em 23 de junho de 1921, vítima de um ataque cardíaco ao sair da redação do *A Pátria*, jornal recentemente fundado em 1920. Filho de Alfredo Coelho Barreto, um professor de matemática, e de D. Florência Cristóvão dos Santos Barreto, dona-de-casa, recebeu uma educação antagônica que, da mesma forma que em Wilde, refletiu na sua obra literária.

Com o pai compartilhou “a paixão pelos livros. Da mãe, mulata[...], herdou os dengues, as molezas e os trejeitos” (DOMINGUES, 1997, p. 213). Dessa forma, a partir de suas influências familiares, “nasce uma personalidade desconcertante, paradoxal e vivaz que é João do Rio, considerado pelos críticos estudiosos de sua obra como o mais carioca de todos os cronistas” (DOMINGUES, 1997, p. 213). Muito próximo ao meio jornalístico, João do Rio, “sobrinho de Ernesto Senna (redator importante do *Jornal do Comércio*) e contraparente de José do Patrocínio (proprietário de *A Cidade do Rio*), gostando de escrever, foi logo atraído pelo jornalismo” (RODRIGUES, 2010, p. 30). Contudo seu primeiro texto publicado foi no jornal *A Tribuna* de Alcindo Guanabara no ano de 1899, antes de completar seus 18 anos.

Logo após, “começou uma colaboração regular em *A Cidade do Rio*” (RODRIGUES, 2010, p. 30), jornal conhecido por abordar temáticas abolicionistas, permanecendo lá até o ano de 1900. Nos anos seguintes, entre 1901 e 1902, o jornalista “escreveu consecutivamente em *O Paiz*, *O Dia* e *O Correio Mercantil*” (RODRIGUES, 2010, p. 33). Dessa forma, com sua entrada no mundo das notícias, estendeu seus dotes

de escrita para a crítica de arte, para a qual “adotou o pseudônimo de Claude (usado por Émile Zola, o grande escritor naturalista, na mesma atividade)” (RODRIGUES, 2010, p. 33), demonstrando assim, uma de suas influências da escola naturalista. Contudo, sua personalidade paradoxal motivou o crítico certo desprezo “a pintura naturalista, que seria o equivalente de suas preferências literárias” (RODRIGUES, 2010, p. 33), deixando um pequeno espaço reservado aos louros a Elyseu Visconti e Hélios Seelinger, cujas temáticas aproximam-se das vertentes do *art nouveau* e impressionistas.

Sua estreia como ficcionista ocorreu ainda em 1899 em *A cidade do Rio* com o polêmico conto *Impotência* que “mostra forte influência de *Às avessas / À rebours*, de Huysmans, a bíblia do decadentismo” (RODRIGUES, 2010, p. 35). Meses depois, publica *Ódio* ou *Páginas do diário de um anormal*, conforme citado por Rodrigues, texto no qual aparecem as temáticas de ódio, de nevroses e de volúpias quase incontroláveis. Nesse conto, a personagem Fábio de Aguiar narra “sua infeliz relação com Felisbrino dos Santos, ex-vizinho de infância, ex-colega de internato” (RODRIGUES, 2010, p. 35). Desse texto é possível destacar a sensação de estranhamento causada pelo misto de sentimentos paradoxais do desejo e da repulsa, como se reflete no segmento extraído do texto abaixo:

Nervoso, como um insulto, fechei a janela com estrépito, sentindo ainda sua agressiva gargalhada, chorando, e pus a espia-lo pela veneziana, num desespero de vê-lo, de senti-lo vivo, para podê-lo esmagar. [...] Há certos temperamentos que se repulsam e que entretanto vivem eternamente juntos sentindo o mesmo ódio, [...] com vontade de ser íntimo[...] (RIO, 2019, p. 120).

Por indicação de Nilo Peçanha, passa a atuar no jornal *Gazeta de Notícias* em 1903, onde publicou *As religiões do Rio*, uma série de reportagens cujas publicações iniciaram a partir do mês de fevereiro de 1904 e posteriormente foram reunidas em um livro. Esses textos de cunho investigativo alçaram “seu jovem autor à condição de personalidade jornalística” (RODRIGUES, 2010, p. 52) e revelaram a existência de religiões e cultos de origem africana, dados que assumem um grande valor para os estudos antropológicos e sociológicos pois “atestam pesquisas pioneiras num assunto tão evidente quanto mal abordado” (RODRIGUES, 2010, p. 51), afinal tais conteúdos não possuíam ênfase ou provocavam interesse no público em plena *belle époque* carioca, que voltava seu foco para as temáticas de origem europeia. As reportagens somavam cinco textos em que João do Rio faz uma divisão da população africana habitantes da cidade do Rio de Janeiro em três categorias:

[...]os alufás ou malês, muçulmanos frequentemente ricos de etnias *hauçá* e *iorubá*; os orixás, das etnias *jêje* e *iorubá*, criadores do culto que hoje denominamos candomblé; e os *cabinda* ou congo ou angola, criadores da macumba (RODRIGUES, 2010, p. 51).

Ainda com relação a essa importante obra, João Carlos Rodrigues apresenta o parecer da Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o reconhecimento de que:

O livro *As religiões do Rio* do sr. Paulo Barreto é o único em seu gênero na literatura brasileira. Não é um livro, nem o autor propôs a fazê-lo, de alta indagação crítica histórica sobre credos e teologia, ao gosto de Baurr, Strauss, Wald, Michel, Nicolas, Colani, Reville e outros, mas um apanhado em flagrante de várias crenças confessionais existentes nesta Capital, nas suas práticas culturais (RODRIGUES, 2010, p. 53).

Com essa obra, o cronista deixa sobrevir sua devoção pelos temas do cotidiano, da realidade social vivenciada pela sociedade carioca nas ruas, apresentando as nuances do antagonismo entre os indivíduos que vivem nessa realidade. Como sugere Chirley Domingues a obra paulobarretiana aparece não somente:

[...]como uma descrição da vida carioca das duas primeiras décadas deste século. Pois, na verdade, o que João do Rio desenvolve em seus textos é uma interessante interpretação das ruas da cidade moderna, via sua postura literário-biográfica de dândi e de *flâneur* (RODRIGUES, 1997, p. 214).

João do Rio recuperou de Baudelaire o estilo do *flâneur*, que como um andante das cidades, encontrou no Rio de Janeiro o cenário perfeito para sua *flanerie* e inspiração para dar vida as suas obras. De acordo com Orna Messer, o dândi wildeano mesclado ao flâneur de Baudelaire, assume um caráter peregrino em busca de novidades da vida real que possam ser ficcionalizadas nos textos, por isso João do Rio atua como um repórter da rua que:

[...]através da *flanerie* familiariza a literatura com o mercado. Assim, se o dândi está mais perto da academia porque ele é a sombra de um arquétipo, o flâneur entre nós aponta para o dilema do autor: anuncia a necessidade do novo, mas não consegue se desgarrar do tradicional. A meio caminho da academia e da rua, juntos o dândi e o flâneur permitem-nos demonstrar a reincidência desse empasse na escrita de João do Rio (LEVIN, 1996, p. 206).

O autor, criativamente, acessa o *flâneur* de Baudelaire e dá vida ao dândi de Gautier e Wilde, tornando-se ele próprio essa personalidade controversa e ambígua que

“[...]estabelece de início uma ligação da literatura como os meios de circulação da elite ilustrada na capital do país” (LEVIN, 1996, p. 205), por onde transitou. João do Rio, o dândi brasileiro, apresentava-se em diversificados círculos sociais da cidade carioca, que iam das mais altas rodas de convivência da elite até as regiões periféricas, com seus habitantes marginalizados pela pobreza. Para Chirley Domingues, o autor carioca é antagônico e transmite ambiguidades que não dizem respeito:

[...]apenas ao seu fazer literário, mas também à sua própria vida. Ao mesmo tempo que freqüentava os mais requintados salões em companhia de pessoas ilustres, João do Rio subia os morros e visitava os becos sórdidos, atrás dos “miseráveis, operários, tatuadores, fumadores de ópio, coristas, prostitutas e criminosos”⁷, em busca de matéria viva para suas reportagens (DOMINGUES, 1998, p. 92).

Domingues acrescenta que “João do Rio trouxe para sua obra aquilo que a cidade moderna tinha de mais belo e de mais sórdido” (DOMINGUES, 1998, p. 92), descreveu tanto “[...]o luxo, o conforto e a futilidade da vida mundana do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas do século XX” (DOMINGUES, 1998, p. 92), quanto “[...]a miséria e o lixo do *bas-fond* que esta mesma cidade tentava esconder por trás da ousada máscara arquitetônica de estilo *art nouveau* (DOMINGUES, 1998, p. 92).

João Carlos Rodrigues, em *João do Rio: vida, paixão e obra* (2010), cita que “como jornalista, ele foi um renovador histórico da imprensa brasileira, fundindo a reportagem e a crônica num novo gênero personalíssimo e então pouco comum” (RODRIGUES, 2010, p. 12), sendo possível elencar como um dos maiores exemplos nessa senda a obra *As religiões do Rio* (1904).

Além desse tipo de narrativa, o autor alcançou reconhecimento por seu talento literário que imprimiu traços de originalidade em seus contos, nos quais podemos encontrar um “sabor de crônica e refletem a crua realidade carioca: as favelas, o comércio de ópio, a prostituição, a miséria, os presídios etc” (DOMINGUES, 1997, p. 214). Destaca-se nesse modelo o conto *Dentro da noite* (1910) que compõe uma coletânea de mesmo nome, como uma amostra de sua criatividade. O texto tornou-se muito conhecido pois “difere dos anteriores por não ser composto de reportagens ou crônicas, mas de 18 contos filiados à literatura decadentista” (RODRIGUES, 2010, p. 135).

Dentro da noite (1910) tem como temáticas o sadismo e o horror que são provocados pela personagem “[...]Rodolfo Queiroz, o mais elegante artista desta terra”

⁷ Renato Cordeiro Gomes, Op. Cit., p. 35. Conforme citado por Chirley Domingues (p. 92).

(RIO, 2019, p. 129). Muito próximo ao estilo decadentista alude aos prazeres estranhos, a sordidez humana e a corrupção do ser pelo consumo de drogas como se descreve no trecho da obra abaixo destacado:

Lembras-te da Jeanne Dambreuil quando se picava com morfina? Lembras-te do João Guedes quando nos convidava para as *fumeries* de ópio? Sabiam ambos que acabavam a vida e não podiam resistir. Eu quero resistir e não posso (RIO, 2019, p. 130).

Além dos contos do autor incluem-se os textos dramáticos que se aproximam das crônicas, pois apresentam constantemente fatos do dia a dia cujos relatos são dignos de um verdadeiro *flâneur*. Para mais, cabe ressaltar que sua literatura ficcional porta a expressão do dândi, sempre acompanhado por outras personagens, para as quais sua loquacidade é verbalizada evidenciando os costumes da sociedade carioca.

Além da opinião do biógrafo João Carlos Rodrigues e da pesquisadora Chirley Domingues, podemos citar as considerações de Orna Messer com relação ao texto dramático paulobarretiano. Para a autora, as personagens “[...]atuam no sentido de puxar uma conversa qualquer e assim criar a oportunidade para que ele introduza suas frases” (LEVIN, 1996, p. 98) aforísticas ao estilo wildeano, e com elas suas críticas aos mais variados temas. Dessa forma, nas obras de João do Rio “quase sempre quatro ou cinco rapazes, reunidos a pretexto de um jantar, fumando charutos ou bebendo champanhe, que trazem por temas o amor e o dinheiro” (LEVIN, 1996, p. 99), proferindo frases paradoxais que ficaram eternizadas como expressões aforísticas em seus textos.

Um bom exemplo que pode recuperar essa ideia consta na peça teatral *Eva* (2019) em um aforismo paulobarretiano na voz do dândi Godofredo: “mas é um vício, homem. Faço frases como quem bebe. Para distrair-me. As frases dizem sempre o contrário do que pensamos” (RIO, 2019, p. 441). A expressão demonstra um desdobramento do estilo wildeano, pois da mesma forma que ocorre em Wilde, o oxímoro é proferido por um dândi. Além disso, é possível notar o tom irônico e paradoxal da máxima aforística enfatizada pela antítese de dizermos o contrário do que desejamos.

Na descrição inicial da peça, João do Rio revela que muitas personagens irão aparecer em torno dos Souza Prates na fazenda da família que normalmente é utilizada para reuniões e jantares: “essas visitas são sempre feitas na companhia de vários amigos” (RIO, 2019, p. 427). Ademais, continua a aproximar-se das características wildeanas ao mencionar que “esses elegantes fazem desaparecer a tradição dos costumes paulistas num

reflexo dandy do conforto dos castelos de Inglaterra ou de França” (RIO, 2019, p. 427), referindo-se aos dândis, tal qual fez Wilde no terceiro ato da peça *A woman of no importance* (1892) pela voz do também dândi Lord Illingworth: “o futuro pertence ao dândi. São os elegantes que governarão o mundo” (WILDE, 1961, p. 688).

Nota-se, assim, que os aforismos e a forma elegante de vestir-se dos dândis são identificações intertextuais entre os autores Wilde e João do Rio. Contudo, com relação ao escritor carioca, aparece associada à imagem do dândi a figura do *flâneur* “que buscam superar os obstáculos à realização do indivíduo diferenciado; ambos devem se defrontar com um tempo vertiginoso” (VENEU, 1990, p. 237) existente no contraste da cidade do Rio de Janeiro, que de um lado apresenta um lado ainda bucólico e de outro o da modernidade ascendente e suas ambiguidades. Em uma das passagens da peça *A bela madame Vargas* (1912), pela voz do Barão André de Belfort, o autor expõe tais contradições:

Que vê o José aqui, em redor do seu amor? Senhoras, meninas, rapazes, a rir e a flertar. Parecem-lhe inofensivos? São perigosíssimos, feitos de despeitos, de invejas, de egoísmos. E um a sociedade que se forma de aluvião em torno do Dinheiro, — que a maioria tem por hipótese. Há gente rica hoje e amanhã sem real continuando a viver como quem tem dinheiro; há damas que caçam o amante como quem caça borboletas e meninas que caçam maridos como quem caça à raposa. Os rapazes, alguns parecem milionários, numa idade em que poderiam jogar a pelota, e outros não têm profissão no momento em que é preciso trabalhar⁸ (RIO, 1912, p. 19-20).

Nessa senda, a personagem do Barão André de Belfort, uma efígie recorrente nos textos paulobarretianos, “surge para recuperar, através de todo um cerimonial vestimentar, o prestígio e o individualismo de uma nobreza aristocrática em decadência (VENEU, 1990, p. 238 apud SECCO, 1978, p. 32). De forma similar a Wilde, João do Rio utiliza a caracterização do arquétipo como um filão pelo qual desenvolve suas críticas. No caso acima destacado, revela a temática do comportamento social e a crítica recai sobre a hipocrisia com a qual os membros de sua sociedade conduzem suas vidas e escondem suas verdadeiras intenções, como a ambição pelo dinheiro.

Em *A verdade das máscaras* (1885), Wilde discorre incansavelmente sobre a importância da vestimenta dândi para o teatro e como as roupas podem conduzir a crítica aos padrões sociais por meio das “metáforas e os aforismos que o traje sugere[...]” (WILDE, 1961, p. 1054), sendo o estilo dândi uma forma de viver e um colaborador da

⁸ O texto que utilizamos para nosso estudo é uma versão originária da época.

arte que atua como uma máscara, cuja incumbência é postular críticas, conduzindo seus interlocutores a rupturas com o que é imposto no núcleo social. Nas palavras de Wilde:

Uma verdade, em arte, é aquela cuja contraditória é igualmente certa. [...]somente pela crítica de arte, e graças a ela, podemos compreender o sistema dos contrários de Hegel⁹. As verdades metafísicas são as verdades das máscaras (WILDE, 1961, p.1069).

O dândi, seu comportamento e suas roupas muito bem elaboradas tornam-se um fio condutor que permite a dialética crítica dentro do sistema social inglês por Wilde, que o faz tanto na vida real quanto nos palcos. No contexto brasileiro é introduzido por João do Rio em diversas ocasiões, como por exemplo na peça *Eva* (19-?), sendo assinalado pela personagem de Godofredo de Alencar que, despreziosamente, “age como se não houvesse nenhum valor naquilo que diz” (LEVIN, 1996, p. 100) e tende a reivindicar a “seriedade nas coisas mais frívolas. É capaz de versar sobre qualquer assunto e elaborar verdadeiros tratados sobre os temas mais fúteis” (LEVIN, 1996, p. 100). Assim, João do Rio vai caracterizando suas personagens subversivas, incorporando no dândi as falas paradoxais, assentando com isso a ironia que “[...]constitui a segunda unidade de elaboração do sistema de significação do dandismo” (LEVIN, 1996, p. 106) e promovendo com isso, um espaço contestatório de reflexão.

Diante da representatividade da figura do dândi na obra dos autores, e apoiadas em diversos textos biográficos sobre a vida e obra do escritor carioca, foi possível perceber que algumas das personagens dândis criadas por João do Rio caracterizam-se como alter egos do autor. Dois exemplos ressaltam aos olhos: o irônico Godofredo de Alencar “[...]o elegante escritor tão bem relacionado. É cético, alegre, com um ar de permanente espectador complacente. Flanela. Luvas de seda branca” (RIO, 2019, p. 429) ou, André cuja vestimenta descreve-se por “bota de pelica, calças de cachemira meio claro, redingote, luvas[...], monóculo de aro de tartaruga, sempre “fulgurante”, um perfeito dândi” (RODRIGUES, 2010, p. 36. Grifo do autor), retrato o qual “poderia ser uma descrição do próprio Paulo Barreto, ou *alter ego* do que almejava ser” (RODRIGUES, 2010, p. 36).

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo e cientista político alemão, criou um sistema dialético, cuja forma é triádica e espiralica é composta por uma ideia tese e uma outra ideia contrária interpondo-se e gerando uma síntese que dá origem a outra tese justificando o espiral que pode se propagar infinitamente.

Mais do que o emprego dos arquétipos do dândi e também da *femme fatale*, existe uma mistura o texto jornalístico, o literário e a crônica, constituindo o legado do escritor carioca. Ademais, além da presença do dândi “[...]a figura característica da obra de João do Rio é o flâneur, pois é através dele que as outras figuras entram em cena” (DOMINGUES, 1998, p. 38), afinal “[...]é o espírito da *flanerie* que move, além dos personagens que perpassam os textos do autor, o próprio autor na sua essência (DOMINGUES, 1998, p. 38).

Esse estilo de vida e de escrita heterogêneo do autor não apresentou aos seus leitores apenas tipos sociais ficcionais, “tão simplesmente projetou os existentes assumindo a postura de flâneur” (DOMINGUES, 1998, p. 38). Ademais, ele próprio tornou-se um arquétipo do dândi e o vestiu como uma máscara, fato que proporcionou ao autor a permissão para percorrer as mais diversas esferas sociais cariocas. “O uso desta máscara permitiu-lhe conhecer os espaços lúgubres da cidade (DOMINGUES, 1998, p. 38).

Domingues, define que “a rua é seu palco. Palco da vida e da obra” (DOMINGUES, 1998, p. 38), “[...]a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada espectro urbano, [...]em cada praça, [...]tipo diabólico [...]feito de riso e de lágrimas” (RIO, 2010, p. 52). Nas palavras do autor “para conhecer a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol[...], é preciso ser aquele que chamamos de flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (RIO, 2010, p. 52), recolhendo em cada recanto da cidade exemplares de seus habitantes e suas histórias de vida que são captadas e transpostas para seus textos à luz de seus autores preferidos.

Como cita Baltor, na esteira de Maingueneau, estudar uma obra literária de um autor não é somente basear as análises nos referentes contextuais, mas “[...]descobrir as relações através das quais a obra constitui o contexto e o contexto modifica a obra, em uma transferência sem fim” (BALTOR, 2007, p. 21). O exemplo mais claro dessa transferência são os arquétipos apresentados, inicialmente, na literatura gautieriana como o dândi e a *femme fatale*, que ocuparam o espaço contestatório da literatura decadentista, alcançando a obra de Wilde na qual se inspirou João do Rio.

Além dos contos, crônicas, reportagens e textos dramáticos, João do Rio também foi tradutor e dos muitos títulos traduzidos destacamos algumas obras de Wilde como *Salomé* (1906), *Intenções* (1912), e *O retrato de Dorian Gray* (1923). Sua notoriedade no cenário literário carioca, renderam-lhe fama e alguns dos textos de João do Rio alcançaram um grande destaque internacional favorecendo, também, a sua aceitação no

contexto brasileiro. Mirian Ruffini, em seu texto *River of January* (2016) menciona que *The enchanting soul of the streets*, versão de *A alma encantadora das ruas* (1908) traduzida para o inglês por Mark Carlyon e publicada em 2010 pela editora Cidade Viva, “é completa e acompanhada do texto fonte em Língua Portuguesa, constituindo uma edição inédita no mercado brasileiro” (RUFFINI, 2016, p. 224).

A edição mencionada foi criada em razão da divulgação “de escritores cariocas e da própria cidade do Rio de Janeiro, em virtude dos eventos esportivos de 2014 e 2016, a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos” (RUFFINI, 2016, p. 211). Tal iniciativa colocou, novamente, o nome de João do Rio circunscrito no *hall* da literatura brasileira, corrigindo anos de esquecimento. De acordo com Domingues:

João do Rio foi repórter de seu tempo e soube criar obras com indiscutível valor histórico-documentativo. Com seu jeito fantasioso e irônico de escrever, fez sucesso, suscitou polêmicas e controvérsias, mas apesar de tudo isto foi rapidamente esquecido, sendo poucos os que se dedicam ao estudo de sua produção, sobretudo no que diz respeito à sua dramaturgia (DOMINGUES, 1998, p. 12).

Ruffini acrescenta ainda que a edição traduzida por Carlyon do livro “*A Alma Encantadora das Ruas* (1908) de João do Rio[...] foi traduzida para a Língua Inglesa após mais de um século de sua escrita” (RUFFINI, 2016, p. 212) e é composto por crônicas jornalísticas “que denunciam a exclusão de certos grupos da sociedade, como os estivadores, as prostitutas e os mineradores” (RUFFINI, 2016, p. 212). Além disso, está inserida na série de publicações intitulada *River of January* (2010) e, “por meio do trabalho de seus escritores, retrata a vida e os costumes da cidade do Rio de Janeiro nos últimos 200 anos” (RUFFINI, 2016, p. 212), abrindo espaço para o público do Brasil contemporâneo poder reconhecer a obra de João do Rio, conferindo-lhe o devido lugar no cenário literário brasileiro e internacional.

Apesar desse apagamento, em seu contexto sócio-histórico João do Rio granjeou inúmeras críticas positivas não só ao seu trabalho jornalístico, mas também, com relação a sua atuação como dramaturgo. O cenário social em que se encontrava, proporcionava muitas inspirações que se somam as suas influências decadentistas contestadoras, aparecendo nas suas criações na forma de críticas. No Brasil, a última década do século XIX trouxe imensas transformações “a libertação dos escravos desencadeou um incremento nas atividades urbanas, contrastando com a tradicional atividade agrícola” (FARIA, 1988, p. 72), realidades que potencializaram suas críticas e possibilitaram

muitas de suas criações literárias. Nesse mesmo contexto, inaugurou-se, também, a Academia Brasileira de Letras, da qual João do Rio participou como um dos membros a ocupar uma cadeira.

No polissistema brasileiro da *belle époque*, as vertentes estéticas em vigor eram tão diversas como no resto do mundo. De acordo com Rodrigues, “embora a existência ou não de uma literatura nacional ainda fosse motivo de discussão” (RODRIGUES, 2010, p. 54), existiam literatos e críticos na mesma proporção e todos almejavam um lugar de fala, pois no “[...] Segundo Reinado todo bacharel que se prezasse publicava sonetos, ou contos, ou teses. Uma verdadeira moda” (RODRIGUES, 2010, p. 54).

Nesse contexto, “realistas e naturalistas contra românticos. Simbolistas e anarquistas contra parnasianos. Todas as facções lançavam revistas-manifesto e procuravam ocupar as colunas dos jornais” (RODRIGUES, 2010, p. 54), articulando suas teorias e obras literárias nessa direção. Dessa forma, as variadas vertentes estéticas que coabitavam eram conflitantes como a própria sociedade, cuja formação era permeada por rebeliões contra os sistemas político-sociais, fortemente criticados por João do Rio. Rodrigues, relata que “de monóculo em punho, vestido exoticamente como um dândi” (RODRIGUES, 2010, p. 61), o autor “observou a cidade de sua infância ser derrubada pelo “bota-abaixo”¹⁰, que, no entanto, percebeu inevitável” (RODRIGUES, 2010, p. 61. Grifo do autor.)

Em meio a esses conflitos, forjou-se a personalidade de *flâneur* de João do Rio, que o conduziu à profissão de jornalista, a qual desempenhou com maestria. Ainda de acordo com Rodrigues, “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). Um exemplo de crônica nesse sentido a ser destacada é *A decadência dos chopps* (1908), na qual o autor percebe seu meio social e o relata. O texto em questão traz a crítica paulobarretiana voltada aos mais abastados membros daquela sociedade:

E enquanto o burguês engolia o prazer popular que lhe falava à alma, na Rua da Carioca vicejavam as pocilgas literárias, com uma porção de cidadãos. De grande cabeleira e fato no fio, que iam ouvir as musas decadentes, pequenas morfinômanas a recitar infalível *Charogne*, de Baudelaire, de olhos estáticos e queixos a bater de frio... (RIO, 2019, p. 49).

¹⁰ Foi uma reforma “ambiciosa e de longo prazo. Em menos de uma década desapareceram todas as praias e praias entre o Arsenal de Marinha e o Caju. A prefeitura e a saúde pública proibem hortas e galinheiros no perímetro urbano; legislam contra os chalés de madeira, favorecendo os sobrados; interditam a venda em via pública de vísceras expostas às moscas, abolem a ordenha de vacas em plena rua; caçam milhares de cães vadios e ratazanas empesteadas. A construção da Avenida Central (atual Rio Branco) foi conseguida após o despejo sumário de 20 mil pessoas e a derrubada de dois mil imóveis” (RODRIGUES, 2010, p. 44).

Percebe-se, assim, que o estilo do dândi e do *flâneur* permeou as obras do autor carioca que se permitiu criticar sua realidade social fazendo uso da escrita e introduzindo elementos da estética decadentista, que buscava o novo, o reformador, ou o contestatário desde de Gautier a Wilde até chegar a João do Rio. Como esse ponto de vista renovador espalhou-se pelas diversas áreas das sociedades mundiais, no Brasil não foi diferente. Aqui instaurou-se apreço pelo conteúdo europeu e deflagrou forçada modernização da então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Nessa época, ocorreu o que se nomeou “bota-abaixo”, um marco nas modificações estruturais e arquitetônicas da cidade do Rio de Janeiro, originando em pouco tempo mudança dos padrões da vida rural para a urbana. Nessa senda, acreditamos que tais acontecimentos contextuais incorporados aos valores ideológicos, políticos e econômicos, influenciaram a formação intelectual de João do Rio, assim como a consolidação de um estilo próprio em toda sua literatura.

De tal modo, tendo em vista que foram abordadas diversas questões que perscrutam o contexto sócio-histórico no qual viveu o escritor carioca, podemos partir para o próximo tópico de nosso estudo, que concentra uma pesquisa na qual buscamos identificar fatores que sugerem de que forma a literatura é influenciada ou influencia a própria sociedade, para então passar para as questões sobre quais foram as principais influências da estética decadentista recebidas por Wilde na sociedade da qual fez parte e, como foram transpostas para sua obra literária até chegar a João do Rio.

3 LITERATURA E SOCIEDADE: OS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DECADENTISTAS E SUAS PRIMEIRAS TRANSMISSÕES

[...]o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores.

(CANDIDO, 2000, p. 67)

Neste capítulo buscamos apresentar as questões que circundam a criação literária, seu criador e as relações de intertextualidades e influências existentes nesse processo. Sendo assim, dividimos esse tópico em três subcapítulos para dar vazão aos temas concernentes à obra, ao autor e suas implicações nas suas interações com a sociedade.

2.1 Oscar Wilde: da vida para a arte

Iniciamos, assim, por apresentar algumas considerações sobre Oscar Wilde, salientando que seus modos sociais foram baseados em um dandismo elegante, que perpassaram para sua escrita, caracterizado como um estilo cheio de criatividade, o que potencializou a imagem do autor como um símbolo do decadentismo no Brasil da *belle époque*. Cultuado por vasta linhagem de escritores brasileiros nesse período, foi traduzido inúmeras vezes, e dentre os nomes que introduziram sua obra no Brasil estão Elísio de Carvalho e João do Rio. Além desses escritores, Wilde influenciou diversos literatos como Carlos Malheiros Dias, que em sua obra *A mulata* (1896), reuniu características do romance *The picture of Dorian Gray* (1890). Segundo Gentil de Faria:

[...]escritor inglês algum teve a fama de Wilde e foi torrencialmente traduzido em dezenas de línguas. Wilde foi moda em diversos círculos literários dos mais variados países, chegando a provocar a formação de uma ruidosa wildemania (FARIA, 1988. p. 26).

Para citar somente alguns nomes de autores brasileiros que foram influenciados por Oscar Wilde, além de Malheiros, temos Olavo Bilac, como um dos escritores que

demonstram as influências decadentistas do poeta e dramaturgo de ascendência irlandesa. Em seu poema *O incêndio de Roma* (1888), nota-se uma aproximação com as teorias esteticistas como Arte pela Arte difundida por Wilde, que resgata as formas clássicas do soneto e incorpora rimas ricas ao estilo esteta-decadentista wildeano. Além de Bilac, podemos citar Aluísio de Azevedo com a personagem Rita Baiana como uma releitura à moda brasileira da Salomé de Wilde, que habita o romance *O cortiço* (1890).

A produção artística de Wilde teve inspiração nos autores de seu tempo, mas não só esses, pois é possível notar uma grande presença dos clássicos gregos que, sugestivamente, incluem o autor na estética esteticista considerada uma ramificação dissidente do decadentismo e vinculada ao conceito divulgado por Théophile Gautier. Tais características denotam uma relação de influência com autores esteto-decadentistas como, Vitor Hugo, Baudelaire, Edgar Alan Poe, J. K. Huysmans, dentre outros.

Wilde foi um dos maiores divulgadores da vertente Arte pela Arte, cujo título de patrono foi herdado pelo autor e teórico Théophile Gautier após suas tentativas de sistematizar um conceito para esse movimento. Tal tendência possui uma intrínseca ligação com as artes plásticas e suas características podem ser percebidas nas muitas descrições ao longo das narrativas que indicam autores e obras das artes plásticas mais importantes e conhecidas no meio artístico. Sob o testemunho de Baltor “a presença e a importância das artes plásticas na maioria das narrativas de Gautier são evidentes” (BALTOR, 2007, p. 182), e Wilde como um bom discípulo segue o preceito plástico como se demonstra em diversas rubricas que descrevem suas personagens, a exemplo da Sra. Cheveley: “uma obra de arte, mas que mostra a influência de um número excessivo de escolas” (WILDE, 2011, p. 141) ou, Sir Robert Chiltern: “pitoresco não consegue sobreviver na Câmara dos Comuns. Mas Van Dick teria gostado de pintar um retrato dele” (WILDE, 2011, p. 143).

Assim como essas menções e comparações com as obras de arte, é possível encontrar verdadeira profusão de descrições nos textos wildeanos que herdaram a plasticidade gautieriana e “é particularmente na esfera descritiva que se desenvolve o chamado estilo plástico tão utilizado para qualificar a escrita de Gautier” (BALTOR, 2007, p. 28). O celebre romance *The picture of Dorian Gray*, cuja primeira publicação foi no ano de 1890 e republicada em versão definitiva em 1891, é uma das obras mais conhecidas de Oscar Wilde e inclui não só um quadro pintado por uma de suas personagens, mas aborda de forma sutil argumentos que “[...]servirão não somente para

defender o preceito máximo do Esteticismo de arte pela arte, como também o servirá para criticar o Realismo” (KANTEK e SOUZA, 2016, p. 418).

Podemos observar a relevância dessa crítica wildeana, considerando que o quadro pintado por Basil Hallward em *The picture of Dorian Gray* (1890) é o elemento fantástico que abre espaço para sua crítica ao Realismo que “ao contrário do Esteticismo, [...]considerava que a arte e a literatura possuíam uma obrigação moral e social com a realidade” (KANTEK e SOUZA, 2016, p. 418). O trecho aforístico, abaixo destacado, demonstra algumas das perspectivas de Wilde sobre a arte e o artista que se transmite através da voz de Basil Hallward, negando o valor utilitário da arte para fins doutrinadores:

[...]cada retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é apenas uma circunstância, uma ocasião. Não é ele que é revelado pelo artista; pelo contrário, é o artista que, em uma tela cheia de cores, revela a si mesmo (WILDE, 2012, s/p).

Como é possível notar essas e outras referências que aludem ao tema plástico das artes e, Wilde tendo sido influenciado por Gautier, revelam suas interpretações acerca do movimento Arte pela Arte também em sua obra *The decay of lying* (1889), na qual:

[...]expõe e rebate a doutrina realista através do debate dos preceitos clássicos da história da arte e, principalmente do Esteticismo: a arte pela arte; a necessidade de melhorar a realidade através da mentira (ou artifícios) e o fato de que a arte nunca representa o seu próprio tempo, justamente porque não representa a verdade (KANTEK e SOUZA, 2016, p. 405).

Diante dessa influência que o autor francês exerceu em Wilde, buscamos demonstrar algumas das características e exemplos de obras de Gautier, considerado o pai do decadentismo na França. A estética decadentista que apresenta uma relação com os conceitos esteticistas veio a ganhar mais espaço ao ser mormente difundida após a publicação de sua obra *Mademoiselle de Maupin* (1835). Essa obra foi considerada um marco do decadentismo, pois apresenta muitas das características tão prezadas por Gautier que primavam por uma:

Obra literária, em que o Belo reina soberano, em que o admirador apaixonado pelas artes plásticas, pela beleza, mas incapaz de dominar o mármore com o cinzel, as linhas e cores na tela, como o artista amador míope do atelier de Rioul ou o herói de Roi Candaule, encontra, nas palavras, a possibilidade de produzir, materializar, consolidar seus projetos de quadros, seus ideais e sonhos de beleza (BALTOR, 2007, p. 224).

O autor de *Mademoiselle de Maupin* (1835) Pierre Jules Théophile Gautier nasceu no dia 30 de agosto de 1811, na cidade de Tarbes na França, de onde mudou-se com sua família três anos após seu nascimento, para a capital Paris. Em solo francês teve a oportunidade de estudar nas melhores escolas, mantendo contato com as obras de Gérard de Nerval e Victor Hugo com quem conviveu em estreita relação de amizade. Gautier foi poeta, jornalista, contista, romancista, pintor, crítico de arte e literatura, para citar algumas de suas aptidões profissionais e artísticas, para as quais dispensava sua energia na escritura de:

[...]romances, contos fantásticos, poesias, críticas de arte, artigos sobre dramaturgia, ensaios sobre expoentes do gênero fantástico alemão como E.T.A. Hoffmann e Achim von Arnim, ensaios sobre escultores, pintores, estudos sobre o papel da poesia e da literatura (BALTOR, 2007, p. 1).

Gautier expressou elementos fantásticos em sua obra, tomando como exemplo a “[...]descrição utilizada nos contos de Hoffmann” (BALTOR, 2007, p. 71), que foi retomada “[...]por Gautier ou, ao menos, vista por ele como estratégias para inserir uma beleza plástica em seus textos literários” (BALTOR, 2007, p. 71). O autor faz a associação de tais elementos somados às descrições picturais, característica fortemente marcada na sua obra, que posteriormente veio a caracterizar a teoria da Arte pela Arte. Essa teoria ganhou corpo a partir de Gautier, sendo retomada por diversos autores que a incorporaram em seus textos, a exemplo de Wilde em *The picture of Dorian Gray* (1890), que apresenta um quadro pintado como fio condutor do elemento fantástico na obra.

O termo Arte pela Arte possui um “caráter plástico que forma para Gautier uma dada estética, na qual ele inscreve a sua obra” (BALTOR, 2007, p. 72), caracterizada por apresentar “sempre as artes, seja por meio das descrições picturais ou por meio da referência a obras ou a objetos artísticos” (BALTOR, 2007, p. 72), o que em alguns momentos nos remete a nuances da estética parnasiana. Diante dessa acepção, destacamos a opinião de Baltor com relação à formação da Arte pela Arte como uma teoria, que é apontada:

[...]por Gautier como uma herança dos escritores fantásticos alemães, sobretudo de Hoffmann e de Arnim. Essa comparação pode ser considerada uma estratégia de Gautier com a intenção de valorizar e legitimar seus textos, filiando-os a escritores cujas obras eram sucessos de público e de crítica (BALTOR, 2007, p. 72).

O autor “considera as descrições picturais e as referências artísticas como elementos imprescindíveis ao processo de criação literária e as tornam a principal marca de sua obra” (BALTOR, 2007, p. 72), sendo essa singularidade a base de sua teoria que versa “sobre essa ligação da literatura com as outras artes” (BALTOR, 2007, p. 72). Podemos notar essa característica e a ligação das obras wildeanas com o estilo gautieriano, por exemplo, nas rubricas da peça *An ideal husband* (1895) de Wilde: “[...]um magnífico candelabro repleto de velas ilumina uma enorme tapeçaria francesa do século XVIII — representando *O triunfo de Vênus*, a partir de um desenho de Boucher” (WILDE, 2011, p. 137); “Entra lorde Caversham, um cavalheiro de setenta anos, usando a faixa e a estrela da Ordem da Jarreteira. Um belo exemplo de whig. Faz lembrar um retrato pintado por Lawrence¹¹” (WILDE, 2011, p. 139).

Essa característica ressalta ainda que a plasticidade é um recurso estilístico presente na obra de Gautier e que incide na obra de Wilde, a exemplo do romance *The picture of Dorian Gray* (1890), cujo efeito sugere que um texto possa tomar a forma de uma verdadeira pintura e que associado ao fantástico revoluciona o padrão literário utilitário da arte e da literatura preconizado por uma gama de autores da época, dado que aproxima o estilo literário dos dois autores. Tal recurso foi absorvido e transferido pelo escritor francês para seus textos “evocando, sobretudo, as obras de dois autores do fantástico alemão: Ernest Theodor Amadeus Hoffmann e Achim von Arnim” (BALTOR, 2007, p. 18), pois o autor observou que o “[...]fantástico permite descrições pictóricas que formam o ambiente em que o sobrenatural se insinua, de forma que este gênero é um espaço ideal para Gautier desenvolver a literatura plástica” (BALTOR, 2007, p. 18), e consolidar “a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte” (BALTOR, 2007, p. 18).

O teor pictórico das descrições pode ser considerado a matiz formadora da Arte pela Arte proposta por Gautier, que pontua pictoricamente a beleza da arte objetiva com um fim em si mesma, ou seja, busca provocar o deleite de seu leitor ou espectador, pois “os objetos belos causam um prazer desinteressado, o gozo estético. A atividade humana capaz de proporcioná-lo é a arte” (BALTOR, 2007, p. 53). Acrescentamos, além disso, que é justamente a busca pelo belo, a partir desse tipo de descrição como herança dos alemães, que “foi um dos componentes instigadores da luta romântica pela autonomia da

¹¹ Sir Thomas Lawrence (1769-1830), o mais admirado retratista de seu tempo, teve uma imensa clientela europeia. Pintou Jorge III e, a partir de 1820, foi presidente da Royal Academy (CAVE, 2011, p. 379). Conforme citado na nota nº 2 do primeiro ato da peça *An ideal husband* (1895).

Arte” (BALTOR, 2007, p. 58). Tal emancipação opõe-se ao utilitarismo da arte como um meio de doutrinação moralizante da sociedade, senda pela qual a produção literária do período alinhava-se ao Realismo.

Diante disso, podemos supor que “a contribuição das discussões literárias e filosóficas alemãs para a busca da autonomia da arte e da construção de uma nova concepção de Belo” (BALTOR, 2007, p. 58) auxiliaram a reformulação estética em solo francês, que foi captada por Gautier pelo viés de Mme de Staël, Benjamin Constant “[...]e, por trás deles, [...]Kant que separavam o Belo do bom, do verdadeiro e do útil e o contrapunham ao catolicismo, a Voltaire e à República” (BALTOR, 2007, p. 59). Com isso “uma parte dos artistas românticos, sobretudo o Pequeno Cenáculo, herda uma luta cujo início se delineia na segunda década do século XIX” (BALTOR, 2007, p. 59-60).

Gautier foi um crítico ferrenho da literatura utilitária moralizante, que esconde em suas entrelinhas a hipocrisia social da elite dominante em relação às classes menos abastadas. Tal contexto era pautado na justificada da criação de uma literatura que viesse a contribuir com o controle que as instituições “[...]planejam estabelecer não somente sobre a economia e a política, mas sobre as artes” (BALTOR, 2007, p. 81). Assim, a Arte pela Arte vem apresentar que,

[...]o Belo é o contrário do útil e seu caráter essencial é não corresponder a nenhuma necessidade determinada. Logo, é possível concluir que a estética alemã, importada para a França por Mme de Staël, Benjamin Constant, Jouffroy, Victor Cousin, Henri Heine, entre outros, chega ao campo literário francês e é acolhida por escritores, como os que participavam do Pequeno Cenáculo¹² (BALTOR, 2007, p. 62).

Percebemos, assim, que as buscas pelo belo através das descrições pictóricas, principalmente com o uso dos elementos da literatura fantástica, são uma síntese dos principais recursos que descrevem a teoria conhecida como Arte pela Arte apreendida por Gautier, da qual se serviu Oscar Wilde na consolidação de sua própria estética.

A referência Mme de Staël, nesse momento de nosso estudo, faz-se pertinente pois seu livro *De l'Allemagne* (1968)¹³ possui notória importância “[...]para o surgimento do romantismo, na França, no século XIX” (BALTOR, 2007, p. 54), além de favorecer a

¹² De acordo com Baltor “o Pequeno Cenáculo era formado por jovens artistas que defendiam a escola romântica e o seu principal líder, Victor Hugo. O nome do grupo é, inclusive, uma homenagem ao Cenáculo, reunião literária freqüentada por Sainte-Beuve, Charles Nodier e o próprio Victor Hugo. No capítulo três, Théophile Gautier e a luta pela constituição do campo literário francês: a teoria da Arte pela Arte, explicarei mais detalhadamente a passagem de Gautier pelo Pequeno Cenáculo.

¹³ A edição original é de 1810 pela editora H. Nicolle, conforme cita Baltor.

compreensão da “[...]defesa constante do Belo na arte, nos textos de Gautier, a sua escolha em escrever contos fantásticos e a existência das descrições picturais em seus textos” (BALTOR, 2007, p. 54). A autora de origem francesa:

[...]foi educada em um meio de escritores e homens de ciência tais como George Louis Leclerc, dito conde de Buffon, Jean-François Marmontel, Frédéric-Melchior Grimm, que freqüentavam o salão de sua mãe, Suzanne Curchod (BALTOR, 2007, p. 62).

Tendo sido expulsa da França por motivações políticas na era napoleônica, passou a circular pela Suíça, Inglaterra e Alemanha. O último, foi o país no qual teve contato com autores como “Friedrich von Schlegel, Friedrich von Schiller, Friedrich von Schelling, Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant” (BALTOR, 2007, p. 54) com quem comparou os escritores de sua terra natal, alcançando assim “um maior número de leitores franceses” (BALTOR, 2007, p. 54), dentre estes Théophile Gautier. Mme de Staël é uma das influências na qual se apoia Gautier, que apesar de trazer alguns conceitos da doutrina sansimonista¹⁴, apresenta amor “incondicional pelo ideal do Belo helênico” (BALTOR, 2007, p. 54).

O tema do belo trazido para a França por Mme de Staël torna-se uma motivação da qual se serviram os frequentadores do Pequeno cenáculo composto por Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Alphonse Brot, Jules Vabre, Vitor Hugo, Auguste Maquet, Philothée O’Neddy, Célestin Nanteuil, Napoléon Tom, Jehan Duseigneur e Théophile Gautier, que conheceram a literatura alemã pelo olhar de Mme de Staël, e passaram a aprofundar suas leituras nos autores Jouffroy (1796-1842), Henri Heine (1797-1856) e Victor Cousin (1792-1867).

Além disso, na “[...]teoria da Arte pela Arte, viu-se que Gautier vincula a literatura plástica aos textos fantásticos dos escritores alemães Hoffmann e Arnim, em uma evidente estratégia de legitimação no campo literário” (BALTOR, 2007, p. 222). Soma-se a isso, a opinião de Baltor que cita Jasinski, em *Les années romantiques de Théophile Gautier*, e “[...]aponta esta associação literária como sendo o primeiro grupo a elaborar, criar e defender a doutrina da Arte pela Arte” (BALTOR, 2007, p. 55), consolidando pouco a pouco o belo como “um dos componentes instigadores da luta romântica pela autonomia da Arte” (BALTOR, 2007, p. 58).

¹⁴ A doutrina sansimonista era difundida por autores que “consideravam a literatura um instrumento para o desenvolvimento moral da sociedade” (BALTOR, 2007, p. 20).

Após ter uma perspectiva estética e artística com relação à arte e à literatura, Gautier passa a expressar suas ideias como fez no famoso prefácio redigido para a obra *Mademoiselle de Maupin* (1835), texto que se tornou um manifesto ao movimento da Arte pela Arte. Gautier foi um autor reformador, crítico e contestador que acredita que a teoria da Arte pela Arte:

[...]nasce em oposição à arte social e à literatura burguesa que viam a literatura, respectivamente, como um instrumento revolucionário e didático. Théophile Gautier afirma, em seus prefácios e textos críticos, que a arte não deve ser útil, não deve educar as classes mais baixas, deve buscar o Belo (BALTOR, 2007, p. 222).

Todos esses preceitos estéticos e teóricos gautierianos chegaram até Wilde e a outros autores, que os utilizaram em suas obras como vimos em alguns exemplos. Com isso, Gautier “torna-se um exemplo para Flaubert, os Goncourt, Baudelaire, jovens escritores que nunca o viram capitular perante a arte social ou burguesa” (BALTOR, 2007, p. 21), fato que contribuiu para a consolidação de suas aspirações estéticas como um estilo realmente singular e inovador para os padrões literários e artísticos dos séculos XVIII e XIX.

3.1 A obra literária: um reflexo social

Na epígrafe deste capítulo, consta uma citação de Antonio Candido teórico e crítico da literatura, que acentua nossa convicção de que os moldes sociais nos quais foram forjadas as características que diferenciaram Oscar Wilde e João do Rio dos demais escritores de sua época, permitiram a consolidação de um estilo literário próprio dos autores. Em relação a Wilde, além de outros temas, existe a presença de uma forte crítica ao papel dos gêneros na era vitoriana, sendo ele próprio uma grande vítima da sociedade conservadora de seu tempo. No tocante a João do Rio, a construção de suas críticas absorve de Wilde o mesmo emblema, já que o Brasil da *belle époque* assimilava os padrões europeus tanto no que se refere aos modos sociais quanto em direção às práticas literárias. Diante disso, a ideia apresentada por Candido descreve uma relação muito íntima entre autor, obra e público, que leva em consideração todas as vivências e experiências de um autor, e potencializam o questionamento sobre quais foram suas possíveis motivações para a criação de suas obras literárias que tanto fascinaram seus leitores.

Assim, a relação da sociedade com o texto literário levanta importantes questões sobre a relevância da literatura e da tradução na mudança dos paradigmas sociais, pois “os artistas são pessoas dispostas a articular a transitoriedade e a transformação. Um bom artista encontra novos modelos para nossas ambiguidades e incertezas” (BOGART, 2011, p. 12), e os tradutores atuam como propagadores dessas criações literárias, fazendo com que cheguem a novos contextos. Diante desse conceito, é possível ligar as mudanças de paradigmas sociais que alcançam os dias atuais como por exemplo, os direitos civis que as mulheres conquistaram desde a era vitória até os dias de hoje. Outro exemplo são as conquistas de cunho emocional que desvinculam a figura feminina do antigo paradigma patriarcal em que as mulheres não tinham voz dentro de suas famílias, pois atualmente encontramos grande parte das mulheres sendo as matriarcas de suas famílias e promovendo o sustento de seus descendentes.

Em face de tais relações, dentro das contraditórias organizações sociais da França e da Inglaterra reside, também, a contradição entre o indivíduo do final do século XVIII fustigado pela pobreza, insalubridade, e violência existente no período de um lado, e a realidade bem diferente vivenciada nos grandes e suntuosos palácios aristocráticos do outro. Tal fato não se distancia da realidade vivenciada no Brasil do mesmo período. Além disso, acrescentam-se outros binarismos, como a oposição entre a burguesia (novos ricos) e a aristocracia, o homem e a mulher, o bem e o mal ou, a ciência e a religião, os quais naturalmente produziram conflitos para os sujeitos sociais da época. Assim, mesmo passando por um momento otimista, a França, por exemplo, também vivencia o pessimismo, o tédio e a desolação frente ao futuro incerto, experimentando na literatura o decadentismo de Baudelaire, Verlaine, Malharmé ou Théophile Gautier.

Nesses contextos, a Inglaterra diferencia-se da França pelo panorama social de rígidos padrões, que inibe os sujeitos e incide, particularmente, na formação educacional de Wilde, culminando em uma heterogeneidade cultural desde a sua formação inicial transcorrendo sua fase acadêmica e constituindo-se em sua fase mais madura. De acordo com Cave, Wilde é “ao mesmo tempo um irlandês colonizado e um socialite; um pai de família num lar aparentemente tradicional[...]” (CAVE, 2011, p. 8). Essa característica heteróclita está presente nos textos e na postura de Oscar Wilde, a exemplo do seu dandismo que foi anteriormente assimilado dos escritores decadentistas e que, posteriormente, migra de sua personalidade para sua obra influenciando outros autores, encontrando em João do Rio um adepto desses valores.

Nessa direção, Itamar Even-Zohar, Antonio Candido, Sandra Nitrini, dentre outros teóricos argumentam que a posição de um autor, no processo de constituição literária, é construída com base em tudo que ele experienciou e nas influências que receberam em seus meios sociais e profissionais. Oscar Wilde e João do Rio deixaram documentado, por meio de seus textos literários e teórico-críticos, não somente sua visão sobre a arte e a literatura, mas também sobre seu olhar diante da vida. Assim, tudo que foi assimilado por eles, em seu meio de convivência, os constituíram como indivíduos, potencializando suas crenças ideológicas e, toda matéria absorvida, naturalmente, será transferida para os seus textos escritos. Essa concepção, para Nitrini, demonstra que,

[...]quaisquer que sejam os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de superdiscurso, uma vez que seus constituintes não são mais palavras, mas fragmentos textuais, o já falado, o já organizado” (NITRINI. 2015, p. 165).

Complementando a ideia de Nitrini, quanto ao fato de o autor ser um transmissor de outros textos e de seu papel na sociedade e na constituição de sua própria literatura a partir dos fragmentos de outras, Antonio Candido acrescenta que os fatores individuais e sociais são imprescindíveis “[...]ao verdadeiro escritor, [...]ele é psiquicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação” (CANDIDO, 2000, p. 69). Assim, na sua relação com a sociedade e com seu público complementa-se e, a partir das experiências que obtêm do meio que está inserido, o autor constitui-se ideologicamente. Isso por que, “a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele” (CANDIDO, 2000, p. 69). Por essa razão, sugerimos que os escritores criam seus textos baseando-se nas próprias experiências, mas levam em conta o gosto literário e as expectativas de seu público alvo, além dos modelos existentes no sistema literário de seu ou de outros polissistemas, mesmo que seja para confrontá-los, e nisso reside a singularidade, subjetividade e a originalidade.

Itamar Even-Zohar amplia nosso espectro de análise com sua *Teoria dos polissistemas* (1990), que preconiza como um “objetivo principal, e uma possibilidade a seu alcance, enfrentar as particulares condições nas quais uma literatura pode interferir em outra” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 18), revelando a existência de elementos, dentro e fora do texto coexistindo em uma nova criação e assume como um resultado a condição de que “certas propriedades se transferem de um polissistema a outro” (EVEN-ZOHAR,

2013, p. 18), ou de um texto para outro, como foi o caso dos recursos estilísticos decadentistas assimilados de Gautier por Oscar Wilde e incorporados por João do Rio, refletindo acontecimentos de seus contextos e suas aspirações de crítica social.

Dessa forma, pensar na literatura como linguagem, sua origem e seus efeitos, é matéria para muitos estudiosos e literatos. Nas palavras do próprio Oscar Wilde, “o pensamento e a linguagem são para o artista o instrumento de sua arte” (WILDE, 1961, p. 55), tendo a literatura com fim em si mesma e não como forma de doutrinação. Ou, de acordo com a opinião de Clarice Lispector, “escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador” (LISPECTOR, 2014, s/p), dando vazão às aflições que partem dos autores, mas que antes disso, pertencem aos indivíduos e suas sociedades.

Concordando com os autores, o pensamento e a linguagem podem revelar a subjetividade artística, além de expor as experiências individuais e coletivas, muitas vezes de forma subliminar, cabendo ao pesquisador descobri-las. Ressaltamos, também, que mesmo não tendo a intenção de produzir uma obra para um público específico, a criação literária não se dissocia de sua função social, permanecendo como parte integrante do sistema literário em um polissistema definido, atuando como modificador ou como júbilo.

Atribui-se, assim, que isso ocorre em razão do poder comunicativo dos textos elevando a obra literária ao patamar de produto artístico e cultural de expressão individual do escritor, dotado de conteúdo subjetivo-ideológico, sendo construído no convívio social e pertencente à rede de ramificações de um polissistema, que pode ser compreendido “como a ideia de uma estrutura aberta que consiste em várias redes-de-relações” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 18). Tais relações definem-se não só entre o autor e seu público, mas, também, ligam um escritor ou um tradutor e o produto de seu trabalho às instituições que pertencem a um espectro social e contribuem fortemente com a comercialização de suas obras nesses contextos.

Além disso, podemos dizer que existe uma imersão literária por parte dos autores selecionados para este estudo, indicando inúmeras ocorrências intertextuais como a presença de substâncias estilísticas de outros autores em suas criações. De acordo com Genette, em seu texto *Palimpsesto* (2010), a intertextualidade, termo definido por Julia Kristeva em *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse* (1969), é “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14).

No caso da constituição literária de Oscar Wilde e João do Rio, as primeiras influências decadentistas foram recebidas de Théophile Gautier, originário da França, e podem ser percebidas nas obras que compõem o corpus desta pesquisa. Podemos sugerir, também, que além do diálogo intertextual que os autores mantêm com a obra de Gautier, outros elementos como fragmentos da cultura francesa do período da *belle époque*, de algum modo, influenciaram os autores a tal ponto que é possível notar tais referências em vários de seus textos, como por exemplo, na construção da personagem arquetípica *femme fatale*.

Essa personagem caracteriza-se por ser um elemento intertextual característico da estética decadentista, permeando o interior dos textos dos autores. Uma vez assimiladas, as personagens arquetípicas gautierianas marcaram as personagens wildeanas e paulobarretianas, como por exemplo, Sra. Cheveley, Salomé, Madame Vargas, ou Eva, passando do polissistema francês de Gautier, indo integrar os polissistemas literários da Inglaterra e Brasil. Nos cabe mencionar que mesmo tendo discorrido sobre a figura do dândi anteriormente, nosso foco recai sobre o arquétipo feminino da *femme fatale*, dado que se torna necessário e estratégico firmar um recorte específico a fim de oferecer uma análise de forma consistente.

Sendo assim, no contexto dos autores, essas personagens expressam tanto a vertente do decadentismo vigente na época, quanto uma crítica particularmente modelada para ser propagada na Europa ocidental, no caso de Wilde, e no Brasil por João do Rio, pois as personagens do sendeiro decadentista preconizam, principalmente, uma ruptura com os padrões dos gêneros que compõem o binarismo homem/mulher, ao qual as sociedades inglesa e brasileira eram submetidas. O recurso encontrado pelos autores foi definido através das inversões manifestadas, de acordo com nosso recorte, pela personagem andrógina *femme fatale*.

Na esteira decadentista, a androginia foi o recurso de estilo que cadenciou esse movimento de ruptura com os padrões binários de gênero, que no caso do Brasil eram os “[...]padrões culturais europeus refletidos na Corte e nas capitais provincianas” (BOSI, 1985, p. 100), sendo absorvidos desde a colonização, passando pela primeira fase do Romantismo, chegando à *belle époque* brasileira. Dessa forma, a *femme fatale* assumiu o compromisso de ruptura com os modelos tradicionais vigentes.

Portanto, iniciamos a discussão sobre essa temática elencando o livro *Fulgurações* (2009), no qual Fernando Monteiro de Barros menciona no capítulo de sua

autoria *Ressonâncias baudelairianas na poesia decadentista: Emiliano Pernetá*, que desde Baudelaire o arquétipo da *femme fatale* ajusta-se a um,

[...]profundo desprezo ao modelo de mulher preconizado pelo etos burguês, o de “célula mater da sociedade”, a virtuosa “mãe de família”. A mulher para o casamento, além de adequar-se ao padrão social vigente de pureza e virtude, também prestava-se a cumprir abominada função da natureza de parir e criar os filhos (BARROS, 2009, p. 299).

Tal comentário consolida a ideia de ruptura tão cara aos decadentistas, em especial, para Wilde e João do Rio. Nota-se, assim, que a França foi um dos polissistemas culturais e literários fonte de maior influência na constituição da literatura dos autores. Com isso, o decadentismo gautieriano será transmitido para o polissistema inglês por Wilde, que atua como um de seus intermediários. Posteriormente, tais características serão absorvidas por João do Rio, que também assimila à sua maneira, e retransmite a influência decadentista para o polissistema brasileiro, agora sorvida pelo prisma de Wilde, constituindo a lógica da transmissão cultural e a relação do autor e de seu texto com a sociedade, por meio do recurso da intertextualidade.

Diante dessa dinâmica, na transferência de recursos estilísticos entre diferentes polissistemas reside, também, a tese de que a tradução amplia-se para além da simples decodificação gráfica como em uma tradução interlingual e, expande-se para uma decodificação de fatores icônicos ou simbólicos, em um processo de intertextualidade imagética.

Nesses termos, acreditamos que os autores assumem a condição de interpretadores ou tradutores desses elementos como um signo expressivo, que marcará uma intertextualidade existente na transferência dessas personagens arquetípicas para dentro dos textos dos autores, configurando a transferência na forma de uma interpretação subjetiva dos signos simbólicos que representam os arquétipos de um polissistema para o outro.

Por conseguinte, a literatura e a tradução da *femme fatale* como elementos estéticos do decadentismo articulam-se em cadeia, ocupando seu lugar nos contextos dos polissistemas culturais da Inglaterra, França e Brasil. De forma análoga, é possível entender a tradução, nesse caso, em um sentido mais amplo, funcionando como um canal para a transmissão das personagens arquetípicas que se sustenta, primeiramente, por meio da recepção e internalização desses elementos por um autor em um polissistema, e

posteriormente, a transferência para outros polissistemas em direção ao público, consolidando um tipo de intertextualidade imagética.

Com isso queremos dizer que o texto literário, com todas as particularidades estéticas e a sua tradução tanto da forma (gráfica) quanto do conteúdo imagético e simbólico (implícito ou explícito), através da leitura ou interpretação desses signos (*representâmen*), podem ser representados como uma zona ramificada de infinitas ligações. Assim, “depois de estabelecer uma distinção entre os procedimentos de transferência de elementos de uma literatura fonte para uma literatura alvo” (NITRINI, 2015, p. 111), percebe-se que a tradução pode ocorrer “por intermédio de contatos diretos ou indiretos” (NITRINI, 2015, p. 111), como é o caso da tradução que convencionamos chamar de intertextualidade imagética.

Um bom exemplo, que pode ser destacado, parte do romance *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Gautier. Esse é um romance no qual a personagem principal é uma representação da *femme fatale*, da qual descende a personagem Salomé de Wilde, cuja obra de mesmo nome foi publicada em 1893, sendo adaptada para o texto dramático. Seguindo a lógica da transmissão cultural e do contato da literatura com a sociedade, sua ressonância vem encontrar-se em Eva, personagem da obra *Eva* (19-?), peça de João do Rio, intitulada com o mesmo nome da personagem central, que estreou em outubro de 1912 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Diante desses desdobramentos (intertextualidades imagéticas) em cadeia, existe uma transferência ou transmissão do elemento estético e cultural decadentista representado pela *femme fatale*, que foi adaptado do romance de Gautier para o texto teatral por Wilde e retransmitido por João do Rio, consolidando a tradução não de um código linguístico, mas da imagem simbólica projetada pelos arquétipos. Ademais, curiosamente, é possível notar que se transfere, também, um estilo peculiar de nomear a peça com o mesmo nome da personagem principal, transferência a qual segue o princípio da transmissão cultural e estética de um autor para o outro.

Assim, as personagens arquetípicas são usadas como fio condutor de crítica social e de ruptura com os padrões vigentes, ocupando na literatura sua função social e estética aparecendo,

[...]como algo que só a análise sociológica é capaz de interpretar convenientemente, pois ela mostra que naquelas sociedades o sentimento estético pode ser determinado por fatores diferentes dos que o condicionam entre nós, ligando-se estreitamente aos meios de vida, à organização social, e

representando uma nítida sublimação de normas, valores e tradições (CANDIDO, 2000, p. 49).

Cabe ressaltar que não é possível delimitar uma única vertente teórica como a mais indicada para analisar o fim social e estético de uma obra literária. É importante mencionar que os estudos literários e tradutórios se abrem tanto para as análises sociológicas quanto para outras searas, incluindo fatores relativos ao conteúdo histórico, geográfico ou psicológico inerentes aos textos. Além disso, Antonio Candido menciona que “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente construída” (CANDIDO, 2000, p. 49), outras vezes com acabamento estético para o entretenimento. No caso de Wilde e João do Rio, a intertextualidade imagética dos arquétipos decadentistas, por meio da interpretação das imagens que eles representam, incorporará à crítica social e o delineado estético, associando o subjetivismo e o etos coletivo na constituição de suas literaturas.

3.3 Influência: as bases da constituição da literatura wildeana

Para iniciarmos nossas discussões neste tópico consideramos relevante mencionar uma importante concepção sobre a literatura idealizada por Antonio Candido em seu livro *Literatura e Sociedade* (1965), que nos direciona a pensar na literatura na sua forma e sentido de uma maneira mais inclusiva e socialmente construída, do que propriamente, um produto individual. Para o teórico, “a literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a (CANDIDO, 2000, p. 68).

Diante disso, reconhecemos que existe uma relação de influência entre textos e autores anteriores, com o autor e sua obra recriada ou traduzida e, o seu público leitor. Isso permite, ainda, perceber uma demanda comercial em torno dessa produção literária e suas traduções com intenções lucrativas, revelando o potencial das obras literárias no eixo econômico de diferentes polissistemas, captado por entidades fomentadoras que privilegiam uma produção textual e as direcionam a um público relativamente determinado que concorde com sua ideologia.

Cabe salientar que os fatores ideológicos que participam da constituição dos textos dos escritores correlacionam-se à sociedade e ao pensamento coletivo decadentista do final do século XVIII e início do século XIX. Nessa direção, acreditamos que essas possíveis motivações ideológicas ligam-se não somente à sua constituição literária, mas

define alguns padrões de originalidade materializados por meio da tradução de um conjunto de influências estilísticas, tanto por Wilde quanto por João do Rio, pois ao serem transpostas somam-se à característica particular de seus intérpretes, originando algo novo.

Ademais, o termo influência faz-se importante nessa rede de relações e consta difundido entre as teorias do comparatismo, que versam sobre as dimensões sociais, políticas e econômicas do texto literário e suas traduções. Os resultados dos estudos na seara comparatista são obtidos por meio da pesquisa que contrasta períodos históricos, contextos, tipos sociais, estéticas, estilos de escrita, elementos constituintes dos gêneros, o modo como foram feitas as traduções, etc. Dessa maneira, consideramos as prováveis relações de influência envolvidas na constituição da literatura de Wilde e de João do Rio, na intenção de identificar e diferenciar as formas de assimilação e transmissão da *femme fatale* como recurso estilístico decadentista pelos autores. Sendo assim, um dos aspectos que escolhemos para revelar as formas de transmissão desses elementos, foi a comparação entre os contextos e algumas personagens arquetípicas encontradas nas obras de ambos os autores.

Contudo, antes de iniciarmos com as análises comparadas, gostaríamos de abordar as noções teóricas sobre o termo influência. Para isso, destacamos a opinião da autora Sandra Nitrini com seu texto *Influência, imitação e originalidade*, que compõe o segundo capítulo de seu livro *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2015), pois nesse texto são apresentados alguns teóricos que discorrem sobre os conceitos de influência, nos quais aparecem algumas diferenciações entre os termos imitação e influência. Além disso, tais concepções abrem a discussão sobre em que momento um texto literário pode conter traços de originalidade, imitação ou, incorporam elementos estilísticos na forma de influência.

De acordo com o texto de Nitrini, percebemos que a autora se apoia na divisão dos componentes literários feita por Alexandre Cionarescu (1964), na qual a diferenciação se dá pela análise do texto de partida em comparação com o texto de chegada, visando cotejar quantitativamente o número de componentes¹⁵ de outras obras que foram utilizados pelos autores (recriadores). Cionarescu apresenta duas importantes acepções para o termo influência:

¹⁵ O termo “componentes”, nesse caso, refere-se aos elementos estilísticos que compõe a obra literária como espaço, tempo, personagens, temáticas principais, figuras de linguagem, gênero utilizado pelo autor, etc., que indicam os pontos de contato entre obras e autores.

A primeira, a mais corrente, é a que indica soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor, [...]. A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor (CIONARESCU, 1964, p. 22 apud NITRINI, 2015, p. 127).

Diante dessas duas visões, podemos destacar que a primeira se expõe por meio da comparação entre o texto fonte e o texto alvo, a qual é capaz de apontar as semelhanças materiais, ou seja, o uso de elementos constitutivos do gênero ou do estilo do texto anterior evidenciando, quantos forem possíveis, os pontos de contato entre as obras e os autores. A segunda acepção está muito próxima da identificação de elementos que lembram o texto-fonte, mas que imprimem muito da ideologia do seu recriador, ou seja, identificam-se os pontos de contato entre as obras, mas encontram-se muitos elementos de originalidade do autor posterior que sugerem traços de sua subjetividade criativa.

Ainda de acordo com Cionarescu, algumas diferenciações que distanciam a influência da imitação, sugeridas por Nitrini, ocorrem, pois, “a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados” (CIONARESCU, 1964, p. 22 apud NITRINI, 2015, p. 127). Já a influência, “denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de apontar, cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor” (CIONARESCU, 1964, p. 22 apud NITRINI, 2015, p. 127). Com base nesses conceitos, evidenciamos que tanto Wilde quanto João do Rio atuam como agentes na transmissão de alguns dos componentes do estilo decadentista, em seus polissistemas de origem e em seus contextos sociais, cada um portando sua ideologia, ora por meio da tradução, outrora por intermédio de adaptações ou aclimações, demonstrando a originalidade.

Gentil de Faria chama de “agentes intermediários” o que “os comparatistas franceses já fixaram [...] “agentes littéraires” e os americanos [...] “mediators” (FARIA, 1988, p. 81), para determinar aqueles que traduzem ou adaptam obras de autores de maior prestígio para o cânone. Faria acrescenta que no caso de Wilde “os intermediários foram todos os escritores estrangeiros saídos do círculo de suas amizades” (FARIA, 1988, p. 81), referindo-se às relações interpessoais e profissionais de Wilde em seu próprio polissistema cultural e literário ou em outros.

Como resultado, dentro da perspectiva das transmissões temos a questão da influência dos gêneros textuais que se tornaram predominantes na época, como as

crônicas e os textos jornalísticos, modelos que foram abundantes na produção de João do Rio. Além disso, o mote principal dos enredos dos textos desse período concentravam-se em fazer um retrato da vida cotidiana, como o teatro de comédia, os contos, os textos jornalísticos com destaque para as crônicas, colocando em contraste as camadas sociais da periferia e do centro, em que a burguesia em ascensão passou a participar das histórias e, como consequência, a consumir literatura, fato que pode ter fomentado a produção desse tipo de texto e das traduções.

De acordo com Nitrini, com relação ao tema da influência, podemos entendê-la sob a perspectiva da mimese platônica como uma representação do real, na qual a experiência coletiva e individual está “[...]de acordo com a prática dos antigos e do escritor que é a própria de seu tempo. Assim concebida, a imitação supõe seleção e transposição, mais do que mera reprodução” (NITRINI, 2015, p. 128), e serve de fonte para as recriações artísticas, confirmando a relevância do ponto de vista dos recriadores, mas que atende em maior grau à conformidade “entre obra e o modelo do que à estrutura artística da obra” (NITRINI, 2015, p. 129).

Ainda buscando distanciar os termos imitação e influência, Nitrini menciona que se produziu “uma confusão entre poética e retórica” (NITRINI, 2015, p. 128), que perdurou durante o Renascimento até século XVIII. Algumas vertentes fundamentaram seus argumentos em Aristóteles e “os cânones de verossimilhança e probabilidade ficaram sujeitos a reivindicações contemporâneas, tendo-se apagado a distinção entre poética e história” (NITRINI, 2015, p. 128-129). As noções de imitação em Aristóteles opõem-se à “conformidade entre obra e modelo” (NITRINI, 2015, p. 129), servindo como “fonte de deformação desse conceito durante e depois do Renascimento” (NITRINI, 2015, p. 129). Sendo assim, as correntes conflitantes resignificaram o termo e, conviveram juntas “o que veio a ser prejudicial para a concepção de imitação, vinculada a uma experiência literária” (NITRINI, 2015, p. 129).

Consequentemente, diante de tais discordâncias, Cionarescu busca fazer uma distinção entre os termos imitação, influência e tradução, possivelmente, para elucidar os conceitos difundidos até então. Para isso o autor,

[...]recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísticos expressivos; as idéias e sentimentos (ligados à camada ideológica); e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores (NITRINI, 2015, p. 129-130).

Concordando com Cionarescu, Nitrini argumenta que influência reflete a absorção de um ou de outro desses fatores, assim, “quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação” (NITRINI, 2015, p. 130). Nesse conceito, verifica-se “uma equivalência entre imitação e influência” (NITRINI, 2015, p. 130), a qual se explica “como decorrência da própria concepção de imitação do início do século XVII, quando a imitação livre” (NITRINI, 2015, p. 130), que se centrava na “emulação de grandes modelos [...]pelos quais o escrito podia mostrar sua originalidade” (NITRINI, 2015, p. 130).

As contribuições de Cionarescu vêm ao encontro do que acreditamos ocorrer com a transmissão das personagens arquetípicas, no caso da *femme fatale* wildeana Salomé, por exemplo, que incorporou muitos traços do que idealizou Gautier. A peça leva o nome da personagem principal que representa a figura feminina arquetípica decadentista. O enredo de *Salomé* (1893) retrata um espaço no qual transitam personalidades que viveram na Judéia, como Herodes Antipas padrasto de Salomé e sua mãe Herodias, além de outras personagens oriundas da Núbia, Capadócia, Nazaré, etc. Comparando os textos *A amante morta* (1836), de Gautier, nos termos de Cionarescu e *Salomé* (1893), de Wilde, percebemos que o autor irlandês mantém o “tema” sanguinário e vampiresco de sedução e morte, representando-os através de Salomé; refuta ele o elemento “espaço” e a “forma”, pois o espaço utilizado por Wilde é interno, primordialmente, dentro dos domínios do palácio de Heródes, enquanto que Gautier opta pela descrição do espaço interno do quarto de Romuald e Clarimonde e cenas que ocorrem no ambiente externo caracterizado pelo cemitério. Quanto à forma, Wilde usa o texto dramaturgico como base, que em Gautier é um conto. Com relação aos “recursos estilísticos” existe a manutenção, por parte de Wilde, com a inserção da *femme fatale* como uma personagem tipicamente decadentista e apresenta com isso o “vínculo ideológico” com a estética decadentista e a crítica a partir da personagem arquetípica e o que ela representa. Diante desse prisma, o dramaturgo reestrutura a personagem gautieriana, que aparece no texto wildeano como uma ressonância do texto anterior, e imprime sua originalidade ao propor alguns pontos de contato e outros de distanciamentos.

Para mais, contribuindo com a questão da influência e originalidade propostas por Cionarescu, Paul Valéry reverte os conceitos até então projetados para os termos e os expõe em uma carta sobre a obra de Mallarmé escrita para Jean Royère. Para Valéry, as inserções de elementos de outra fonte “não aparecem mais como uma imitação, mas, ao

contrário, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão de algo novo” (NITRINI, 2015, p. 132). Dentro desse ponto de vista, ao transferir a personagem *femme fatale*, Wilde cria uma “nova” obra, caracterizando a “influência” de Gautier. Ademais, as inclusões de elementos de outras obras e outros autores, nas palavras de Valéry, restituem a obra anterior que acaba por receber,

[...]no ser do outro um valor totalmente singular. Engendrando consequências atuantes, impossíveis de serem previstas¹⁶ e, com frequência, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros (NITRINI, 2015, p. 132 apud VALÉRY, 1960, p. 635).

Diante disso, dentro do escopo de influências de Wilde, no qual situamos nossa pesquisa, algumas das principais fontes e características que se apresentam na constituição da literatura wildeana destacamos a influência irlandesa, que foi o início da formação pessoal do autor. Na biografia escrita por Daniel Salvatore Schiffer, Wilde “sempre se considerou um celta, fazendo do nacionalismo de seus pais a matiz patriótica de suas próprias origens” (SCHIFFER, 2010, p. 10).

Em Portora School, Wilde já demonstrava sua tendência para a literatura, especialmente a clássica, indicando a influência dos maiores pensadores gregos e romanos. Schiffer comenta que,

[...]dominando com perfeição o grego e o latim, conhecia os principais textos[...], cuja cultura da antiguidade era tão vasta quanto precisa, era capaz de traduzir instantaneamente em voz alta, Homero, Hesíodo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Virgílio, Ovídio, Sêneca e Ésquilo (SCHIFFER, 2010, p. 37).

Além dos clássicos, outras influências presentes na formação de Wilde eram estimuladas em seus momentos de lazer “cujos passatempos favoritos consistiam em recitar de cor os poemas de John Keats e ler, nos campos situados à margem do rio Erne, os romances de Benjamin Disraeli” (SCHIFFER, 2010, p. 38). Contudo, essa fase não foi somente de louros e o contato com seus autores favoritos, pois tão logo ingressou no Trinity College, Wilde mergulhou em um luto que fez parte da vida do jovem estudante, tendo sido outra influência bastante presente em sua obra. O primeiro caso de perda para o autor foi sua jovem irmã Isola, a quem dedicou o poema *Requiescat* (1877), considerado

¹⁶ Nitrini, aponta que “nesse exato momento, em nota, Valéry afirma: “eis por que a *influência* distingue-se bastante da *imitação*” (NITRINI, 2015, 130. Grifos da autora).

seu primeiro poema. Depois, Wilde perde outras duas irmãs por parte de pai, Emily e Mary, que de acordo com Schiffer, “acabavam de perecer acidentalmente, queimadas vivas pelo fogo de uma lareira que inflamara seus vestidos de crinolina num baile trágico” (SCHIFFER, 2010, p. 42). Essas sucessões de tragédias foram muito marcantes na vida de Wilde, pois o traumatizaram “[...]a ponto de instalar nele uma melancolia que nunca mais o abandonou” (SCHIFFER, 2010, p. 18).

Outra influência importante foram os conhecimentos das Sagradas Escrituras, sobre as quais Wilde demonstrou um exímio conhecimento. Assim, o seu considerável aproveitamento em relação a esse tema levou Joseph Butler a presenteá-lo com um exemplar da *Analogy* de Joseph Butler “o que o dispensou de prestar os exames finais. Esse tratado de Butler, que mesmo adultos ávidos de teologia consideram difícil” (SCHIFFER, 2010, p. 43) foi preservado “durante anos em sua casa, juntamente com um exemplar de *Agamêmnon* de Ésquilo” (SCHIFFER, 2010, p. 43).

Além dessas primeiras influências, outros professores fizeram parte da constituição intelectual de Wilde nesse período, dos quais podemos distinguir os nomes de “Robert Yelverton, Tyrrel, titular da cadeira de Latim, e John Pentland Mahaffy, titular da cadeira de História Antiga” (SCHIFFER, 2010, p. 44). Essa fase, é muito relevante, pois os,

[...]ensinamentos do reverendo Mahaffy reforçaram no jovem Wilde bem mais que o gosto pelo helenismo, mas um senso aguçado de beleza e um gosto não menos marcado pelos prazeres mais refinados – as premissas de seu futuro dandismo (SCHIFFER, 2010, p. 44-45).

Devido à forte influência de Mahaffy “não surpreende, portanto, que o nome de Oscar Wilde figurasse entre aqueles a quem os agradecimentos inclusos no prefácio de *Social Life in Greece* dirigiam-se nos termos mais calorosos” (SCHIFFER, 2010, p. 46). Ainda no Trinity College, outras duas influências sobressaem nas artes plásticas, com “Dante Gabriel Rossetti, o pintor pré-rafaelita, e Algernon Charles Swinburne, o poeta decadente” (SCHIFFER, 2010, p. 48), nome que encontramos em um dos personagens principais da peça *The importance of being earnest* (1895), Algernon Moncrieff.

As referências da literatura inglesa e “sua paixão pela cultura grega” (SCHIFFER, 2010, p. 46) incentivaram Wilde a fazer uma tradução de Eurípidés, fruindo sua interpretação pela perspectiva de Swinburne. A originalidade na tradução do texto, foi “moderar o erotismo desenfreado de Swinburne” (SCHIFFER, 2010, p. 49). Dessa

maneira, Wilde torna sua leitura permeada pela assimilação de um conceito, configurando a influência, em seguida, a partir de seu processo criativo, demonstrando singularidades que repercutem em uma tradução bastante original.

Diante do fato da existência de uma liberdade criativa por parte de Wilde, com a qual o autor deixa adjacente sua subjetividade, o termo “originalidade” pode ser adotado e lido pela perspectiva reforçada por Nitrini, na esteira de Paul Valéry, em que um dos sentidos para o termo é que ele será “um caso de assimilação, “caso de estômago” segundo a expressão do próprio Valéry[...]. A qualidade da digestão “da substância dos outros” é que define os limites entre a originalidade e o plágio” (NITRINI, 2015, p. 134). Dentro dessa perspectiva, para Valéry um texto é, pois, um “leão que é feito de carneiro assimilado” (NITRINI, 2015, p. 131).

Além disso, considerando a criatividade com a qual Wilde assimilou e refletiu as influências que recebeu, é importante relevar que “o ato de criação descarta a idéia de originalidade no sentido absoluto de origem primeira” (NITRINI, 2015, p. 135), sugerindo, “ao contrário, um perfeito sistema de digestão, que garante uma impecável assimilação da substância dos outros” (NITRINI, 2015, p. 135).

Ainda em relação à influência inglesa, Wilde recebe uma formação intelectual e acadêmica em Oxford na Inglaterra, regada aos constantes elogios recebidos por seu ótimo desempenho. O autor foi diretamente influenciado por seus professores e dois nomes destacam-se: Walter Pater e John Ruskin. Além desses, Wilde leu Blake, Baudelaire, Wordsworth, Byron, Shelley e Théophile Gautier. Nesse ponto, cabe ressaltar que Gautier elogia a percepção que Wilde desenvolve sobre a teoria que ele próprio vinha desenvolvendo com base em menções de outros autores como Benjamin Constant, mas que ainda não se materializara. Sugerimos, assim, que Gautier orgulha-se da concepção oferecida pelo dramaturgo irlandês, como se suas palavras contivessem a gênese da teoria Arte pela Arte.

Com relação à influência de Walter Pater, cuja fonte Wilde confessou a Yeats, foi a obra intitulada *The Renaissance: Studies in Art an Poetry*. De acordo com Schiffer, o “livro foi fundamental no que se refere à filosofia da arte” (SCHIFFER, 2010, p. 53). O que Wilde assimila, dessa referência, encontra-se conectado ao matiz gerador do estilo de Pater,

[...]à imagem do tempo, a vida é apenas uma sucessão de instantes fugazes e de situações efêmeras, todo ser humano tem o dever de viver o mais intensamente cada um desses preciosos momentos passageiros, de modo a

colher assim, como preconizava Horácio em seu *carpe diem*, “a experiência em si, e não os frutos da experiência¹⁷ - para retomar as palavras de Lord Henry, o qual, em *O retrato de Dorian Gray*, não fazia outra coisa senão aplicar esse programa (SCHIFFER, 2010, p. 58-59).

Walter Pater era adepto do hedonismo epicurista, um termo que se inspira em Epicuro, um filósofo que viveu entre os anos 341- 270 a.C., “que retoma o conceito de outro filósofo chamado Aristipo de Cirene. O hedonismo constitui-se de uma busca pelo prazer como razão para uma vida completa e feliz” (MELO, 2018, p. 27). Essas são as características predominantes dos pré-rafaelitas, e presentes na obra *The picture of Dorian Gray* (1890), romance no qual Lord Henry Wotton induz o jovem Dorian Gray a louvar a sua própria beleza e juventude e fazer disso um caminho para desfrutar todos os prazeres possíveis. Comparado ao Fausto de Goethe, “esse mesmo preceito pode ser encontrado na base da teoria wildiana do individualismo” (SCHIFFER, 2010, p. 59), como ele próprio cita em *The picture of Dorian Gray* (1890) “o objetivo da vida é o autodesenvolvimento; é perceber, com perfeição, nossa natureza... é para isto que estamos aqui, cada um de nós¹⁸” (SCHIFFER, 2010, p. 59 apud WILDE, 2009, p. 29).

Já com referência a John Ruskin, “homem mais discreto e elegante, dotado de uma grande elevação espiritual e de uma sensibilidade marcada por um gosto real pela estética” (SCHIFFER, 2010, p. 61), destaca-se como uma das maiores influências a marcar fortemente a literatura de Wilde, que o chamava tanto de “Platão inglês quanto de profeta do bem, da Verdade e da Beleza” (SCHIFFER, 2010, p. 61). Em seu trabalho John Ruskin foi além das questões de estética, aventurando-se na “construção de uma bela e larga campestre em Ferry Hinksey” (SCHIFFER, 2010, p. 62), um vilarejo próximo a Oxford, que deixam sobrevir duas frentes distintas para Ruskin. Além disso, sob a luz da cidade de Veneza entre os anos de 1845 e 1850, o respeitado professor faz um importante interlúdio para “a conclusão de sua obra prima em matéria de filosofia da arte, *As pedras de Veneza* (1851-1853)” (SCHIFFER, 2010, p. 63). De volta a Oxford, recebe na forma de uma homenagem feita por Wilde, um “poema bucólico intitulado Passeios em Magdalen” (SCHIFFER, 2010, p. 63).

No ano de ingresso de Wilde no Magdalen College, por intermédio de Pater, descobre a obra *A tentação de Santo Antônio* (1874) de Flaubert, cuja temática ressoava um tom herético, colocando em contraste o binarismo ciência e religião. Schiffer ressalta

¹⁷ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*, op. cit, p. 141. L&PM – Conforme citado por Schiffer.

¹⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Doria Gray*, 2009, op. cit. p. 24 – L&PM. Conforme citado por Schiffer.

que a noção de pecado é posta à prova, visto que o racionalismo individualista vigente admitia que “é no cérebro, apenas no cérebro, que ocorrem também os grandes pecados do mundo¹⁹” (WILDE, 1890, p. 25 apud SCHIFFER, 2010, p. 64).

Outra influência que prendia a atenção de Wilde é mencionada no diário de John Bodley, que faz referência ao fascínio do autor pela cerimônia suntuosa realizada por ocasião de sua iniciação na franco-maçonaria. Chegou ao título de “venerável na loja maçônica de Shakespeare, a mais invejada de Dublin” (SCHIFFER, 2010, p. 65). Depois, em 1875, Wilde “foi aceito à loja maçônica Apollo da Universidade de Oxford [...] oficialmente recebido com grandes pompas” (SCHIFFER, 2010, p. 63). Essa referência pode ser considerada um tipo de influência de contexto, visto que se refere a fatos vivenciados na época que estudou em Dublin e em Oxford.

Ademais, Schiffer salienta que em Oxford durante o convívio com os colegas, Wilde era cultuado sendo considerado,

[...]magnânimo nesse universo onde tudo era “ordem e beleza, luxo, calma e volúpia”, Wilde convidava o organista da capela de Magdalen, Walter Parrott, a se sentar ao piano e, mesclando o sagrado e o profano, a executar algum noturno de Chopin, uma valsa de Strauss, ou a interpretar, acompanhado do tenor Walter Smith-Dorrien, árias de Mozart, hinos de Haendel e até mesmo, quando a atmosfera tornava-se propícia à introspecção, cânticos de Prucell (SCHIFFER, 2010, p. 69-70).

A forte oscilação do autor entre o catolicismo e o protestantismo foi transmitida aos seus textos. Schiffer comenta que o primeiro trabalho com tendência religiosa foi *San Miniato*, título concebido em homenagem ao monastério romano que abrigou “[...]outrora Fra Angelico” (SCHIFFER, 2010, p. 75. *Sic*), tornando legíveis as tendências pré-rafaelitas.

Contrastando com essa visão, as primeiras experiências em Paris no ano de 1883 foram encontros que fariam parte da vida de Oscar Wilde e, em março desse ano, o autor foi convidado a frequentar a casa de Maria Cassabetti-Zambacco, onde conhece Robert Sherard, que veio a ser seu amigo e biógrafo. O jovem, de apenas 21 anos, era bisneto de Willian Wordsworth, fato que cativou Wilde desde o primeiro momento. Foi esse amigo, também, que convidou Wilde a conhecer os maiores escritores franceses daquele contexto, a exemplo de Sherard, Marcel Proust, Jean Lorrain, Jean Moréas, Catulle Mendès e Paul Verlaine, dentre outros. O tom subversivo paira sobre as criações artísticas

¹⁹ WILDE, Oscar. *O retrato de Doria Gray*, 1961 – Tradução de Oscar Mendes.

e literárias desses autores, em especial para Verlaine, ao recitar “em voz alta, sentado em frente seu eterno absinto, seu último soneto, *Langor*, cujo primeiro verso celebrava o império no fim da decadência” (SCHIFFER, 2010, p. 122).

Com relação à influência francesa na obra de Oscar Wilde podemos evidenciar a presença de inúmeras características como as que nos ofereceram, além de muitos outros, Gautier e Huysmans. Na obra *The picture of Dorian Gray* (1890), existem referências claras que ligam o personagem principal o duque Jean Floressas des Esseintes ao protagonista do romance wildeano Dorian Gray. Des Esseintes era um coletor de situações extravagantes que pudessem oportunizá-lo a ter mais uma sensação rara, mais um prazer incomum que pudesse ser obtido de formas “mórbidas, refinadas, capazes de extremá-lo da mediocridade burguesa a que abomina” (PAES, 2011, p. 10). Dorian Gray, por sua vez, é estimulado por seu mentor Lord Henry Wotton a buscar o prazer acima de qualquer preceito moral como podemos supor a partir da leitura de uma de suas falas em diálogo com Basil Hallward,

[...]um dos encantos do casamento é fazer com que uma vida de enganos seja necessária a ambos os lados. Nunca sei onde minha esposa está e minha esposa nunca sabe o que estou fazendo. Quando nos encontramos – sim, encontramos ocasionalmente, quando jantamos juntos ou quando vamos à casa do duque – contamos um ao outro as histórias mais absurdas com os rostos mais sérios que possam existir. Minha esposa é muito boa nisso – muito melhor, na verdade, do que eu (WILDE, 2012, s/p).

Como podemos perceber, no fragmento há uma sugestiva indicação de uma vida extraconjugal, “uma vida de enganos”, por parte dos dois, algo que para os padrões ingleses é inconcebível. Em outro trecho da obra, a referência que explicita as formas de encontrar prazer é revelada pela fala de Basil “encontro um estranho prazer em dizer-lhe coisas que sei que irei me arrepender por tê-las dito” (WILDE, 2012, s/p). Ou em, “[...]ele é terrivelmente desatencioso e parece ter verdadeiro prazer em me causar dor (WILDE, 2012, s/p). Nesses fragmentos, os vocábulos que compõem o sentido semântico são “estranho prazer” e “prazer em me causar dor”, que sugerem a busca pelo prazer de forma não usual.

Outra semelhança é a introdução da androginia que se configura pela inserção do arquétipo do dândi. Na obra *À rebours* (1884) de Huysmans o arquétipo é representado pelo duque Des Esseintes, que deixa sobrevir seus sentimentos pela acrobata americana. Podemos observar a inversão de gênero por meio da intrusão do andrógino, característica

decadentista, pela voz do narrador que observa a ação das personagens no segmento abaixo,

[...]à medida que admirava sua agilidade e força, via produzir-se nela uma artificial mudança de sexo; suas momices graciosas, seus dengues de fêmea iam se apagando mais e mais, enquanto se desenvolviam, no lugar deles, os encantos ágeis e vigorosos de um macho; numa palavra, após ter sido, a princípio, mulher, e em seguida, após ter hesitado, após ter se avizinhado do andrógino, ela parecia resolver-se precisar-se, tornar-se completamente homem (HUYSMANS, 2011, 169).

No entrecho destacado acima, notamos nitidamente não só a presença do arquétipo dândi, mas a representação do andrógino como meio de ruptura com os padrões, marcada pela inserção da palavra “andrógino” pelo próprio autor. Wilde em *The picture of Dorian Gray* (1890), descreve o andrógino em sua personagem feminina, Sibyl Vane da forma semelhante,

Uma noite ela foi Rosalinda, e na noite seguinte, Imogênia. Eu a vi morrer em uma sombria tumba italiana, sugando o veneno dos lábios de seu enamorado. Eu a observei vagando pela floresta de Arden, disfarçada como um belo garoto com meias, roupas justas e um delicado boné (WILDE, 2012, s/p).

Notamos, assim, que é possível explorar algumas semelhanças entre as obras de Wilde e Huysmans, além de podermos abstrair referências encontradas nas obras de Gautier, conforme já mencionamos, comprovando a influência desses autores na constituição da literatura wildeana como uma substância criativa identificando a presença da estética decadentista difundida por esses escritores. Com isso, conseguimos sugerir que a obra wildeana, em si, cativa muitos pela linguagem e elementos elaborados que recebem a influência de diversos autores, mas que são acrescidas de elementos de sua própria originalidade. A confluência das referências originárias de Huysmans e Gautier, em princípio, estabeleceu uma mudança que revelou um novo semblante em detrimento ao tom sóbrio que antes condicionava a maneira de vestir-se e a forma de escrever de Wilde. Com a imersão do autor na literatura decadente francesa, progressivamente, originaram-se obras cada vez mais articuladas, sendo o texto teatral a maior expressão das críticas wildeanas e indicadores de tais influências.

Diante desses elementos incorporados por Wilde, supomos existir um tipo de tradução que parte de sua interpretação subjetiva e migra para seus textos somando as substâncias dos outros, como cita Nitrini, as suas próprias. Dessa forma, é possível dizer que Wilde foi um interprete dos símbolos decadentistas ou um tradutor de elementos que

representam essa estética no período e no contexto em que viveu. Outrossim, será por meio da tradução como pensamento subjetivo que a estética decadentista foi disseminada por Wilde, visto que a propagação dessa vertente nos textos wildeanos assimilou seu próprio gênio e tornou suas personagens únicas.

3.2 Intertextualidade: uma adaptação dos conceitos decadentistas por João do Rio

Neste subcapítulo, intencionamos demonstrar alguns aspectos com relação ao processo de escrita dos autores que incluem a sobreposição de elementos que indicam intertextualidade, cuja formulação está em construção no contexto histórico ao qual pertencem Oscar Wilde e João do Rio. Dessa maneira, encontramos nos textos de Linda Hutcheon uma perspectiva que corrobora, em parte, com a nossa ideia de que a assimilação das influências decadentistas, recebidas nos textos dos autores, participa como uma forma de intertextualidade imagética que se configura como,

[...]uma nova abordagem a partir de um referencial anterior; já o contexto de produção e recepção será outro, criando novas expectativas ainda que de uma história já conhecida. [...]A maneira como determinado fato histórico foi abordado é passível de alterações em virtude de um novo momento histórico em que determinada sociedade esteja inserida. O distanciamento temporal e geográfico dos fatos pode modificar a visão que temos deles, sem contar que, ao ser adaptada, há a possibilidade de a obra ser interpretada por um viés ideológico específico, por exemplo (HUTCHEON, 2011, p. 278).

A teoria de Linda Hutcheon possui muita relevância nos estudos das adaptações dos textos literários para outras mídias. Contudo, nosso interesse nas palavras da autora dá-se, pois, seus conceitos podem ser ajustados e aplicados quando tratamos da transmissão dos fatores estilísticos pertinentes à estética decadentista que foram, de certa forma, “adaptados” para outros polissistemas culturais e literários. Diante de uma possível discordância entre teorias, preferimos delimitar o termo “adaptação” não como vertente teórica relativa à intersemiose textual, mas pelo seu significado *sui generis* que designa um processo pelo qual as personagens arquetípicas adaptam-se, ajustam-se “a uma nova situação” (HOUAISS, 2009, p. 47) enunciativa.

Ainda, como um reforço à nossa concepção de que o termo adaptação não será direcionado à Teoria da adaptação prescrita por Hutcheon nesse momento, abordamos a manifestação da personagem *femme fatale*, descendente de Gautier, como elemento que foi “adaptado” através da refração designada por André Lefevere (1982), tendo sido

“colocado em dimensão, forma ou aspecto de acordo com[...]” (HOUAISS, 2009, p. 47) as perspectivas de Oscar Wilde e João do Rio.

Com base no significado dicionarizado apresentado, acreditamos que houve uma adaptação desse arquétipo feminino “a partir de um referencial anterior” como cita Hutcheon, para uma nova cultura e contextos diferentes do originário. Dito de outra maneira, o elemento estilístico decadentista herdado de Gautier por Wilde e assimilado por João do Rio, será transmitido em seus polissistemas, nesse caso, por meio de uma intertextualidade imagética, tendo como base os signos gautierianos que são representados pela personagem arquetípica *femme fatale*. Quanto aos aforismos é possível mencionar que foram traduzidos da mesma forma, como um estilo de escrita adaptado ao contexto inglês de Wilde e brasileiro de João do Rio.

Como exemplo de intertextualidade imagética aforística podemos destacar um apotegma wildeano que incorpora o tema do casamento: “Os homens se casam porque estão cansados; as mulheres, porque estão curiosas. Ambos se decepcionam²⁰” (WILDE, 2011, p. 95). A máxima wildeana em comparação com um oximoro criado por João do Rio: “Se a mulher casa por vontade do coração é por toda a vida; se casa contra a vontade é também por toda vida” (RIO, 2019, p. 455), sugerem a opinião dos autores em relação ao casamento, em ambas expressões, como algo que pode ser decepcionante.

No aforismo wildeano é exposto de modo claro que o casamento pode ser uma decepção, enquanto que no oximoro paulobarretiano a maneira escolhida foi menos expositiva deixando apenas como uma sugestão para o leitor o fato de que o casamento contra a vontade pode ser, da mesma forma, uma frustração. Dessa forma, nota-se que o tema do matrimônio foi transferido pelo autor brasileiro de forma diferente, mas que recupera a imagem que Wilde propõe para o casamento caracterizando a influência wildeana como exemplo de intertextualidade temática em João do Rio.

Os exemplos aforísticos destacados acima são conduzidos pelas personagens arquetípicas, que em João do Rio é Eva representando a *femme fatale* e, em Wilde o apotegma é proferido por Lord Illingworth, que representa o dândi. Sugerimos assim, que a presença dessas personagens nos textos dos autores aponta para a manifestação da estética decadentista.

Contudo, essa não é a única forma de distinguir os conceitos decadentistas que permeiam os textos de Oscar Wilde e João do Rio. Podemos considerar, também, a

²⁰ *Men marry because they are tired; women because are curious. Both are disappointed* (WILDE, 1892, p. 398).

linguagem com o “uso de vocabulário inusitado, geralmente de origem grega ou latina” (FARIA, 1988, p 56), particularizando os textos decadentistas. Gentil de Faria acrescenta que “a linguagem do decadente torna-se um fim em si mesmo, sendo o próprio foco da atenção onde o vocabulário, a sintaxe e as imagens criam uma pesada atmosfera estática de torpor e frustração” (FARIA, 1988, p 56).

Assim, o Decadentismo sob a égide de uma nova poética destaca-se no contexto do século XIX apontada pela crítica especializada como uma tendência subversiva, cujo modelo tem origem creditada a Théophile Gautier. O escritor decadentista francês criou o romance *Mademoiselle de Maupin* (1835), considerado a “primeira obra a conter todos os elementos característicos do decadentismo na literatura” (FARIA, 1988, p. 57) e exerceu enorme influência em Wilde.

Um dos elementos intertextuais característicos do decadentismo, herança gautieriana, será o “que se convencionou chamar de mulher fatal” (FARIA, 1988, p. 57), em francês: *femme fatale*. O arquétipo feminino faz referência a uma “inversão sexual e o anseio por sensações[...], dominadas por um verbalismo artificial[...]” (FARIA, 1988, p. 57), também é caracterizada pela androginia, unindo a imagem da mulher fatal e a linguagem em um único recurso estilístico. Já o artificialismo referenciado por Faria não é vazio de sentido como se pode supor, visto que está emparelhado aos conceitos do esteticismo que se vincula à teoria da Arte pela Arte. Tal preceito preconiza o uso desse tipo de linguagem para definir que uma obra não deve ser útil, ou seja, não deve ser voltada para a doutrinação ideológica da sociedade, excluindo o caráter utilitário da arte e da literatura.

No processo de assimilação desses conceitos por Wilde, naturalmente, acontece uma relação de influência entre os dois autores e isso estende-se ao público. Nessa direção, podemos supor que Wilde leu, assimilou e transmitiu para suas personagens as características decadentistas gautierianas, misturando suas próprias propriedades de estilo na criação do arquétipo da mulher fatal dentro de seus textos.

Além da *femme fatale*, outro símbolo que constitui a poética decadentista será o arquétipo do dândi, constantemente associado a Oscar Wilde e a João do Rio pelo público e crítica. Podemos, inclusive, encontrar referências à figura do dândi dentro do texto dos autores, como no excerto extraído da peça *A woman of no importance* (1892) abaixo, em uma fala de Lord Illingworth,

Ah! Ela não é moderna, e a única coisa que vale a pena ser hoje em dia é moderno. Você quer ser moderno, não quer, Gerald? Quer conhecer a vida como ela realmente é. Não quer ser enganado com teorias antiquadas sobre a vida. Bem, o que você tem que fazer agora é simplesmente se preparar para a melhor sociedade. Um homem que consegue dominar uma mesa de jantar londrina consegue dominar o mundo. O futuro pertence aos dândis (WILDE, 2011, p. 93).

Tais figuras possuem uma representação simbólica que sofrem uma interpretação por parte de Oscar Wilde e, passam a permear novas e diferentes culturas, por um processo aclimatação²¹. No caso de João do Rio, o processo acontece como em uma “bricolagem que adensa a lembrança de emblemas decadentistas” (BOUÇAS COUTINHO, 2009, p. 311). Luiz E. Bouças Coutinho, na esteira de Orna Messer Levin, explica que na transferência do estilo de linguagem da personagem dândi, por exemplo,

[...]a bricolagem decadentista de João do Rio autoriza o reconhecimento de um esforço de aclimatação dos paradoxos do *dandy* às peculiaridades da tardia Belle Époque carioca, numa tentativa de deslindar os ajustes de sua diferença, percorrer os contornos de sua figuração tropical e sintonizar providências por constituir o dandismo como forma de desmascaramento de nossas contradições sociais (BOUÇAS COUTINHO, 2009, p. 311).

Cabe ressaltar que o termo “bricolagem” utilizado por Bouças Coutinho equivale à técnica de colagem, cuja origem é milenar “onde [...]apareceu com a utilização de pedaços de papéis coloridos para confecção de poesias desde a Idade Média” (BERNARDO, 2012, p. 18), tendo sido “ligada à ideia de um trabalho de junção entre partes, uma forma de reciclagem [...]” (MACIEL, 2016, p. 111). Patrice Pavis conceitua, mais próximo ao tônus literário do texto dramático, que a colagem “é um jogo com base nos significantes da obra, isto é, com base em sua materialidade. A presença de materiais [...]inusitados garante a *abertura** significante da obra [...] (PAVIS, 2008, p. 51. Grifo do autor), funcionando com uma sobreposição de signos que aludem a outras obras, outras personagens, outros contextos, etc.

Ainda de acordo com Pavis, em seu *Dicionário de Teatro* (2008), o termo no francês *collage*, no inglês *callage* ou no espanhol *colage*, define uma técnica artística e literária, que teve seu marco inicial a partir da assimilação na pintura tendo sido introduzida “pelos cubistas, [...]futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática

²¹ De acordo com o Dicionário Houaiss, o termo, refere-se ao “ato ou efeito de aclimatar (-se); adaptação, ajustamento” (HOUAISS, 2009, p. 35). Um tipo de aclimação que vem a ser uma acomodação de um termo aclimado “adaptado ou habituado a um novo clima, novo meio, novo(s) costume(s)” (HOUAISS, 2009, p. 35), tornando-o familiar em um novo sistema de significantes.

artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais (PAVIS, 2008, p. 51), e que foi sendo inserido no meio literário, gradualmente.

A técnica “trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes” (PAVIS, 2008, p. 51), demonstrando a habilidade dos autores em direcionar seu público a uma sensação de estranhamento, não sendo o único método utilizado por Oscar Wilde e João do Rio. Com relação a João do Rio, um bom exemplo que demonstra a técnica pode ser extraído da peça *Eva* (19-?) no trecho: “Esse é dandy; aplicando à ciência do imediatismo: a atração no descobrimento” (RIO, 2019, p. 489).

Com essa e outras técnicas, os autores criam novas referências por vezes sobrepostas às originárias, fazendo de seus textos a oportunidade perfeita para fluir seus pensamentos críticos a partir da utilização da androginia representada pelas personagens decadentistas *femme fatale* e dândi. Soma-se a isso, a sobreposição dos aforismos nos interstícios textuais através das falas dessas mesmas personagens, configurando um tipo de intertextualidade. Podemos considerar, assim, que essa é mais uma forma de provocar no público uma reflexão, principalmente para Wilde em relação à sociedade patriarcal inglesa, do “quanto estavam necessitados de uma consciência social mais desenvolvida” (CAVE, 2011, 31).

Podemos sugerir, ainda, que essa colagem está diretamente ligada ao conceito de intertextualidade, e revela a existência de elementos de outras obras coexistindo em um mesmo texto. Esse uso estilístico ocorre com frequência no texto de Wilde, e um exemplo dessa incidência na obra do dramaturgo é a inserção de um intertexto simbólico enfatizado pelo,

[...]uso de uma imagem da moeda de ouro vitoriana chamada *sovereign* (soberano), incluindo à imagem da rainha Vitória, com isso oferece ao seu público um “[...] contexto social preciso [...]” (p. 385), sugerindo, assim, uma crítica ao modo capitalista com o qual os ingleses conduzem suas negociações econômicas (MELO, 2018, p. 21).

A utilização desse símbolo revela a intertextualidade existente na peça *An ideal husband* (1895), para referenciar um fator externo à obra. Esse elemento extralinguístico, configura-se pela crítica com relação à ganância e a corrupção com a qual muitos dos membros aristocráticos articulavam seus negócios no contexto inglês. A “montagem de 1992 sir Peter Hall enfatizava essa ideia fazendo com que o público se deparasse, ao

chegar e nos intervalos com uma cortina de boca” (CAVE, 2011, p. 385), mostrando essa imagem. Essas considerações foram incluídas em nota por Richard Allan Cave, posicionada logo após o aforismo: “Todo homem ambicioso tem de enfrentar seu século com as armas do século. O que o atual século venera é a riqueza. O deus desse século é a riqueza” (WILDE, 2011, p. 176-177), na edição do livro *Oscar Wilde A importância de ser prudente e outras peças* (2011), tradução de Sonia Moreira, sugerindo a crítica wildeana em relação à forma como os ingleses articulavam-se diante do objetivo de manter suas posses e seu poder.

Arroga-se, assim, a partir de Pavis que “colar fragmentos e objetos é um modo de citar um efeito ou um quadro anterior [...]. O ato citacional tem uma função metacrítica, ele desdobra o objeto e seu olhar” (PAVIS, 2008, p. 51-52). Dessa forma, evidenciamos o uso da moeda *sovereign* como uma sobreposição de imagem ao texto de Wilde, que no palco adquire valor simbólico, reforçando a crítica contida no aforismo destacado.

Assim, nota-se a apropriação do intergênero aforístico dentro do texto dramático como uma primeira sobreposição. Depois, com o aforismo sendo enunciado por meio da fala de uma personagem *femme fatale* ou dândi, que são elementos decadentistas, atua como intertexto configurando uma segunda justaposição e, em um terceiro momento, vemos a imagem da moeda no ato da encenação, que migra do contexto externo para a dentro do cenário, compondo a encenação.

Conforme a colocação de Pavis, sugerimos que as citações de outras obras ou de elementos estilísticos pertencentes a outros textos são a indicação de que existe uma relação de influência e intertextualidade entre textos, mas dando origem a algo novo. Cabe argumentar que isso pode ser ocasionado em razão de pelo menos dois motivos: o de uma possível homenagem ao autor do texto originário ou, para suscitar a crítica existente no texto anterior, como forma de perpetuar o viés crítico.

Nesses termos, um bom exemplo desse tipo de intertextualidade que podemos recuperar da obra wildeana é o conto fantástico *The happy prince* (1888), em que Wilde cita a personagem do conto *A pequena vendedora de fósforos* (1845) de Hans Christian Andersen, em uma das cenas do texto, como demonstrado abaixo,

- Lá embaixo, na praça - disse o Príncipe Feliz -, está uma vendedorinha de fósforos. Deixou seus fósforos caírem na sarjeta. Seu pai baterá nela, se não levar algum dinheiro para casa e ela está chorando²² (WILDE, 1961, p. 236).

Dessa forma, Wilde produz um novo texto literário com a presença dessa personagem, promovendo um intertexto e atribui dessa forma o caráter palimpsesto. Tal concepção é maior dimensionada nos estudos literários sobre a intertextualidade, nos quais um texto qualquer será uma formulação que invariavelmente provêm de outros textos. Para Gerárd Genette,

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (GENETTE, 2010, s/p).

Na história do surgimento da escrita, os papiros, ou pergaminhos, são um bom exemplo de palimpsesto, conforme citado por Genette, sendo muito utilizado pelos povos antigos para escreverem suas leis, contratos, dentre outros textos. Esse tipo de material permitia que fosse raspada uma primeira camada, ação que retirava o primeiro texto, a fim de reutilizar o mesmo palimpsesto para produzir um novo texto. Nesse sentido, podemos sugerir que o conceito de intertextualidade está ligado à ideia de palimpsesto, como um texto sobre o outro.

Para Genette (2010), a intertextualidade em “sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (GENETTE, 2010, p. 14), como foi possível notar no fragmento que remete à obra de Andersen. Já com relação às peças escolhidas como corpus para este trabalho, destacamos a presença da *femme fatale*, como a alusão ao decadentismo gautieriano, inserida nas obras de Wilde e João do Rio.

Nessa mesma dinâmica, para Hutcheon, “as obras, independente da mídia, são criadas e recebidas por pessoas, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da política da intertextualidade” (HUTCHEON, 2011, p. 12). Assim, a abordagem da intertextualidade é mediada pela relação entre a literatura e a sociedade ocorrendo, muitas vezes, por meio dessa ideia da presença de outros textos. Dito isso, na esteira das

²² Texto original: *In the square below, said the Happy Prince, there stands a little match-girl. She has let her matches fall in the gutter, and they are spoiled. Her father will beat her if she does not bring home some money, and she is crying* (WILDE, 1888, p. 283)

concepções apresentadas por Robert Stam, de acordo Hutcheon, para o leitor a adaptação de elementos de outros textos,

[...]é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo, conforme Mikhail Bakhtin teria dito, no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando (HUTCHEON, 2011, p. 45 apud STAM, 2000, p. 64).

A autora refere-se ao termo intertextualidade, que está ligado à sua Teoria da adaptação a partir do prisma do dialogismo bakhtiniano, o qual designa um diálogo entre textos (verbais ou não-verbais) em que se percebe a inclusão de elementos que são adaptados e colocados em uma nova constituição textual, tendo sido antes, assimilados de outras fontes. Por consequência, os novos textos podem ser “vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos” (HUTCHEON, 2011, p. 46). Porém, para nosso estudo o termo “adaptação” não irá incorporar as noções teóricas apresentadas pela autora em sua teoria, sendo pertinente mencionar por ocasião, que restringimos e direcionamos esse termo para o seu significado denotativo dicionarizado. Conquanto, vertemos esse entendimento para o fato de Wilde, por exemplo, “adaptar” a personagem da obra *A pequena vendedora de fósforos* (1845), como um intertexto capaz de intensificar suas próprias críticas.

Nesse sentido, podemos sugerir que há uma “adaptação” da crítica de Andersen por meio da assimilação de sua personagem, sendo esta reorganizada no texto e para o contexto de Wilde, intensificando a crítica wildeana aos padrões ingleses. Isso pode ser verificado, pois o contexto inglês do período direcionava intensos investimentos em armamentos e suprimentos para os exércitos, enquanto parte da população vivia em absoluta miséria fora dos muros dos palácios. Esse fato reflete, de forma similar, a realidade contextual vivenciada por Andersen, como ressalta Fernanda Cristina Ribeiro Faria, quanto menciona que o país de origem de Hans Andersen passava por um período de “inúmeras guerras que assolaram a Dinamarca, entre os séculos XI e XIX” (FARIA, 2010, p. 101).

Outro fator sobressalente, que corrobora com essa noção, é que a Inglaterra, dentre as muitas incursões bélicas realizadas em nome da defesa de sua supremacia, coloca-se contra a Dinamarca. Esses acontecimentos podem ter contribuído para uma segregação econômico-social que ocorreu no contexto dinamarquês entre os anos de 1814 e 1830, em que,

[...]o país enfrentou séria estagnação econômica, sendo o seu período de maior pobreza. Foi nesse cenário que H. C. Andersen (1805-1875) viveu, em uma época em que as diferenças sociais faziam-se evidentes e totalmente excludentes (FARIA, 2010, p. 101).

De forma sugestiva, podemos perceber similaridades entre as realidades de contexto social entre a Dinamarca e a Inglaterra, principalmente, com relação às camadas sociais com menor poder aquisitivo. Além disso, como sabemos, Wilde foi um obstinado crítico dos modelos ingleses e a inserção desse elemento em seu conto pode ser uma crítica direcionada ao fato de a Inglaterra negligenciar a pobreza, a miséria e a violência que se instaurou em solo inglês devido às muitas guerras financiadas pela coroa britânica, configurando a intertextualidade como releitura e mote de crítica.

Ademais, Hutcheon destaca o arcabouço teórico oferecido pelos formalistas russos, pertencentes à vertente estruturalista, na qual a subjetividade é um condutor importante das significações que, por sua vez, são construídas socialmente. Por essa razão, acreditamos que o intertexto, utilizado por Wilde, incorpora a influência de Andersen e induz, com isso, sua crítica social, reproduzindo sua criatividade mais do que meramente a cópia de uma ideia. Dessa forma, supomos que a intertextualidade evidenciada no conto wildeano caminha lado-a-lado com a originalidade, muito mais do que com a imitação. Diante desse parâmetro, o intertexto como uma adaptação de críticas nos leva à concepção de que é preciso considerar antes de qualquer análise ou juízo de valor, o processo criativo do autor em suas obras, pois “[...]não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber “por quê” (HUTCHEON, 2011, p. 151).

Dessa forma, saber esse “porquê” é uma busca constante nas análises comparadas de textos literários, por exemplo, as quais podem explicar, sem, contudo, oferecer uma certeza sobre as possíveis motivações dos autores em usarem os intertextos. O que podemos, ao certo, é destacar que tal alusão refere-se à intertextualidade existente na aderência de uma personagem que habita a obra de Andersen, texto que possui suas próprias críticas sociais, no conto de Wilde.

Com isso, mantém-se um diálogo entre os textos dos dois autores com a ideia de intertextualidade, uma vez que Wilde deixa explícito o signo representado por essa personagem, que antes estava inserida em um outro universo de sentido, e agora, é proposto por Wilde em seu texto. Será, portanto, dentro desse espectro multilaminado de

influências que um autor concebe seu texto, incluindo as influências recebidas em seu meio de convivência. Podemos dizer, enfim, que Wilde torna seu conto muito mais criativo do que uma mera imitação da obra de Andersen. Cabe ressaltar que o mesmo ocorre com a alusão da personagem arquetípica da *femme fatale*, fato que abre espaço para as críticas de Wilde e João do Rio em direção ao papel dos gêneros na sociedade vitoriana e carioca do final do século XVIII.

Já no caso particular de João do Rio, a personagem arquetípica *femme fatale* será adaptada para a realidade carioca da *belle époque* brasileira, como é o caso de Eva e de Hortência Vargas. Porém, essas não são as únicas intertextualidades que podemos encontrar nas obras do autor. Podemos citar, também, outros elementos estilísticos decadentistas. Como apresenta Rodrigues, “há escritos que beiram a estrutura das obras de ficção decadentistas, como “A missa negra”, meio saída de *Là-bas* de Huysmans” (RODRIGUES, 2010, p. 50.). Ainda de acordo com Rodrigues, a influência de Oscar Wilde é evidente nos escritos de João do Rio, principalmente,

[...]nas conferências, e mesmo nas reportagens entre os detentos, ou os vaqueiros de Congonhas, certamente inspiradas nas façanhas idênticas realizadas pelo autor de *O retrato de Dorian Gray* na sua viagem aos Estados Unidos (RODRIGUES, 2010, p. 72).

Diante de todos os exemplos apresentados e as discussões realizadas até aqui, que os diversos casos nos quais os autores Oscar Wilde e João do Rio priorizam a imersão de outros autores e textos em suas próprias criações, estabelece uma intrínseca ligação com a intertextualidade. As inserções, algumas vezes, acontecem por meio da adaptação da linguagem, das personagens ou dos símbolos que foram assimilados de outras obras e transpostos para seus textos. Tal relação de aproximação ocorre, pois, ao valer-se elementos, como as personagens arquetípicas gautierianas e os aforismos em suas falas ou, detalhes de contexto como a imagem da rainha Vitória em uma moeda, alude a,

[...]um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. Estas, por sua vez, também constituem textos que o escritor lê e nas quais se insere ao reescrevê-las” (NITRINI, 2015, p. 159).

Acreditamos, assim, que a noção de aplicação de elementos estilísticos pré-existentes contribuiu para o entendimento de como ocorrem muitas das manifestações de intertextualidade como uma forma de tradução de outras obras e autores na obra wildeana

e paulobarretiana. Para mais, nossa concepção é de que a intertextualidade e a colagem de elementos estilísticos como intertextos relacionam-se com a transferência imagética ou intertextualidade imagética e revelam as referências de que se serviram os autores na criação de seus textos. Na opinião de Linda Hutcheon, a intertextualidade no cenário teórico-crítico da atualidade “foi recebida como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de “fonte” e de “influência” (NITRINI, 2015, p. 158).

Nesse sentido, nossas análises sobre as técnicas utilizadas pelos autores referem-se às influências decadentistas recebidas e que foram traduzidas imagetivamente para os polissistemas culturais e literários dos autores por meio de reescrituras ou refrações, nos termos de Lefevere, que analisa a migração de elementos estilísticos de determinado texto literário dentro de “uma abordagem sistêmica da literatura, enfatizando o papel das refrações, ou melhor, integrando-as”²³ (LEFEVERE, 1982, p. 18. Nossa tradução) em um novo polissistema cultural e literário, revalidando

[...]o conceito de literatura como algo que se faz, não no vácuo do gênio desenfreado, pois o gênio nunca é desenfreado, mas fora da tensão entre gênio e as restrições sob as quais o gênio deve operar, aceitando-as ou subvertendo-as. Uma ciência da literatura, um tipo de atividade que tenta conceber uma “figura imaginada” do fenômeno literário em todas as suas ramificações²⁴ (LEFEVERE, 1982, p. 18. Nossa tradução).

O termo “restrições”, mencionado pelo autor, refere-se à “[...]existência muito real de restrições ideológicas na produção e disseminação de refrações²⁵” (LEFEVERE, 1982, p. 8. Nossa tradução) que se interpõe entre dois polissistemas diferentes culturalmente, nos quais “uma refração (seja tradução, crítica, historiografia) que tenta transportar uma obra de literatura de um sistema para outro, representa um compromisso entre dois sistemas” (LEFEVERE, 1982, p. 7. Nossa tradução) e dessa forma movimentada

²³ Texto fonte: *A systems approach to literature, emphasizing the role played by refractions, or rather, integrating them* (LEFEVERE, 1982, p. 18).

²⁴ Texto fonte: [...]the concept of literature as something that is made, not in the vacuum of unfettered genius, for genius is never unfettered, but out of the tension between genius and the constraints that genius has to operate under, accepting them or subverting them. A science of literature, a type of activity that tries to devise an "imaginative picture" of the literary phenomenon in all its ramifications (LEFEVERE, 1982, p. 18).

²⁵ Texto fonte: *It just serves to point out the very real existence of ideological constraints in the production and dissemination of refractions* (LEFEVERE, 1982, p. 8).

se como “[...]o indicador perfeito das restrições dominantes em ambos os sistemas”²⁶ (LEFEVERE, 1982, p. 7. Nossa tradução).

Doravante, em nosso próximo capítulo, apresentaremos detalhes das obras selecionadas como corpus de nossa pesquisa e o capítulo de análise comparada, no qual observamos o processo de transmissão cultural do elemento estético que remete à vertente decadentista, oportunizado pela intertextualidade imagética da personagem arquetípica da *femme fatale*.

²⁶ Texto fonte: *A refraction (whether it is translation, criticism, historiography) which tries to carry a work of literature over from one system into another, represents a compromise between two systems and is, as such, the perfect indicator of the dominant constraints in both systems* (LEFEVERE, 1982, p. 7).

4. ANÁLISE COMPARADA DAS OBRAS

Um dos conceitos mais relevantes a serem destacados sobre a tradução é que o ato de traduzir é tão antigo e inerente ao ser humano quanto o pensamento, pois é por meio da interpretação de sinais, palavras, figuras e outros símbolos, que compreendemos a nós e a tudo que está ao nosso redor. A tradução, vinculada ao pensamento, ocorre por um processo cognitivo de semiose em nível psicológico, toda vez que nos deparamos com um signo. Nesse sentido torna-se possível aproximar o conceito de intertextualidade imagética ao de tradução visto que o ato de traduzir “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente uma tradução” (PLAZA, 2003, p. 18). Assim sendo, Wilde ao encontrar o símbolo da *femme fatale* em Gautier, fez sua leitura (tradução) do arquétipo e o traduziu da sua forma para seus textos por meio do que convencionamos chamar de “intertextualidade imagética”. Da mesma forma, João do Rio o fez com base na tradução feita por Wilde do mesmo arquétipo e o transferiu para sua obra e contexto. Diante disso, a personagem arquetípica será um intertexto traduzido imageticamente, sendo materializado na obra escrita, ligando os autores, seus textos e os contextos cultural e estético decadentista dos polissistemas da França, Inglaterra e Brasil.

Ademais, “quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em outras representações que também servem como signos” (PLAZA, 2003, p. 18). Acrescentamos ainda que “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2003, p. 18). Dessa forma, diária e continuamente estamos produzindo traduções por meio de semioses, significando e resignificando o sentido dos signos a partir dos significados de todas as coisas que fazem parte de nosso cotidiano. Dessa maneira, a intertextualidade imagética passa a ser uma nova leitura ou interpretação de um pensamento expresso anteriormente na forma de tradução. Nesse sentido, a *femme fatale* será o vínculo intertextual que foi traduzido para o texto dos autores, representando a estética decadentista e fatores culturais disseminados na época de Wilde e João do Rio.

No caso de Wilde, os aspectos gautierianos são assimilados e intertextualizados imageticamente em seus textos, somando-se ao estilo próprio do autor e a dados do seu contexto social e histórico, sendo retransmitidos através da criação, por exemplo, das suas personagens arquetípicas. Dessa forma, Wilde recria a atmosfera decadentista a partir de

sua interpretação (tradução), associando-a aos arquétipos sociais da sua época, ficcionalizando-os em seus textos. Esse processo pode ser relacionado a um tipo de tradução que apresenta uma aproximação simbólica com as personagens gautierianas e, assim, considerada uma tradução através do pensamento, nos termos de Plaza, muito mais do que mera decodificação gráfica.

Diante desse conceito podemos dizer que Wilde foi um agente difusor da literatura decadentista francesa e “podem ser encontradas várias citações a Gautier na obra de Wilde, especialmente em *O retrato de Dorian Gray, De profundis e Intenções*” (FARIA, 1988, p. 57). Na opinião de Genette, a citação é a “forma mais explícita e mais literal” (GENETTE, 2010, p. 14) de intertextualidade.

Já no polissistema brasileiro, “João do Rio[...] foi indiscutivelmente o escritor brasileiro que mais divulgou Wilde no Brasil. Só o estudo da presença do escritor inglês em sua obra já forneceria amplo material” (FARIA, 1988, p. 107). Ainda, de acordo com Faria “[...]de quase todas suas obras, não deixamos de encontrar uma sequer que não trouxesse uma referência elogiosa a Wilde” (FARIA, 1988, p. 107).

Assim, acreditamos que tanto Wilde quanto João do Rio foram agentes de transmissão da vertente decadentista em seus polissistemas originários. Diante disso, supomos que a forma encontrada para a essa transmissão foi a tradução por meio de uma leitura subjetiva por parte dos autores de alguns elementos decadentistas que foram expressos por meio do pensamento, inicialmente. Depois disso, os autores materializam tais elementos em seus textos, configurando a lógica da transmissão cultural e estética existente no processo de intertextualidade imagética.

Para demonstrar como podem ocorrer as intertextualidades imagéticas, partimos de um estudo comparado do arquétipo feminino da mulher fatal que partem das obras de Gautier e perpassam as obras de Wilde e João do Rio, no qual encontramos alguns pontos de contato e algumas diferenças entre tais personagens que representarão o símbolo da *femme fatale*. Um exemplo que podemos destacar previamente encontra-se entre a personagem principal da obra *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Gautier e a Sra. Cheveley da peça *An ideal husband* (1895) de Wilde no qual é possível notar uma disparidade com relação à temática da sedução: a primeira “conta a história de uma jovem que decide passar-se por homem. De beleza extraordinária, seduz a homens e mulheres, igualmente” (FLORES, 2014, p. 33), enquanto a segunda apresenta-se no enredo “com um vestido absolutamente lindo” (WILDE, 2011, p. 193), e a sedução fica no nível da

chantagem política e econômica, além da androginia ser abordada, sutilmente, nas descrições das características físicas da personagem Wildeana.

Dessa maneira, com base nesse exemplo inicial, partimos para o nosso subcapítulo que concentra a análise comparada das personagens arquetípicas que representam a *femme fatale*. Contudo, antes de adentrarmos em nossas análises faremos uma breve descrição das obras selecionadas para esta pesquisa.

4.1 Corpus em cotejo: enredo e personagens

Neste subcapítulo buscamos apresentar algumas questões sobre as quatro peças teatrais selecionadas de Oscar Wilde e João do Rio de forma breve. Contudo, outros aspectos sobre as obras serão abordados ao longo da análise comparada, que prima pela relevância da presença do arquétipo feminino da *femme fatale*, que perscruta os textos dos autores, demonstrando como ocorre a transferência cultural e estética a partir dos conceitos de intertextualidade.

As peças teatrais que compõem o corpus de nossa pesquisa são *An ideal husband* (1895), *A woman of no importance* (1892) de Oscar Wilde contidas no livro *The complete illustrated stories, plays and poems of Oscar Wilde* (2004) e, *A bela Madame Vargas* (1912), *Eva* (19-?), de João do Rio. Dentre os textos dramáticos wildeanos escolhidos, buscamos apresentar trechos a partir das traduções de brasileiras *Oscar Wilde: obra completa* (1961), tradução de Oscar Mendes e *A Importância de ser prudente e outras peças* (2011), tradução de Sônia Moreira e apresentaremos os textos-fonte em nota de rodapé, na intenção de tornar a leitura de nossas análises mais fluida. Com relação as peças do autor brasileiro, optamos por utilizar uma versão da obra *A bela Madame Vargas* (1912) que contém a grafia em língua portuguesa da época do autor, pois não foi possível encontrar uma versão mais atualizada em tempo hábil e, quanto à peça *Eva* (19-?), utilizamos uma versão da editora Cambraia de 2019 com o texto atualizado de acordo com as normas vigentes.

Iniciamos, assim, pela peça *A woman of no importance* (1892), que apresenta em seu enredo a narrativa de uma mulher, vítima da sociedade de seu tempo, Lady Alburthnot. A obra recria a atmosfera social do período vitoriano e concentra uma das importantes críticas de Wilde quanto ao modelo patriarcal calcado no conservadorismo inglês, abrindo as discussões sobre as questões de gênero. A “história aparentemente trivial de fidalgos pertencentes à alta burguesia britânica” (MELO, 2018, p. 45), à margem

de qualquer julgamento, é desconstruída, pois “no decorrer dos atos, a peça revela um passado de segredos por meio de um encontro inesperado entre a Sra. Alburthnot e Lorde Illingworth” (MELO, 2018, p. 45) e coloca em xeque a postura masculina de alguns representantes da alta classe aristocrata e burguesa da Era vitoriana.

O contexto social em que se passa a peça é marcado por uma conduta que mascara as reais atitudes praticadas, principalmente pelos homens, deixando sobrevir a hipocrisia, astuciosamente apontada por Wilde nesse texto que ataca o puritanismo, marcado por uma visão “satírica, plena de cinismo e ironia em relação à sociedade e aos costumes Vitorianos” (RUFFINI, 2012, p. 149), muitas vezes por meio dos aforismos wildeanos, comuns na fala das personagens arquetípicas como os dândis e as mulheres fatais. Como representantes dessas figuras, no texto em questão, temos Lady Allonby e Lorde Illingworth, que formam um par dandino muito afinados em seus diálogos, os quais se desenrolam em meio a inúmeros aforismos.

A astúcia de Wilde pode ser notada pelo engendramento do título da peça com enredo, dado que nos oferece fatos inesperados ao longo da trama chegando a um clímax perfeito. *Uma mulher sem importância* (1961), na tradução de Oscar Mendes, é sem dúvida a imagem que Lord Illingworth deseja passar sobre a personagem de Lady Alburthnot, uma jovem mulher que foi seduzida e abandonada grávida por ele no passado. Contudo, o súbito reencontro entre essas personagens favoreceu o criativo final da história, com a inversão do conceito moral quanto ao papel dos gêneros na sociedade inglesa. A perspicácia de Wilde em utilizar, de forma criativa, seus trocadilhos (*puns*) torna-se perceptível quando ele encerra o primeiro ato com o título da peça sendo proferido em um diálogo entre a personagem masculina, Lord Illingworth, que até então possuía todas as qualidades exemplares para aquele círculo social, e Lady Allonby, uma prática incomum no teatro vigente:

Lorde Illingworth (vê a carta da sra. Arbuthnot na mesa, pega-a e examina o envelope) Que letra curiosa! Faz lembrar a de uma mulher que conheci anos atrás.

Sra. Allonby Quem?

Lorde Illingworth Ah, ninguém. Ninguém em particular. Uma mulher sem importância (WILDE, 2011, p. 64).

No modelo de teatro corrente do século XIX, era “bastante comum as peças terminarem com um dos personagens enunciando o título nas apresentações teatrais (CAVE, 2001, p. 360), e Wilde modifica essa estrutura “pondo em ação uma estratégia

por meio da qual a fala final de sua peça consiga atrair imediata atenção por sua diferença em relação à prática teatral típica” (CAVE, 2001, p. 360) e finaliza o primeiro ato com a fala de Lord Illingworth pronunciando o título.

Com esse artifício performático, Wilde promove uma virada ao final da peça em que Lady Alburthnot recebe involuntariamente a visita do lorde em sua casa e, após o desconfortável diálogo, “a sra. Arbuthnot pega a luva e bate com ela no rosto de lorde Illingworth” (WILDE, 2011, p. 130). A mesma luva, caída ao chão, proporciona o surpreendente desfecho final na performance quando seu filho Gerald a encontra e pergunta a quem pertence, ao que responde “sra. Arbuthnot (virando-se para trás) Ah, ninguém. Ninguém em particular. Um homem sem importância” (WILDE, 2011, p. 131), fechando-se a cortina. Evidencia-se, nesse ponto, a reviravolta inesperada, pois o golpe será,

[...]contra seu orgulho masculino. Ser agredido fisicamente por uma mulher já seria humilhante o bastante para um homem como Illingworth, mas a natureza da agressão e o meio com o qual ela é efetuada são uma paródia das leis tradicionais que regiam os duelos entre cavaleiros medievais, segundo as quais o desafio para lutar em defesa da honra ofendida tinha de ser feito atirando-se uma luva ao chão ou golpeando com ela o rosto do oponente. O gesto da sra. Arbuthnot, portanto, condena lorde Illingworth tanto como homem quanto como cavaleiro (CAVE, 2011, p. 376).

A desconstrução dos padrões era comum para os decadentistas e Wilde, “ao fazer uma variação sobre o título alterando o gênero do indivíduo que é alvo do pouco caso expresso na frase” (CAVE, 2011, p. 376), no final da performance, o autor “convida o público a olhar além da mera trama e de sua resolução e a considerar a natureza da viagem social e ética pela qual ele o guiou” (CAVE, 2011, p. 376). Com relação a crítica expressa “a troca de palavras enfatiza o modo como a abordagem do tema feita por ele se concentrou em investigações sobre questões de gênero e, em particular, sobre chauvinismo masculino” (CAVE, 2011, p. 376).

Já com referência a *An ideal husband* (1895), destacamos que a peça teatral reuniu uma seleção das melhores “personagens tipo” criadas por Wilde, transformando-a em um “exemplo bem acabado das comédias de costumes[...] um dos grandes sucessos do teatro de sua época” (PIRES, 2000, p. 10). A performance da obra estreou no ano de 1895, ao mesmo tempo em que ocorre a montagem de outro de seus sucessos dramáticos *The importance of being earnest* (1895). O enredo da peça *Um marido ideal* (1961), tradução de Oscar Mendes, incorpora como personagens tipos condes e condessas,

embaixadores, baronetes e representantes da nova classe burguesa que ascendiam, mas inclui a presença de personagens relacionados as castas inferiores como um contraponto crítico, retratando o novo modelo de sociedade que despontava na era moderna vitoriana indicando um estilo próprio de Wilde.

A trama espelha uma história da vida real e cotidiana na forma de ficção, tendo como base os círculos sociais que Wilde conhecia, sendo considerada “uma peça particularmente interessante, para além de seu primor, em razão das evidentes referências autobiográficas” (SCHIFFER, 2010, p. 183). Para transpor sua realidade e conduzir suas críticas, o autor criava “uma atmosfera lúdica” (PIRES, 2000, p. 10), incorporando personagens reais típicos da época e dignos de sua crítica mordaz “com a leveza e a gratuidade imprescindíveis para que a fantasia imponha as suas leis e a obra de arte possa existir e valer por si mesma” (PIRES, 2000, p. 10). No enredo dessa história Wilde apresenta os arquétipos decadentistas como Lord Goring, um dândi, e a Sra. Cheveley, uma representante da *femme fatale* wildeana, que figura como uma das principais personagens. A trama transcorre,

[...]nas 24 horas em que Sir Robert Chiltern, cidadão mais do que conforme aos modelos de sua época, recebe duas notícias que podem mudar sua vida de forma completamente diferente: a primeira, dá conta de sua nomeação para um alto posto no governo; a outra, menos animadora, leva à cena a Sra. Cheveley, que ameaça colocar tudo a perder com a revelação de um segredo pouco recomendável do passado daquele homem tido como ideal (PIRES, 2000, p. 10).

Diante dessas personagens, Wilde consegue expor de forma irônica uma crítica à conduta moral de uma sociedade cuja “capacidade de organizar suas próprias vidas entra em colapso facilmente; seu senso moral é construído em prol do bom-tom; e a hipocrisia os torna perigosos ou absurdos” (CAVE, 2011, p. 31). Nesse sentido, a peça funciona “como um porta-voz explícito do autor” (PIRES, 2000, p. 11) para muitas de suas críticas sociais voltadas para a “classe dominante inglesa que constitui o establishment, os ilustres árbitros e legisladores do gosto, da moralidade pessoal e da conduta social” (CAVE, 2011, p. 31), na qual,

Seu primeiro impulso é satírico, como se estivesse questionando as bases sobre as quais esses pilares da sociedade fundamentam e justificam seu elitismo, sua supremacia e seu direito a governar ou a colonizar. Esses rígidos sustentáculos do império britânico quase sempre acabam se revelando pessoas a quem falta compaixão, autoconhecimento, independência intelectual, inteligência, vigor, discernimento; seus valores culturais são baseados na aquisição material (CAVE, 2011, p. 31).

O viés crítico de Wilde foi herdado pelo escritor e jornalista João do Rio que fez uso de vários recursos ao estilo wildeano como os aforismos, as personagens arquetípicas, assim como, da linguagem irônica e metafórica característica do flâneur. Sua peça *A bela madame Vargas* (1912) estreou no Brasil no dia 22 de outubro de 1912, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo sido organizada pela companhia de Eduardo Victorino. Assim como o texto, a performance foi um imenso sucesso de público nos palcos brasileiros, fato que pode ter potencializado sua expansão para fora do Brasil com uma nova montagem em Lisboa no teatro Ginásio no dia 2 de fevereiro de 1914, com a direção de Lucinda Simões.

A personagem principal Hortência Vargas, uma bela e jovem viúva à beira da falência financeira, articula um casamento com um estudante de medicina, o que poderia salvar sua posição social. A trama apresenta um triângulo amoroso entre Hortência Vargas, Carlos Vilar e José Ferreira, um rico herdeiro, e expõe uma faceta dos comportamentos bastante comuns na sociedade no Brasil da década de 1920.

O primeiro ato da trama se passa “no terraço da *villa* de Madame Vargas no Alto da Tijuca[...]. Os outros dois se passam no salão de música da mesma residência (RODRIGUES, 2010, p. 156). Além disso, outro espaço retratado é “a floresta e, ao longe a baía de Guanabara, como um ponto de civilização solto no ambiente” (RODRIGUES, 2010, p. 156). As personagens, muito próximas às de Wilde, apresentam “criados que pedem aumento, o velho músico que vem cobrar os atrasados, o deputado que aguarda a confirmação da eleição, a jovem socialite que canta modinhas” (RODRIGUES, 2010, p. 156). Em meio aos personagens cuja função revela “concessões à comédia carioca de costumes” (RODRIGUES, 2010, p. 156), é possível encontrar outros em maior profundidade como “o sarcástico Barão de Belfort, com sua filosofia cínica e suas frases de efeito... (RODRIGUES, 2010, p. 156).

A personagem principal, Madame Vargas, se vê presa a uma situação de chantagem, porém não é uma vítima e sim “uma mulher fatal, que já provocou três mortes, entre elas a do próprio marido” (RODRIGUES, 2010, p. 156). De acordo com Rodrigues, “como em *A última noite*, a pecadora não é punida, e o texto age como um libelo contra o moralismo, e pró-mulher” (RODRIGUES, 2010, p. 157). A peça foi um grande sucesso de público e obteve ótima crítica cuja matéria elogiosa relata a “intensidade bem acentuada, sem uma única cena fatigante para o espectador” (RODRIGUES, 2010, p. 157).

O contexto histórico-político do Brasil de João do Rio cercava o final do governo de Hermes da Fonseca, e muitos conflitos como a Guerra do Contestado entre os anos de 1912 e 1916, entre Paraná de Santa Catarina. Contudo, em meio a tantas contendas o Brasil abraçava a cultura europeia e “Paris passava por um período de graça para os brasileiros. Graça Aranha e Medeiros e Albuquerque faziam conferências na Sorbonne e escreviam artigos em revistas de prestígio” (RODRIGUES, 2010, p. 171).

Para compor a peça *Eva* (19-?) João do Rio inspirou-se na história que ouviu de Coelho Neto, nas palavras do autor carioca “escrevi *Eva* de um fôlego, três dias depois de chegar a Buenos Aires. *Eva*, a verdadeira, vinha no mesmo vapor que vim. As suas boutades, o seu espírito, estão reproduzidos exatamente” (RODRIGUES, 2010, p. 186). A obra foi composta por três atos e abarca uma visão “irônica da alma feminina, dessa vez tendo como protagonista uma adolescente impulsiva” (RODRIGUES, 2010, p. 186-187).

No enredo é possível encontrar uma profusão de personagens como Adalgisa Prates, uma condessa papal, Souza Prates, seu marido e conde papal, De Grant, um cônsul da França, mas em seu entorno outras personagens, como criados e trabalhadores imigrantes dão corpo a trama. João do Rio, sutilmente, introduz a problemática social existente no período que se refere à imigração de trabalhadores que vieram para o Brasil para substituir a mão de obra escrava. Podemos perceber a preocupação em abrir espaço para esse tema e a crítica política do autor no trecho abaixo destacado “cá os trabalhadores, em vez de pretos são italianos visitados pelo cônsul e defendidos - *per dio Santo!* - pelo patronato geral dos agricultores” (RIO, 2019, p. 431).

Logo em seguida, o autor ironiza a indiferença da burguesia para com as camadas proletárias comentando na voz do arquétipo dândi, Godofredo de Alencar, que encontra “os Souza Prates, condes do Vaticano como quase todos os jornalistas do Rio,[...] recebendo os amigos com a elegância de castelões franceses recentemente fidalgos. É inverossímil. (*pasmó*)” (RIO, 2019, p. 431). Como é pertinente observar, a crítica aponta uma consciência de classe por parte do autor que percorre esse e outros textos de sua autoria.

Após a estreia em São Paulo, cuja protagonista foi interpretada por Aura Abranches, obteve sucesso de crítica. Dentre os nomes que não pouparam elogios encontramos o de Oswald de Andrade “ainda um principiante, é um dos mais entusiasmados com a peça de João do Rio (DOMINGUES, 1998, p. 53). De acordo com Rodrigues, *Eva* é a peça “mais bem construída que as anteriores[...]. A trama é bem

engendradora” (RODRIGUES, 2010, p. 187). Outros muitos elogios a peça foram tecidos em São Paulo como em uma nota para a revista *A cigarra* redigida por Leopoldo de Freitas publicada em 01 de agosto de 1915, na qual ele manifesta que “todos admiram o seu talento com o agrado que causa no Teatro aquela lindíssima cena do diálogo de Eva com o enamorado (DOMINGUES, 1998, p. 53 apud CAMARDELLA, 1996, p. 48).

4.2 *Femme fatale*: o arquétipo feminino nas obras de Oscar Wilde e João do Rio

Comparando as peças *An ideal husband* (1895), de Wilde e *Eva* (19-?), de João do Rio, encontramos algumas similaridades e disparidades com relação ao tempo em que se passa a ação da peça, aos personagens, à ambientação e ao espaço. Com referência ao tempo de ação existe uma correlação entre o tempo de início e fim decorrendo entre as 24 horas de um dia nas duas peças, configurando uma similaridade entre os textos. Já para elemento da ambientação é possível notar pontos de contato nas descrições da peça *Eva* (19-?), que apresenta uma “exposição de candelabros, tapeçarias” (RIO, 2019, p. 427) e em *An ideal husband* (1895) o registro descreve que existe “pendurado sobre o poço da escada, um magnífico candelabro repleto de velas ilumina uma enorme tapeçaria francesa do século XVIII” (WILDE, 2011, p. 137) revelando que as descrições apresentam as palavras “candelabro” e “tapeçarias” compondo o mesmo campo semântico tanto em um quanto no outro texto.

Contudo, João do Rio fez algumas modificações em seu texto que apresentam disparidades na descrição do espaço pelo qual se desenrola a trama, pois enquanto Wilde descreve “uma casa no centro de Belgravia” (CAVE, 2011, p. 378) sinalizando “que o dono dispunha de considerável fortuna e muito provavelmente tinha um alto cargo diplomático” (CAVE, 2011, p. 378), João do Rio descreve “a fazenda de café de Antero Souza Prates” (RIO, 2019, p. 427), aproximando o contexto inglês e o estilo wildeano do clima e da cultura do Rio de Janeiro da *belle époque*. Diante dessas descrições, é possível perceber que se trata de um dos casos de intertextualidade da obra wildeana, em solo brasileiro, na escrita de João do Rio. Em *Eva* (19-?), podemos citar outras personagens que participam de uma reunião em um espaço cuja descrição é ambígua a tal ponto que “é difícil dizer se o salão é o de um antigo casarão de família do interior, se o *hall* de um inglês do Mediterrâneo. Ha dos dois” (RIO, 2019, p. 427). Ademais, existe um tom de esnobismo e artificialidade na peça que “apresenta personagens que levam a vida sem a

preocupação da falta de renda e privilegiam acima de tudo a cultura importada” (DOMINGUES, 1998, p. 72), em que até os empregados falam o idioma francês.

Tais descrições podem ser consideradas um ponto de distanciamento entre as peças dos dois autores, mas que, no entanto, voltam a possuir sinais de contato no que concerne aos tipos sociais descritos através das personagens como o Sr. Souza Prates, em *Eva* (19-?), um representante “[...]de uma das mais ilustres famílias de São Paulo é o fazendeiro último modelo. Membro do Automóvel Club de São Paulo, membro do Aero de Paris, riquíssimo, levemente esnobe” (RIO, 2019, p. 427), cujas semelhanças aproximam-se das descrições do Sir. Robert Chiltern da peça *An ideal husband* (1895), com seu jeito que “transmite uma distinção absoluta, com um leve toque de orgulho. Tem-se a sensação de que ele tem consciência do sucesso que alcançou na vida” (WILDE, 2011, p. 142). No caso dessas duas personagens, as semelhanças sugerem a existência de uma atmosfera de superioridade proporcionada pela posição social e poder aquisitivos que possuem.

Outro momento em que notamos a intertextualidade desse texto wildeano se refere a um fato em que as personagens que representam a *femme fatale* das obras *Eva* (19-?), de João do Rio e *An ideal husband* (1895), de Wilde, cometem o roubo de uma joia que ambas realizam. Outra diferenciação reconhecível é que na peça de Wilde a Sra. Cheveley comprovadamente subtrai a joia para si, sendo que no texto de João do Rio essa ação é atenuada com a indicação de que a personagem estava apenas fazendo uma de suas brincadeiras.

Com referência às personagens, na peça *Eva* (19-?), de João do Rio, a protagonista que dá nome a peça é muito jovem e impulsiva e argumenta ter medo do casamento, pois acredita que não há sinceridade e verdade no matrimônio. Além disso, suas motivações para uma união são, meramente, para manter o *status* social e as aparências de uma vida edificada e feliz. Por essa razão, seu comportamento destoava do padrão feminino da época, principalmente quando flertava com diversos homens.

O texto amplia essa visão em diversas passagens descritas pela voz de algumas das personagens: “Godofredo: Qual o *flirt* de Eva? Ester: Todos! *Riso geral*” (RIO, 2019, p. 435). Em outra passagem, Adalgisa enumera: “[...]seis *flirts*. Um argentino, um russo, um príncipe húngaro casado, cuja mulher andava pelas ruas de sandálias gregas, dois ingleses virgens e um francês que era apenas um De Morny!” (RIO, 2019, p. 438). Diante dessas considerações, percebe-se que a personalidade contestadora e subversiva de Eva, que é descrita como “[...]elegante, frívola, *flirteuse*, não gosta de ninguém” (RIO, 2019,

p. 444), influencia a perspectiva que as outras personagens possuem a seu respeito e, também, a de Jorge, seu pretendente apaixonado, que teme ser apenas mais um *flirt*.

Observando a visão que Eva transmite de si mesma, supomos ser uma forma de autoproteção contra a submissão do casamento, já que na época as mulheres casadas eram relegadas ao ambiente doméstico, com a missão de cuidar da casa e dos filhos. Por esse prisma, conjecturamos que seu comportamento frívolo seja uma forma de repelir seus pretendentes. Contudo, a personagem demonstra certa ambiguidade quanto à opinião que possui acerca desse tema, visto que em alguns trechos, Eva argumenta sobre seus medos e a ideia que tem do casamento e do amor. Nas palavras da personagem,

A vida sem sinceridade ou com indiferença assusta-me. É preciso casar? Seja. Mas com um homem que nos ame de verdade, com um amor que seja para toda vida, com alguém que nos conquiste, que nos mostre a profundez do sentimento, sem palavras, sem retórica, com o facto. Porque o meu amor será por toda vida, também (RIO, 2019, p. 455).

A ambiguidade pode ser percebida pelo fato de a personagem Eva dizer que se casaria sob a égide de um amor verdadeiro, mas ela própria não acredita que seja possível existir um sentimento assim. Na peça, Jorge observa tal postura em Eva: “não é possível que seja assim; não é possível que não reconheça a sinceridade, a profundez do meu sentimento” (RIO, 2019, p. 453). Soma-se a isso o tratamento que ela dá a todos os seus pretendentes. Nas palavras de Jorge: “doloroso é ser tratado exatamente como os outros. Eva não quer casar” (RIO, 2019, p. 459).

Mesmo sendo desprezado, Jorge, seu par romântico na peça, é influenciado a conquistar o amor de Eva por Godofredo, porém acredita que não obterá sucesso em sua investida amorosa, refletindo com o amigo que, “ela evita-me! Godofredo! Não! Não é possível! Não desejei nunca uma coisa que não a obtivesse. E esse amor, o meu primeiro amor, o meu único amor que me despreza!” (RIO, 2019, p. 444). Além disso, a personagem interage com Jorge demonstrando uma indiferença frente às declarações de amor constantes e apaixonadas. Assim, ante à rejeição de Eva, Jorge sente-se humilhado e “quer partir, mas é dissuadido por Godofredo, que o incentiva a declarar-se – em cena semelhante à do barão de Belfort como o pretendente em *A bela Madame Vargas* (1912)” (RODRIGUES, 2010, p. 187).

Nota-se, assim, que a protagonista transmite certa ambiguidade que pode ser revelada por meio do uso de uma metáfora na voz de Godofredo,

Fantasia! Todas as mulheres se parecem, por mais extraordinárias que nos pareçam a nós. Vão umas por certas ruas, outras por outras, ainda outras dão uma porção de voltas. Mas no fim chegam todas ao cais. Quem as espera no cais, não perde tempo. O cais é o casamento às vezes. Devo dizer que simpatizo com as voltas de Eva, antes de chegar ao cais. Eva é sedução, misto de crença e de diplomata. Apesar de dominar aonde chegue, ninguém fala mal dela (RIO, 2019, p. 459).

Na citação extraída da peça, destacamos a fala de Godofredo, que é uma representação do arquétipo do dândi e participa da trama como um fio condutor de algumas das críticas, do autor, com relação à sociedade da *belle époque* brasileira. Nesse caso específico, a personagem Godofredo detém-se em propor a dualidade em Eva quando verbaliza a personalidade dela como um misto de crença e de diplomacia. Podemos intuir com isso, que no tocante às crenças o autor pode se referir aos padrões femininos naturalizados na época, como a busca por um bom casamento, de acordo com os ditames religiosos. Com relação ao termo “diplomata”, sugerimos que pode ser uma referência a uma das profissões com maior prestígio no meio masculino da época. Tal dualismo sincretiza o próprio androginismo que se interpõe na descrição de Eva, quando ela incorpora tanto uma postura comum entre as mulheres quanto a inclusão de um termo que indica algo masculino, como a profissão de diplomata.

Considerando, enfim, que Eva deseja casar-se apenas sob a prerrogativa da existência de um amor verdadeiro, podemos notar, aos poucos, que isso desafina com ações da personagem no decorrer da peça, a partir de suas falas e atitudes. Tal fato pode indicar que a ambiguidade assume a forma de ironia, possivelmente na intenção de criticar a conduta dos homens e mulheres em relação ao “casamento de aparências” comum nesse período, já que é “uma observação irônica da alma feminina” RODRIGUES, 2010, p. 187).

Com esse intuito crítico, a protagonista que é descrita como uma jovem linda e sedutora, muda sua postura repentinamente por evento do roubo do colar de pérolas de Adalgisa, e confessa tê-lo subtraído somente para testar se Jorge nutre realmente um sentimento de amor verdadeiro por ela e assim, casar-se com ele. Eva acredita que se Jorge assumir a culpa pelo roubo do colar, supostamente, revelaria seus bons sentimentos por ela, tornando-o um pretendente digno de sua admiração e que proporcionaria o casamento idealizado. Nesse entremeio, Eva usa seu poder de sedução e convence Jorge a confessar sua culpa pelo roubo, mas instantes antes que o fizesse, a polícia encontra na residência do jardineiro o colar de pérolas que pertence a Adalgisa. Assim, a peça termina

como se tudo não passasse de um teste para Jorge, uma “brincadeirinha de Eva para testar sua dedicação. *Happy end*” (RODRIGUES, 2010, p. 187).

Dentre os textos dramáticos de João do Rio que podemos comparar com *An ideal husband* (1895) a peça *A bela Madame Vargas*, cuja crítica social gira em torno dos nichos sociais da *belle époque* carioca e apresenta ressonâncias da cultura francesa. Podemos sugerir que um dos pontos centrais da peça é a presença da *femme fatale* como representante da estética do decadentismo e fio condutor da crítica paulobarretiana.

Nesse texto dramático o autor carioca engendra uma personalidade feminina no melhor estilo *femme fatale* para sua protagonista. Podemos sugerir que esse é um dos arquétipos mais abundantes na obra wildeana, que na dramaturgia paulobarretiana assume o epíteto de Hortência Vargas e atua o tempo todo em prol de seus interesses financeiros.

As similaridades mais presentes podem ser referidas em relação às personagens que participam do enredo. Nessa peça o autor carioca apresenta mais uma vez a *femme fatale* como personagem principal, sendo representada como uma bela e “[...]jovem viúva da sociedade carioca que está à beira da falência” (DOMINGUES, 1998, p. 49), características do arquétipo da mulher fatal, e que pretende casar-se com José,

[...] Mas, para que esta união se realize sem problemas, Hortência, como era intimamente conhecida, precisa livrar-se de seu atual amante, Carlos Vilar, um homem sem escrúpulos que durante uma reunião social no belo salão da viúva Vargas ameaça impedir o casamento revelando a todos seus encontros fortuitos com a moça (DOMINGUES, 1998, p. 50).

Um outro ponto de contato entre as tramas é a presença do arquétipo do dândi que ajuda a convencer o amante a não atrapalhar os planos da amiga. O amigo chama-se André de Belfort um barão e “velho conhecido da obra de João do Rio, que aqui aparece como *raisonneur*²⁷, personagem mediadora, que se delicia com paradoxos e frases de efeito” (DOMINGUES, 1998, p. 50). Essa personagem que lembra muito Lord Goring da peça *An ideal husband* (1895) de Oscar Wilde, atua como um conselheiro na resolução do problema da amiga.

Além da presença da *femme fatale*, as peças apresentam similaridades, como por exemplo, uma vantagem escondida pelas personagens dândis, que se tornam valiosas a

²⁷ O *raisonneur* é um tipo de porta-voz do autor, usado para emitir as lições morais da peça não só aos outros personagens, mas também e, principalmente, ao público espectador/leitor, sendo chamado também de “personagem-coro, uma vez que, no DRAMA MODERNO, assume as funções que cabiam ao CORO no TEATRO GREGO” (Luiz Paulo Vasconcellos, *Dicionário de Teatro*, p. 165). Conforme citado pela autora em nota de rodapé (DOMINGUES, 1998, p. 50)

ponto de solucionar os conflitos. Na peça *An ideal husband* (1895) o dândi Lord Goring reconhece a joia roubada pela Sra. Cheveley, pois ele próprio presenteou a vítima. Já em *A bela Madame Vargas* (1912) o trunfo do dândi, “personagem, amigo e confidente de Hortência” (DOMINGUES, 1998, p. 49) retém [...]um documento capaz de incriminar Carlos e usa este trunfo para convencê-lo a deixar a jovem em paz” (DOMINGUES, 1998, p. 49). Tal artifício funciona e “Carlos cede aos argumentos de Belfort, garantindo assim o sucesso do conveniente casamento” (DOMINGUES, 1998, p. 49).

Na peça *An ideal husband* (1895), Wilde cria uma situação inesperada que causa surpresa em seu público pois a vantagem que soluciona o conflito entre a Sra. Cheveley com Sir Robert é somente mencionada no terceiro ato. O fato refere-se a uma joia que foi roubada e é compreendida como “um broche de diamantes em forma de cobra, com um rubi. Um rubi de bom tamanho” (WILDE, 2011, p. 196) até o no final do terceiro ato. Porém o fato inesperado idealizado pelo autor é que não se trata de um broche e sim de uma pulseira que Lord Goring deu como presente de casamento a sua prima Mary Berkshire. Em rubrica para a cena o autor revela que “lorde Goring de repente afivela o broche no pulso dela” (WILDE, 2011, p. 231) o que deixa a Sra. Cheveley surpresa: “por que você o pôs em mim como uma pulseira? Eu nunca soube que ele podia ser usado como pulseira” (WILDE, 2011, p. 231).

Fica subentendido, no decorrer do diálogo, que só quem recebeu a joia de presente poderia saber desse detalhe. Da mesma forma, somente a prima de Lord Goring conhecia o segredo para abrir o fecho da pulseira. A cena que segue mostra Lord Goring fazendo a acusação contra a Sra. Cheveley:

Quero dizer que a senhora roubou essa joia da minha prima, Mary Berkshire, a quem eu a dei como presente de casamento. As suspeitas recaíram sobre um pobre criado, que foi mandado embora em desgraça. Reconheci a joia ontem à noite e decidi não dizer nada a ninguém até encontrar o ladrão. Agora encontrei o ladrão, ou melhor, a ladra, e testemunhei sua confissão (WILDE, 2011, p. 231).

Ao perceber o risco que corria de ser presa, a personagem tenta desprender a pulseira, mas não consegue. Será nesse ponto da trama que vemos Lord Goring revelando a Sra. Cheveley que existe um segredo para abrir a pulseira e ele a entregará aos Berkshire para que possam processá-la. Em réplica ela suplica: “não faça isso. Faço o que você quiser. Faço qualquer coisa, absolutamente qualquer coisa que você queira” (WILDE, 2011, p. 232). Será a suplica da Sra. Cheveley que permite Lord Goring anular a

chantagem que ela fez a seu amigo Sir Robert pedindo: “entregue-me a carta de sir Robert” (WILDE, 2011, p. 233).

Com relação à peça *A bela Madame Vargas* (1912), João do Rio foi reconhecido como um excelente escritor e obteve grande sucesso com o drama. De acordo com Domingues, o enredo foi baseado em uma história real, mas que diferentemente da peça wildeana, não teve um final feliz. Chirley Domingues, com base no relato de Raimundo Magalhães Jr., revela que “qualquer relação com a vida ficcional não é mera coincidência. Sem problema algum identifica-se em Hortência Vargas a pessoa da bela viúva Baby Benzanilla” (DOMINGUES, 1998, p. 60). Conta a narrativa dos fatos reais que Clymene Philipps Bezenilla, conhecida como Baby, casou-se com o diplomata chamado Luís Bezanilla, que faleceu três meses depois do casamento, deixando-a viúva muito jovem. Bela e elegante, mantinha uma vida dupla entre as aparências nos jantares dos grandes salões do Rio de Janeiro e os discretos encontros com inúmeros protetores, cuja ajuda financeira ajudava a manter a figura da viúva rica.

Em 1904, conheceu, em um jantar na casa de um renomado médico, João Ferreira de Moraes, um jovem estudante de medicina que se formaria no ano seguinte, de quem logo tornou-se noiva e que aguardava receber sua herança, para formalizar o casamento. Entretanto, Baby o enxergava como a salvação para seus problemas financeiros que garantiria seu futuro e não o amava. Seu amor pertencia a outro jovem, um estudante de direito, Luís Faria de Lacerda, filho de um renomado cientista que ainda levaria algum tempo até se formar e ainda dependia dos valores que o pai fornecia. Por essa razão, não seria ele a melhor opção de Baby para um bom casamento.

Com a notícia do noivado, Luís passou a ameaçar Baby e seu noivo de morte, fato não foi levado a sério por ela que apenas o repreendeu. Contudo, o colérico amante interceptou João Ferreira e mostrou-lhe uma das cartas que Baby lhe escreveu, perguntando-lhe se reconhecia a letra. O médico reconheceu que se tratava da letra de sua noiva e disse que, mesmo assim, se casaria com ela porque o que lhe importava era seu futuro e não o seu passado. Motivado por ciúme e raiva, Luís sacou sua arma e o matou. Na sequência do relato, foi detido por um guarda que não o revistou e com isso permaneceu em poder de sua arma, com a qual atingiu Baby com três tiros: o primeiro passou de raspão por seu braço, o segundo atingiu-lhe o peito e atravessou seu corpo e o terceiro atingiu sua nuca, saindo pela boca e arrancando um de seus dentes. Assim, mesmo diante dessa enorme tragédia, Baby foi socorrida a tempo e sobreviveu. Já o desfecho da

história para Luís, que deveria ter sido preso e condenado pela morte do recém-formado médico, saiu absolvido.

Domingues comenta que “O final trágico do romance, no entanto, não o pode relembrar João do Rio, pois foi convencido por Eduardo Vitorino a dar à história uma versão bem ao estilo *happy-end*” (DOMINGUES, 1998, p. 60). A influência e a inserção de fatos reais do cotidiano do autor carioca em seus textos dramáticos indicam uma aproximação com o gênero crônica que se mescla ao seu texto teatral, o que traz para sua obra o tom da originalidade.

Sendo a literatura um reflexo da sociedade, na qual um texto literário “permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; [...] como fator da própria construção artística” (CANDIDO, 2000, p. 8), podemos dizer que o recurso estilístico por nós destacado neste capítulo, representa-a. Do mesmo modo, em certa medida, representa uma visão socialmente construída que repousa sobre a figura feminina do final século XVIII até o século XIX, ainda como um reflexo de outras épocas que compõe a parte de um todo social incorporando-se, assim como, é incorporada por ele.

A *femme fatale* é uma representação artística (estética) que surge em um momento social e histórico (cultural) permeado por medos e incertezas frente a um futuro desconhecido e assustador. Tal emoção reverbera em uma literatura que irrompe o natural fazendo nascer o sobrenatural como uma resposta para dar vazão aos medos projetados pela sociedade, que se materializam através das mãos dos artistas e dos escritores na forma de arte e de literatura, podendo representar uma fuga da realidade fustigante e aterrorizante vivenciada. Cabe ressaltar que nosso foco de pesquisa não se prende ao gênero literatura fantástica, mas perpassa suas características em alguns aspectos, principalmente, no tocante a algumas manifestações da *femme fatale*. Por essa razão, devemos tornar explícito para o nosso leitor que ele não encontrará nessa leitura, acepções teóricas relativas ao gênero fantástico, porém irá deparar-se com algumas de suas características temáticas, quando estas revelarem motivações sociais ou psicológicas para o uso da figura arquetípica da mulher fatal.

Diante disso, sugerimos que esse arquétipo se configura como uma manifestação literária e, ao mesmo tempo, uma expressão psicológica do escritor que foi nutrida por suas experiências pessoais e em seu meio social. Tal consideração apoia-se no fato de que “as condições da vida social é que determinam as características psicológicas, embora estas, depois, possam também influir na vida social” (LEITE, 1976, p. 328-329). A fim

de contribuir com essa ideia, destacamos, também, o comentário de Virginia Leone Bicudo que acentua a ideia da literatura atender “as necessidades instintivas e psicológicas” (BICUDO, 2007, p. 191), que podem ser “projetadas no mundo exterior e, então, elaboradas por processos sócio-culturais” (BICUDO, 2007, p. 191), dessa forma definem um “modo [...]de lidar com emoções, instintos, desejos e sentimentos através de reações que incluam a consideração pelos interesses do grupo²⁸” (BICUDO, 2007, p. 191). Com relação aos medos e incertezas sociais, Brenda Grazielle Silva Trindade afirma que,

Nas civilizações antigas, muito se desconhecia sobre o mundo ou sobre o outro. Assim, o desconhecido, o imprevisível tornou-se para a mente humana fonte de apavorante impotência, as reações ao ambiente ao seu redor eram apenas respostas instintivas e não racionais. Dessa forma, o desconhecido virou fonte de interpretações fantásticas, um universo estranho onde criaturas sobrenaturais espreitavam no escuro (TRINDADE, 2019, p. 38).

Com a evolução dessas sociedades, no século XVIII, encontramos um conflito entre as visões antigas sobre os fenômenos naturais ou em relação ao “imprevisível”, que se opõe a uma nova configuração social que nascia em meio a muitas descobertas científicas que vinham desmistificando padrões já estabelecidos a muito tempo. Contudo, a postura social ainda se encontra pautada nos credos ancestrais e, com o apoio da igreja e da sociedade patriarcal permanece estagnada em alguns preceitos, principalmente, no que se refere à representação feminina.

As mulheres, desde sempre exerceram fascínio e medo na humanidade, justamente, por experienciar coisas como a maternidade que antes das explicações da ciência despertava curiosidade e medo. Trindade, na esteira de Lovecraft, acentua que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e poderoso é o medo do desconhecido” (TRINDADE, 2019, p. 39 apud LOVECRAFT, 2008, p. 13). Por essa razão, a sociedade buscou representar através das narrativas fantásticas, uma forma de alerta ou projeção dos medos para que se tornassem um ponto de apoio que lhes permitissem uma sensação de segurança ou alívio das tensões oriundas desses medos. Nessa direção, no século XVIII, houve uma profusão criativa de personagens que personificaram esse sentimento em diversos textos literários como uma expressão artística dos medos, a exemplo dos monstros que,

²⁸ Publicado originalmente na Revista Brasileira de Psicanálise, v. 1, n. 2, 1967.

[...]são seres iconográficos, feitos para representar os medos e perigos presentes na experiência humana, uma forma encontrada para a humanidade lutar contra o que o apavora, através de um processo evolutivo. “Tememos o que não pode ser visto, porque não sabemos como combatê-lo nem como nos defender num caso de confronto”, afirma Jeha (2007, p. 40). Dar-lhes forma, força e fraquezas é uma maneira de lutar contra o medo (TRINDADE, 2019, p. 39).

Dessa maneira, a humanidade expressou por meio da literatura e de suas personagens monstruosas que [...]simbolizam uma função psíquica, a imaginação exaltada e errônea, fonte de desordem e infelicidade” (TRINDADE, 2019, p. 39 apud CHEVALIER, 2016, p. 616), alguns de seus maiores medos que sinalizavam “[...]uma deformação doentia” (TRINDADE, 2019, p. 39 apud CHEVALIER, 2016, p. 616), podendo ser diagnosticada como patologia pela psicologia, em que se nota um descontrole sobre o sentimento de medo por parte do ser humano. Além disso, “se os monstros representam uma ameaça exterior, eles também revelam um perigo interior: são como formas horríveis de um desejo pervertido” (TRINDADE, 2019, p. 39 apud CHEVALIER, 2016, p. 616), que vem habitar o inconsciente. Assim, os monstros como símbolos representam tanto os medos humanos frente aos fenômenos externos, quanto podem demonstrar suas patogêneses internas.

Afora o sentido psicológico patológico, frequentemente atribuído para as manifestações do monstruoso na literatura em interpretações realizadas pela psicanálise, intencionamos validar essas aparições pelo viés literário e sociológico. Realçamos assim, uma ligação entre essas personagens bestiais com a *femme fatale* e suas raízes monstruosas feita por Trindade, que nos conduz ao entendimento de elas podem representar angústias vivenciadas pela sociedade nesse período, muitas vezes como reflexo das grandes mudanças que foram intensas e rápidas. A literatura, portanto, espelha histórias que “acabaram sendo influenciadas pela forma negativa como a sociedade reagia às mudanças no comportamento feminino” (TRINDADE, 2019, p. 19).

Nesse intuito, abrimos espaço para apresentar alguns dados contextuais a fim de explicar como essas manifestações estavam ligadas às referidas mudanças de comportamento social. Assim, destacamos que no século XVIII, com a forte industrialização, houve uma expansão no setor econômico que favoreceu a entrada das mulheres no mercado de trabalho, especialmente para as mulheres mais pobres que precisavam de subsídios financeiros para o sustento de suas famílias. Esse foi um dos aspectos que desencadearam a mudança no paradigma comportamental da “mulher do lar” que passou a idealizar,

[...]a igualdade em direitos políticos, jurídicos, econômicos e a liberdade sexual das mulheres em relação ao homem. Elas tentavam conquistar sua própria autonomia, o que era considerado uma conduta perigosa e para muitos poderia desestruturar os fortes valores da sociedade, pois a mulher ideal era aquela passiva, que ficava em casa cuidando do marido e dos filhos (TRINDADE, 2019, p. 19).

Observa-se, com isso, que a figura da mulher passa a gerar uma competitividade dentro dos nichos econômicos, antes dominados pelos os homens, nos quais elas buscaram demonstrar o “mesmo nível de responsabilidade e acabam se “masculinizando” aos olhos da sociedade onde vivem, visto que o trabalho externo cabia ao homem” (TRINDADE, 2019, p. 19). Sendo assim, as mudanças bruscas e inevitáveis acirraram conflitos nas relações binárias entre homem e mulher, gerando dia após dia, inúmeras divergências que levaram a mulher a ser encarada “como um perigo constante, ainda mais agora em disputa por trabalho com o homem” (TRINDADE, 2019, p. 19), fato que levou as mulheres a serem “refletidas nas histórias de vampiros sempre como a figura que levava o homem à perdição, atormentando-o, seduzindo-o, reduzindo-o até a loucura” (TRINDADE, 2019, p. 19-20).

Trindade cita Luiz Nazário para descrever os possíveis motivos para a inclusão das mulheres na literatura, sendo retratadas como monstros ferozes, capazes de seduzir e de corromper os homens. Algumas das indicações dessa imagem ilusória projetada nessa sociedade revelam que,

O grande boom de mulheres-monstros deve-se à subversão dos papéis sexuais tradicionais pela integração das mulheres no mercado de trabalho. Lutando pela sobrevivência em condições de igualdade com os homens, as mulheres retraíram sua feminilidade, tornando-se agressivas, arrivistas, impudicas. Masculinizadas e hipersexualizadas, adquiriram algo de monstruoso (NAZÁRIO, 1998, p.125 apud TRINDADE, 2019, p. 19).

Assim, forma-se um mote literário em que a *femme fatale* participa como um símbolo da subversão de valores ou da quebra dos padrões sociais tradicionais. Diante de uma simbologia tão expressiva, torna-se necessário revelarmos algumas das manifestações do arquétipo feminino representado pela mulher fatal para que, então, possamos passar para sua significação a partir das traduções imagéticas realizadas, nas obras dos autores selecionados. Diante disso, iniciamos pela menção de Brenda Trindade, que se refere à primeira figuração da mulher fatal personificada em Lilith, que é retratada como um demônio feminino “nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa,

hebraica, árabe e teutônica. Na antiga época hebraica foi considerada a primeira esposa de Adão” (TRINDADE, 2019, p. 24).

Como uma representação da mulher criada por Deus dentro dessas narrativas, Lilith, teve sua origem “[...]do barro e recebeu o sopro da vida da mesma forma que seu marido, sendo feita sua igual, ou assim ela achou, até enfrentar a dominação masculina no leito de núpcias” (TRINDADE, 2019, p. 24). Nota-se, assim, que a figura da mulher com os delineados de submissão participa da história da humanidade desde os relatos bíblicos e mitológicos. Posteriormente, foi sendo descrita como um monstro e torna-se uma ressonância do passado até os dias de hoje, somando-se a outros estereótipos. Em princípio, atribuiu-se à representação da mulher fatal características sobrenaturais “cujo poder de transformação seduz e arrasta qualquer um para a ruína, cuja formosura e aspecto inocente são disfarces fatais para sua alma diabólica” (TRINDADE, 2019, p. 24). A autora acrescenta que Lilith, a primeira *femme fatale*,

Como não queria ficar em uma posição inferior a Adão no momento do ato sexual e não ser atendida por seu marido decidiu fugir. Mesmo quando Deus a manda voltar para o lar, se submeter a Adão, Lilith se recusa a retornar, como consequência de sua desobediência, cai sobre ela uma terrível maldição. Depois de condenada, promete se vingar degolando e, em algumas versões do mito, se alimentando do sangue de recém-nascidos que encontra em seu caminho (TRINDADE, 2019, p. 24).

A imagem de Lilith, trazida por Trindade, está envolta em analogias sobrenaturais sendo relacionadas ao “Eu” feminino diante da postura masculina, que podem ser sugeridas e associadas a mulheres de qualquer tempo, principalmente, porque a histórica condição feminina de submissão ou subversão, tão cara aos temas feministas, tem uma relação ancestral com a mitologia que conta a história de Lilith, como se percebe na citação da autora. Tem-se, também, uma ligação com a ideia de que Lilith foi “a primeira Eva ou a mulher que tentou Adão” (KOLTUV, 1997, s/p) a comer o fruto da Árvore do Conhecimento e por isso conheceu verdades que não deveria. Além disso, configura-se como “uma das formas do Eu feminino, surgiu como personificação dos aspectos negligenciados e rejeitados da Grande Deusa” (KOLTUV, 1997, s/p), a lua.

Na obra, *O livro de Lilith* (1997), de Barbara Black Koltuv, a sugestão é de que as experiências vivenciadas por Lilith são repletas “de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, sucedidas por uma profunda raiva e vingança, na pele de uma mulher sedutora e assassina de crianças” (KOLTUV, 1997, p. 37). Diante disso, invariavelmente, liga-se à figura da mulher a de um monstro ou demônio sedutor e

perigoso, sugadora de sangue, de quem os homens sentem medo, pavor, horror e, levados por esses sentimentos, buscam subjugar, anular, ou destruir esse “monstro” idealizado, com a justificativa de autoproteção. Temos, com isso, uma conduta masculina opressiva que perpassou as mitologias indo encontrar o mundo real e a própria sociedade. Ademais, Trindade acrescenta que podemos observar,

[...]com a antiga história de Lilith que as mulheres que têm seus próprios desejos e possuem um erotismo mais acentuado do que deveriam desafiando o patriarcado por não quererem se submeter às suas ordens humilhantes, acabam amaldiçoadas, sem família e condenadas a viverem como demônio em seu mundo [...]. Poderíamos considerar sua história como “um antecedente mítico de um feminismo condenado desde o início” (ROBLES, 2013, p. 34). Para uma mulher submetida à sociedade, aonde impera uma voz masculina, Lilith seria um exemplo para mulheres transgressoras (TRINDADE, 2019, p. 24).

Com esse aspecto, as figuras femininas foram habitar a literatura fantástica assumindo um tom sobrenatural, encontrando na expressão do insólito “um lugar para suas aflições, [...]em que o mundo que conhecemos dá espaço a um mundo de seres e fatos que fogem às leis da natureza” (TRINDADE, 2019, p. 24), tal qual um reflexo da própria sociedade e de seus medos interiores.

Em Gautier, a “mulher-monstro” encontra-se retratada na obra *A amante morta* (1836), na qual a personagem principal é representada por Clarimonde, uma vampira que vem encontrar Romuald, personagem masculino fadado ao sacerdócio que oscila entre a percepção que tem da realidade e do mundo dos sonhos. A narrativa coloca em xeque a visão patriarcal, pois as aparições de Clarimonde revelam uma “[...]posição de dominação, diferente daquilo que pregava a sociedade ou a Igreja” (TRINDADE, 2019, p. 69), e assim “[...]percebemos uma semelhança muito próxima da figura de Lilith, que sempre dominava as investidas sexuais à noite” (TRINDADE, 2019, p. 69).

A *femme fatale* de Gautier assume a forma de um arquétipo que representa a estética do decadentismo como uma inversão dos valores do patriarcado, do padrão de gênero e, como tal, encerra em si não só as críticas sociais ao que foi estabelecido para as mulheres no século XVIII e XIX como um interpretante (símbolo), mas também, incorpora características próprias e originárias, que ao serem traduzidas imagetivamente aglutinam pouco a pouco, outros sentidos em sua constituição. Isso porque, tais características possuem uma origem ainda mais remota do que aquela proposta por Gautier, e trazem consigo simbologias como as que vimos representadas por Lilith.

Diante desse fato, podemos citar que a imagem da mulher fatal ao ser traduzida por Gautier, em princípio, incorpora em Clarimonde muitas características que a aproximam da figura mitológica de Lilith. Temos, assim, o vampirismo personificado em Lilith como um símbolo originário da *femme fatale* e, sua sucessora Clarimonde, um símbolo segundo.

Já em *Mademoiselle de Maupin* (1835), a personagem que dá nome a obra, Madeleine de Maupin, abre espaço ao andrógino consolidando o que viemos chamar de intertextualidade imagética, pois o autor manteve em trânsito as propriedades do símbolo convencionado para Lilith e, acrescentou novas qualidades para que fosse assimilada da melhor forma, em seu tempo e meio social no século XVIII. Desse modo, diante da ideia de transmissão contínua, o autor reflete o símbolo originário para Clarimonde, retendo as feições demoníacas, depois modifica-as em Madeleine de Maupin com a caracterização do andrógino.

Diante disso, conjecturamos que depois de habitar a obra *A amante morta* (1836) como uma vampira, cuja característica define-se por uma criatura sugadora de sangue, a *femme fatale* ressurge a partir de uma transposição imagética, como uma representação do andrógino personificada pela personagem de Madeleine de Maupin. Tal singularidade ainda configura uma ligação com a figura de Lilith, que se torna visível quando percebemos que a mitologia representa a *femme fatale* originária como um ser andrógino. De acordo com Koltuv em uma concepção descrita,

Numa obra mais antiga, algumas décadas anterior ao Zohar, conta-se que Lilith e Samael nasceram de uma emanção por baixo do Trono da Glória, na forma de um ser andrógino e bifronte, correspondente, no reino espiritual, ao nascimento de Adão e Eva, que também nasceram como um hermafrodita. Os dois casais geminados e andróginos eram não só semelhantes entre si mas também semelhantes à imagem do que está acima, isto é, reproduziam, numa forma visível, a imagem da divindade andrógina (KOLTUV, 1997, p. 24).

A descrição oferecida remonta uma das várias versões conhecidas sobre a origem de Lilith. Em *O livro de Lilith* (1997), existem outras informações que reforçam o vínculo existente entre a origem de Lilith e o andrógino. Nesse mesmo livro, encontramos outras narrações como a que aparece “no primeiro relato do Velho Testamento sobre a criação da mulher. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou (Gên.1:27)” (KOLTUV, 1997, p. 27. Nossos grifos). Nesse ponto, se observarmos os grifos, se Deus “criou o homem à sua imagem” e “macho e fêmea os criou” temos que não somente a Lilith, mas também a figura de Deus como um ser

andrógino. Tal dubiedade de sentido é reforçada pelo uso conectivo de soma “e”, nos levando a sugestão de que,

[...]tanto Adão, ou o homem, como Deus são andróginos. Os cabalistas afirmam que, no momento em que o Senhor criou Adão, o primeiro homem, Ele o criou como um andrógino com dois rostos, cada um voltado para uma direção. Mais tarde, o Senhor serrou Adão em dois e deu-lhe duas costas, uma para cada um dos rostos. Lilith é a fêmea de Adão, ou *Adamah*, a palavra hebraica feminina que designa terra ou chão. Tanto o homem como a mulher provêm da mãe Terra, moldados por Deus (KOLTUV, 1997, p. 28).

Além disso, ainda de acordo com Koltuv, o primeiro “homem” de feição andrógina criado por Deus, por motivo da separação realizada por Jeová “o criador”, deu origem a um homem e a uma mulher como indivíduos únicos, porém essa ideia não se desvincula de sua essência andrógina como a matiz de sua gênese. A esse respeito, retomamos a ideia de Lilith representar a primeira Eva, tornando-se o arquétipo feminino transgressor, que depois de ser separada de Adão e inconformada por ter que se submeter ao seu par, considerado por ela um igual, empreendeu uma fuga. Por essa razão, foi amaldiçoada e condenada a comer pó vivendo como uma serpente rastejante e inimiga da segunda Eva, como descrito em Gênesis 3:14 e 3:15. Nessa versão, a figura de Lilith está relacionada a serpente que seduziu Adão e a segunda Eva a comer o fruto proibido.

Entretanto, essas não são as únicas versões sobre a origem de Lilith que podemos destacar. Por isso, cabe-nos assim, expandir para algumas das concepções largamente citadas por Barbara Black realçando, primeiramente, uma das variações narrativas “de acordo com o Zohar²⁹, o livro do esplendor” (KOLTUV, 1997, p.17), agora vinculada à lua. Para isso, começamos a expor a história do nascimento de Lilith quando “Deus criou duas grandes luzes. As duas luzes ascenderam juntas com a mesma dignidade” (KOLTUV, 1997, p. 17-18). Contudo, “a Lua, [...]não estava à vontade com o Sol e, na verdade, cada um se sentia mortificado pelo outro” (KOLTUV, 1997, p. 17-18). Diante desse conflito, Deus resolveu intervir separando-os e,

²⁹ O Zohar é uma obra cabalística do século XIII que, na essência, é uma meditação a respeito do Velho Testamento. Assim, onde apascentas o teu rebanho é uma citação do *Cântico dos Cânticos* 1:7. As referências que nos textos citados do Zohar aparecem entre parênteses são da Bíblia. As referências entre colchetes são meus próprios esclarecimentos da tradução inglesa do Zohar, enquanto as referências no final das citações mais longas (por exem- II,Zohar I 19b) designam a fonte da citação. A edição do Zohar utilizada neste livro é uma tradução inglesa organizada por Harry Sperling e Maurice Simon, publicada pela Rebecca Bennet Publications, Nova York, sem data, e pela Socino Press, Londres,1984. Conforme citado em (KLOTUV, 1997, p. 17-18).

Depois que a luz primordial foi afastada, criou-se, ali, uma membrana para a polpa, uma *k'lifah* ou casca, e esta *k'lifah* expandiu-se e produziu uma outra, que foi Lilith (Zohar I 19b). [...]A diminuição da Lua tem como resultado a *k'lifah* (ou casca do mal) da qual nasceu Lilith. Diz-se que, da cabeça até o umbigo, o corpo de Lilith é o de uma bela mulher; porém, do umbigo para baixo, ela é um fogo abrasador. A partir desses mitos do Zohar, vemos que a energia de Lilith deriva do ressentimento e da diminuição da Lua. Ela é sombria, ardente e noturna (KOLTUV, 1997, p. 18-21).

Como é possível notar, existe uma relação de Lilith com a lua que nasce da diminuição desta, como uma outra, renascida com uma reformulação que mantém a mesma gênese, e assim, continua sendo uma representação da própria lua. Diante disso, podemos relacionar que o binarismo entre macho e fêmea como um princípio de vida, no qual o sol representa o homem e a lua representa a mulher, temos outra vez, uma junção e uma separação como um elemento que transcende de uma narrativa para outra, na qual se transfere a ideia de união e ruptura e associa-se ao nascimento Lilith.

Ademais, podemos expor outra junção que remete a Lilith reforçando a ideia do andrógino, pois a união das palavras Andrós (homem) e gynus (mulher), nasce o termo andrógino (homem-e-mulher). Para mais, com relação a esse tema, cabe mencionarmos Junito Brandão a partir de Platão citado “pelos lábios do criativo e imaginoso poeta cômico Aristófanes” (BRANDÃO, 1987, p. 34), que disserta sobre o andrógino, arguindo que a “palavra composta de [...] (anér, andrós), macho, “homem viril”, e de [...] (gyné), fêmea, mulher” (BRANDÃO, 1987, p. 34. Grifo do autor), provém dessa convergência, da qual origina um terceiro sexo, o andrógino. Nesse prisma, é possível perceber uma ligação das histórias da criação humana com a mitologia grega, que Brandão traz em seu texto. O autor acrescenta que,

De início, havia três sexos humanos, e não apenas dois, como no presente, o masculino e o feminino, mas a estes acrescentavam-se um terceiro, composto dos dois anteriores, e que desapareceu, ficando-lhe tão-somente o nome: o andrógino era um gênero distinto, que, pela forma e pelo nome, participava dos dois outros, simultaneamente do masculino e do feminino (BRANDÃO, 1987, p. 34).

Intuímos, assim, que a figura de Lilith representa tanto a lua como o andrógino. De acordo com a descrição de Brandão, o conflito entre o sol e a lua de que se destaca a submissão de uma das partes para o triunfo da outra, lembra-nos o evento do qual descende Lilith. Tais descrições foram abordadas para que pudéssemos reiterar o uso do arquétipo da *femme fatale*, símbolo de Lilith como subversora, que liga à figura feminina, à lua, ao andrógino, mas também ao monstruoso. Isto posto, podemos sugerir que esse

recurso estilístico se torna, então, o fio condutor da crítica decadentista como base da inversão e da subversão de padrões ditados.

Assim sendo, o estereótipo feminino demoníaco e sedutor como um reflexo dos medos e das insatisfações da sociedade do período, reflete-se em Clarimonde e Madeleine de Maupin que passam a ser um recurso estilístico de caráter subversivo e questionador quando encontram nas obras literárias de Gautier, um vivedouro. E, assim, aglutinando as características da sedução, da beleza e do andrógino, materializam de fato uma crítica social.

Desse modo, com a intertextualidade imagética da *femme fatale*, em que Lilith é representada pela lua e, conseqüentemente, como o andrógino, transitou dos relatos míticos e bíblicos para os textos de Gautier e, depois, passou a habitar os textos de Wilde e João do Rio, configurando a lógica da transmissão cultural e estética desse recurso. Com isso, vemos em Wilde vários exemplos desse tipo de tradução e, dentre tantos modelos, destacamos uma personagem central da peça *An ideal husband* (1895), obra na qual é mencionada como “uma linda mulher, a senhora Cheveley!” (WILDE, 2011, p. 152) pela voz de Lord Goring. Em outro momento, a inteligência associada a astúcia e ao poder de sedução é descrita pela mesma personagem: “Lord Goring – Ah ela é um gênio de dia e uma beleza à noite” (WILDE, 2011, p. 149).

Nota-se, assim, que na construção dessa personagem não são apresentados todos os aspectos da *femme fatale* originária, nem de sua descendente Clarimonde que abarcam os fatores sobrenaturais. Nessa personagem, Wilde incorporou o poder da sedução que advém de sua beleza e do poder de argumentação, mas suprimiu a característica sobrenatural tal qual possuía a Lilith, que tentou Adão e a segunda Eva. Os atributos da beleza e da sedução foram utilizados por Wilde para compor a Sra. Cheveley em suas aparições durante os jantares na casa dos Chiltern, distinções que intensificaram a chantagem muito bem articulada, na intenção de levar o Sr. Robert Chiltern a ruína, caso ele não conceda suas reivindicações. No texto, Wilde expõe esse recurso pela voz da encantadora Lady Chiltern em resposta a Lord Goring que pergunta sobre qual seria o motivo da visita de Sra. Cheveley a mansão: “ao que parece, para tentar convencer Robert a apoiar um projeto fraudulento que convém aos interesses dela” (WILDE, 2011, p. 167).

Igualmente, tanto as descrições de sua aparência quanto de seu comportamento reafirmam sua androginia, mas mantêm apenas algumas aproximações com a imagem bestial da mulher fatal originária, sutilmente organizada por Wilde, que é indicada quando ela demonstra uma péssima conduta moral quando deseja levar um homem a ruína,

sentidos que foram frequentemente atribuídos à figura de Lilith. Isso fica evidenciado em outro trecho: Sra. Cheveley: meu caro Sr. Robert, o que vai acontecer? O senhor estará arruinado, só isso. Lembre-se a que ponto vocês chegaram com seu puritanismo na Inglaterra” (WILDE, 2011, p. 160). Nesse ponto da peça, é possível notar que o arquétipo se conecta ao estereótipo da mulher fatal e conduz a crítica wildeana com relação à sociedade vitoriana e seu exacerbado puritanismo concretizando, também, a crítica da estética decadentista que busca confrontar os padrões ditados.

O fato de a chantagem possuir grande efeito na personagem de Sr. Chiltern, vincula-se a força que essa personagem feminina possui diante da figura masculina do Sr. Chiltern, evidenciando a superioridade estabelecida por Lilith, o que sugere mais uma vez a ligação com a *femme fatale* originária como é possível observar em um aforismo proferido pela personagem: “as mulheres nunca se deixam desarmar por elogios. Os homens sempre se deixam. Essa é a diferença entre os dois sexos” (WILDE, 2011, p. 228). Além disso, outras particularidades como a revelação de Lady Chiltern em relação à Sra. Cheveley quanto ao seu passado ser o de uma ladra, “ela roubava coisas. Era uma ladra. Foi até expulsa da escola por roubar. Por que você está deixando que ela o influencie?” (WILDE, 2011, p. 168), detalhes que configuram a má conduta dessa personagem contraventora e criminosa.

Outros detalhes que podem ligar a figura da mulher fatal a Lilith e, por consequência, à personagem de Wilde são as descrições físicas. Destarte, para conectarmos tais características da personagem wildeana com a figura de Lilith, torna-se imprescindível descrever, antes, o que o imaginário humano produziu através dos séculos como representações de Lilith, devido às acentuadas crenças e medos das antigas civilizações, como já mencionamos. Com isso, de forma transcendente, as caracterizações de Lilith foram modificando-se a cada nova interpretação, e incorporando detalhes simbólicos representativos para cada região, seus credos e suas sociedades.

Na cultura grega a deusa triforme encontra-se vinculada a Selene, a deusa lua, que se liga, por essa razão, a Lilith. Junito Brandão comenta que a deusa ainda:

[...]será identificada com Hécate, com o epíteto de *phosphóros*, “a que transporta a luz”, tornando-se como aquela uma divindade infernal. Com o título de *selasphóros*, “que leva a luz”, será igualmente identificada com[...] (Seléne), a Lua, a[...] (*Phoibe*), Febe, “a brilhante”, como seu irmão Apolo é[...] (*Phoibos*), Febo, “o brilhante” (BRANDÃO, 1987, p. 69).

Outra referência que pode ser encontrada, por exemplo, relaciona o nome de Selene ao de Ártemis “[...]a sanguinária”, por causa de suas flechas certeiras. [...]através da raiz indo-européia *ered*, “grande”, que teria sido empregado como epíteto de uma *Grande Mãe*” (BRANDÃO, 1987, p. 64), por conter essas características torna-se possível liga-la, também, com a deusa Thelema,

[...]também conhecida como *Mulher Escarlate* e até mesmo a *Grande Mãe*. Em sua forma mais sutil representa o impulso sexual feminino e a liberdade da mulher. Contudo, sua real identidade é o poder da fertilidade feminina quando em ligação com a Mãe Terra. Trata-se do poder do Sangue Feminino, do poder do Ciclo de vida e morte (MACHADO, 2013, p. 38).

A cor vermelha simbolizada pela palavra escarlate, pode revelar a semelhança entre as figuras femininas de Lilith e Thelema, que em alguns casos são representadas ora possuindo vestes e cabelos negros, ora seguem padrão grego estando próximas das descrições de Afrodite, ou da imagem de Vênus conforme pintada em *O nascimento de Vênus* (1485-1485) por Sandro Botticelli. Essa aproximação pode ser notada a partir da pintura de Yuri Klapouh, *Lilith y Eva* (1973), exposta no *Museo de Arte Occidental y Oriental* de Kiev, cuja foto encontra-se presente no site *Archivos história*³⁰, ou em *Lady Lilith* (1866), de Dante Gabriel Rossetti, um pintor pré-rafaelita que inspirou Wilde, pois nesses quadros Lilith foi pintada com a cor avermelhada nos cabelos e um tom branquíssimo na pele, ressaltamos ainda que no quadro de Klapouh a figura da deusa apresenta uma calda de serpente.

Todas essas referências as conectam com a Sra. Cheveley como será possível notar no trecho extraído da peça, na qual a personagem apresenta-se sempre muito bela, “[...]alta e esguia. Lábios muito finos e vivamente pintados, uma linha escarlate num rosto pálido. Cabelo muito vermelho, nariz aquilino e pescoço longo” (WILDE, 2011, p. 140).

Na descrição dessa personagem é possível observar a semelhança com a figura bestial de Lilith, dado que a cor vermelha está sempre sendo relacionada a ela. Ainda possui “cabelos vermelhos venezianos, nariz aquilino e pescoço comprido” (WILDE, 2000, p. 285), conforme traduzido por Marina Guaspari, que podemos associar a pintura de Botticelli e a forma longilínea da serpente. A forma alongada é potencializada pelo uso de outras palavras como “alta” e “esbelta” complementando os significados e projetando o sentido sugestivo de uma pessoa magra e esguia ser associada a uma cobra.

³⁰ Link do site: <https://archivoshistoria.com/mitologia-en-el-judaismo-el-mito-de-lilith-y-el-castigo-a-la-mujer-rebelde/lilith-y-eva/>

Mais um detalhe que pode ser justaposto a esse entendimento é o entrecho: “olhos cinza-averdeados, agitados, que não param” (WILDE, 2000, p. 285), lembram a cor dos olhos de uma cobra da espécie *atheris squamigera*, conhecida como a víbora-das-árvores. Diante dessas singularidades, a Sra. Cheveley aproxima-se do símbolo da *femme fatale* e, incorpora, como já mencionamos, os outros atributos como o poder da sedução e astúcia.

Em *Eva* (19-?), de João do Rio, a personagem apresenta aspectos andróginos por meio de suas falas em direção a personagem de Adalgisa: “Eva: Muito bem. Com o barão, podemos repousar. Depois de quem eu gosto aqui, de fato, não é de nenhum de vocês. É da Adalgisa” (RIO, 2019, p. 449); “Eva: Como ela está bonita! Se fosse rapaz, o Prates não teria a Adalgisa sem passar pelo me cadáver” (RIO, 2019, p. 449); “Eva: [...]Mas como passou o meu amor a manhã?” (RIO, 2019, p. 449). Nesses fragmentos, é possível notar o poder de argumentação e sedução sendo usados na forma de elogios a Adalgisa, o que sugere uma amostra de seu lado masculino.

Outra relação de destaque é a situação de Eva confessar a Jorge que cometeu um delito, o roubo de um colar que no desenrolar da trama, serve como mote de uma sedução por parte de Eva para que Jorge assumisse culpado do roubo. Tal fato, sugestivamente, conecta a Sra. Cheveley e Eva, evidenciando transgressões de ambas.

Na peça *A woman of no importance* (1892) a representação da *femme fatale* concentra-se na figura de Sra. Allonby, que usa o poder de sedução a partir da argumentação como fonte de persuasão no intuito de incentivar a prática de assédio por parte de Lord Illingworth em direção a Hester. Segundo Mirian Ruffini, a personagem da “[...]Sra. Allonby instiga Lord Illingworth a beijar a Puritana Hester, destruindo a falsa aparência de civilidade da casa” (RUFFINI, 2018, p. 57). As personagens de Lorde Illingworth e da Sra. Allonby são consideradas dois dândis, cujo dandismo também representa o arquétipo do andrógino. Nessa peça,

Wilde introduz muitos sistemas de valores nos primeiros dois atos da peça, e convida a plateia a colocar Lorde Illingworth e a Sra. Allonby no seu ápice. São dois dândis que dominam por meio de sua inteligência e segurança, e se igualam em sua manipulação das palavras (RUFFINI, 2018, p. 56).

Outra referência com o arquétipo subversivo feminino pode ser encontrada no texto da peça na voz da personagem Lady Caroline Pontefract: “A senhora Allonby é muito bem-nascida. Ela é sobrinha do lorde Brancaster. Dizem que ela fugiu de casa duas vezes antes de se casar” (WILDE, 2011, p.), que nos lembra a fuga da *femme fatale*

originária, Lilith. Além disso, de acordo com Ruffini, “os nomes Rachel e Hester significam sofrimento, sendo que a segunda foi inspirada em *A Letra Escarlate*, de Hawthorne, escrito sobre os puritanos da nova Inglaterra” (RUFFINI, 2018, p. 56). Temos com isso, duas referências à primeira *femme fatale*, evidenciados pelo uso dos nomes que designam sofrimento e a segunda relaciona a mulher fatal quando referência à obra, a partir do título que inclui a palavra “escarlate”.

Em *A bela madame Vargas* (1912), temos como representação da *femme fatale* a personagem de Hortência Vargas que deixa sobrevir algumas de suas características pela fala de Carlos: “tem tão pouca importância o quê? O José? Eu? A minha loucura? Talvez tudo isso junto. Ninguém pode adivinhar a intenção das tuas palavras. Continuas a mesma, a fazer sofrer, a torturar, a desgraçar . . .” (RIO, s/a, p. 54). Nota-se que a figura feminina delineada por essas palavras se encontra com as descrições comumente difundidas para caracterizar tanto o arquétipo primário de Lilith, quanto sua sucessora Clarimonde que tenta seduzir Romuald um aspirante ao sacerdócio.

Outra questão que se destaca é o envolvimento de madame Vargas com Carlos e com José, um conflito que envolve interesses materiais, pois Hortência Vargas é uma viúva que convive com a falência e faltas financeiras devido aos gastos com os hábitos sociais como as grandes festas e jantares. Tal fato pode ser evidenciado a partir da fala da própria personagem: “Ah! Carlos não me contraries. Sabes lá como vivo neste meio em que se espia com volúpia a falta alheia. [...] Não é possível. Nem tu, nem eu podemos - eu falha, cada vez mais falha de recursos” (RIO, s/a, p. 59-60).

Além disso, é possível destacar uma relação com o adultério da personagem que propõem manter a relação entre ela e Carlos em segredo, para que possa casar com José e manter seus padrões sociais e econômicos, pois que José era rico. Esse detalhe pode ser percebido quando Hortência Vargas argumenta com Carlos em uma conversa sobre a importância de relacionarem-se secretamente: “Sim, sim. A nossa loucura deve ficar secreta. Dizes que me amas?” (RIO, s/a, p. 59).

Nesse ponto, de acordo com Trindade, o adultério era considerado uma falha moral gravíssima para os padrões do Rio de Janeiro naquele contexto histórico. Ainda conforme Trindade, “na França a mulher adúltera poderia pegar de uma pena máxima de dois anos de prisão e a mínima de três meses” (TRINDADE, 2019, p. 28) e, cabe ressaltar que o contexto do Rio de Janeiro estava completamente imerso nas questões culturais e comportamentais da Europa como um todo, especialmente, a França. Esse desvio do padrão pode ser relacionado com Lilith, visto que em alguns dos relatos oferecidos por

Koltuv, depois que Adão e a segunda Eva vieram habitar a terra, mesmo estando separado de Eva, Lilith “conseguiu seduzi-lo e, desse modo, povoar o mundo com espíritos, demônios e Lilim” (KOLTUV, 1997, p. 54), filhos de Adão e Lilith. A infidelidade apontada se deu tanto com relação a Adão que era casado com Eva, quanto com Lilith, cujo casamento consagrou-se com Samael. De acordo com Koltuv, “no mito do casamento de Lilith com Samael, Lilith é frequentemente imaginada como Leviatã, a Serpente Tortuosa, e Samael como Leviatão, a Serpente Inclinada” (KOLTUV, 1997, p. 52).

Com as associações realizadas entre a *femme fatale* originária Lilith, com as personagens wildeanas Sra. Cheveley, Sra. Allonby, e paulobarretianas Eva e Madame Hortência Vargas foi possível notar a transferência de fatores culturais por Wilde, como a crítica quanto aos padrões dos gêneros, revelando os comportamentos sociais praticados na sociedade vitoriana e na *belle époque* brasileira como nota-se, também, em João do Rio, pela aproximação existente entre as personagens arquetípicas dos autores. Em cada uma das obras as personagens femininas, aglutinaram-se novas características que se conformam com o contexto onde foram veiculadas, com a criatividade subjetiva de Wilde e João do Rio. Da mesma forma, acreditamos ter conseguido demonstrar a transferência da *femme fatale*, herança de Gautier, como um elemento estilístico que representa a estética decadentista, revelando a migração da crítica gautieriana a partir da intertextualidade imagética desses recursos estilísticos para os textos dos autores de forma singular, dado que incorporaram sua subjetividade criativa e dados de seus contextos históricos na construção de suas personagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo introdutório procuramos trazer uma noção geral do que o nosso leitor iria encontrar nesta pesquisa, apresentando algumas considerações iniciais sobre os autores, a metodologia utilizada, argumentos sobre a fortuna crítica, a fundamentação teórica e as peças teatrais dos dois autores, bem como, indicações dos resultados obtidos a partir do estudo comparado dos textos dramáticos escolhidos.

Referente ao segundo capítulo, apresentamos aspectos sobre a estética wildeana e algumas das influências mais presentes na constituição do estilo de escrita de Oscar Wilde destacando acontecimentos desde sua infância até sua fase mais madura, quando o autor ingressou na academia de Oxford e após a sua formação acadêmica. Além disso, buscamos identificar algumas das características adquiridas em seu convívio familiar e dados do contexto de produção e recepção que compreende os polissistemas inglês e francês, visto que os dois foram igualmente importantes em sua formação pessoal e literária, pois embora o autor seja de origem irlandesa foi educado na Inglaterra e em sua fase adulta escolheu a França como seu lar.

Nesse mesmo capítulo, abordamos questões relativas ao conceito estético paulobarretiano, relevando características de seu estilo de escrita e dados do polissistema brasileiro da *belle époque*. Com relação a João do Rio foram levantados dados que incluíram suas experiências profissionais como jornalista de sucesso, cronista, dramaturgo e tradutor de Oscar Wilde em solo brasileiro. Com isso, foi possível mensurar algumas das situações da vida pessoal dos autores que podem indicar as possíveis motivações para a utilização do modelo decadentista em seus textos através do uso de recursos estilísticos como a produção aforística e a inclusão das personagens arquetípicas a exemplo da *femme fatale*, nosso foco de pesquisa, mas também a figuração do dândi tanto na escrita quanto no comportamento dos escritores.

Nessa direção, no que diz respeito ao terceiro capítulo deste estudo, tratamos dos assuntos pertinentes ao texto literário, suas traduções e qual o vínculo existente entre eles e a sociedade, demonstrando como as relações de influência permeiam tanto os contextos sociais quanto os próprios textos literários, com ênfase nas peças teatrais de Oscar Wilde e João do Rio. Além disso, expomos noções sobre o termo intertextualidade e como chegamos ao termo “intertextualidade imagética” para que fosse possível embasar de

forma consistente o último capítulo desta dissertação que concentrou o nosso estudo de caso.

Sendo assim, com base nos textos dramáticos dos autores selecionados para esta pesquisa empreendemos a descrição, de forma cotejada, das peças *An ideal husband* (1895), *A woman of no importance* (1892), de Oscar Wilde e, *A bela Madame Vargas* (1912) e *Eva* (19-?), de João do Rio, apresentando fatos sobre o enredo e as personagens arquetípicas que representam a figura da *femme fatale* e a estética decadentista do final do século XVIII e início do século XIX. Dessa forma, a partir da confrontação das referências femininas contidas nos textos foi possível verificar que houve uma transferência cultural e estética por meio da intertextualidade imagética da *femme fatale*.

Os resultados demonstraram que o arquétipo da mulher fatal representa um recurso estilístico característico da vertente decadentista que partiu dos textos de Théophile Gautier, foram intertextualizados por Wilde e, posteriormente, transmitidos por João do Rio em seus textos dramáticos no contexto da *belle époque* brasileira. Dessa maneira, consolidou-se o que viemos chamar de intertextualidade imagética configurando a transmissão estética e cultural por meio da materialização da *femme fatale* nos textos de Oscar Wilde e João do Rio. Diante disso, a partir da análise comparada das personagens arquetípicas, foi possível verificar que houve a manutenção da crítica social wildeana no que se refere a representação desse arquétipo feminino dentro das peças paulobarretianas estudadas, validando seu poder de ruptura com os padrões vigentes no contexto brasileiro, principalmente, em relação ao papel que ocupam os gêneros na sociedade do final do século XVIII e início do século XIX.

REFERÊNCIAS

- BAIA, Maria de Fatima de A. **Inspiração pré-rafaelita no ensino dos gêneros textuais à luz da perspectiva da complexidade.** Revista Linguagens & Letramentos, Cajazeiras/–Paraíba, v. 4, n° 2, 2019
- BALTOR, Sabrina Ribeiro. **Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier: descrição pictural e posicionamentos no campo literário.** Tese (Doutorado em Estudos Literários Neolatinos) UFRJ. Rio de Janeiro – RJ, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp127728.pdf>. Acesso em: 31 de out. 2020.
- BARROS, Fernando Monteiro. Ressonâncias baudelairianas na poesia decadentista: Emiliano Pernetá. In: **Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo.** Luiz Edmundo Bouças Coutinho; Latuf Isaias Mucci, org(s). Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2009.
- BEN, Luís. Cronologia da vida e da obra. In: **Oscar Wilde: obra completa.** Oscar Mendes; James Laver. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- BERNARDO, Juliana Ferreira. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos.** Dissertação (Mestrado em artes) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes II. São Paulo – SP, 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86944/bernardo_jf_me_ia.pdf;jsessionid=0642003DCA53D563DF9B4052AFD14E9A?sequence=1. Acesso em: 30 de out. 2020.
- BICUDO, Virginia Leone. **Introdução aos comentários sobre a peça Édipo Rei.** Vol. 12, n° 10, Revista Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Universidade de São Paulo. São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23623/25659>. Acesso em: 31 de out. 2020.
- BOGART, Anne. **Preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FERNANDES, Daniel, Costa. **A política externa da Inglaterra: análise histórica e orientações perenes.** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** Vol. 3. Petrópolis: Vozes 1987.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** Vol. 2. Petrópolis: Vozes 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CAVE, Richard Allen. Introdução, comentários e notas. In.: **A Importância de ser prudente e outras peças.** Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

COUTINHO, Luiz Edmundo, BOUÇAS; Latuf Isaias Mucci, org(s). **Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2009.

COUTINHO, Luiz Edmundo, BOUÇAS. **Paulo Barreto e Elysio de Carvalho: parcerias do decadentismo**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

COX, Dilermando Duarte. Frases, citações e aforismos. In.: WILDE, Oscar. **Obras primas de Oscar Wilde**. Tradução de Marina Guaspari et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. Pág. 513-518.

DOMINGUES, Chirley. **João do Rio: a femme fatale dos palcos da belle époque**. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira). Florianópolis: UFSC, 1998.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Teoria dos polissistemas**. Tradução: Luiz Fernando Maroso et al. Revista Translation, n. 4, p. 2-21, 2013.

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

FLORES, Ramos Maria Bernardete. **Androginia e surrealismo a propósito de Frida e Ismael - velhos mitos: eterno feminino**. Vol. 22, nº 3. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000300006. Acesso em; 13 de ago. 2020.

GALVÃO, Mirian Rufini. **Uma mulher sem importância, de Oscar Wilde: uma análise da tradução de Oscar Mendes**. Vol. 24. Santa Catarina: Tradução & Comunicação – Revista brasileira de tradutores, 2012.

GENETTE. Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução José Paulo Paes; São Paulo: Penguin 2011.

KANTEK, H. T. B.; SOUZA, A. S. M. **O pensamento estético-artístico de Oscar Wilde em a Decadência da mentira**. Vol. 2, nº 1. FAE Centro Universitário: Memorial de TCC Caderno de tradução, 2016.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/400456546/O-Livro-de-Lilith>. Acesso em: 16 de ago. 2020.

LAVER, James. Estudo biográfico. In: **Oscar Wilde: obra completa**. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar 1961.

LEFEVERE, André. **Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature**. Vol. 12, nº. 4, p. 3-20. Nova York-Pensilvânia: JSTOR, 1982.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução: Claudia Matos Seligmann. São Paulo: Edusc, 2007.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. 3 ed. São Paulo: Pioneira, 1976.

LEVIN, O. Messer. **As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra do João do Rio**. Campinas-SP: UNICAMPI, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **As palavras: nada têm a ver com as sensações, palavras são pedras duras e as sensações delicadíssimas, fugazes, extremas**. 1. ed. Curadoria: Roberto Corrêa dos Santos. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

MACHADO, Luciana. **O universo de Lilith**. Porto Alegre: Pragmatha, 2013. Disponível em: <http://imortaisdaterra1.hospedagemdesites.ws/UniversoDeLilith2013.pdf>. Acesso em: 10 de out. 2020.

MACIEL, Vieira, Diógenes André. **Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais**. [Livro eletrônico]. Campina grande: EDUEPB, 2016. Disponível em: <http://www.uepb.edu.br/download/ebooks/Dramaturgia-teatro-e-outros-dialogos-interculturais.pdf>. Acesso em: 29 de jul. 2020.

MELO, Kélen da Silva. **Aforismos e suas traduções: uma representação da vida e obra de Oscar Wilde**. Trabalho de conclusão de curso (Estudos da tradução) Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco: UTFPR, 2018.

MONTEIRO, Julio Cesar dos Santos. **Salomé de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio**. Repositório Institucional UFSC. Florianópolis: UFSC, 2012. Disponível em; <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/96174>. Acesso em: 31 de out. 2020.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3 ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da USP, 2015.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In.: HUYSMANS, Joris-Karl. **Às avessas**. Tradução: José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.

PAVIS, Patrice, **Dicionário de teatro**. 3 ed. Tradução: J. Guinsburg; C Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2008.

PIRES, Paulo Roberto. Introdução. A importância de ser Wilde. p. 8-10. In: WILDE, Oscar. **Obras primas de Oscar Wilde**. Tradução: Marina Guaspari et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 1 ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIO, João do. **A Bela Madame Vargas**. São Paulo: Biblioteca brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital, 1912. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2917>. Acesso em: 30 de out. 2020.

RIO, João do. **Crônica, folhetim, teatro**. 2 ed. São Paulo: Cambraia, 2019.

RIO, João do. **Eva**. São Paulo: Biblioteca brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital, 19-?. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2534>. Acesso em: 30 de out. 2020.

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

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro: paratextos e O retrato de Dorian Gray**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.

RUFFINI, M. *The enchanting soul of the streets: River of January e a tradução de crônicas de João do Rio para a língua inglesa*. Letras & Letras, v. 32, nº 1, p. 211-232, 2016.

RUFFINI, Mirian; FERREIRA, Eduardo Francisco. Oscar Wilde: **Literatura em tradução**. Curitiba: Editora CRV, 2018.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Tradução: Joana Canêdo. Porto Alegre: LPM, 2010.

TRINDADE, Brenda Grazielle Silva. **Representações do feminino em Théophile Gautier e Aluísio de Azevedo**. Dissertação (Mestrado em estudos literários). Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2019.

VENEU, Marcos Guedes. **O flâneur e a vertigem. MetrÓpole e subjetividade na obra de João do Rio** Estudos HistÓricos. Rio de Janeiro. v. 3. nº 6. p.229-243, 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2305/1444>. Acesso em: 18 de fev. 2021.

WILDE, Oscar A woman of no importance. In: **The complete illustrated stories, plays and poems of Oscar Wilde**, Cambridge: Bounty books, 2004.

WILDE, Oscar An ideal husband. In: **The complete illustrated stories, plays and poems of Oscar Wilde, Cambridge**. Cambridge: Bounty books, 2004.

WILDE, Oscar. **A Importância de ser prudente e outras peças**. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. A importância de ser prudente. In: **Oscar Wilde: obra completa**. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

WILDE, Oscar. A importância de ser prudente. In: **A Importância de ser prudente e outras peças**. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Edição bilíngue: Português/Inglês. ISBN 978-85-8070-018-3. Tradução e notas: Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

WILDE, Oscar. **Oscar Wilde: obra completa**. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

WILDE, Oscar. The importance of being earnest. In: **The complete illustrated stories, plays and poems of Oscar Wilde**. Cambridge: Bounty books, 2004.

WILDE, Oscar. **The soul of man**. 2 ed. (Release). United States, 2014. The Project Gutenberg eBook. ISO-646-US (US-ASCII). Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/wilde-oscar/soul-man/>. Acesso em: 29 de out. 2020.

WILDE, Oscar. Um marido ideal. In: **Oscar Wilde: obra completa**. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

WILDE, Oscar. Um marido ideal. In: **A Importância de ser prudente e outras peças**. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. Uma mulher sem importância. In: **Oscar Wilde: obra completa**. Tradução: Oscar Mendes. Editora José Aguilar. Rio de Janeiro: 1961.

WILDE, Oscar. Uma mulher sem importância. In: **A Importância de ser prudente e outras peças**. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.