



Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Centro de Comunicação e Expressão – CCE
Pós-Graduação em Estudos da Tradução – PGET

MIRIAN RUFFINI

**A TRADUÇÃO DA OBRA DE OSCAR WILDE PARA O
PORTUGUÊS BRASILEIRO:
paratexto e *O retrato de Dorian Gray***

Florianópolis/SC
2015

MIRIAN RUFFINI

**A TRADUÇÃO DA OBRA DE OSCAR WILDE PARA O
PORTUGUÊS BRASILEIRO:
paratexto e *O retrato de Dorian Gray***

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução, como requisito
parcial para obtenção do Título de
Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia
Borges de Faveri

**Florianópolis/SC
2015**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ruffini, Mirian

A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro : paratexto e O retrato de Dorian Gray / Mirian Ruffini ; orientadora, Profa. Dra. Claudia Borges de Faveri - Florianópolis, SC, 2015.

238 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Oscar Wilde. 3. Tradução. 4. Paratexto. 5. Imagem literária. I. Faveri, Profa. Dra. Claudia Borges de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

“Viver é a coisa mais rara do mundo.
A maioria das pessoas apenas existe”.

Oscar Wilde

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a concretização deste trabalho, em especial à Professora Doutora Claudia Borges de Faveri pela orientação e apoio constantes.

À Professora Doutora Andréia Guerini, a Professora Doutora Luana de Freitas e ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, pelos conhecimentos transmitidos e incentivo à minha pesquisa.

À Senhora Anna Naldi, bibliotecária da Fundação Biblioteca Nacional, pelo apoio imprescindível, permissão de acesso aos dados e realização da digitalização dos paratextos das obras que constituem o corpus desta pesquisa.

Ao Senhor Peter O'Neill, pela gentileza de permitir a consulta e uso das informações do seu portal digital.

Meu filho Gabriel Ruffini Galvão e minha família por seu amor, mesmo nos momentos difíceis.

Italo Benvenuti Capraro, Eduardo Francisco Ferreira e Letícia Jovelina Storto por seu apoio e dedicação.

Meus amigos e colegas de trabalho da UTFPR, obrigada.

RUFFINI, Mirian. **A tradução da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro:** paratexto e *O retrato de Dorian Gray*. 238 fls. 2015. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolveu um estudo descritivo das traduções da obra de Oscar Wilde no Brasil publicadas no período de 1899 a 2012. Seus objetivos eram: pesquisar as marcas da inserção de Oscar Wilde no polissistema de literatura traduzida no Brasil, do esteticismo e do decadentismo, e das políticas de tradução nos paratextos da tradução brasileira da obra *O retrato de Dorian Gray*, dentro do período abarcado; verificar a imagem literária do escritor constituída no contexto brasileiro por intermédio dos subsídios dos paratextos de suas traduções brasileiras e, especialmente, da obra *O retrato de Dorian Gray*; delinear um panorama das traduções da obra do escritor no Brasil no período coberto pela pesquisa; e investigar a quantidade e autoria das traduções das obras de Oscar Wilde. Para tanto, utilizou-se o suporte teórico de Itamar Even-Zohar (1990) e sua Teoria dos Polissistemas, de Gideon Toury (2012), com os Estudos Descritivos da Tradução, de José Lambert e Hendrik Van Gorp (2006) e seu esquema para análise de traduções. Os postulados de Andre Lefevere (1992) serviram de base para discussões acerca das políticas de publicação de tradução, levando em conta aspectos como a patronagem, a poética e a ideologia nas decisões dos agentes do polissistema literário de literatura traduzida. Por fim, a teoria dos Paratextos proposta por Gerard Genette (2009) foi utilizada para o desenvolvimento das análises dos paratextos das traduções das obras consultadas. Verificou-se que a tradução da obra wildiana no Brasil é bastante produtiva, com destaque para os seus contos, o gênero textual mais traduzido no período abarcado pela pesquisa, o seu romance, *O retrato de Dorian Gray* e seu teatro, com intensa atividade tradutória de *Salomé* e suas peças de costumes. Descobriu-se que Oscar Wilde se inseriu no polissistema de literatura traduzida no Brasil por intermédio da tradução de *Salomé* (1908), traduzida por João do Rio, e *d'A balada do Cárcere de Reading* (1899), traduzida por Elysio de Carvalho, ambos os autores esteticistas e decadentistas. A obra de Wilde consolida-se nesse polissistema ao longo do período da pesquisa, conforme evidenciado pelos paratextos de traduções analisados. Esses paratextos também evidenciam marcas das estéticas do escritor, o esteticismo e o decadentismo nas traduções, bem

como elementos ligados a essas estéticas, como as figuras do *flâneur* e do dândi, e a ênfase na arte e na beleza. Os dados referentes às políticas de tradução e publicação do romance de Wilde no Brasil apontam para interesse constante, bem como em outros textos do autor. Por fim, revelam-se as imagens literárias de Oscar Wilde constituídas no Brasil, por meio dos subsídios dos paratextos de suas traduções.

Palavras-Chave: Oscar Wilde. Tradução. Paratexto. Imagem literária.

RUFFINI, Mirian. **The translation of Oscar Wilde's works to Brazilian portuguese:** paratext and *The picture of Dorian Gray*. 238 pages. 2015. Thesis (Doctorate on Translation Studies) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015.

ABSTRACT

This research developed a descriptive study of Oscar Wilde's works translated in Brazil within the period of 1899 and 2012. Its objectives were: to research the marks of Oscar Wilde's insertion into the Brazilian polysystem of translated literature, aestheticism and decadentism, and translation policies within *The Picture of Dorian Gray's* paratexts; to verify the writer's literary image constituted in the Brazilian context through paratextual information from his Brazilian translations and, particularly, *The picture of Dorian Gray*; to outline a panoramic view of the writer's works translations in Brazil during the period covered by the research; and to investigate the quantity and authorship of Oscar Wilde's works translations. For this purpose, its theoretical basis comprises Itamar Even-Zohar's Polysystem Theory (1990); Gideon Toury's proposal of Descriptive Translation Studies (2012); and José Lambert and Hendrik Van Gorp's scheme for translation analysis (2006). Andre Lefevere's theoretical work (1992) was the basis for discussions regarding translation publishing policies, taking into account aspects such as patronage, poetics and ideology in the decisions by translated literature polysystem agents. Finally, The paratext theory proposed by Gerard Genette (2009) was utilized for the development of paratextual analyses of Oscar Wilde's works translations. It was verified that the author's works translation is very productive in Brazil, especially his short stories, the most frequently translated literary genre in the period of this research, his novel, *The picture of Dorian Gray* and his theatre, with intense translation activity of the play *Salomé* and his society plays. It was found out that Oscar Wilde was inserted inside the Brazilian translated literature polysystem with *Salomé's* translation (1906), by João do Rio, and *The ballad Reading gaol* (1899), by Elyσιο de Carvalho, both aestheticist and decadentist authors. Wilde's work has been consolidated in this polysystem along the research time scope, as it is supported by the paratexts of the analyzed translations. These paratexts also confirm the marks of the author's literary poetics, aestheticism and decadentism, as well as elements connected with these aesthetics, such as the figures of the *flâneur* and the dandy, and the emphasis on art and beauty. The data concerning translation and

publishing policies of Oscar Wilde's novel in Brazil show constant interest in it, as well as in the other works by the author. Finally, Oscar Wilde's literary images constituted in Brazil are revealed, by means of subsidies from his translations paratexts.

Key-words: Oscar Wilde. Translation. Paratext. Literary image.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Ensaaios e prosa não ficcional de Oscar Wilde traduzidos para o português brasileiro de 1899 a 2012.....	89
Quadro 2: Poesia de Oscar Wilde traduzida para o português brasileiro de 1899 a 2012	95
Quadro 3: Tradução de <i>Aforismos</i> para o português brasileiro de 1899 a 2012.....	98
Quadro 4: Traduções do romance <i>O retrato de Dorian Gray</i> para o português brasileiro de 1899 a 2012.....	101
Quadro 5: Teatro de Oscar Wilde traduzido para o português brasileiro de 1899 a 2012.	105
Quadro 6: Contos de Oscar Wilde traduzidos para o português brasileiro de 1899 a 2012	112
Quadro 7: Traduções da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro de 1899 a 2012	120

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Lígia Junqueira Caiubi, publicado pela editora BUP em 1965..... 137
- Figura 2: Prefácio do livro *O retrato de Dorian Gray*, versão HQ, de Stanislas Gros, com tradução de Carol Bensimon, publicado pela editora Companhia das Letras em 2011 141
- Figura 3: Ilustração presente no livro *O retrato de Dorian Gray*, versão HQ, de Stanislas Gros, com tradução de Carol Bensimon, publicado pela editora Companhia das Letras em 2011 142
- Figura 4: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Oscar Mendes, publicado pela editora Abril em 1972..... 145
- Figura 5: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Marcella Furtado, publicado pela editora Landmark em 2012..... 146
- Figura 6: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, texto em português de Clarice Lispector, publicado pela Ediouro em 1974 150
- Figura 7: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação em português de Cláudia Lopes, publicado pela editora Chancellor Press em 1994..... 151
- Figura 8: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Douglas Tufano e Renata Tufano, publicado pela editora Paulus em 2011 152
- Figura 9: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Caio Riter, publicado pela editora Escala Educacional em 2011..... 154
- Figura 10: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Ana Carolina Vieira Rodrigues, publicado pela editora Rideel em 2005 .. 155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 SISTEMAS, VALORES E DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO	27
1.1 TEORIA DOS SISTEMAS E TEORIA DOS POLISSISTEMAS.	27
1.2 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO SEGUNDO GIDEON TOURY.....	32
1.3 IDEOLOGIA, ECONOMIA E ESTÉTICA	36
1.4 DESCRIÇÃO DE TRADUÇÕES	38
1.5 PARATEXTOS NA TRADUÇÃO LITERÁRIA	40
2 A INGLATERRA VITORIANA: O CONTEXTO DE OSCAR WILDE	45
2.1 A GRÃ-BRETANHA DE VITÓRIA.....	45
2.2 OSCAR WILDE: UM BREVE TEMPO ENTRE NÓS.....	51
2.3 ESTETICISMO E DECADENTISMO: POÉTICAS FORMADORAS DA OBRA WILDIANA.....	60
2.3.1 Decadentismo: estética finissecular	60
2.3.2 Esteticismo: a formação da persona	64
2.4 OSCAR WILDE: GÊNERO E OBRA	67
2.4.1 Ensaios e prosa não ficcional	67
2.4.2 Poesia	73
2.4.4 Teatro	75
2.4.5 Prosa curta e longa	79
3 OSCAR WILDE NO BRASIL	87
3.1 ENSAIOS E PROSA NÃO FICCIONAL DE OSCAR WILDE ...	88
3.2 POESIA.....	94
3.3 AFORISMOS	97
3.4 O ROMANCE DE OSCAR WILDE.....	99
3.5 O TEATRO DE OSCAR WILDE.....	104
3.6 OS CONTOS DE OSCAR WILDE	111
3.7 TRADUTORES BRASILEIROS DE OSCAR WILDE	123

4 OS PARATEXTOS EM <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i>: POLISSISTEMA E IMAGEM LITERÁRIA.....	129
4.1 OSCAR WILDE E SUA INSERÇÃO NO POLISSISTEMA BRASILEIRO DE LITERATURA TRADUZIDA.....	129
4.2 ESTETICISMO E DECADENTISMO NOS PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES D’ <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i>	134
4.3 ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS DA OBRA <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> NOS PARATEXTOS DE SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS.....	138
4.4 POLÍTICA DE TRADUÇÃO E <i>O RETRATO DE DORIAN GRAY</i> NO BRASIL.....	144
4.5 IMAGENS LITERÁRIAS DE OSCAR WILDE NOS PARATEXTOS DE SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS.....	155
CONCLUSÃO.....	167
REFERÊNCIAS.....	175
ANEXOS.....	189
ANEXO I - ESQUEMA SINTETIZADO PARA DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO LAMBERT E VAN GORP (2006, P. 221).....	190
ANEXO II - PARATEXTOS ANALISADOS	192
ANEXO II - PARATEXTOS ANALISADOS	192

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo desenvolver um estudo descritivo das traduções da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro. Em consulta a artigos e livros publicados nos últimos anos, verifica-se a realização de pesquisas a respeito do autor e de suas obras, sobretudo no âmbito discursivo, priorizando a análise linguística, como a utilização das figuras de linguagem pelo autor. Tais estudos também enfocam a análise literária propriamente dita das obras de Wilde, investigando, por exemplo, aspectos de sua estética, reflexos de sua vida em sua obra e elementos específicos de determinadas obras.

Entretanto, um panorama das traduções de Oscar Wilde para o português brasileiro não foi realizado. Portanto, com o intuito de contribuir para a área da pesquisa em tradução, este trabalho visa a apresentar um estudo descritivo diacrônico das traduções brasileiras de Oscar Wilde no período de 1899 a 2012. Para tanto, os objetivos específicos são: (a) analisar os paratextos (epitextos e peritextos) da obra *O retrato de Dorian Gray*, dentro do período abarcado, com o intuito de verificar marcas referentes às normas tradutórias, à inserção de Oscar Wilde no polissistema de literatura traduzida no Brasil, ao esteticismo, ao decadentismo e às políticas de tradução; (b) investigar as imagens literárias do escritor constituídas no Brasil a partir das informações contidas em paratextos de traduções brasileiras de suas obras, principalmente do romance *O retrato de Dorian Gray*; e (c) investigar a quantidade e a autoria das traduções das obras de Oscar Wilde, comparando-as, principalmente no que concerne à frequência tradutória, dentro do gênero a que pertencem.

Os objetivos desta tese são atingidos por meio de três fontes de dados para análise. Em primeiro lugar, a compilação das traduções elaborada a partir do acervo geral da Biblioteca Nacional, das páginas eletrônicas das editoras que publicaram as traduções do autor e da página eletrônica de Peter O'Neill, na aba Literatura irlandesa no Brasil. Pesquisaram-se também hemerotecas, como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e acervos digitais de jornais e revistas nacionais, por meio dos quais se analisam reportagens e artigos acerca das traduções de Oscar Wilde no Brasil. Ainda com os dados recebidos do acervo da Biblioteca Nacional, examinaram-se paratextos das traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray*.

Os dados foram organizados a partir da divisão em gêneros literários explorados pelo escritor, a saber, ensaios e prosa não ficcional, aforismos, poesia, contos, teatro e seu único romance, *O Retrato de*

Dorian Gray (1891). Realizou-se, então, um cotejo entre as obras mais e menos traduzidas, divididas por gênero, no período coberto pela pesquisa.

Desenvolveram-se, a seguir, análises dos paratextos das traduções de *O retrato de Dorian Gray* disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional, com a finalidade de levantar e discutir marcas de normas tradutórias, do esteticismo e do decadentismo nessas obras. Além disso, investigaram-se as relações intersistemáticas que influenciaram, de alguma forma, a composição desses textos, e as políticas de tradução em relação à obra. Consultaram-se, além disso, os epitextos provenientes de jornais e revistas, referentes à maneira que Oscar Wilde, sua obra e traduções foram mencionados na imprensa dessas épocas. Como última análise, observaram-se as diferentes imagens literárias constituídas de Oscar Wilde no Brasil ao longo do período investigado. Com esse intuito, realizou-se comparação de informações provenientes de peritextos e epitextos das traduções de *O retrato de Dorian Gray* e de outras obras, no que concernem à maneira que o escritor é descrito nas diferentes épocas e obras.

Para tanto, utilizou-se como suporte teórico e metodológico o conceito de polissistemas proposto pelo pesquisador de Israel, Itamar Even-Zohar (1939 -) na revista *Poetics Today* (1990). Segundo seus postulados, os polissistemas culturais, sociais e literários, por exemplo, operam em conjunto e influenciam os processos comunicativos das interações humanas. São, segundo o autor, redes de relações observáveis dentro de cada sistema que perpassam outros sistemas. Assim, as relações intra e intersistemáticas são passíveis de análise pelo observador ou pesquisador (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 9).

Os polissistemas operam, segundo Even-Zohar (1990, p. 12), sincrônica e diacronicamente. Dessa forma, são heterogêneos e abertos, permitindo análises de escopo histórico e intersistemático. É um modelo bastante próximo à realidade e, por conseguinte, espera-se que as relações não sigam uma organização, mas, sendo abertas, mostrem-se imprevisíveis e determinadas pelo contexto dos polissistemas. No caso dos polissistemas literários e da literatura traduzida, é natural que autores e suas obras transitem para dentro e fora dos sistemas literários de cada cultura, contribuindo para a formação de novos sistemas, por meio do intercâmbio de ideias e escritos.

Dentro dessa formação dos novos sistemas ou de suas fases de mudança e recuperação, a nova literatura penetra o contexto na forma canonizada ou não canonizada. De acordo com Even-Zohar (1990, p. 16), os textos que ainda não são canônicos no contexto alvo podem

competir com aqueles já consolidados, ou ainda estimular a formação de nova literatura com a utilização dos novos elementos introduzidos. No caso da literatura de Oscar Wilde, sua inserção no polissistema literário brasileiro ocorreu por meio dos autores e tradutores esteticistas João do Rio e Elysio de Carvalho. Na virada do século XX Wilde era desconhecido no Brasil e não canônico em seu país de origem. Sua literatura contribuiu para o sistema literário brasileiro em formação e gradualmente se inseriu no polissistema de literatura traduzida no Brasil. Esses aspectos são investigados nesta pesquisa com o auxílio da teoria dos polissistemas.

Além da natureza exploratória desta tese, que se dedica a conhecer a obra traduzida de Oscar Wilde no Brasil, a teoria dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), proposta pelo também israelense Gideon Toury (1942 -), é utilizada para o desenvolvimento de um estudo descritivo das traduções brasileiras do autor. Sua obra *Descriptive studies and beyond*, primeiramente publicada em 1980, recebe uma segunda edição ampliada em 2012, a qual é utilizada para este trabalho. O primeiro postulado do teórico empregado é a afirmação de que as traduções são fenômeno da cultura alvo. Dessa forma, segundo Toury (2012, p. 20) a posição e função de um texto traduzido são determinadas pela cultura de chegada. Dessa maneira, abandonam-se as restrições associadas ao texto-fonte e à sua cultura e abrem-se as possibilidades de análise de fenômenos reais, em que a literatura receptora, por exemplo, pode se beneficiar do preenchimento de uma lacuna por elementos existentes em sistemas literários já consolidados (TOURY, 2012, p. 22). No caso desta investigação, o corpus da pesquisa centra-se nos paratextos das traduções brasileiras da obra de Oscar Wilde, incluindo os epitextos publicados na imprensa escrita. Por conseguinte, o foco está na cultura de chegada e as inter-relações polissistemáticas dentro dela.

O segundo ponto teórico de proveito para este trabalho são as normas de tradução elaboradas pelo autor. Estas não são regras prescritivas, e sim descrições de tendências ou regularidades de comportamento das traduções dentro da cultura alvo. Elas são originadas a partir das crenças e dos sistemas de valores partilhados pelos membros desse contexto cultural. Segundo os postulados de Toury (2012, p. 79), traduções definidas como mais aceitáveis que adequadas, por exemplo, podem denotar maior preocupação dos tradutores com a domesticação dos textos traduzidos que possuem uma finalidade pertinente ao seu sistema.

A constatação de que certo tipo de texto é traduzido durante determinada época pode ser investigada pelo conceito de norma preliminar que trata, por exemplo, de políticas de tradução deliberadas e não meramente acidentais. Este aspecto abrange os agentes do polissistema literário que atuam nas edições e publicações das traduções. A norma preliminar igualmente observa a direção da tradução, ou seja, se esta ocorreu a partir do texto-fonte ou por intermédio de outra tradução. Isso pode suscitar reflexão sobre as razões para a opção da tradução direta ou indireta, para sua elaboração dentro do polissistema. A política de tradução em relação à literatura de Oscar Wilde é amplamente investigada nesta tese. Os relatos dos agentes do polissistema literário brasileiro, a saber, tradutores, escritores, editores, e críticos literários fornecem subsídios para reflexão concernente às escolhas das publicações e políticas tradutórias.

O conceito de patronagem, proposto por André Lefevere (1992), desempenha papel chave na reflexão sobre essas políticas tradutórias e editoriais. O autor (1945-1996) elaborou sua teoria com ênfase nos estudos culturais. Inovador, Lefevere cunhou o termo patronagem, utilizado nos Estudos da Tradução para definir as relações de poder entre os agentes do sistema da literatura traduzida. Aqueles que detêm o poder de coibir ou estimular a tradução, retradução ou leitura da literatura estão em posição de exercer patronagem (LEFEVERE, 1992, p. 15).

Esta prática está mais relacionada à ideologia que a aspectos estéticos. Os agentes desse mecenato podem ser as editoras, a imprensa - como jornais e revistas - e a mídia televisiva. Lefevere (1992, p. 15) relaciona a patronagem ao conceito de polissistemas:

Os patronos buscam regular as relações entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, formam uma sociedade, uma cultura. Em geral, operam por intermédio de instituições reguladoras da escrita literária ou pelo menos de sua distribuição: a academia, a censura, os periódicos críticos e, principalmente, o contexto escolar.

Lefevere (1992) desmembra a patronagem em diferenciada, quando um aspecto é preponderante, ou seja, o ideológico, o poético ou o financeiro, e indiferenciada quando todos os aspectos são assegurados por um patrono. Em epitextos analisados nesta tese a respeito da recepção de Oscar Wilde pela crítica e imprensa obtêm-se exemplos da patronagem relacionada à obra do autor.

No que se refere à análise dos paratextos das traduções elencadas, utiliza-se o método descritivo para a análise de traduções proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (2006). Os autores propõem um esquema para análise dos sistemas literários fonte e alvo (ANEXO I), que são abertos por natureza e que interagem com outros sistemas dentro dessas culturas. Lambert e Van Gorp (2006, p. 210) explicam que o pesquisador pode selecionar as relações relevantes para seu estudo particular, como por exemplo, a adequação ou aceitação de uma tradução, tomando o conceito de normas iniciais de Toury (2012). Seu modelo contempla, segundo Lambert e Van Gorp (2006, p. 212):

Todos os aspectos funcionalmente relevantes de uma determinada atividade tradutória em seu contexto histórico, inclusive o processo de tradução, suas características textuais, sua recepção, e até mesmo os aspectos sociológicos como distribuição e crítica da tradução.

Um aspecto relevante da proposta dos autores é o fato de seu esquema se aplicar tanto ao nível individual como ao nível sistêmico. Portanto, o pesquisador pode abandonar o exame particular de uma tradução e observar conjuntos de traduções com a finalidade de levantar tendências, convenções ou normas tradutórias. Assim, as relações intra e intersistemáticas emergem e fornecem subsídios para análises e reflexões mais amplas. Os autores explicitam a divisão de seu esquema, que será aplicado parcialmente nesta pesquisa e explanado em detalhes no segundo capítulo. Dividem-no em levantamento e análise dos dados preliminares, que faz parte do nível macroestrutural e do contexto sistêmico, de particular relevância para este estudo.

Para a análise dos paratextos ou metatextos das traduções, utiliza-se a Teoria dos Paratextos, de Gerard Genette (2009), teórico da área do discurso e literatura. Em sua obra, Genette defende a utilização dos textos de acompanhamento das publicações como fonte de dados para a análise literária, por exemplo. Informações que concernem à tradução, edição, seleção do texto, aspectos políticos, ideológicos, sociais e históricos podem estar contidos nos paratextos, que assumem muitas formas: a nota do editor, do tradutor, o prefácio, o posfácio, as capas, plenas de ilustrações ou destituídas de marcas ou símbolos.

Nesta pesquisa, os paratextos são fonte de dados, como por exemplo, o prefácio alógrafa (não autoral) de Fernando Correia da Silva, da obra *Os melhores contos de Oscar Wilde* (1987), da editora Círculo

do Livro. O prefaciador adota uma abordagem teatral para relatar a biografia de Wilde, dividindo-a em cinco atos, desde sua criação, apogeu até a decadência. Aborda ainda a relevância social da literatura do autor e finaliza com um sumário dos contos contemplados.

Em pesquisa sobre os trabalhos acadêmicos realizados no Brasil a respeito de Oscar Wilde e sua obra, foi realizado o levantamento, por meio do portal da Capes de teses e dissertações, do portal Domínio Público e de outras instituições acadêmicas, das seguintes dissertações e teses, divididas em trabalhos a respeito dos estudos da literatura, linguística e tradução. Entre as pesquisas que enfocam a análise literária dos livros de Wilde, no Brasil, situam-se as dissertações *O triunfo da beleza: retratos do comportamento em contos de fada de Oscar Wilde*, de Marcos Fernandes Junior, de 2011; *Imagens da morte: um estudo do gênero policial-fantástico em Poe, Wilde e Christie*, de Luciana de Freitas Bernardo, de 2008; *Oscar Wilde: teoria e prática*, de Stephania Ribeiro do Amaral, de 2011; *O retrato de Oscar Wilde, uma análise de sua obra crítica: conferências e ensaios*, de Priscila Viana Rangel, em 2011; *Quem tem medo de Oscar Wilde? Vida como obra de arte*, Helena de Lima Corvini, 2012; *O duplo narciso: o herói da modernidade em O retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde e Esfinge*, de Gustavo Menegusso Coelho Neto, 2012; *O mito do duplo em retratos*, Patrícia Souza Silva, 2012; *A game of appearances: the masks of Oscar Wilde*, de Bruna Cardoso Gravem, de 2013. No aspecto linguístico, cito os trabalhos: *Ironia: processos discursivos e visão de mundo em O Retrato de Dorian Gray*, de Ana Julia Fritsch, 2008; *As semioses da dança, de Salomé na cultura: pintura, literatura, teatro e cinema*, de Jeová Rocha de Mendonça, de 2005; *Cenografia, ethos e autoria: uma abordagem discursiva do romance The Picture of Dorian Gray*, de Kelen Cristina Rodrigues, de 2009. Os trabalhos de pós-graduação no âmbito da tradução encontrados foram: *Estudo sobre a tradução do conto The Happy Prince, de Oscar Wilde*, realizado por Silvana de Cassia Oliveira Mendes Prazeres, em 2008; *A tradução do humor em The importance of being earnest, de Oscar Wilde*, George de Azevedo Madeiro, 2008; *Salomé, de Oscar Wilde, na tradução brasileira de João do Rio*, de Julio Cesar Monteiro, de 2012, e *A tradução da comédia teatral em The Importance of Being Earnest: tradução comentada e anotada*, de Luciana Kaross, de 2007.

Verifica-se, desta forma, a formação de uma lacuna de conhecimento, pois os estudos supracitados não contemplam um amplo estudo descritivo das obras traduzidas do escritor. Há, portanto, a necessidade de um mapeamento das traduções de Oscar Wilde para o

português brasileiro de escopo abrangente, por meio de descrição, a fim de verificar a posição da obra do escritor no polissistema de literatura traduzida no Brasil.

Com essa finalidade, no capítulo I, apresenta-se a teoria dos Polissistemas, proposta por Itamar Even-Zohar (1990), no fim dos anos 70, e utilizada no campo dos estudos da tradução desde então. Ela abarca a questão dos polissistemas culturais, sociais e literários e sua justaposição no que concernem aos fenômenos de interação entre povos, culturas, línguas e seus produtos culturais e literários. O capítulo também aborda a teoria proposta por Gideon Toury (2012), dos Estudos Descritivos da Tradução. A proposta de Toury retira o foco do texto original e sua sacralização para enfocar, no texto traduzido, da cultura de chegada, sua localização nessa cultura e, no caso da literatura traduzida, no cânone literário da cultura alvo.

A proposta dos estudos culturais, a preocupação com as relações intra e intersistemáticas e o desenvolvimento do conceito de patronagem, de Andre Lefevere (1992), são igualmente explanados no capítulo I. Aspectos como a política de tradução, a patronagem indiferenciada e diferenciada e as inter-relações culturais são abordados à luz da visão de Lefevere (1992) e discutidos em relação à sua relevância para esta pesquisa.

Nesse capítulo, apresenta-se ainda a proposição de Genette (2009) para a análise dos paratextos. Os paratextos são fonte de dados para uma análise tradutória, pois trazem as marcas do projeto tradutório, das escolhas dos tradutores, dos editores e do contexto literário dentro do qual as obras se apresentam.

O capítulo II informa o leitor sobre o contexto de vida de Oscar Wilde, acerca de suas duas estéticas, o decadentismo e o esteticismo e sua influência em sua obra, e a respeito da sua produção literária nos vários gêneros literários, a saber, ensaios e prosa não ficcional, poesia, teatro, contos e romance.

A primeira seção discorre a respeito da Inglaterra vitoriana, das mudanças sociopolíticas ocorridas nesse período e de sua influência na composição da obra de Oscar Wilde. Aspectos como a revolução industrial e a emergência do movimento artístico-literário realismo são analisados como fatores determinantes para a opção do autor pelas estéticas que adotou e a para a concepção de sua obra literária e crítica como um todo.

A segunda parte aborda o contexto de vida de Oscar Wilde, explorando os dados sobre seu berço na Irlanda, sua formação familiar e os eventos que marcaram e nortearam sua produção literária.

A terceira seção do capítulo explana a respeito das duas estéticas norteadoras da obra de Oscar Wilde, o Decadentismo e o Esteticismo. O decadentismo é descrito com base nas definições de Moretto (1989) e Amaral (2009) e apontado nas obras de Charles Baudelaire (1821-1862), Joris-Karl Huysmans (1848-1907) e Oscar Wilde (1854-1900). Walter Horatio Pater (1839-1894), John Ruskin (1819-1900), John Pentland Mahaffy (1839-1919) são expoentes do esteticismo decisivos na orientação estética da obra de Oscar Wilde. Presentes em seus anos de formação acadêmica, contribuem para o despertar da consciência de Wilde em relação à Arte, à Filosofia e à Política Social.

Finalmente, elencam-se os diversos gêneros e algumas das principais obras componentes da literatura de Oscar Wilde. Esses são discutidos sob a luz de crítica literária com a finalidade de compreender a formação da obra do escritor em maior profundidade. Os princípios sociais, filosóficos e políticos subjacentes à sua literatura são investigados, e um panorama das publicações do autor nas categorias dos gêneros é apresentado.

O Capítulo III apresenta os dados obtidos no levantamento das traduções brasileiras de Oscar Wilde realizado na Biblioteca Nacional e nas outras fontes consultadas. As obras são alocadas em quadros, com informações a respeito de título original, data de publicação, nome do tradutor, editora e ano da tradução. Os dados são discutidos com respeito à quantidade de traduções de cada obra, ao contexto da sua publicação e reedições e à comparação entre as obras mais e menos traduzidas. Apresenta também um inventário contemplando dados biobibliográficos dos principais tradutores brasileiros de Oscar Wilde.

Por fim, o Capítulo IV apresenta os resultados obtidos a partir das análises dos paratextos da obra *O retrato de Dorian Gray*. Discutem-se aspectos referentes às normas de tradução, à questão da patronagem, às marcas dos polissistemas culturais do Brasil e das poéticas esteticismo e decadentismo nas traduções brasileiras da obra. Apresentam-se, em último lugar, as imagens constituídas de Oscar Wilde evidenciadas nos paratextos das traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray* e dos paratextos de traduções de outras obras do autor para o português brasileiro ao longo do período coberto pela pesquisa.

1 SISTEMAS, VALORES E DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO

Neste capítulo, define-se o arcabouço teórico que fornece suporte às discussões e análises empreendidas nesta tese. Os postulados organizam-se em seis tópicos: (a) a teoria dos sistemas e polissistemas; (b) as noções de normas, valores e convenções; (c) os estudos descritivos da tradução; (d) as influências nas decisões de publicação e tradução, nos termos da patronagem, poética e ideologia; (e) os métodos para os estudos descritivos da tradução; e (f) a teoria dos paratextos. A cada tópico, apresentam-se exemplos com dados referentes a esta pesquisa, mencionando elementos e análises que serão retomados nos capítulos II, III e IV desta tese. Essa conexão entre teoria e análise, com início nesta seção do trabalho, permitirá visualizar a aplicação e a relevância dos preceitos teóricos ao corpus deste estudo.

1.1 TEORIA DOS SISTEMAS E TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Para o suporte teórico desta tese, iniciam-se as considerações sobre sistemas culturais, artísticos e literários, com a finalidade de localizar a literatura dentro das redes sistemáticas da cultura, e, mais amplamente, da sociedade.

Even-Zohar (1990) defende a ideia de sistemas - não positivista e paradigmática, mas sintagmática - para melhor compreensão dos padrões de comunicação dentro da cultura, linguagem, literatura e sociedade. Esta proposta surgiu da concepção dos funcionalistas russos sobre a conexão entre esses campos.

Assim, abre-se a possibilidade de estudar os sistemas e suas inter-relações ao longo do tempo e na atualidade, levando-se em consideração todos os elementos pertencentes ao sistema literário e à literatura traduzida. A convivência de antigos e novos elementos, em diferentes camadas, com diversos valores e naturezas, configura a aceitação do heterogêneo, da diversidade e da variedade. Outro fator crucial da teoria dos polissistemas é a exclusão do julgamento de valor na seleção da literatura a ser estudada. Segundo Even-Zohar (1990, p. 13), sua linha teórica acolhe a pesquisa com corpus heterogêneo, composto de obras canônicas e não canônicas, textos em língua materna e traduzidos, obras originais, bem como versões e adaptações¹. Dessa forma, para a teoria

¹ O termo adaptação é utilizado neste trabalho para significar adaptação da obra para o público infanto-juvenil, por meio, na maioria das vezes, da condensação de conteúdo e simplificação da linguagem.

dos polissistemas, o sistema literário é um arcabouço heterônimo de relações abertas, que são observáveis dentro dessa mesma rede.

No caso deste trabalho, a pesquisa dentro do polissistema literário brasileiro que investiga, em especial, a literatura traduzida de Oscar Wilde, engloba traduções, retraduações, reedições e adaptações dos textos originais. Algumas obras passaram a compor o cânone literário brasileiro, como *O Retrato de Dorian Gray* (1891), enquanto outras nunca obtiveram grande reconhecimento. Apesar desse grupo heterogêneo, a pesquisa descritiva leva em consideração todos os textos do autor, e se faz relevante um inventário que os contemple, mesmo que alguns possuam baixas frequências tradutórias.

Embora se verifique abertura ao corpus não canônico e à heterogeneidade, segundo Even-Zohar (1990, p. 47), a pesquisa com enfoque nos polissistemas literários toma em consideração modelos e repertórios presentes no sistema e partilhados pelos seus agentes e instituições. Por exemplo, no início do século XX no Brasil, os valores da *Belle époque* eram acolhidos pela cultura, arte e literatura, sendo que a produção nessas áreas seguia essa direção. Consequentemente, a crítica literária enfocava as discussões sobre o esteticismo e o decadentismo, poéticas fomentadas nesse momento histórico. Gentil de Faria (1988, p. 75) lembra que os produtos culturais advindos da França eram venerados pelos brasileiros, como o teatro, as marcas arquitetônicas, o comportamento e a literatura. Entretanto, a novidade também causava estranhamento à sociedade da época, do mesmo modo que o fez na Europa. Segundo Gentil de Faria (1988, p. 69),

A obra que fixa definitivamente a entrada de literatura decadente no Brasil foi o romance *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias (1875-1941); nele encontram-se todas as características do decadentismo, pois se constitui num decalque dos arquétipos *À Rebours* e *O Retrato de Dorian Gray*. Seu autor, um jovem português recém-chegado da Europa, provocou ruidoso escândalo com a publicação que lhe trouxe vários dissabores até causando-lhe a saída do Brasil no ano seguinte, para fugir dos ataques de que era alvo.

Percebe-se aqui a resistência da cultura e sociedade em acolher o novo movimento, reforçando as normas e convenções de seus sistemas e rejeitando a renovação do repertório literário. Consoante Even-Zohar (1990, p. 15), os processos dos polissistemas são válidos para a

composição do repertório² de uma literatura: “[...] as restrições do polissistema são, afinal, relevantes para os procedimentos de seleção, manipulação, amplificação, apagamento, etc., que ocorrem nos produtos reais (verbais e não-verbais) que dizem respeito ao polissistema³”. Dessa maneira, a escolha dos trabalhos literários que comporão ou não o polissistema é ditada pelo próprio sistema em contato com outros, dos quais recebe influência. Essa entrada de novos constituintes é fundamental para a continuação desse polissistema, pois a estagnação significará seu término. De tal modo, o sistema se desenvolve e garante sua preservação.

Um exemplo do ingresso de novos elementos está na publicação na imprensa escrita da obra *O Eremita* que na realidade se trata do poema em prosa de Oscar Wilde intitulado *O mestre de sabedoria* (1894). O poema apresenta elementos esteticistas e decadentistas, como a descrição de adereços e belos cenários, a inversão de valores por meio das atitudes das personagens e a crítica às mazelas da sociedade e sinaliza a experimentação e a abertura para o novo:

Ora, certa tarde achando-se o Eremita sentado deante (sic.) da caverna que tinha tomado por habitação avistou um joven (sic.) de feições onde, havia maldade e beleza (sic.) que passava mal vestido e de mãos vazias. Todas as tardes o joven passava de mãos vazias para tornar todas as manhãs com as mãos recheiadas de purpura e perolas. Pois que era um Ladrão e roubava as caravanas dos mercadores (REVISTA FON-FON, 1936, p. 8).

A publicação desse poema e de outras obras do escritor denota a penetração da sua literatura traduzida e a seleção dos seus textos para a composição do repertório do sistema literário no Brasil. Porém, esse sistema não atua completamente dissociado dos demais setores da sociedade e, portanto, liga-se a outros segmentos do contexto.

² Segundo Even-Zohar (1990, p. 17), “repertório é o conjunto de leis e elementos que governam a produção textual”.

³ “*The polysystem constrains turn out to be relevant for the procedures of selection, manipulation, amplification, deletion, etc., taking place in actual products (verbal as well as non-verbal) pertaining to the polysystem.*”

Todas as traduções de citações, figurando neste trabalho, salvo indicação contrária, foram realizadas pela autora da tese.

Outro aspecto de relevância na análise diacrônica das traduções é a questão das relações intra e intersistemáticas. O sistema literário, segundo Even-Zohar (1990), faz parte de um sistema maior denominado cultura e se correlaciona com os outros participantes desse polissistema, por exemplo, com os aspectos ideológicos, políticos, e linguísticos. Apresenta-se, a seguir, o exemplo de um debate ideológico e artístico em uma coluna jornalística de 1934, cuja reportagem apresenta o aforismo de Wilde, complementada por Paulo Freitas, o autor da coluna: “a arte nada tem que ver com a vida. Destarte, não se poderá considerar obsceno aquilo que o artista fez viver com o melhor de sua inteligência” (FREITAS, 1934, p. 66).

O colunista defende, em seguida, o ponto de vista de que as estátuas e monumentos devem manter o nu artístico, pois argumenta que a estátua, acariciada pelas mãos do gênio, não é material e que, para seu julgamento, dever-se-ia possuir “[...] o senso esthetico bastante requintado. É preciso que se possua a harmonia interior” (FREITAS, 1934, p. 66).

Aqui se percebe a referência à frase conhecida de Oscar Wilde, que define e enaltece a arte, dissociando-a dos aspectos mundanos. O jornalista embasa seu argumento nessa premissa, discutindo sobre um problema social e político do seu contexto de vida com a utilização de um elemento literário.

O polissistema literário, segundo Even-Zohar (1990), participa de outras esferas da sociedade dentro dos outros polissistemas. Independente, mas ao mesmo tempo participante do polissistema maior, possui seus próprios elementos, como as editoras e os atores do sistema, como autores, tradutores, críticos, professores e leitores. Estes simultaneamente formam suas regras e valores e os obedecem, criando um ciclo de formação e consumo dos produtos gerados internamente. Dentro da proposta dos polissistemas, o sistema literário compreende todos os elementos ativos em seus processos e fenômenos, como: o produtor da literatura, o escritor e/ou tradutor; o produto, que representa a literatura produzida; o repertório, que é o conjunto de obras literárias partilhadas pelo sistema, os receptores, representados pelo leitor, os críticos, e as instituições, ou seja, as editoras, a academia, as escolas e o mercado literário. No conjunto dos atores ou agentes do sistema literário, situam-se os consumidores. Na visão de Even-Zohar (1990, p. 36):

Todos os membros de qualquer comunidade são
ao menos consumidores “índiretos” dos textos

literários. Nessa capacidade nós, como tais membros, simplesmente consumimos certa quantidade de fragmentos literários, digeridos e transmitidos por vários agentes de cultura e transformados em parte integrante do discurso diário⁴.

Um exemplo de agentes de cultura pertencentes ao sistema literário está nos críticos, que atuam dentro das instituições e preconizam ou condenam determinados textos, obedecendo a normas criadas dentro desse próprio sistema. Nesse viés, é interessante notar a mudança da crítica literária em relação a Oscar Wilde ao longo dos anos. Anteriormente recomendado, mencionado e publicado no século XIX e início do século XX, era praticamente menosprezado nos anos oitenta do século XX, e toma vulto de escritor de seriedade e qualidade, como será evidenciado na seção sobre as imagens constituídas de Wilde no Brasil, no capítulo IV desta tese. Percebe-se a atuação da instituição literária, segundo Even-Zohar (1990, p. 37), “[...] o agregado de fatores envolvidos na manutenção da literatura como uma atividade sociocultural. É a instituição que governa as normas que prevalecem nesta atividade, sancionando algumas e rejeitando outras”⁵.

Os agentes pertencentes a esse sistema, nesse caso o crítico literário, disseminam sua posição (internalizada por sua formação e pelas normas do sistema cultural) e sua tomada de posição (crítica veiculada na imprensa escrita), influenciando os demais agentes em suas crenças e atitudes futuras com relação à literatura em geral e à literatura traduzida.

No que concernem às relações intersistemáticas, os diferentes sistemas literários influenciam-se mutuamente, e estéticas, repertórios, valores e autores são replicados para dentro desses mesmos sistemas. Os sistemas literários incorporam novos elementos, estão abertos a novidades e mudanças quando são jovens e precisam de subsídios para se compor, construir. Assim, eles se abrem para outras culturas e literaturas, acolhendo o desconhecido, o inusitado.

⁴ “*All members of any community are at least “indirect” consumers of literary texts. In this capacity we, as such members, simply consume a certain quantity of literary fragments, digested and transmitted by various agents of culture and made an integral part of daily discourse.*”

⁵ *The aggregate factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others.*

Even-Zohar (1990, p. 47) explica que em certos momentos dentro de um contexto literário forma-se um vácuo, um espaço deixado pelos antigos modelos que não servem mais para a geração que se forma. Nessa conjuntura, a literatura traduzida tem aporte e sucesso na introdução da novidade. O autor lembra que, no surgimento desses novos modelos literários, os textos traduzidos têm especial relevância no preenchimento desse espaço. Então, uma poética diferente, padrões e modelos de criação literária diversos daqueles previamente seguidos se estabelecem na literatura do sistema-alvo.

Encontra-se um exemplo da influência de um sistema literário sobre outro em Gentil de Faria (1988, p 117-128) quando ele destaca alguns escritores brasileiros que sorveram da fonte wildiana no início do século XX. Com a nova poética esteticista-decadentista, José Vieira (1897-1977) publica o *Triste Epigrama* (prosa poética), em 1920; Onestaldo de Penafort (1902) cria a obra *Andrógino* (poema que se assemelha a *Salomé*), em 1922; Gonzaga Duque (1863-1911) escreve *Mocidade Morta* (semelhante ao *Retrato*) em 1899 e Guilherme de Almeida (1890-1969), contribui para o movimento esteto-decadentista brasileiro com *A flauta que eu perdi: canções gregas* (1924), obra que apresentava um narciso, remetendo à ideia de beleza desenvolvida em *O Retrato de Dorian Gray*. A descrição da presença desses autores que adotavam a estética e a temática de Oscar Wilde é, sobretudo, um relato a respeito de um espaço no sistema literário brasileiro que foi preenchido, mesmo que efemeramente, por escritores que almejavam ser estetas e decadentistas no Brasil do início de século. Na próxima seção, encontram-se os postulados dos Estudos Descritivos da Tradução e das normas tradutórias consoante Gideon Toury.

1.2 ESTUDOS DESCRITIVOS DA TRADUÇÃO SEGUNDO GIDEON TOURY

Nesta seção, é abordada a proposta dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), elaborada por Gideon Toury (2012). Primeiramente, o autor afirma que o enfoque dos estudos em tradução na atualidade deve contemplar três fatores de maneira unificada: a função que uma obra desempenha no sistema de produção e a função da sua tradução no sistema de chegada (alvo), o processo de elaboração dessa tradução e, finalmente, a tradução em si, ou seja, o produto gerado pelo processo tradutório.

Sobre a questão da unidade dos três fatores a serem contemplados nos EDT, a função, o processo e o produto, à guisa do corpus desta

pesquisa, é possível exemplificar essa relação indissociável com uma breve discussão acerca da tradução da obra de Wilde *O Fantasma de Canterville* (1891). A função original do conto é a crítica à aristocracia inglesa, que, representada pelo fantasma, enfraquece sem perder a pompa e o esnobismo. O fantasma despreza os americanos por sua falta de apreciação da arte, da cultura e sua ligação à banalidade e ao mundano. Os americanos representam a nova classe rica, e Wilde, como bom irlandês, teceu aqui rigorosa censura ao comportamento humano, disfarçada na forma de comédia. Robbins (2011, p. 96) afirma que a história faz uma interessante distinção entre a nobreza inglesa e o pragmatismo americano, enfatizando que a América fundamenta-se na luta pela escalada social; e a Inglaterra, na escravidão de suas tradições.

Entretanto, a obra tornou-se conhecida no Brasil por meio de adaptações, especialmente para o público infantil. Exemplo disso é a adaptação de Rubem Braga (1988). Por se tratar de história de suspense e trazer personagens adolescentes e crianças, passou a ser discutida e utilizada para fins acadêmicos e de motivação para a leitura para o público jovem. É discutível se a função inicial, de crítica social, seria abordada em uma discussão a respeito dessa obra no meio escolar, haja vista ser provável que se apreendam da obra, nesse contexto, os significados mais relacionados a essa faixa etária, como os relacionamentos, a generosidade, a abnegação, etc. Assim, o produto da tradução é a adaptação destinada a um público diferente do original na Inglaterra vitoriana.

A proposta dos Estudos Descritivos da Tradução traz o enfoque para o texto da cultura de chegada, sem negar a importância do texto-fonte, estudando a geração de textos que se localizam dentro do contínuo adequado (tradução ligada aos elementos da cultura fonte) a aceitável (tradução conectada aos elementos da cultura de chegada) (TOURY, 2012).

Por ser uma atividade norteada por intermédio da cultura, segundo Toury (2012), a tradução é igualmente gerida por normas, as quais são descritas como o senso de valor e conceitos comuns a uma sociedade. Assim, quando os tradutores, editores, críticos, professores, ilustradores ou prefaciadores decidem seguir ou não as normas literárias e tradutórias vigentes no seu polissistema cultural, expressam sua posição de conformação ou não com os padrões válidos e externam os valores incorporados por eles como parte de sua formação e da convivência dentro de sua sociedade.

As normas propostas por Toury (2012) são divididas em três tipos: iniciais, preliminares e operacionais. As normas iniciais são as

que norteiam o trabalho tradutório em geral, em oposição binária de tradução adequada e tradução aceitável.

Quando a adequação está evidenciada, a tradução fundamenta-se mais no texto-fonte do qual ela se originou e as normas presentes no contexto do texto original. Nesse caso, existe uma probabilidade maior dos elementos culturais, literários e linguísticos do texto-fonte estarem incorporados na tradução, apontando sua estrangeirização e possível estranhamento pelo seu leitor. Lawrence Venuti (2002) alerta para essa possibilidade e até recomenda uma tradução mais estrangeirizada, que deixe um resíduo, um elemento que cause estranhamento no leitor da língua alvo, e que provoque reflexão sobre as diferenças culturais entre os dois contextos, fonte e alvo.

No segundo caso, quando a tradução é aceitável, nos termos de Toury, ela se liga ao contexto de produção da cultura alvo e passa a ser regulada por normas que restringem o escopo do texto e regem as escolhas tradutórias, de forma a distanciar-se do texto-fonte. Essas duas possibilidades de normas iniciais influenciam o trabalho nos níveis de macro a microestruturais, operando em um contínuo, cobrindo desde a tradução totalmente adequada até aquela totalmente aceitável, sendo esses dois extremos apenas hipoteticamente definidos.

A utilização do conceito de norma inicial para a análise de traduções pode ser ilustrada na tradução da peça *O Leque de Lady Windermere* (1892). Naturalmente, os exemplos são pontuais e não podem refletir uma tendência geral da tradução, mas são um indício da possibilidade de uma tendência ou outra. Galvão (2011) destaca que o trecho abaixo recebe duas traduções, em épocas diferentes:

It's a curious thing, Duchess, about the game of marriage – a game, by the way, that is going out of fashion – the wives hold all the honours, and invariably lose **the odd trick**. (WILDE, 2002, p.331).

É curioso, duquesa, o jogo em tórno do casamento... Um jogo, seja dito em parêntesis, que está ficando fora de moda... As espôsas gozam de tôdas as honras e invariavelmente perdem **a jogada vantajosa**. (WILDE, 1961, p. 568).

É uma coisa curiosa, Duquesa, sobre o jogo do casamento – um jogo, aliás, que está saindo de moda – as esposas recebem todas as honras e sempre escapam **da armadilha resultante**. (WILDE, 2011, p. 213).

Aparentemente, a tradução de 2011 estimula uma reflexão ao propor uma combinação de palavras não tão natural na língua portuguesa e assim causar estranhamento. O primeiro caso, da tradução de 1961, apresenta a expressão “jogada vantajosa”, comum no português e utilizada no senso comum do cotidiano brasileiro, portanto, ligada à cultura alvo. Naturalmente, a tendência estrangeirizante (adequada) ou domesticante (aceitável) necessitaria mais evidência dentro dessa tradução e outros textos traduzidos do autor. Aqui, o exemplo é apenas ilustrativo, com a finalidade de explicitar o conceito de norma inicial.

O segundo conjunto de normas são as denominadas preliminares, as quais englobam a política de tradução e a direção da tradução. O primeiro grupo refere-se à escolha do tipo de texto, ou textos específicos, que serão ou não introduzidos na cultura alvo. Esses textos poderão ser obras inovadoras, que servirão a algum propósito dentro do contexto e época para os quais são traduzidos. As políticas de tradução dependem dos agentes de disseminação da obra, como as editoras, pelo meio de veiculação escolhido, como a tradução escrita, a tradução intersemiótica, com a obra convertida em filme ou em adaptação para o público infantil.

A direção da tradução refere-se ao fato de essa ser realizada diretamente da língua ou texto-fonte, se a tradução foi mediada por outra língua, outro texto intermediário, ou ainda se foi elaborada tendo como base uma retradução ou adaptação de outra época. Desse modo, pode ser fator relevante para o pesquisador observar se uma opção ou outra é tolerada, permitida, proibida ou incentivada e se essa escolha é conhecida. No capítulo que trata das análises dos paratextos das traduções, menciona-se a opção de Elysio de Carvalho de utilizar *The Ballad of Reading Gaol*, texto-fonte escrito em língua inglesa por Oscar Wilde (1898) e a adaptação em prosa em francês de Henry D. Dravay (1898) para a tradução da *Ballada do enforcado* (1899).

O terceiro tipo de normas são as operacionais, que, para Gideon Toury (2012), referem-se à forma como o material linguístico do texto-fonte é distribuído na tradução. Observa-se, dessa maneira, em um estudo descritivo, se o texto foi traduzido seguindo a organização do original ou se foi parcialmente traduzido. Outro exemplo seria a conversão em prosa de um texto poético ou qualquer mudança que afetasse a divisão textual, como capítulos ou trechos adicionados, estendidos ou omitidos.

Um exemplo marcante que pode ser descrito em termos de norma operacional é a adição de trechos na segunda edição, o que, na realidade, é uma retradução, da obra *Intenções*, de Oscar Wilde, primeiramente

traduzida por João do Rio, em 1912, pela Editora Império, e reeditada pela editora Imago em 1994. A tradução não é assinada, mas existe o agradecimento no prefácio editorial a Carlito Azevedo, tradutor e escritor brasileiro, e a justificativa de que alguns trechos da primeira tradução foram corrigidos e outros, que constavam no original de Wilde, acrescentados (ANEXO II).

Quanto às fontes para descrição de normas, podem ser utilizadas a tradução ou uma coleção das traduções, por exemplo, realizadas da obra de um autor, dentro de um sistema literário em um período de tempo. São igualmente utilizáveis: a recepção da obra de um autor, por meio da crítica literária, que está disponível em publicações; notícias sobre as traduções veiculadas na mídia (epitextos); relatos do tradutor em notas, informações em paratextos editoriais (peritextos); e até mesmo os comentários sobre as traduções realizadas, que podem estar em revistas especializadas ou na mídia.

Na próxima seção, aborda-se a questão da patronagem, poética e ideologia na seleção de textos traduzidos, na visão de Andre Lefevere (1992), para compreender as razões que subjazem as escolhas dentro do polissistema da literatura traduzida.

1.3 IDEOLOGIA, ECONOMIA E ESTÉTICA

André Lefevere (1992) destaca o valor da tradução, visto que essa é a encarregada da recepção e sobrevivência das obras literárias. As obras possuem seu valor intrínseco, mas são as traduções que as revelam para novas épocas, contextos e sistemas. Dentro desses sistemas, segundo o autor, existem agentes de controle, os quais mantêm a literatura em compasso com os demais setores da sociedade, como os profissionais (professores, críticos, tradutores), assegurando uma poética e ideologia que se conformem aos modelos vigentes, por meio da seleção de textos e autores ou pelo intermédio de adaptação desses textos.

Outra forma de controle das traduções está no termo patronagem, cunhado por Lefevere (1992, p. 15) e que pode ser definido como “os poderes (pessoas, instituições) que são capazes de promover avanço ou obstruir a leitura, escrita e reescrita da literatura”⁶. Essa se liga mais à ideologia do que à poética, geralmente delegando independência ao tradutor na questão da escrita. Os patronos, aqueles que podem

⁶ “*The powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing and rewriting of literature.*”

estimular o sistema literário e a literatura traduzida, são as editoras, a mídia, a academia, a crítica e outros profissionais que se conectam ao mecenato.

Para o autor, há três elementos na patronagem: a ideologia, que perpassa as crenças e convenções que norteiam a sociedade; a economia, com os auxílios financeiros e patrocínios na concretização das traduções, publicações e reedições; e o status, pois o tradutor ou autor recebem um tratamento diferenciado ou passam a fazer parte de um grupo literário seletivo. A patronagem ainda poderá ser indiferenciada, quando os três elementos acima descritos são providos pelo mesmo patrocinador, ou diferenciada, quando o patrono fornece somente um dos componentes da patronagem como, por exemplo, o aspecto financeiro.

As instituições participantes do patronato são: a mídia, como a televisão, jornais e revistas; as grandes editoras, com a publicação de edições econômicas ou coleções luxuosas; as grandes redes de livrarias; e os estúdios cinematográficos, que produzem adaptações e versões de obras literárias estrangeiras. Nessa esteira, alguns textos tornam-se clássicos rapidamente, pelo seu valor literário, aliado à divulgação da obra, enquanto outros levam mais tempo para serem aceitos no cânone do sistema literário da cultura alvo ou muitas vezes nunca recebem esse status.

Um exemplo de patronagem ou mecenato é a edição de *A portrait of Oscar Wilde* (2010). Patrocinada por Lucia Moreira Salles, esposa do diplomata Walther Moreira Sales, é composta de 525 exemplares costurados à mão, elaborados com fac-símiles de manuscritos de Wilde. Os manuscritos pertencentes à Lucia Moreira Salles e seu esposo foram doados por ela a Morgan Library & Museum, instituição americana, e a renda da venda de 280 exemplares foi revertida para o projeto Brasileirinho da ONG Rio Voluntário, instituição da qual Lucia foi presidente. Nesse caso, a patronagem é indiferenciada, pois a doadora é responsável pelo aspecto financeiro da publicação, conferindo ao mesmo tempo status à edição em questão, e ainda concretizando sua opção de doar os manuscritos de Oscar Wilde, a fim de converter sua comercialização em verba para a caridade.

Ainda sobre o cânone e a patronagem, Lefevere (1992) lembra que alguns livros de determinado autor alcançam o ranque de *best sellers* ou clássicos, enquanto outras obras do mesmo escritor permanecem desconhecidas do grande público. Isso ocorre pela patronagem efetiva, especialmente a financeira, que alavanca a leitura das obras, seja por causa do mérito literário do livro em si ou por uma

confluência de fatores e circunstâncias que podem ocorrer em certos casos.

Tendo concluído os elementos norteadores dos estudos descritivos da tradução, explana-se sobre os modelos para a implementação de análise nessa linha teórica, com os trabalhos de Lambert e Van Gorp (2006).

1.4 DESCRIÇÃO DE TRADUÇÕES

A respeito da descrição das traduções, José Lambert e Hendrik Van Gorp (2006) apresentam proposta de como as traduções podem ser analisadas para que as pesquisas contribuam para os campos da história e da teoria dos Estudos Descritivos da Tradução, iniciando com a definição de alguns parâmetros para a pesquisa em EDT. Os sistemas fonte e alvo, que poderão ser literários ou englobar outros sistemas do contexto em questão, estão em relação aberta, mas essa relação será sempre embasada nas normas do sistema da cultura de chegada. Podem ser analisadas, segundo o esquema para análises de tradução de Lambert e Van Gorp (2006) (ANEXO I), por exemplo, as relações entre textos, autores, intenções autorais, recepção das obras nos sistemas fonte e alvo, bem como sua correlação, e a posição das traduções dentro do sistema literário da cultura de chegada.

Os autores exemplificam alguns possíveis estudos dentro dos EDT, utilizando a proposta de seu esquema: (a) o fato de um texto ser uma tradução, adaptação ou imitação; (b) os aspectos microestruturais, como as convenções (ou normas) aplicadas ao léxico, ao estilo e à estética literária dos textos-alvo e fonte; (c) a crítica e teoria relativa às traduções em análise histórica; (d) a análise de coleções de traduções ou grupos de tradutores; e, finalmente, (e) o papel das traduções na formação de um determinado sistema literário (ex.: se assumem função inovadora ou possuem elementos exóticos) (LAMBERT; VAN GORP, 2006, p. 39)⁷.

⁷ “Whether a particular translation of a contemporary or ancient text is presented and regarded as a translation or not (it may be called, say, an adaptation or an imitation); the vocabulary, style, poetical and rhetorical conventions within both T2 and T1; translation criticism and translation theory in particular literatures at particular times; groups of translations and groups or “schools” of translators; the role of translations in the development of a given literature (conservative versus innovative functions; exotic or non-exotic functions, etc.).”

Assim, os estudos tradutórios, seguindo a perspectiva dos EDT e do modelo de Lambert e Van Gorp (2006), permitem a visualização das particularidades do texto traduzido, da sua recepção, distribuição e dos aspectos sociológicos, por meio da crítica tradutória disponível em peritextos e epitextos. Existe a possibilidade de desenvolver estudo contemplando aspectos macroestruturais, explorando padrões literários, ideológicos, morais e os modelos que se originam de outros sistemas da sociedade.

O esquema dos pesquisadores situa as observações do estudo dentro de uma organização de equivalência dentro do sistema alvo, por meio de uma abordagem semiótica e macroestrutural. Dessa forma, a pesquisa deixa de ser apenas intuitiva, apresentando categorias de análise bastantes sólidas advindas de ambos os textos (fonte e alvo) e enriquecida com questões originadas desses sistemas. Aspectos como a relevância de traduções em um ponto histórico podem ser observados por meio de informações nos paratextos da obra, como o nome do autor, tradutor, comentários editoriais, notas de rodapé e outros subsídios.

O livro *Obras primas de Oscar Wilde* é um exemplo de relevância histórica de traduções, revelada por meio dos seus paratextos. Publicada pela editora Ediouro, em 2000, traz introdução de Paulo Roberto Pires, jornalista e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o qual apresenta a Paris de 1900 e 2000: “o centenário da morte de Oscar Wilde faz pensar que, entre as duas Paris, está a trajetória típica de um maldito que é canonizado como clássico” (PIRES, 2000, p. 8).

Na introdução intitulada *A importância de ser Wilde*, Paulo Roberto Pires (2000, p. 10) (ANEXO II) introduz cada texto publicado no livro, com reflexões sobre eles, como *Salomé*, a respeito do qual o professor ressalta: “o tempo fez ver que o texto – traduzido para o português na década de 10 por João do Rio, que nutria por Wilde um declarado fascínio – tem mais virtudes poéticas que dramáticas, mas em muito iluminava a biografia de seu autor” (PIRES, 2000, s/p). Nas orelhas, há recomendações acerca das obras presentes na coletânea e sobre a vida de Wilde. Informação inovadora é encontrada no sumário do livro, pois há o nome de cada tradutor à frente de cada obra presente na coletânea. Em suma, os paratextos são ricos como fonte de dados para a análise descritiva da tradução.

O fato crucial a respeito dos EDT, segundo Lambert e Van Gorp (2006, p. 46), é que estes preveem a possibilidade de análises em um âmbito amplo e sistêmico, contribuindo para o exame da função da literatura traduzida dentro da poética de um sistema literário.

Primeiramente, os autores sugerem uma pesquisa com os dados preliminares, utilizando o paratexto capa. São analisados o título, o nome do autor, o nome do tradutor (se disponível), a indicação do gênero da obra e outros elementos presentes no peritexto. Outros paratextos são avaliados ainda nesse nível, como prefácios e posfácios, notas editoriais e de tradutor, notas de rodapé, etc. A estratégia geral de tradução também é verificada, como o fato de ser uma tradução completa ou parcial, por exemplo.

O nível macroestrutural é o próximo segmento. Nessa fase, analisam-se as divisões do texto em capítulos; no caso de peças teatrais, em cenas ou atos; e no gênero poema, a divisão em estrofes, versos, a conversão em prosa. Ainda é possível verificar os comentários relativos ao direcionamento do autor, instruções particulares, recomendações de encenação das peças e outras menções relevantes.

O contexto sistêmico é de especial aplicação a esta pesquisa, visto que, nesse nível mais amplo, é possível verificar a presença de normas e convenções marcadas nos paratextos. Outro emprego dessas análises é perceber as relações intertextuais entre as traduções e outros textos de relevância e compreender as relações do sistema literário e tradutório com outros sistemas, como as evidências de referências ideológicas, religiosas, culturais, morais e políticas e aquelas de outros sistemas, ou seja, relações intra e intersistemáticas.

Neste trabalho, são utilizados somente os níveis preliminar e sistêmico para a descrição de traduções, visto que esta pesquisa engloba o inventário das traduções brasileiras de Oscar Wilde e realiza análise dos paratextos das traduções do romance *O retrato de Dorian Gray* e de outras traduções de relevância para o estabelecimento das imagens literárias do autor no Brasil. Assim, os níveis macro e micro estruturais não são abrangidos, pois esta tese não se atém às análises textuais das traduções.

A seguir, aborda-se a relevância dos paratextos para a análise das traduções de literatura, segundo os preceitos de Gerard Genette (2009).

1.5 PARATEXTOS NA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Um paratexto, de acordo com Genette (2009), é uma produção verbal ou não verbal que acompanha um texto, como um título, um prefácio ou uma ilustração. Ele apresenta e promove a recepção do texto dentro dos sistemas de uma cultura, e por meio do qual se pode pré-avaliar sua leitura. Sendo um diálogo com o leitor, “permite uma melhor e mais pertinente leitura. Permite uma melhor acolhida do texto e uma

leitura mais pertinente – aos olhos do autor e de seus aliados” (GENETTE, 2009, p. 10).

Quanto à localização do texto, o paratexto pode estar no mesmo volume editado, o que é denominado peritexto, como o título, prefácio e as notas de comentários. Os paratextos externos ao texto chamam-se epitextos. Encontram-se nessa categoria as entrevistas, as cartas, os diários e outros textos acessórios. Pode também ser avaliado de acordo com a época de sua produção: o paratexto original, que foi produzido simultaneamente à obra, na primeira edição, o paratexto anterior ao texto, como os *releases*, e os outros que surgem com as edições subsequentes, ou seja, o paratexto tardio e, finalmente, o paratexto póstumo.

Um exemplo de peritexto são as orelhas anterior e posterior e a contracapa do livro *Obras Primas de Oscar Wilde* (2000) (ANEXO II). Nelas, encontram-se informações acerca dos momentos trágicos da vida do autor, um pouco da crítica e recomendações de suas obras e uma lista dos textos presentes na coletânea. A contracapa menciona que o autor era subversivo em relação ao seu contexto de vida conservador, por meio de aforismos perspicazes.

Um epitexto interessante, no contexto desta pesquisa, é a notícia referente à biografia de Oscar Wilde, intitulada *Amizades e loucuras de Oscar Wilde*, de Lewis Broad, traduzida por Jorge Maia e R. Magalhães Junior, publicada pela Companhia Editora Nacional (1957). Veiculada no jornal *O Estado de S. Paulo*, a crítica de tradução de Edgard Cavalheiro (1957, p. 7) recomenda a obra mencionando que toda a vida de Oscar Wilde é pormenorizada de maneira factual, de forma que é possível acompanhar a vida do escritor desde a sua infância, vivenciando os principais dramas de sua vida, como o seu casamento, e analisando a formação das amizades que o levariam à ruína e à degradação pública. Os epitextos, como percebido nessa reportagem, podem incluir informações de relevância com respeito à crítica da mídia de uma época em relação a obras, traduções e eventos marcantes na vida de um escritor.

O peritexto editorial, segundo Genette (2009), é de competência do editor e consiste da capa, página de rosto e elementos pré-textuais. A editora normalmente interfere na escolha tipográfica, formato e ilustrações, bem como a distinção entre edição corrente e de bolso. Geralmente, a edição maior e mais luxuosa é dedicada aos *best sellers*; e os menores formatos, às obras de pouca vendagem. As chamadas coletâneas fazem-se presentes quando a obra de um autor é consagrada e, por meio dessa reedição, os leitores têm à sua disposição uma edição

duradoura. Genette (2009) informa que a cultura do livro de bolso é uma tendência atual e permite aos livros a sobrevivência em épocas de crise financeira de um país.

Genette (2009, p. 175) explana a respeito da função de garantir uma boa leitura que o prefácio autoral assuntivo original assume. Sendo elaborado pelo autor, que deseja assegurar uma segunda edição da obra, um sucesso editorial, entre outros aspectos, normalmente toma o cuidado de apresentar a obra adequadamente. Esse tipo de prefácio pode apontar, por exemplo, a utilidade da obra em termos intelectuais, morais e/ou sociais (GENETTE, 2009, p. 177).

No caso dos prefácios posteriores, o próprio autor pode incluir recomendações para novos leitores em edições subsequentes à original, como uma advertência, um lembrete ou uma correção constante da nova edição. Um prefácio tardio ou póstumo pode assumir a função de recuperação do contexto da obra, da vida e obra de um autor, ou até de orientação literária e estética para munir o leitor de subsídios com a finalidade de uma leitura proveitosa. Esses tendem a desaparecer de uma edição para outra e são um interessante campo de estudo descritivo diacrônico.

O prefácio alógrafo é aquele em que o prefaciador e o autor são pessoas distintas. Pode ser original (para uma primeira edição), posterior (para reedição ou tradução) ou tardio (geralmente póstumos). Genette (2009, p. 233) salienta que o tradutor pode ser o prefaciador da obra:

Em caso de tradução, o prefácio pode ser, como acabamos de ver, assinado pelo tradutor. O tradutor-prefaciador pode eventualmente comentar (entre outras coisas) sua própria tradução; nesse caso e neste sentido, seu prefácio deixa então de ser alógrafo.

Um exemplo de prefácio alógrafo e posterior, ou tardio, é a contribuição de Fernando Correia da Silva (1987, p. 8), na obra *Os melhores contos de Oscar Wilde* (1987), publicado pela Editora Círculo do Livro. O peritexto localiza Oscar Wilde no contexto dos artistas decadentistas franceses e liga-o ao dandismo, proposto por Baudelaire, e o hedonismo, apregoadado pelos defensores dessa poética, bem como o esteticismo. Lembra o prefaciador que o hedonismo levou Wilde à ruína e à condenação pela sociedade conservadora:

Os dândis ingleses, e entre eles Oscar Wilde, eram artistas da classe média, alçados a uma classe superior. E a burguesia britânica possuía ainda a

necessária força para tolerar ou destruir um dândi. Oscar Wilde é um exemplo típico. Escritor e conversador aplaudido até que suas atitudes se tornaram por demais acintosas.

Correia da Silva (1987, p. 8) afirma que a geração do fim do século XIX tinha como meta a libertação dos valores puritanos e capitalistas, e, ao mesmo tempo, o enaltecimento da arte e da intensidade linguística. Wilde teria adotado essa tendência à amplitude na sua obra e, especialmente, na sua vida.

Após abordar os prefácios, ainda restam outros tipos de paratextos relevantes para a análise de uma tradução literária. Primeiramente, os posfácios, os quais são textos de acompanhamento situados após o corpo principal da obra. Normalmente, eles oferecem ao leitor uma oportunidade de reflexão conjunta do conteúdo ou do conhecimento de mais dados sobre o autor e/ou obra abordados. São comunicações em que o leitor já partilha de informações semelhantes àquelas de que dispõe o prefaciador e, dessa forma, o comentário será, em teoria, melhor aproveitado pelo primeiro. Genette (2009) alerta que não são tão presentes como os prefácios e que geralmente têm uma utilidade curativa, corretiva ou suplementar.

Um exemplo de posfácio, no *corpus* desta pesquisa, está no fim da retradução de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn de *O retrato de Dorian Gray* (2010), da Editora Abril (ANEXO II). Esse paratexto apresenta ao leitor muitas informações sobre Wilde, sua vida e sua família. Aborda principalmente a obra em questão, descrevendo o enredo, as personagens e ilustrações desses elementos. É de interesse notar que existe um prefácio autoral, traduzido juntamente com o restante da obra, mas que o posfácio oferecido pela editora é mais rico que o elemento pré-textual, dando ao leitor detalhes acerca do autor e, especialmente, da obra e personagens, bem como sua análise crítica. Dessa forma, o posfácio é elemento de extrema valia para a pesquisa descritiva de traduções.

Outro paratexto de relevância significativa para a pesquisa acadêmica são as notas, as quais podem ser divididas nas mesmas categorias que os prefácios: originais, posteriores e tardias. Nelas, o autor ou tradutor pode inserir “um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto, seja em frente seja como referência, a esse segmento” (GENETTE, 2009, p. 281). É um complemento ou até uma digressão do texto, como um desvio local ou uma bifurcação momentânea, como um

parêntese. No caso da nota escrita posteriormente ao texto, a função normalmente é a de prolongar e detalhar o prefácio, por meio de comentários alusivos ao texto. As notas tardias, presentes nas reedições/retraduções de um texto, são de uma reflexão posterior em relação aos segmentos do texto ou de seu todo. Quando são alógrafas, podem se consistir em um comentário exterior até mesmo póstumo, de fundo apreciativo ou crítico.

Para ilustrar, foram selecionadas as notas de tradutor de Luciana Salgado, da obra *Contos completos de Oscar Wilde* (2006) (ANEXO II). Na página dez, há uma interessante nota que explica a opção da tradutora de utilizar o gênero masculino para a andorinha, e feminino para o junco, pois são os gêneros presentes no texto-fonte. Essas notas ilustram a relevância desse tipo de paratexto para a análise tradutória, porquanto são os espaços disponíveis ao tradutor para marcar junto ao texto suas escolhas tradutórias, os esclarecimentos sobre as expressões e dados presentes na obra, os quais, sem elas, ficariam obscuros.

No próximo capítulo, apresentam-se informações a respeito da vida e da obra de Oscar Wilde, acerca da Inglaterra vitoriana e dos gêneros literários a que pertencem os textos do autor irlandês.

2 A INGLATERRA VITORIANA: O CONTEXTO DE OSCAR WILDE

Neste capítulo, abordam-se os aspectos referentes ao contexto de vida de Oscar Wilde, com a finalidade de localizar a produção de sua obra. Descrevem-se também as suas estéticas literárias, o esteticismo e o decadentismo, com o intuito de conceituá-las adequadamente para as análises desenvolvidas nos capítulos III e IV. Finalmente, as obras de Oscar Wilde são apresentadas em uma divisão por gênero literário, a fim de expor os títulos cujas traduções são analisadas nos últimos capítulos desta tese.

2.1 A GRÃ-BRETANHA DE VITÓRIA

Nesta subseção, descreve-se a realidade social da Inglaterra para contextualizar a produção literária de Oscar Wilde. O período Vitoriano compreende mais de sessenta e cinco anos (1837-1901), durante os quais significativas mudanças ocorreram, em todos os âmbitos. Uma delas foi a crescente tendência ao individualismo, à vida privada. Ao mesmo tempo, houve uma generalização dos costumes e sentimentos, principalmente entre os membros de uma determinada classe social e, mesmo, até entre as classes.

Segundo Carter e McRae (1998), o termo “era vitoriana” compreende quase todo o século XIX no Reino Unido. O período do reinado da rainha Vitória foi de grande avanço e prosperidade, igualando-o somente ao da Rainha Elizabeth. Houve uma transição da vida no campo para a existência na cidade e um aumento populacional e industrial sem precedentes. Grandes inovações, como o serviço postal, o telefone e o maquinário industrial, alavancaram o sucesso britânico. Entretanto, havia contrastes entre a opulência e a exploração de trabalhadores ingleses na Inglaterra e nas colônias do Império Britânico.

Mas enquanto o continente europeu sofria com revoluções e levantes políticos (1848 foi chamado de o Ano das Revoluções), o governo Britânico manteve forte controle. Os movimentos da classe trabalhadora, os grupos pró-república, os sindicatos e as semelhantes manifestações dissidentes foram contidos tanto quanto possível.

Na literatura, entretanto, essa manifestação florescia (CARTER; McRAE, 1998, p. 273).⁸

Com respeito à classe social e ao aspecto financeiro, Brown (1985, p. 4-6) relata que havia pouca mobilidade entre diferentes níveis sociais. Essa divisão era primordialmente baseada nas posses das famílias, especialmente no que concernem às terras, às outras propriedades e ao nome associado à prosperidade e tradição familiares. Eram três classes: a aristocracia, a burguesia e a classe trabalhadora. Os novos ricos não eram aceitos tão facilmente pela aristocracia tradicional, levando várias gerações para concluir o processo de aceitação de um núcleo familiar emergente. Os casamentos eram realizados por motivos econômicos e a população não mostrava escrúpulos em admitir esse fato. Havia uma divisão entre as pessoas que precisavam trabalhar para viver e aquelas que viviam dos lucros de suas propriedades e investimentos.

Esses aspectos sempre estiveram presentes na obra de Oscar Wilde. No conto *O modelo milionário*, por exemplo, a sátira, segundo Robbins (2011, p. 100) está na palavra modelo, que nessa obra tem o significado de “modelo para a arte e para a vida”. De aparência modesta, devido à personagem que interpretava, o Barão Hausberg corrige uma distorção de valores em relação à aceitação de outra personagem pela sociedade. O conto inicia com as seguintes assertivas, a respeito da sociedade vitoriana:

A não ser que tenha dinheiro, de nada serve a uma pessoa ser encantadora. O romantismo é privilégio dos ricos e não profissão de desempregados. O pobre há de ser prático e prosaico. É melhor ter renda permanente que ser fascinador (WILDE, 2003, p. 400).

O pobre homem retratado é na realidade o milionário que auxilia um pobre rapaz a concretizar seu casamento, com a doação de 10 mil libras. Apesar da abordagem leve do conto e da brincadeira sobre a vida que imita a arte, presente como mensagem de base, a crítica social também é parte constituinte do conto. As personagens Hughie Erskin,

⁸ “*But where mainland Europe suffered revolutions and political upheavals (1848 came to be called The Year of Revolutions), the British government kept a strong hold on power. Working-class movements, republican groups, trade unions and similar dissident expressions were contained as far as possible. In literature, however such expression flourished.*”

com seu cabelo cacheado e seu belo rosto, mas nenhuma fortuna, o Barão Hausberg, com sua fortuna e nobreza, e Laura Merton, com sua aspiração de casar-se com Hughie, apesar da negativa do seu pai, são ilustrações das restrições dos papéis da sociedade vitoriana do fim do século XIX.

Havia ainda no mundo vitoriano a distinção das classes a partir da religião e da política. Segundo Brown (1985, p. 6), a maior parte dos ingleses da classe alta pertencia à Igreja Anglicana e defendia o partido conservador na política. Conseqüentemente, estes tinham todas as regalias em relação à concessão de cargos e propriedades dentro da igreja e desfrutavam de benefícios junto às universidades e às profissões. Cavalheiros tornavam-se advogados, membros do clero da Igreja Anglicana ou compravam postos na marinha ou no exército.

Os níveis mais altos da aristocracia, especialmente os donos das terras e seus primogênitos, gozavam de controle total de suas propriedades e de todos que nela habitavam. Decidiam tudo sobre a vida dos seus trabalhadores e muitas vezes também sobre a vida e a segurança de um determinado povoado.

A herança de uma propriedade não era simplesmente como a herança de uma mansão no campo onde se podia passar as férias; era mais como herdar uma grande empresa com a maioria das ações e um cargo vitalício de presidente da diretoria, mas com o poder de decidir sobre tudo (BROWN, 1985, p. 8).⁹

Brown (1985, p. 10) explica que havia vários níveis na aristocracia e, abaixo destes, os cavaleiros (Knights) e os cavalheiros (Gentlemen) e suas famílias. As suas esposas eram chamadas de damas (Ladies) e não tinham direito à propriedade e nem à herança. Assim, sua única possibilidade de sustento era um casamento bem sucedido. Caso contrário, terminariam como governantas em casas de família.

Os gentlemen deveriam demonstrar ganhos de pelo menos £200.000,00 por ano, a fim de sustentar sua casa, sua família e empregados e não precisar trabalhar. Assim, seriam considerados membros da pequena nobreza. Novos membros das classes mais altas passavam a se comportar de acordo com sua nova posição social e isso

⁹ *“To inherit an estate and title was not like inheriting a mere manor house in the country to which one could retreat on holidays; it was more like inheriting a large company with majority interest and a lifetime position as chairman of the board, but with the power to decide every issue oneself.”*

gerava o esnobismo ou o “sentimento de pertencimento à classe”. Os nobres ou baronetes eram os mais cotados na pequena sociedade inglesa, de forma semelhante, segundo Brown (1985, p. 14), à maneira que os americanos de hoje idolatram as celebridades.

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. Wilde escreve a peça *Uma mulher sem importância* (1893) durante uma temporada com a família em Norfolk, cidade litorânea (SCHIFFER, 2010, p. 172). De acordo com Raby (2010, p. 151), o enredo apresenta um pai, Lord Illingworth, que aliciou e desamparou a bela Rachel Arbuthnot no passado e no presente usa o subterfúgio de um emprego para conquistar a confiança de Gerald, seu filho bastardo dessa relação. O órfão é um personagem recorrente no teatro wildiano e esta peça apresenta os exemplos de Gerald Arbuthnot e Hester Worsley, uma puritana dos Estados Unidos.

Segundo Raby (2010, p. 151), a conotação moral e social nesta peça é bastante intrincada, pois Wilde engendra o contexto social de forma planejada. No primeiro ato, por exemplo, apresenta-se a varanda de uma grande casa inglesa, com os convidados sentados sob uma árvore, refletindo uma imagem de prosperidade assegurada. Nada indica o ambiente rural da vida inglesa, pois os empregados trazem xales, almofadas e cartas aos convidados e patrões, transformando o jardim em uma extensão da casa. À medida que a peça se desenvolve, o sentimento de calma se perde gradativamente. Lord Illingworth desestabiliza esse falso equilíbrio com suas falas desconcertantes e suas atitudes surpreendentes e da mesma forma faz a convidada Sra. Allonby, uma pessoa de comportamento questionável, apesar de vir de um berço adequado dentro da sociedade local. 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).

Raby (2010, p. 152) defende que esses personagens de Wilde insinuam o esteticismo e o decadentismo: deixam o jardim e preferem a artificialidade do interior da casa. A Sra. Allonby instiga Lord Illingworth a beijar a puritana Hester, destruindo a falsa aparência de civilidade da casa. A Sra. Allonby menciona: “o Livro da Vida começa com um homem e uma mulher em um jardim e ele termina com o apocalipse” (WILDE, 2000, p. 63), refletindo certa crítica à convenção do casamento.

Além dos sistemas social e familiar, exemplificados na obra de Wilde, ressaltam-se as profissões e o mundo do trabalho no contexto de vida do escritor. Na real Inglaterra vitoriana, as camadas da sociedade viviam e trabalhavam de formas diferentes. Os membros da burguesia se ocupavam do comércio, enquanto a classe operária trabalhava na indústria emergente e nas *workhouses*, onde pessoas de todas as idades trabalhavam em condições sub-humanas. As mulheres operárias trabalhavam na indústria, enquanto que as damas das classes abastadas permaneciam no ambiente doméstico e assim, tornavam-se excluídas das atividades públicas em geral. Suas poucas oportunidades de convívio eram nas festas, nos saraus e passeios no campo, na companhia da família.

O aumento das profissões masculinas não ligadas a terra, ou aquelas centradas no ambiente público, isolou as esposas dos maridos com tal intensidade que excluiu as mulheres da participação ativa na sociedade. Até mesmo na vocação das artes, segmento tradicionalmente não conformista, o ideal do trabalho era uma concepção totalmente masculina (BROWN, 1985, p. 68-69).¹⁰

No século XIX, as relações conjugais mudaram em relação aos séculos anteriores. Devido à melhoria do padrão de vida, o papel das esposas, sobretudo da classe alta, modificou-se, pois não precisavam mais assegurar os trabalhos domésticos e a manutenção das finanças do lar. Brown (1985, p. 72) descreve que, em casa, as esposas passaram seus afazeres para os serviços e, assim, tornaram-se adornos dos lares mais abastados e parceiras no ócio dos homens de classe alta, que também não trabalhavam. As atividades como pintura, bordado, a prática da música e a manutenção de sua aparência impecável de dama faziam parte do universo feminino dessa época. Os maridos eram os administradores e proprietários dos bens e fundos das esposas, mesmo que suas posses fossem advindas de sua própria família.

Segundo Hall (2009, p. 63), a segmentação do universo do homem e da mulher foi potencializada pela visão que tinham do mundo externo ao lar: um mundo público cheio de perigos e imoralidade. Os homens seriam salvos dessa influência prejudicial pela sua relação

¹⁰ *“The increase in male professions unrelated to the land, or centered outside the home, isolated wives from husbands as fiercely as it excluded women from active participation in society. Even in the vocation of art, traditionally one of nonconformity, the work ideal was an all-male conception.”*

regular com a esfera doméstica. Os homens ingleses desejavam uma casa individual, onde pudessem usufruir dos amenos prazeres da convivência conjugal, com uma esposa submissa e dependente, enquanto estes se engajariam cada vez mais nas atividades profissionais e externas à sua casa. O ideal proposto pelas igrejas era de que a aristocracia abandonasse sua vida pregressa de depravação e ócio e viesse a se encaixar nos moldes controlados de comportamento da burguesia e da classe operária, aceitando a fidelidade ao casamento.

Exemplos das relações entre gêneros são prolíficos nas obras de Wilde. Na peça *Um marido ideal*, por exemplo, verifica-se inversão de papéis entre Sir Robert Chiltern e Lady Chiltern. Sir Robert Chiltern é o cônjuge com um passado comprometedor, que procura manter a imagem de perfeição para sua esposa, Gertrude, a fim de que possa ser adorado (WILDE, 2003, p. 715-786). Normalmente na literatura e no teatro, espera-se que a mulher seja o exemplo de boa conduta e digna de idolatria.

Além de Wilde, outros autores da época perceberam a mesma diversidade em relação às questões de classe e aos problemas provenientes da revolução industrial. E naturalmente o polissistema literário absorveu as questões emanadas pelos polissistemas social e cultural. Assim, a literatura da época vitoriana foi prolífica em termos de crítica social, em relação aos papéis sociais e especialmente à árdua realidade gerada pela Revolução Industrial.

O final do século XIX estimulou a propagação da literatura decadentista. Exemplos são as obras *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans, e em *O prazer* (1889), de Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Fonseca e Rocha (2010, p. 99) sublinham que a poética decadentista tem suas características próprias, com a figura do escritor marginal, a independência da arte em relação aos preceitos sociais, o dandismo, o gosto pelo refinamento e a conquista da liberdade. Des Esseintes, personagem de Huysmans, sintetiza as crenças do decadentismo, quando reclama da tediosa uniformidade da natureza:

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. No fundo, que chatice de especialista confinado a seu papel; que mesquinha de lojista apegando-se a determinado artigo com exclusão dos demais; que monótona coleção de prados e árvores, que banal

agência de montanhas e mares! (HUYSMANS, 2011, p. 89).

No contexto literário dessa época, os livros que pregavam o sentimentalismo e a moral restritiva eram abundantes. O próprio Wilde escreve em 1877, para o periódico *Irish Monthly*, o artigo intitulado *O túmulo de Keats*. Nele relata sua visita ao antigo cemitério protestante em Roma, na qual se depara com o túmulo de seu adorado poeta, cena que descreve com sentimentalidade exacerbada:

Parado junto ao túmulo daquele maravilhoso rapaz, imaginei-o como um Sacerdote da Beleza falecido antes da hora, e a visão de *São Sebastião* de Guido, surge diante de meus olhos, exatamente como o vi em Gênova: um adorável jovem moreno, de cabelos cacheados e lábios vermelhos, amarrado a uma árvore por seus inimigos e que, apesar de trespassado pelas flechas, erguia seus olhos com uma expressão divina e apaixonada pela Eterna Beleza dos céus que se abriam. E, então, meus pensamentos tomaram a forma de versos: nenhum cipreste sombreia seu túmulo, nem qualquer teixo funerário / mas apenas margaridas rubras, violetas orvalhadas / E sonolentas papoulas, que recolhem a chuva ao entardecer (WILDE, 1999, p. 17-18).

A admiração por John Keats (1795-1821) e sua obra estaria presente em outros poemas de Oscar Wilde a ele se reputa a inspiração para *Ravenna* e a temática de outras obras poéticas wildianas. Em meio a essa realidade política, social e literária desenvolveu-se Oscar Wilde. A seguir, abordam-se os eventos ocorridos na vida do escritor e sua ligação com a produção literária do autor.

2.2 OSCAR WILDE: UM BREVE TEMPO ENTRE NÓS

Oscar Fingal O'Flahertie Willis Wilde nasce aos 16 dias do mês de outubro de 1854 em Dublin, Irlanda. Seu nome, Oscar, filho de Ossian no mito Celta; Fingal, irmão de Ossian, herói irlandês; O'Flahertie, nome dos reis pré-normandos, na Irlanda ocidental; Willis, um dos nomes do pai de Wilde. Wilde, finalmente, tem origem holandesa, do Coronel De Wilde, alistado no exército inglês e agraciado pelo rei Guilherme III com terras no condado de Connaught, Irlanda. Em fala de seu personagem Lord Henry em *O Retrato de Dorian Gray*

(1890), Oscar Wilde declara: os nomes são tudo. Sempre orgulhoso de sua ascendência irlandesa, foi crítico em relação aos ingleses, a quem considerava inaptos a governar os britânicos. Dizia que a inteligência celta havia cruzado o atlântico, em exílio no solo americano (SCHIFFER, 2010, p. 9-12).

Seu pai, conhecedor especialista da história celta, redigiu o *Catalogue of the Antiquities in the Museum of the Royal Irish Academy* e o *Irish Popular Superstitions*¹¹. Estabeleceu fortuna e adquiriu parte da propriedade original do coronel De Wilde, onde construiu o Solar de Moytura, local em que Wilde passava suas férias despreocupadamente, elaborando pinturas e praticando a pesca (SCHIFFER, 2010, 14-15). Sir William manifestava preocupação com a classe desfavorecida da Irlanda, visto que construiu um hospital com seus próprios recursos que se tornou referência nas áreas de otorrino e oftalmologia. Wilde manifestou o orgulho que sentia pelo pai a um amigo, de acordo com Doody (2011, p. 26), pois o país passara pela grande fome apenas uma década antes do seu nascimento e ele julgava crucial o auxílio e a posição política da família em relação às dificuldades dos irlandeses.

O médico possuía três filhos ilegítimos, anteriores ao seu casamento, Henry, Emily e Mary, que ficavam sob a tutela do tio de Wilde, o reverendo Ralph Wilde. Durante as férias, as duas famílias se encontravam na propriedade dos Wilde e todos os filhos ficavam reunidos. Schiffer (2010, p. 20) ressalta que esses fatos se refletiram nos temas das relações extraconjugais e dos filhos ilegítimos que estão presentes em algumas obras de Wilde, como nas peças *O leque de Lady Windermere* (1892) e *Uma mulher sem importância* (1893):

Geraldo: suplico-lhe que faça o que lhe peço.

Sr.^a Arbuthnot: Que filho pediu algum dia à sua mãe que fizesse um sacrifício tão horrível? Nenhum.

Geraldo: Que mãe se negou algum dia a casar-se com o pai de seu próprio filho? Nenhuma (WILDE, 2003, p. 703).

Wilde tinha uma irmã, Isola e um irmão, Willie. Infelizmente, uma tragédia ocorreu na família e Isola morreu em 23 de fevereiro de 1867, com nove anos de idade. Isso abalou Wilde sobremaneira e ele passou por um período de reclusão e depressão até que conseguisse

¹¹ Catálogo de antiguidades no Museu da Academia Real Irlandesa e As Superstições Populares Irlandesas.

enfrentar suas atividades novamente. Atribui-se à irmã a inspiração de alguns de seus poemas, como *Charmides* (1881):

Uma menina, vinda da fazenda, corria rindo, sem pensar nos segredos mistérios do amor, e quando viu o braço branco e cintilante e toda a sua masculinidade, com olhos desejosos, cuja paixão zombava de sua doce virgindade, contemplou-o algum tempo e depois retirou-se furtiva, triste e cansadamente (WILDE, 2003, p. 899).

Sua mãe, Jane Frances Elgee, ou Lady Wilde, era obcecada pela Itália, modificou seu nome para Francesca e adotou o codinome Speranza, com o qual assinava seus poemas e suas críticas políticas. Mantinha ideias revolucionárias de independência da Irlanda, que publicara no jornal *The Nation*, de propriedade de Charles Gavan Duffy. Wilde, de acordo com Doody (2011, p. 27), nutriu essas ideias de luta contra a corrupção política e social e a opção pela subversão, que ficariam marcadas em suas obras posteriormente. Lady Wilde era megalomaníaca, consoante Schiffer (2010, p. 24), exercendo forte influência em Wilde, nos âmbitos da eloquência e da teatralidade, juntamente com seu pai e os visitantes ao lar dos Wilde:

Frequentemente os filhos dos Wilde recebiam a permissão de sentarem-se silenciosamente em um canto da mesa e nos jantares promovidos por seus pais onde eles podiam ouvir e absorver o hábil fluxo da conversação de Sir William e Lady Wilde com seus convivas dos âmbitos acadêmico, político e teatral e das celebridades e dignitários do exterior (DOODY, 2011, p. 27)¹².

Wilde aproveitaria as memórias de sua mãe em sua peça *Vera ou os niilistas* (1880), em que uma mulher revolucionária e maravilhosa é a protagonista de cenas de amor e paixão, patriotismo e idealismo:

Sim, a lei marcial. O derradeiro direito a que se apegava o povo foi-lhe arrebatado. Sem tribunal, nem apelação, sem mesmo acusação, nossos

¹² “Often the Wilde children were allowed to sit quietly at the end of the table at their parents’ dinner parties where they could listen to and imbibe the skillful flow of the talk as Sir William and Lady Wilde conversed with their guests from Ireland’s academic, political and theatrical worlds as well as visiting celebrities and dignitaries from abroad.”

irmãos serão arrancados de suas casas, espingardeados nas ruas como cães, enviados a morrer na neve, a morrer de fome na masmorra, a apodrecer nas minas. Sabem o que significa a lei marcial? Significa o estrangulamento de uma nação inteira (WILDE, 2003, p. 464).

Oscar Wilde casou-se com Constance Loyd, filha de um famoso advogado inglês, descrita por ele como “adorável, inteligente, bem educada, uma pequena Artemísia, séria, de olhos cor de violeta e de cabelos castanhos cacheados” (DOODY, 2011, p. 33)¹³. Para dar sustento à sua família, Wilde trabalhou como editor no periódico *The Woman's World*, escrevendo crítica literária e teatral. Considerado como um autor estabelecido, embarcou criativamente na escrita das obras *O fantasma de Canterville* e *O crime de Lord Arthur Savile*, publicados no periódico *The Court and Society Review*, em 1887, e *A esfinge sem segredo* e *O modelo milionário*, publicados no *The Woman's World*, no mesmo ano. Quanto aos filhos, Cyril e Vyvyan, era um pai extremamente carinhoso e presente, brincando com os meninos ao chão. Seu livro *O Príncipe Feliz* (1888) e *Uma casa de romãs* (1891) têm inspiração atribuída a seus filhos. O trecho a seguir, retirado do conto *O jovem rei*, ilustra o brilhantismo dessas obras:

E eis que, através dos vitrais os raios do sol derramaram-se sobre ele, tecendo em torno de seu corpo um traje mais brilhante do que aquele que fora confeccionado para seu prazer. O cajado seco floresceu em lírios mais brancos do que pérolas. Os secos espinhos floresceram em rosas mais vermelhas do que rubis. Mais brancos do que finas pérolas eram os lírios e suas hastes de prata luzente. Mais rubras do que rubros rubis eram as rosas e suas folhas de ouro brunido [...] erguia-se ali, de pé, vestido como um rei, e a Glória de Deus enchia o ambiente e os santos nos seus nichos de talha pareciam mover-se (WILDE, 2003, p. 281).

Em junho de 1891, Wilde conhece Lord Alfred Douglas, ou Bosie, estudante de Magdallen. Também discípulo de Walter Pater, era um escritor promissor, a quem Wilde presenteou uma cópia de *O Retrato de Dorian Gray* (1890). De acordo com Doody (2011, p. 37),

¹³ “She was lovely to look at, very intelligent and well educated. A grave, slight, violet-eyed little Artemis, with great coils of heavy brown hair.”

esse foi um período prolífico na produção da obra de Oscar Wilde, visto que publicou: *A alma do homem sob o socialismo* (1891), *O retrato de Dorian Gray* em forma de livro (1891), *Intenções (A verdade das máscaras, O crítico como artista, Pena, lápis e veneno e A decadência da mentira)*, o livro contendo *O crime de Lord Arthur Savile e outras histórias* e *Uma casa de romãs*.

Nessa época, de acordo com Schiffer (2010, p. 161), Wilde foi a Paris, onde escreveu *Salomé* (1892), e frequentou salões da alta sociedade parisiense, da Princesa de Mônaco e da ex-mulher de Bizet, Madame Straus. Inspirou-se em *Carmen* para a dança de *Salomé* e conheceu, nessa temporada, André Gide, que escreveria sobre Wilde no futuro. Solicitou a alguns amigos, dentre eles Marcel Schwob, que fizessem a correção de *Salomé*. As ilustrações foram feitas por Aubrey Beardsley¹⁴ (1872-1898), de quem Wilde fala com reverência:

Absinto, disse ele, é para as outras bebidas o que o desenho de Aubrey é para os demais desenhos: é singular, como nenhum outro: ele brilha como o crepúsculo do sul em cores opacas; tem a sedução dos pecados estranhos. É mais forte que todas as outras bebidas alcoólicas, e evoca o subconsciente nos homens. É bem como seus desenhos, Aubrey; eles provocam nossos nervos e são cruéis (HARRIS, 1910, p.129).¹⁵

Em meados de 1892, Oscar Wilde escrevia *O Leque de Lady Windermere*, peça de grande sucesso, com centenas de encenações em Londres e apreciada por todos. Entretanto, a partir desse momento, o escritor começa a conhecer a decadência financeira e moral, da qual se penitencia muitos anos depois no cárcere. Schiffer (2010, p. 170) explica que outro dissabor lhe esperava, visto que *Salomé* fora censurada por seu erotismo. Lord Chancellor e Edward F. Smith-Pigott foram os responsáveis pela censura a mando da coroa, por entender que o texto não era adequado ao teatro londrino. Entretanto, mascararam a

¹⁴ Desenhista que alcançou grande sucesso na arte e na sociedade londrina. Ilustrador de *Salomé* e do periódico *The Yellow Book*.

¹⁵ “Absinthe,” he said, “is to all other drinks what Aubrey’s drawings are to other pictures: it stands alone: it is like nothing else: it shimmers like southern twilight in opalescent colouring: it has about it the seduction of strange sins. It is stronger than any other spirit, and brings out the sub-conscious self in man. It is just like your drawings, Aubrey; it gets on one’s nerves and is cruel.”

verdadeira razão no fato de que a peça continha personagens bíblicos, o que não era permitido como encenação.

Em Norfolk, Wilde escreve *Uma Mulher Sem Importância*, sua segunda comédia. Sentia, no entanto, que o *establishment* britânico nunca o aceitaria, por suas ideias de vanguarda, sua irreverência, seu dandismo e seu modo de vida condenado pelo sistema. Doody (2011, p. 38) relata esse embate de ideologias:

Uma grande batalha pública se seguiu. Wilde concedeu entrevistas sobre a natureza filistina da mentalidade Britânica aos jornais Ingleses e americanos e jurou que buscaria a cidadania Francesa. “Eu não sou Inglês”, afirmou, “Sou Irlandês, o que é totalmente diferente”. Os protestos de Wilde foram recebidos com charges e piadas por parte da Imprensa Britânica.¹⁶

Wilde concedeu então a Lord Alfred Douglas a tradução de *Salomé* para o inglês, o que esse fez inadequadamente, visto seu conhecimento insipiente da língua francesa. Em Paris, Wilde terminava a peça *Um Marido Ideal* (1895) e, quando a publicação de *Salomé* estava pronta, apenas dedicou-a ao amigo Bosie, sem mencionar o autor de sua tradução (SCHIFFER, 2010, p. 182). Abaixo, um trecho da peça:

Teu corpo é horrível. É como o corpo de um leproso. É como um muro de cal por onde se arrastam víboras; como um muro de cal onde os escorpiões fizeram o seu ninho. É como um sepulcro caído, repleto de imundícies. É horrível, teu corpo é horrível. É do teu cabelo que estou enamorada, Jokanaan. Teus cabelos parecem cachos de uvas, são como os cachos de uvas negras que pendem das vinhas do Edom, no país dos edomitas. [...] as longas noites negras, essas noites em que a lua não aparece e as estrelas têm medo, não são tão negras como teu cabelo. O silêncio que mora nas florestas não é tão negro. Não há nada no mundo tão negro como teus

¹⁶ “A full scale public battle ensued. Wilde gave interviews on the philistine nature of the British mindset to English and French newspapers and vowed that he would take out French citizenship. ‘I am not English’, he remarked, ‘I am Irish which is quite another thing’. Wilde’s remonstrations were met with cartoons and jibes from the English Press.”

cabelos... deixa-me tocar teus cabelos (WILDE, 2003, p. 619).

Wilde, em julho de 1894, escreve *Poemas em prosa* e, em seguida, inicia nova peça de teatro em Worthing, *A Importância de ser prudente*. Publica, em seguida, *A few maxims for the instruction of the overeducated*. São dezenove aforismos nos quais critica a sociedade inglesa e enaltece o dandismo e a arte pela beleza (SCHIFFER, 2010, p. 195):

Uma lapela realmente bem florida é o único elo entre a Arte e a Natureza [...] em todos os assuntos sem importância o estilo, e não a sinceridade, é o essencial. Em todos os assuntos importantes, o estilo, e não a sinceridade, é o essencial [...] o prazer é a única coisa para que se deveria viver. Nada envelhece tanto como a felicidade [...] só as qualidades superficiais são duradouras. A mais profunda natureza humana é logo descoberta [...] a indústria é a fonte de toda feiura (WILDE, 2003, p. 1308).

Alfred Douglas publica nesse mesmo ano, 1894, os poemas *In praise of shame* e *Two loves*, na revista *The chameleon*, com dedicatória a Wilde (SCHIFFER, 2010, p. 195). Nessa época, estreava *Um Marido Ideal*, no Hay Market Theatre, com sucesso absoluto. Após a prisão de Wilde, a peça seria transferida para outra sala menos famosa em Londres, até o fim de sua temporada. Wilde viajou para Argel e Blida, onde André Gide o encontrou e observou que Wilde andava entre os pobres do lugar e falseava alegria. Frank Harris, seu amigo e biógrafo, descreve a mudança de atitude de Wilde e seu desprezo pela sociedade:

A mudança nele tinha sido maior do que eu temia. Ele desprezava a crítica e não dava ouvidos a conselhos. Era bruto, também, a refinada comida e o vinho pareciam fluir dele e seus modos eram desafiadores e duros. Ele era como um pagão determinado a viver sua própria vida ao máximo, sem se importar com o que os outros podiam pensar ou fazer. Até as histórias que ele escreveu

nessa época mostravam o pior lado de seu paganismo (HARRIS, 1910, p. 179).¹⁷

O prenúncio do escândalo que viria ocorreu na encenação da *Importância de Ser Prudente* (1895). Schiffer (2010, p. 200) registra que o Marquês de Queensberry deixara para Wilde, no clube em que frequentava, um cartão, no qual se lia: “Para Wilde, que passa por sodomita”. O escritor decidiu processá-lo por calúnia e difamação, contando com o advogado Sir Edward Clarke contra Edward Carson, ex-colega de escola que não o tolerava. Apesar das tentativas de Frank Harris e outros amigos de dissuadi-lo do processo, Wilde decide manter o litígio no tribunal.

Segundo Doody (2011, p. 40), Wilde corria perigo iminente, pois o *Criminal Law Amendment Act* fora aprovado em 1885, condenando o homossexualismo a até dois anos de trabalhos forçados em prisão. Dessa forma, após a derrota do primeiro processo, movido por Wilde contra Queensberry, e a condenação no segundo processo, movido pelo Marquês contra ele, Wilde permaneceu na Inglaterra e foi sentenciado a dois anos de reclusão e trabalhos forçados (SCHIFFER, 2010, p. 219).

O escritor cumpriu sua pena nas prisões de Newgate, Pentonville e Wandsworth, nas quais as condições de vida eram progressivamente piores (SCHIFFER, 2011, p. 231). Transferido para a prisão de Reading, Wilde recebeu o número C.3.3. Sobre esse cárcere, compôs *A balada do cárcere de Reading*, escrita em homenagem ao cavaleiro da Guarda Real Charles Thomas Woolridge, lá enforcado por ter assassinado sua esposa adúltera:

Já não usava túnica vermelha / Pois sangue e vinho são vermelhos; / E sangue e vinho havia em suas mãos / Quando co'a morta o encontraram, / a pobre mulher morta a quem amava / E assassinara no seu leito.

Caminhava entre os Homens Condenados / Com rota roupa e cor de cinza, / Um gorro de críquete na cabeça / E passo, ligeiro e jovial; / Mas nunca

¹⁷ “*The change in him had gone further than I had feared. He was now utterly contemptuous of criticism and would listen to no counsel. He was gross, too, the rich food and wine seemed to ooze out of him and his manner was defiant, hard. He was like some great pagan determined to live his own life to the very fullest, careless of what others might say or think or do. Even the stories which he wrote about this time show the worst side of his paganism.*”

homem vi que contemplasse / tão ansioso a luz do dia (WILDE, 2003, p. 969).

Escreveu, nessa prisão, *De profundis*, cujo título original era *Epistola: in carcere et vinculis*. Robert Ross publicou a carta com elementos do gênero ensaístico em 1905, sem as partes mais críticas a Bosie e com o título definitivo, para evitar processos futuros:

A religião tampouco me serve de consolo. A fé que os outros têm no invisível, tenho-a eu posta no visível e em tudo aquilo que se pode tocar. Meus deuses habitam templos construídos com as mãos, e dentro do círculo de minha atual experiência, meu credo é perfeito e completo, talvez demasiado completo, porque, da mesma maneira que outros que situaram seu paraíso na terra, encontrei nele não só a beleza do paraíso, mas também o horror do inferno. Quando penso na religião, sinto desejo de fundar uma ordem para aqueles que não podem crer: a confraria dos incrédulos poderíamos chamá-la, na qual, diante de um altar em que não ardesse nenhum círio, um sacerdote de coração atormentado celebrasse a missa com a hóstia sem consagrar e o cálice sem vinho (WILDE, 2003, p. 1391).

Antes de ser libertado, ao fim dos dois anos, separa-se de sua esposa e abre mão da sua paternidade em favor de Adrian Hope, primo de Constance. Compromete-se a deixar a Inglaterra e a não manter mais contato com a família. Banido de todos os locais frequentados pela sociedade londrina, Wilde decide ir embora para a França. Adota o nome Sebastian Melmoth e é recebido por Ross e outros amigos. No continente europeu, escreve a *Daily Chronicle* cartas de crítica à prisão de Reading, em que relata as condições subumanas do cárcere, dos detentos e da situação de alguns guardas que desejavam ajudá-los (SCHIFFER, 2010, p. 267):

O sistema atual das prisões parece feito de propósito para causar a perda e a destruição das faculdades intelectuais. Se seu fim não é produzir a loucura, é este, certamente, seu resultado. Fato provadíssimo e cujas causas saltam à vista; privado de livros e de toda relação com seres humanos, isolado de toda influência humanitária e benfazeja, condenado ao silêncio eterno, subtraído

a todo contato com o mundo exterior, tratado como um animal desprovido de inteligência, rebaixado até o nível de qualquer besta, o miserável encerrado em uma prisão inglesa tem pouquíssimas probabilidades de livrar-se da loucura (WILDE, 2003, 1448).

Na Europa, encontra dificuldades financeiras e obtém êxito apenas em escrever seus aforismos. Manifesta o desejo de escrever uma nova obra, porém sem sucesso, por sua dificuldade em concentrar-se. Esse era o prenúncio da meningite, que seria a causa de sua morte. Com o agravamento dessa condição, Oscar Wilde morreu no dia 30 de novembro de 1900, no Hôtel d'Alsace, em Paris. Foi enterrado no cemitério Bagneux e, anos mais tarde, seu corpo foi transferido para Père-Lachaise, em 1909, por seu amigo Robert Ross¹⁸ (SCHIFFER, 2010, p. 290). Ross consegue, oito anos depois de sua morte, a publicação das *Obras Completas de Oscar Wilde*. Wilde foi reabilitado para o público em 1905, com a estreia da versão inglesa da peça *Salomé*.

Na próxima seção do trabalho, conceituam-se as estéticas que foram a opção do autor Oscar Wilde, o esteticismo e o decadentismo, que são exemplificadas com trechos de obras do autor e de outros escritores expoentes desses movimentos literários.

2.3 ESTETICISMO E DECADENTISMO: POÉTICAS FORMADORAS DA OBRA WILDIANA

Oscar Wilde utilizou os preceitos do decadentismo e do esteticismo em suas obras, pois, sua formação como escritor ocorreu inserida nos contextos literários dessas estéticas. No caso do esteticismo, Wilde almejou propor esse movimento literário com os preceitos de John Ruskin e Walter Pater.

2.3.1 Decadentismo: estética finissecular

Moretto (1989, p. 14) relata que o movimento decadente, ou decadentismo, ocorreu após o Naturalismo e anteriormente ao Simbolismo, estéticas literárias do fim do século XIX e início do século XX. Consistindo em uma estética inicialmente francesa, disseminou-se

¹⁸ Robert Baldwin Ross (1869-1918), jornalista e escritor, amigo e testamenteiro de Oscar Wilde, encarregado de gerenciar sua obra literária. Apoiou-lhe no período após o cárcere em que viveu na Europa e cuidou de seu funeral.

posteriormente para toda a Europa. Formou-se a partir da negação do positivismo, das exigências políticas e sociais, das convenções e das obrigações da vida civilizada. Por causa dos desdobramentos da revolução industrial e a chegada do século XX, que portava as incertezas do novo e o fim de um modo de vida, percebia-se um sentimento de fadiga, de morte, de estagnação:

Sinos subitamente saltam a soar / E lançam para o céu um urro lancinante, / Como errantes espíritos sem pátria ou lar / Que se põem a gemer continuamente.

- E longos funerais, sem música ou tambores, / Desfilam lentamente em minha alma; a Esperança, / Vencida, chora, e a Angústia, atroz em seus horrores. / Sobre minha alma humilde o negro pálio lança (BAUDELAIRE, 2012, p. 94).

Moretto (1989, p. 15) descreve que se sentia um clima de nostalgia à medida que o fim do século clamava por novas formas de expressão, arte e literatura. O decadentismo preencheu momentaneamente essa lacuna visto que se opôs às escolas vigentes, o parnasianismo e o naturalismo, com o vislumbre de algo novo.

Assim, de certa maneira, o decadentismo estendeu o movimento romântico até o fim do século XIX, recriando-o em uma proposta de linguagem poética que renegava os valores atuais e procurava nova forma de expressão (MORETTO, 1989, p. 31). Nessa esteira, o artista decadentista admirou os artistas pré-rafaelitas, a lenda do medievo, a mitologia grega, o tema do cotidiano e do urbano e do fantástico, que passou a incorporar em sua própria arte. Nos versos de Baudelaire:

Paris muda! Mas nada na melancolia
Se alterou! Paços novos, andaimos e obras,
Velhos bairros, para mim é tudo alegoria,
E as recordações, pesam mais do que rochas.

Assim, diante do Louvre, uma imagem me oprime;
Penso no grande cisne e seus gestos sem jeito,
Tal como os exilados, grotesco e sublime,
E roído de anseio sem trégua! Então feito

Andrômaca, dos braços do esposo caída,
Besta vil, sob a mão de Pirro, nada ameno,
Ao lado da tumba vazia estendida;
Viúva de Heitor, oh! E mulher de Heleno!

(BAUDELAIRE, 2012, p. 108)

Sobre o decadentismo, Amaral (2009, p. 50) afirma que Nietzsche criticou o movimento literário em vista da sua proximidade ao ultrarromantismo, com a negação da luz e a ênfase na escuridão. Fazia também ressalvas à afeição dos adeptos dessa estética pela civilização e a artificialidade ao invés dos elementos primitivos do mundo, a natureza, e da realidade. O filósofo constatou que, na decadência, os valores da civilização estão plenamente realizados, e, portanto, tornam-se banais e abstratos.

Percebe-se essa relação de abstração e banalização na assertiva de Lord Illingworth sobre as mulheres na peça *Uma mulher sem importância*:

Não deveria tentar nunca compreendê-las. As mulheres são quadros. Os homens são problemas. Se você faz questão de saber o que pensa realmente uma mulher – o que, a propósito, é sempre uma coisa perigosa – olhe-a, mas não a escute (WILDE, 2003, p. 689).

Amaral aponta que as figuras presentes nessa estética são além do dândi, o *flâneur*, o narrador baudelairiano, “indivíduo isolado e solitário, cortado dos laços da experiência coletiva anterior. Resta-lhe a experiência individual, o senso de estranhamento e de nostalgia desse mundo e do mundo perdido” (AMARAL, 2009, p. 72). Em Oscar Wilde, a figura do *flâneur* se faz presente em *Dorian Gray*, quando vaga pela cidade de Londres:

Mal soube por onde andou. Lembrou-se confusamente de ter vagado por mal iluminadas ruas e ter passado por baixo de arcadas sombrias e diante de casas de aspecto hostil. Mulheres de vozes roucas e risos estridentes chamavam-no. Encontrou-se com bêbados vacilantes, blasfemando e gesticulando sozinhos como símios monstruosos. Viu crianças grotescas amontoadas nas soleiras das portas, e ouviu gritos e blasfêmias em quintais lúgubres (WILDE, 2003, p. 122).

Amaral (2009, p. 203) ainda menciona o decadente como aquele indivíduo à margem do social, o passivo, inadequado, entediado (*spleen*), que assume uma atitude desencantada e isolada. O dândi Algernon Moncrieff, em *A importância de ser prudente*, mostra seu lado

antissocial, seu tédio em relação à sociedade e aos parentes e defende sua liberdade, conquistada por meio da criação do amigo imaginário:

Você inventou um utilíssimo irmão mais moço chamado Prudente, a fim de poder dar uma fugida até à cidade, tantas vezes quantas lhe agradar. Eu inventei um inestimável amigo, permanentemente enfermo, chamado Bumbury, a fim de poder fugir para o campo, quando me aprouver. Bumbury é perfeitamente inestimável. Sem a má saúde extraordinária de Bumbury, não me seria possível, por exemplo, jantar com você esta noite no Willis, pois há mais de uma semana estou de fato comprometido com tia Augusta (WILDE, 2003, p. 796).

Ainda verifica-se no decadentismo a manifestação de valores contrários aos do sistema vigente e concretizados por meio do mal, como em Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Oscar Wilde, no seu *Retrato de Dorian Gray*. Segundo Amaral (2009, p. 203), há um mergulho: “Nas profundezas abissais da alma humana, tentando realizar até o limite o conceito católico de pecado [...] como se o reconhecimento do Mal e do Pecado servisse como antídoto à constatação da morte de Deus”.

O trecho a seguir de *O retrato de Dorian Gray*, em que Dorian assassina o pintor Basil e confronta-se com seu corpo, ilustra essa vertente:

Dorian entreabriu a porta. Enquanto o fazia, ele viu o rosto do retrato sorrindo maliciosamente à luz do sol. No chão, de frente ao retrato, jazia a coberta. Ele lembrou que, na noite anterior, pela primeira vez em sua vida, esquecera-se de cobrir o retrato, quando se esgueirou para fora do quarto. Mas o que era aquela asquerosa umidade vermelha que brilhava, molhada e resplandecente, em uma das mãos, como se a tela estivesse sangrando? Como aquilo era horrível! – ainda mais terrível, parecia-lhe por um momento, que a coisa silenciosa que ele sabia estar esticada sobre a mesa, a coisa cuja sombra grotesca e deformada no carpete manchado não se levantara, mas que estava ainda ali como ele a deixara. (WILDE, 2012, p. 115).

Oscar Wilde incorporaria o decadentismo em sua obra, mas não somente elementos e preceitos desse movimento. Igualmente essencial para a composição de sua literatura foi o esteticismo, iniciado, em verdade, anteriormente às influências decadentistas que recebera dos franceses.

2.3.2 Esteticismo: a formação da persona

Oscar Wilde inicialmente absorveu os principais elementos formadores da sua tendência literária, o esteticismo, de sua admiração pelo pintor Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882), artista pré-rafaelita e pelo poeta decadentista Algernon Charles Swinburne (1837-1909). Da mesma forma, apreciou *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire¹⁹ (1857) e *Às Avessas*, de Joris-Karl Huysmans²⁰ (1884). Em Oxford, Wilde conheceu Walter Pater (1839-1894) e sua obra *The Renaissance: studies in art and poetry* (1873). Sua influência fora tamanha que o efeito de Pater na obra de Wilde é sentido no trecho de *O Retrato de Dorian Gray* (1891): “um novo hedonismo, é o que deseja nosso século” (WILDE, 1961, p. 59).

Wilde (1999, p. 151)²¹ explica em artigo publicado na revista *Speaker*, em 22/03/1890, alguns postulados da estética de Pater, afirmando que a arte recebe as ideias à medida que proporciona uma pintura com as matizes dos sentimentos, tornando-as mais fluidas. Dessa maneira, não há lugar na arte para dogmas ou procedimentos cartesianos, visto que as tendências são mutantes e existe um apreço por processos construtivos e voláteis. Mucci (2004, p. 16) descreve a emergência do esteticismo:

Contra um estado de coisas, um estado de sítio, que cercava a arte e os artistas, levantaram-se os estetas, empunhando a alma da forma, da pura forma, brandindo a face indevassável do significante, ostentando aquele “valor mais alto” alçado por braços que abraçam apenas a arte,

¹⁹ Charles Baudelaire (1821-1862), poeta francês criador da personagem *flâneur*, que vaga pelas ruas e registra as impressões da cidade e de seus habitantes e o termo *spleen*, que reflete o tédio e a melancolia do fim do século XIX.

²⁰ Joris-Karl Huysmans (1848-1907), escritor francês que publicou *Às avessas* (1884), obra fundadora do decadentismo.

²¹ *Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos*

amante absoluta e ciumenta. [...] Elidindo a realidade, o esteticismo constrói, nesse lugar vazio, nessa ruína, a poética do artifício e do simulacro, que quando simula e anula a sua referência, exige uma cópia idêntica a um original existente.

Walter Pater isolava-se da sociedade, a qual execrava. Principal teórico do esteticismo e do decadentismo defendia a experiência do momento, a libertação do sexo e o hedonismo. Sugerindo o aproveitamento do momento sem restrições éticas, Pater cunhou o novo movimento, que teria entre os seguidores Oscar Wilde e seus colegas franceses (MUCCI, 2004, p. 27). O hedonismo é abordado na obra de Wilde, por exemplo, na peça *Uma mulher sem importância*. No diálogo entre Gerard Arbuthnot e Lord Illingworth, essa postura fica evidente:

Geraldo: O senhor nunca se casou, não é verdade, Lorde Illingworth?

Lorde Illingworth: Os homens se casam por cansaço; as mulheres por curiosidade. Uns e outros acabam desapontados.

Ger: Mas não acredita o senhor que a gente possa ser feliz estando casado?

L. Ill: Perfeitamente feliz, mas a felicidade de um homem casado, meu caro Geraldo, depende das mulheres com quem ele não se casou.

Ger: Mas quando se está enamorado?

L. Ill: Deve-se sempre estar enamorado. Precisamente por esta razão nunca deveria a gente casar-se (WILDE, 2003, p. 690).

Outra personalidade de impacto sobre Oscar Wilde foi John Ruskin (1819-1900). De acordo com Nassar (2011, p. 97), Ruskin defendia, contrariamente a Pater, que a arte e a ética são indissociáveis, visto que a primeira possui uma finalidade, a elevação moral e espiritual.

Oscar Wilde também recebeu influências ideológicas do Reverendo Sir John Pentland Mahaffy²², o qual conheceu, do mesmo modo, em Oxford. Empreendeu viagem à Itália em sua companhia, o que lhe permitiu entrar em contato com arte e religião, elementos

²² John Pentland Mahaffy, professor do Trinity College, que escreveu sobre a arte da conversação, livro ao qual Oscar Wilde teceu crítica publicada no Pall Mall Gazette, em 16/12/1887, intitulada *Chá das cinco com Aristóteles*.

explorados pelo esteticismo. Assim, inspirado por esse contexto, Wilde escreveu sonetos esteticistas, expressando a admiração que sentia ao se aproximar desse país. O catolicismo o fascinava e, como efeito dessa fascinação, escreveu o poema religioso intitulado *Graffiti d'Italia*, publicada posteriormente em Dublin (1877). Visitou Veneza por indicação de Ruskin, e ali percebeu um ponto de encontro da arte bizantina e italiana. Coutinho (2008, s/p) explica as duas novas conotações do termo bizantino no movimento esteticista:

A arte altamente estilizada do oriente cristão e o esteticismo do fim do século dos decadentes. Por sua inclinação aguda de estilo, Oscar Wilde destaca-se com um dos expoentes do neomaneirismo²³ decadentista, como o grande propagador da afetação bizantina que estimulou a escrita a subverter a visão tradicional da arte como imitação do real, a rescindir contrato com o bom senso e o senso comum positivistas.

A viagem à Itália, que o inspiraria poética e esteticamente, foi concluída prematuramente, visto que o escritor não possuía recursos para finalizá-la. Esse fato o inspirou a escrever *Roma Não Visitada* (1881), poema esteticista publicado em sua coletânea poemas:

Oh! Bendita Senhora, que tens mantido
Sobre as sagradas colinas o teu reino!
Oh! Mãe sem nódoa, imaculada,
Com coroas brilhantes de ouro tríplice!
Oh! Roma, Roma a teus pés
Deposito a dádiva estéril desta canção!
Porque, ai! É íngreme e longo
O Caminho que leva à tua sacra rua
(WILDE, 2003, p. 876).

Outra viagem ligada ao esteticismo foi aquela empreendida a convite dos produtores de *Patience* (1881), peça satírica de W. S. Gilbert (1836-1911) e Arthur Sullivan (1842-1900) sobre essa poética, que desejaram apresentar nos Estados Unidos. Wilde parte para a América junto com o grupo, permanecendo por um ano e divulgando as ideias esteticistas por meio de palestras. Primeiramente definiu o

²³ Segundo Rodrigues (2009, p. 9), o maneirismo foi um movimento de arte europeu que defendia a inteligência sofisticada, e o artificialismo no tratamento de temas, priorizando a emoção e a elegância e não o mundo natural.

esteticismo como a busca dos signos da beleza, a ciência do belo que permite buscar a correspondência entre as artes e ainda a busca pelo sentido da vida. Em suma, dizia que ali estava para “difundir a beleza”.

Wilde falava sobre a arte inglesa dos pré-rafaelitas da segunda metade do século XIX, que segundo ele, igualava-se àquela do período do Renascimento na Europa. Os seguintes temas ligados ao esteticismo e, de certa forma mais aplicáveis ao cotidiano do público americano, segundo Schiffer (2010, p. 110), foram *As artes decorativas* e *A decoração do lar*. Tendo sucesso absoluto, esta última palestra era, na realidade, um de seus passatempos favoritos, por meio da qual preconizava, por exemplo, a valorização do trabalho artístico do artesão:

É preciso recordar sempre que o que está cuidadosa e perfeitamente feito por um operário honrado, de acordo com um desenho racional, aumenta de valor e beleza com os anos. O velho mobiliário trazido pelos Peregrinos, há duzentos anos, que vi na Nova Inglaterra, é tão bom e tão belo hoje, como quando acabava de chegar. O que deveis fazer é reunir artistas e artesãos. Os artesãos não podem viver, não podem certamente prosperar sem semelhante companhia. Separai essas duas profissões e tirareis à Arte todos os seus motivos espirituais (WILDE, 2003, p. 1033).

A constituição do escritor Oscar Wilde, como esteta decadentista, ocorreu, como visto, de forma gradual e com a incorporação de cada influência recebida, nas diferentes épocas de sua vida. Cruciais, entretanto para sua formação são Walter Pater e John Ruskin. Estes permanecem visíveis em muitas de suas obras, nos diferentes gêneros que abarcou. Na próxima subseção descreve-se a obra wildiana em seus gêneros literários.

2.4 OSCAR WILDE: GÊNERO E OBRA

Nesta seção, descreve-se a produção literária de Oscar Wilde por meio de sua segmentação em gêneros: ensaios e prosa não ficcional, poesia, prosa curta e longa, romance, teatro e contos.

2.4.1 Ensaios e prosa não ficcional

De acordo com Robbins (2011, p. 44), a produção em prosa de Oscar Wilde foi prolífica, cobrindo, além de seus ensaios e cartas,

muitos artigos jornalísticos, nos quais assumiu o papel de escritor, editor e crítico. Exemplos dessas produções estão na obra *Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos*, compilada e traduzida para o português brasileiro por Marcello Rollemberg em 1999. Os tópicos variam desde recomendações de livros sobre culinária, como a resenha sobre a obra *Dinners and Dishes*, publicada na *Pall Mall Gazette*, em março de 1885, resenhas de obras literárias, como *Grandes Escritores por Pequenos Homens*, do mesmo periódico, em março de 1887, e biografias, como *Ben Johnson*, de setembro de 1886, até suas próprias considerações sobre assuntos relacionados à arte e ao cotidiano, como no artigo *Os modelos de Londres*, extraído da *English Illustrated Magazine*, de janeiro de 1889:

Os modelos ingleses raramente veem um quadro e nunca se aventuram em exprimir alguma teoria estética. Acabam, na verdade, realizando a exata função do crítico de arte imaginada por Mr. Whistler, que é aquela baseada em não formular qualquer espécie de crítica. Aceitam todas as escolas artísticas com a tolerância de um leiloeiro e posam com a mesma desenvoltura para um jovem e caprichoso impressionista quanto para um erudito e laborioso acadêmico; [...] caminham alegremente através de todos os séculos e todas as vestimentas e, como os atores, só se tornam interessantes quando não são eles mesmos. São todos de boa índole e muito complacentes (WILDE, 1999, p. 114).

Nas obras completas de Oscar Wilde, encontram-se esses e outros textos de prosa, como seus artigos e comentários. Oscar Mendes, compilador e tradutor de *Oscar Wilde: Obra Completa*, proclama em sua *Nota Introdutória* à seção *Artigos e Comentários* (2003, p. 1245) que o autor encontrou no gênero jornalístico espaço para ser irônico, versátil e divertido. No caso da crítica literária, esbalda-se Wilde em divagações, paradoxos, exposição de ideias, num texto semiensaístico.

Sobre sua excursão à América, Wilde escreve *Impressões de Ianquelândia*. Nesse artigo, o autor escreve sobre as pessoas, lugares e hábitos dos Estados Unidos, de uma forma condescendente e superior, exceto no âmbito da política. Nesse assunto, Wilde elogia a abertura e a educação:

Todo cidadão, ao completar os vinte e um anos de idade, tem direito a votar e adquirir, por isto

mesmo, imediatamente, sua educação política. Os americanos são o povo mais bem educado politicamente do mundo. Vale a pena ir a um país que pode ensinar-nos a beleza da palavra LIBERDADE e o valor desse conceito (WILDE, 2003, p. 1251).

Ainda discorre sobre James Whistler (1834-1903), John Keats (1795-1821), o matrimônio e a questão da vestimenta masculina e feminina. Os ensaios escritos por Oscar Wilde são os textos em prosa que mais o consagraram como um crítico de arte, literatura, e filosofia política. São os textos: *A decadência da mentira*, publicado no periódico *The nineteenth century* (1889), *Pena, lápis e veneno*, em *The fortnightly review* (1889), *O crítico como artista* (1890), *A verdade das máscaras*, publicado no periódico *The Nineteenth Century* (1889) e *A alma do homem sob o socialismo*, publicado em *The fortnightly* (1891). Com exceção do último, os textos foram publicados na coletânea *Intenções* (1891), um livro que fazia alusão às teorias propostas por John Ruskin e Walter Pater. Na forma de diálogos, ensaios e até uma biografia, de acordo com Robbins (2011, p. 44), a obra sintetiza as crenças políticas e filosóficas de Oscar Wilde.

Em 1894 manifestou simpatia pelos movimentos políticos socialismo e anarquismo, defendendo que o socialismo deveria ser interpretado em âmbito mais amplo, sob a denominação de anarquismo (KILLEEN, 2005, p. 110). Atribui-se grande parte da influência do argumento crítico de Wilde a filósofos políticos como Friedrich Engels (1820-1895), e Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Entretanto, argumentam os críticos modernos que o ensaio *A alma do homem sob o socialismo*, por exemplo, não oferece uma sólida base filosófica, servindo em grande parte, para entretenimento sobre o assunto da política e que as referências famosas de Wilde serviriam para conferir credibilidade e notoriedade ao ensaio. O aspecto referente ao individualismo, por exemplo, mostra discrepância com a questão da abolição da propriedade privada, pois um movimento contradiz o outro.

Wilde sabia, entretanto, o suficiente sobre a questão de dominação e poder entre a Inglaterra e a Irlanda, sua terra natal. Muitas associações irlandesas e inglesas recebiam a classificação de socialistas ou anarquistas, até mesmo a igreja católica, por sua pregação sobre a igualdade, como os Socialistas Cristãos. Os próprios termos socialismo, comunismo e anarquismo não eram bem distintos no fim do século XIX na Inglaterra. John Ruskin possivelmente tenha influenciado Wilde na política com sua visão de capitalismo, em que os termos competição e

interesse próprio, segundo o professor, significariam, na realidade, justificativas para a ganância na sociedade inglesa. O movimento anarquista francês era também muito conhecido por Wilde, por meio de sua amizade com Marcel Schwob (1867-1905).

Dessa maneira, Wilde trazia a formação anarquista emergente do nacionalismo irlandês e os embates dos dois países nas questões político-sociais. Esta se amalgamou às ideias de Ruskin sobre o socialismo cristão e à corrente anárquica e socialista francesa na sua vida adulta, contribuindo para seu interesse e posicionamento sobre o tópico em seu ensaio e mais tarde nos escritos do cárcere.

Killeen (2011, p. 114) aponta que Oscar Wilde é muito criticado por seu exagerado uso dos paradoxos. Algumas de suas peças teatrais são puro paradoxo, e essa figura de linguagem é também utilizada em seus ensaios. O autor da crítica a Wilde oferece uma citação do escritor de *Intenções*, que pode elucidar sua preferência por esse recurso linguístico e suas implicações para a escrita de seus ensaios:

Não que aprove eu tudo quanto disse neste ensaio. Há nele coisas com as quais estou em completo desacordo. O ensaio simplesmente representa um ponto de vista artístico e na crítica estética a atitude é tudo. Porque em arte não existe uma verdade universal. Uma verdade, em arte, é aquela cuja contraditória é igualmente certa. E como tão somente pela crítica da arte, e graças a ela é que podemos mergulhar na teoria platônica das ideias, tão somente pela crítica de arte e graças a ela podemos compreender o sistema dos contrários de Hegel. As verdades metafísicas são as verdades das máscaras (WILDE, 2003, 1069).

Compreende-se, assim, que Wilde se baseava no método dialético de Hegel, construindo argumento para a discussão de um tópico, por meio da inversão, ou seja, da defesa do contrário de sua tese. Em *A decadência da mentira*, de acordo com Killeen (2011, p. 118), Wilde afirma que esconde algumas verdades sobre a arte sob a forma sofisticada do ensaio. Visto que o autor se utiliza da inversão para a defesa de uma tese, é recomendável que o leitor aborde seus ensaios sob essa perspectiva. Como exemplo, encontra-se o diálogo entre Cirilo e Vivian:

Viv: Penso em dar-lhe o título de “A Decadência da Mentira: Um Protesto”.

Cir: A mentira? Pensei que os nossos políticos a praticavam habitualmente.

Viv: Asseguro-lhe que não. Não se elevam nunca acima do nível do fato desfigurado e na realidade se rebaixam até o ponto de provar, discutir, argumentar. Quão diferente é isto do caráter do autêntico mentiroso, com suas palavras sinceras e corajosas, sua soberba irresponsabilidade, seu desprezo natural e sadio por qualquer prova! Afinal de contas, que é uma bela mentira? Simplesmente a que possui sua evidência em si mesma. Se um homem é bastante pobre de imaginação para apresentar provas em apoio de uma mentira, melhor fará dizer a verdade imediatamente. Não, os políticos não mentem (WILDE, 2003, p. 1071).

Wilde ainda escreveu missivas de autocrítica, sobre sua própria obra, em grande parte para responder às críticas sobre sua literatura publicadas na mídia. Mendes (2003, p. 1313) afirma que o escritor não reconhecia nos leitores e críticos direito ao julgamento de sua literatura, visto que se considerava um gênio e julgava sua obra portadora de extraordinário valor. Retorquiu críticas do periódico *Saint Jame's Gazette* ao seu romance *O retrato de Dorian Gray*, às quais respondeu:

O pobre público, ao saber, por pessoa tão autorizada como Vossa Senhoria, que existe um livro pecador que deveria ser proibido e recolhido por um Governo conservador, vai, sem nenhum gênero de dúvida, precipitar-se sobre ele e lê-lo.

Mas, ai! notará então que se trata de uma história com sua moral correspondente. E a moral é esta: Todo excesso, bem como toda renúncia, atrai seu próprio castigo (WILDE, 2003, p. 1318).

Ainda respondeu a análises sobre o livro de contos *Uma casa de romãs*, dizendo que sua escolha vocabular não se propunha a agradar determinada faixa etária, no caso do pressuposto público infantil. Explicou que escrevia por motivação criativa própria e que o público em geral seria o destinatário de seus escritos.

No gênero prosa não ficcional, publicou cartas à mídia e, postumamente, carta ensaística ao Lord Alfred Douglas, em *De profundis: epistola in carcere et vinculis*. Em *De profundis*, além de explanar motivos, detalhes e justificativas para suas atitudes, discorre

sobre assuntos como religião, política e questões afetivas. No caso da defesa ao guarda Martin, despedido por ceder biscoitos a meninos aprisionados, bem como missiva endereçada ao governo sugerindo reforma do sistema prisional, Wilde se solidarizava com os detentos:

Quanto aos meninos, muito se tem falado e muito se tem escrito nestes últimos tempos sobre a influência corruptora que exerce a prisão sobre eles. Tudo isto é certíssimo. Um menino fica totalmente contaminado pela vida penitenciária. A influência perniciosa não é, porém, a dos detentos, mas a do sistema penitenciário em sua totalidade: a do diretor, a do capelão, a dos guardas, a do isolamento celular, a da alimentação repugnante, a dos regulamentos redigidos pelos inspetores das prisões, a dessa “disciplina” do cárcere. (WILDE, 2003, p. 1442).

Ainda sob o gênero prosa não ficcional registra-se a publicação de uma segunda fase de conferências, a qual, segundo Mendes (2003, p. 1000) ocorre em Londres por ocasião de seu retorno, na qual profere discurso a jovens estudantes no sentido da apreciação das artes em geral. Esses materiais servem de documentação para o leitor atual, na medida em que fornecem subsídios sobre a estética de Wilde e a mudança de suas concepções artísticas ao longo de sua carreira. Nesta fase, por exemplo, o escritor se distancia da concepção de Ruskin sobre a beleza, de que a arte está ligada à realidade, convidando os alunos de arte a buscarem-na em toda circunstância:

Falemos das relações do artista com seu ambiente, palavra pela qual entendo o século e o país em que aquele nasceu. Toda arte boa, como já disse, nada tem que ver com um século em particular; as condições que produzem essas qualidades são diferentes. E creio que o que deveríeis fazer é realizar totalmente vosso século em particular a fim de separar-vos por completo dele. Lembrai-vos de que, se sois fielmente um artista, não sereis o porta-voz de um século, mas o senhor da eternidade; que toda arte se baseia em um princípio e que os que vos aconselham a criardes uma arte representativa do século atual aconselham-vos a produzir uma arte que vossos filhos, quando os tiverdes, acharão passada de moda (WILDE, 2003, p. 1039).

A prosa não ficcional de Oscar Wilde oferece textos de destaque dentro do total de sua obra. Outros gêneros, de mais ou menos vulto, compuseram sua literatura, como os que se leem a seguir.

2.4.2 Poesia

A incursão de Wilde pela poesia iniciou-se nos seus tempos de colégio, com a competição para o prêmio Newdigate, em Oxford. O poeta de *Ravenna* (1878) então se preocupou mais com a forma do que com o conteúdo, segundo Robbins (2011, p. 23), realizando até mesmo semicópias de autores do vulto de William Wordsworth (1770-1850).

Em seguida, publica *Poemas* (1881), volume organizado por temáticas de suas poesias. Assim, dividia-se em seções, como *Eleutheria*, que contém alusões a ideias republicanas e protestantes e *Rosa Mystica*, com referências ao catolicismo romano e às viagens de Wilde à Itália. *Charmides*, presente no volume, é o poema wildiano que mais chocou a Inglaterra vitoriana. Com descrições de amor e sexo entre Charmides, o marinheiro e a estátua de Artemísia: apesar de um contexto grego antigo, a obra provocou protestos, visto a sua atualidade para os ingleses da época:

Nunca supus que um amante mantivesse tal entrevista, pois a noite inteira murmurou palavras doces e contemplou-lhe palavras macias e inviolentadas, e beijou-lhe o corpo pálido e argênteo imperturbável e acariciou-lhe a polida garganta e apertou seu coração palpitante e quente sobre os seios dela, frios e gelados.

Foi como se dardos númeras lhe transpassassem o cérebro desvairado e girante, e seus nervos fremiam como palpitantes violinos em esquisita pulsação, e a dor era uma tão doce angústia que ele só veio afastar seus lábios dos dela, quando lá no alto voou a avisadora cotovia (WILDE, 2003, p. 898).

A *esfinge* (1894), poema dedicado ao amigo Marcel Schwob, foi editado em poucas cópias para um público seletivo, por um Wilde já famoso pelo teatro. Remetendo ao estilo anterior de sua poesia, como em *Charmides*, o poema aborda a relação onírica de um jovem estudante (de vinte verões) e a esfinge (estatueta e peso de papel que possui), figura milenar, misto de mulher e monstro. Essa relação entre um ser mítico, milenar, e o jovem permitiria a este último acesso a

conhecimento inusitado e garantiria sua presença durante relações e eventos históricos, relatado em listas plenas de sensualidade:

Como é sutil teu sorriso! Será que não amaste a ninguém? Não, bem sei que o grande Amnon foi teu companheiro de leito. Estendeu-se a teu lado às margens do Nilo. [...]

Caminhava a largos passos pela areia do deserto. Chegou ao vale em que estavas estendida. Esperou pela aurora e então roçou com sua mão os teus seios negros.

Beijaste sua boca com lábios de brasa. Fizeste do deus bicornes tua presa. Permanecias de pé, por trás de seu trono, chamando-o pelo seu nome secreto (WILDE, 2003, p. 960).

Tufescu (2011, p. 59) oferece significativa reflexão no que tange à formação da poesia de Oscar Wilde e à imagem de Wilde poeta na Europa. Costuma-se atribuir a domesticação ou fracasso da poesia wildiana a alguns fatores, segundo a autora: falta de segurança de um incipiente, arrebatamento excessivo e ansiedade pela influência recebida de outros poetas. Entretanto, ele era um crítico de poesia e seu trabalho sobre Robert Browning (1812-1889) mostra grande erudição sobre o poeta. Wilde era também grande admirador da obra e da personalidade de Walt Whitman (1819-1892). Sua relação com os poetas franceses também é digna de nota, como Mallarmé, que retribuiu com sua admiração pelo romance de Wilde. E finalmente Marcel Schwob, para quem escreveu o poema esfinge, era igualmente um autor decadentista, com sua obra *O Livro de Monelle* (1894).

Igualmente justificável é a opção de Oscar Wilde por uma linguagem bela, mas antiquada. Ele desejava, segundo Tufescu (2011, p. 60), que o público fosse reeducado na poesia, de forma que pudesse apreciar a beleza da forma e da elaboração poética. Defendia que a rima era a base e a melodia do verso e, nesse gênero, preferia o espírito da beleza à intelectualidade. A autora lembra que a influência de Wilde na poesia de outros poetas não é frequentemente mencionada, como *A canção de amor de São Sebastião* (1914) de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) e *Lua cheia em Março* (1935) de William Butler Yeats (1865-1939), inspiradas em *Salomé*. Contudo, não se pode argumentar que a poesia de Wilde tenha aberto a cena para a poesia moderna, mas certamente é preciso defender o seu conjunto de obra poética como uma contribuição de valor.

2.4.4 Teatro

A obra teatral de Oscar Wilde constitui seu maior gênero, tipo de texto pelo qual o autor se consagrou, contemplando a tragédia e a comédia. De acordo com a nota introdutória da tradução de Oscar Mendes de *Obra Completa* (2003, p. 449), até mesmo os críticos modernos unanimemente ressaltam o valor da obra dramática de Wilde. Mendes enumera as muitas qualidades do autor nesse gênero:

Seus dons de conversador brilhante, inteligente, sedutor, com suas frases audaciosas, seus ditos de espírito, seus paradoxos, sua ironia por vezes tão agudamente ferina, sua extrema habilidade na composição do diálogo, sua feliz utilização dos efeitos dramáticos, sua arte da gradação emocional e do desfecho artístico, tudo se harmoniza para dar às suas peças, principalmente as do período final da sua gloriosa carreira de escritor, as qualidades que foram duradouras. (MENDES, 2003, p. 449).

Sua primeira peça foi *Vera ou os nihilistas* (1882). Seu enredo fala sobre Vera, uma mulher engajada com o movimento nihilista na Rússia na metade do século XIX e o Czarevich, seu inimigo político e seu amor. Contém personagens muito elaborados, segundo Robbins (2011, p. 133), como Vera, muito melodrama e algum wit²⁴, que caracterizaria a obra de Wilde futura. Encenada na América, pois Wilde não se arriscaria a ofender o Príncipe de Gales, amigo da família imperial russa, a peça não foi muito bem recebida, sendo retirada de cena após uma semana de temporada. Esclarece Mendes (2003, p. 454):

Trata-se de um melodrama, cheio de sentimentalismo, de grandiloquência, por vezes, além dos anacronismos flagrantes e da falsidade de tipos. Mas já se encontram algumas das qualidades que irão marcar o teatro wildiano: sua arte da expectativa, dos golpes teatrais, do jogo paradoxal das situações e da figura do elegante, cínico, inteligente, amoral, dizendo frases de espírito e exibindo paradoxos cintilantes.

²⁴ Elemento em uma obra teatral ou literária criado para conferir humor, provocando o riso ou o divertimento do público ou do leitor.

Seguindo a mesma linha dramaturgica está a peça *A duquesa de Pádua* (1883), a qual não obteve muito sucesso, com três semanas em cartaz. Escrita em versos brancos, assume particularidades do melodrama romanesco, com personagens pouco críveis e mudanças psicológicas repentinas:

Beijam-se pela primeira vez neste ato, quando de repente a Duquesa contorce-se no terrível espasmo da morte, rasga na agonia suas vestes e, finalmente com o rosto contorcido e deformado de dor, cai para trás, morta, numa cadeira. Guido, agarrando o punhal que ela tem no cinto, mata-se. E, ao cair sobre os joelhos dela aferra-se à capa que está no espaldar da cadeira (WILDE, 2003, p. 558).

Uma tragédia florentina é uma peça teatral escrita por Oscar Wilde, encontrada em fragmentos e incompleta por Robert Ross. Em 1906, quando *Salomé* era encenada no Literary Theatre Society, foi finalizada pelo poeta e dramaturgo Thomas Sturge Moore a pedido de Ross para que figurasse no programa teatral como um drama curto. Outra peça romântica do autor, esta tem alusões shakespearianas e um desfecho surpreendente:

Guido: Oh! Ajuda-me doce Branca! Ajuda-me Branca, sabes que sou inocente de todo mal.

Simão: Como! Resta ainda vida nesses lábios mentirosos? Morre como um cão, com a língua pendente! Morre! Morre! E o silencioso rio receberá teu corpo e o limpará arrastando-o, abandonado, até o mar.

[...]

Guido morre, Simão levanta-se e olha para Branca. Ela avança para ele como deslumbrada pelo assombro, estendendo-lhe os braços.

Branca: Por que não me disseste que eras tão forte?

Simão: Por que não me dissestes que era tão bela? (Beija-a na boca.)

(WILDE, 2003, p.654)

Sobre as comédias de costumes de Wilde, Robbins afirma que o escritor teria provavelmente se tornado um homem de muito sucesso se o processo e seu aprisionamento não tivessem ocorrido. Sendo um divisor de águas nesse gênero, o dramaturgo teria se consolidado e

desenvolvido seu teatro, na área do teatro comercial e experimental. A autora (2011, p. 134) lembra que muito do sucesso de Wilde no teatro foi possibilitado por sua relação com produtores como George Alexander, responsável pela montagem de *O leque de lady Windermere* (1892) e *A importância de ser prudente* (1895). Com esse apoio e seu talento, Wilde conseguiu implementar modificações nesse gênero das comédias de costumes, que era um tipo de teatro bastante comum em sua época. “O dramaturgo utilizava as convenções gerais as quais havia estudado como crítico, mas as utilizava contra o padrão vigente (ROBBINS, 2011, p. 134)²⁵”. Wilde utilizava a chamada dramaturgia de quatro paredes, em que a ação se passa em uma sala construída, com papel de parede, mobília específica e o público, que forma a quarta parede.

Parece que Wilde segurava um espelho para o público, pois a peça representa seus próprios espaços domésticos, e sua moral e suas atitudes. [...] o diálogo se passa numa fluência ou *wit* totalmente irrealis, junto à linguagem extremamente polida, as improbabilidades do enredo e a caracterização. Wilde usa as convenções do gênero no qual escreve contra elas mesmas, para a finalidade cômica e satírica. (ROBBINS, 2011, p. 141).²⁶

Como exemplo desse tipo de texto, de tanto sucesso para o autor, o enredo da peça *Um marido ideal* (1895) engloba um caso de chantagem política, um casamento prestes a ser destruído, a manutenção de uma reputação, e a interferência positiva e surpreendente de um dândi. Segundo Mendes (2003, p. 713), George Bernard Shaw (1856-1950) diz a respeito de Wilde: “em certo sentido, o Sr. Wilde é para mim nosso único autor teatral completo. Joga com tudo: com

²⁵ “*In his well-made plays, Wilde used the generic conventions He studied as a critic, but used them against the grain.*”

²⁶ “*There is a sense in which he was “holding the mirror” up to his audience, representing their own domestic spaces and their own morals and attitudes on play before them [...] the dialogue is spoken with a fluency or wit that is entirely unreal. The reality of the setting is at odds with the polish of the language and improbabilities of both plot and characterization. [...] Wilde is using the conventions of the genre in which he writes against themselves for comic and satirical purposes.*”

inteligência, com filosofia, com drama, com atores e auditório, com o teatro inteiro”.

No caso do outro tipo de teatro do autor, o experimental, nas peças *Salomé* e *A importância de ser prudente*, Wilde utiliza o diálogo como elemento crucial de suas peças. Contudo, esse colóquio desconcerta a ação, promovendo uma quebra entre a fala e o mundo concreto e, abandonando o realismo, dirige-se à dramaturgia experimental da modernidade (ROBBINS, 2011, p. 144-145).

Salomé foi escrita por Oscar Wilde tendo como inspiração os trabalhos dos simbolistas franceses, segundo Mendes (2003, p. 613). Nela o escritor teve o azo de colocar em prática o esteticismo, por meio do luxo, da ostentação e do elemento exótico. Possuindo um enredo sobre luxúria e morte, escrita em francês inicialmente, *Salomé* adquiriu fama paulatinamente, culminando com sua conversão à ópera por Richard Strauss.

Apesar de *Salomé* ter a roupagem diferente das outras peças de Wilde, ela ainda trabalha questões recorrentes na sua dramaturgia, como a relação entre masculinidade e feminilidade. Neste caso, utiliza-se da tragédia, e não da comédia, de acordo com Robbins (2011, p. 145). A *Salomé* de Wilde difere das muitas outras produzidas no século XIX, pois o tema estava em voga, no fato de que a protagonista é consciente de seus atos. Ela se distingue da dançarina bíblica que não conhece seu poder de sedução e age sob o comando de sua mãe. A *Salomé* wildiana assume seus desejos e fantasias, tomando a responsabilidade pela morte de João Batista.

Eu te vi Jokanaan, e amei-te. Oh! Como te amei!
Amo-te ainda Jokanaan, amo a ti somente...
Tenho sede de tua beleza. Tenho fome de teu corpo. E nem o vinho, e nem as frutas podem aplacar o meu desejo. [...] eu era uma princesa e tu me desprezaste. Era uma virgem e arrancaste de mim a minha virgindade. Era casta e encheste minhas veias de fogo... (WILDE, 2003, p. 634).

Com a peça *Salomé* e o restante de seu teatro, Oscar Wilde ganhava notoriedade crescente. Na prosa ficcional, descrita a seguir, o autor encontrou um gênero que lhe permitiu vasta expressão de suas estéticas e ideologia.

2.4.5 Prosa curta e longa

Nesta seção, abordam-se as obras em prosa do autor Oscar Wilde. Os contos de fada como gênero oferecem muitos atrativos, pois, segundo Robbins (2011, p. 77), “é um gênero aparentemente inocente (por causa do público implícito a que se destina), mas que ainda pode conter mensagens veladas”²⁷. A ficção dessa natureza consegue sobrepujar o discurso dominante, que está presente nas produções literárias do realismo e, dessa maneira, concretizar o objetivo da arte, que segundo Wilde é contar coisas belas e irreais. Contando com essa possibilidade, segundo a autora, Wilde consegue se opor à realidade hegemônica imposta pela Inglaterra, por meio da qual se apresenta a chance de enxergar uma nova vida, com novas propostas de interação, expressão sexual e valores.

Em seu nível estrutural, as histórias maravilhosas de Wilde não se acomodam ao modelo de simples contos, com linguagem acessível a todos os públicos e mensagem facilmente apreensível. Os contos do autor, segundo Robbins (2011, p. 76), comunicam mensagem bastante complexa e de difícil interpretação, cujo nível discursivo de expressão está muito acima do que se esperaria do público infanto-juvenil do contexto inglês e mundial. De fato, sua complexidade se estende a todos os públicos mundialmente em todas as épocas, pois mesmo atualmente apresentam-se desafios na compreensão da grande maioria de sua obra.

Markey (2011, p. 72) acrescenta que Oscar Wilde escreveu seus contos entre 1887 e 1891, quando ele estabelecia sua reputação de pensador crítico e antes do sucesso de seu teatro. Segundo a autora, apesar da mudança no gênero, Wilde utiliza as mesmas temáticas já presentes em suas outras obras, ilusão e realidade, honestidade e engodo, amor e desejo. No caso dos contos curtos, Wilde experimenta o gênero em formação para, além de veicular a sátira social, revelar que a vida humana não pode se limitar a fórmulas convencionais. Apresentam-se algumas paridades em relação aos seus contos e temas, conforme revela a autora:

Enquanto a influência do destino nas ações do indivíduo é tratada de forma humorística no conto *O crime de Lord Arthur Savile* [...] o mesmo tema é tratado de forma mais sombria em *O jovem rei*, no qual a hereditariedade e o destino modulam a

²⁷ “A genre that is apparently innocent (because of its implied audience), but which may yet contain hidden messages.”

maturação do protagonista, de um jovem inexperiente a um líder majestoso. *O gigante egoísta* e *O fantasma de Canterville* tratam do potencial de redenção de uma criança inocente [...] *Um amigo devotado* e *O retrato do Sr. W. H.* abordam o tema da interpretação e a relação entre a arte e a vida. (MARKEY, 2011, p. 75-76).²⁸

Mendes (2003, p. 227) esclarece sobre a publicação de cada livro de conto em separado. *O príncipe feliz e outros contos* (1888) compreendia cinco histórias curtas inéditas (*O príncipe feliz*, *O rouxinol e a rosa*, *O gigante egoísta*, *O amigo dedicado* e *O foguete notável*) cheias de graça e ternura, que encantaram os leitores por seu simbolismo e humor leve. Abaixo um trecho de *O foguete notável*:

Minha boa mulher – exclamou o foguete, num tom de voz bastante altivo -, vejo que a senhora pertence à classe baixa. As pessoas da minha posição nunca servem para nada. Temos um encanto especial e isso é mais do que suficiente. Eu mesmo não sinto a menor inclinação por trabalho algum e menos ainda por essa espécie de trabalho que a senhora recomenda. De fato, sempre fui de opinião que o trabalho rude é simplesmente o refúgio de quem não tem outra coisa que fazer na vida (*O foguete notável*, WILDE, 2003, p. 265-266).

Apesar da descrição de Mendes, percebe-se, nesse conto, o traço característico de Wilde em relação ao sarcasmo, à crítica social e à diferença das classes na Inglaterra. Isto está ilustrado pelas figuras da pata (moradora do campo e da classe baixa) e do foguete (alta posição na sociedade), descritas sob o ponto de vista do foguete.

Uma casa de romãs (1891), com quatro contos (*O jovem rei*, *O aniversário da infanta*, *O pescador e sua alma* e *O menino-estrela*) foi uma publicação cujos conteúdos foram inspirados no Humanismo

²⁸ “[...] while the influence of fate on the actions of the individual is handled in humorous fashion in Lord Arthur Saville’s crime [...] that same theme is treated in more somber vein in *The young king* where heredity and faith shape the protagonist’s maturation from callow youth to majestic ruler. Both *The selfish giant* and *The Canterville ghost* deal with the redemptive potential of an innocent child [...] both the devoted friend and the portrait of Mr. W. H. engage with the theme of interpretation, with the fairy tale suggesting that the relationship between art and life is arbitrary.”

Cristão de Ruskin, aliado ao esteticismo pré-rafaelita, com o predomínio do luxo, do preciosismo, do estratagemas e do maneirismo. Lembra também que muitos contos remetem ao Oriente pela repetição das palavras, o uso das lendas, do folclore e do elemento maravilhoso.

Dentro é exatamente como um bazar. Na verdade deverias ter estado comigo. No meio das ruas estreitas, as alegres lanternas de papel agitavam-se como grandes mariposas. Quando o vento sopra, os telhados se levantam e caem como fazem as bolhas coloridas. Os mercadores sentam-se diante de suas barracas sobre tapetes de seda. Têm soltas barbas negras e seus turbantes estão cobertos de sequins de ouro e longas enfiadas de âmbar e entalhados caroços de pêssego, que desfiam com seus dedos frios. Alguns vendem galbano e nardo, e raros perfumes da ilhas do Oceano Índico, e óleo espesso de rosas vermelhas, e mirra, e as florinhas delicadas do cravo (*O pescador e sua alma*, WILDE, 2003, p. 312).

Sobre os demais contos, Mendes (2003, p. 228) salienta que alguns trabalhos são: “peças soltas, sem o acabamento literário mais em acordo com as refinadas qualidades do autor”. Nessa categoria, qualifica *A casca de laranja*, *Old bishop* e *Ego te absolvo*. Em 1887 Wilde publica *A esfinge sem segredo* e *O modelo milionário* e, em 1891, completa-se a coletânea de contos com *O crime de Lord Arthur Savile e outras histórias*, compreendendo, segundo Mendes, novelas (narrativas mais longas) com narrações simples e sem profundidade psicológica. Percebe-se, entretanto, que esses textos são característicos das estéticas de Wilde e compostos de elementos constitutivos do estilo wildiano, como a inversão da expectativa, a ironia e o paradoxo. Um exemplo disso está no conto *O crime de Lord Arthur Savile*:

- Os relógios de explosão disse Her Winkelkolpf – não são bons artigos para exportar, nem ainda conseguindo fazê-los passar pela alfândega. O serviço de trem é tão irregular que, em regra geral, explodem antes de chegar ao seu destino. Se, porém, o senhor quer um para uso doméstico, posso fornecer-lhe um excelente artigo e garanto-lhe que o senhor ficará satisfeito com o resultado. Posso perguntar-lhe para que fim o destina? Se é para a polícia ou para alguém relacionado com a Scotland Yard, sentirei muitíssimo, mas não

poderei fazer nada pelo senhor. Os detetives ingleses são realmente nossos melhores amigos e sempre verifiquei que, tendo em conta a estupidez deles, podemos fazer de tudo quanto quisermos. Não desejaria tocar em nem um cabelo de suas cabeças (WILDE, 2003, p. 362).

Sobre o seu único romance *O retrato de Dorian Gray*, era a princípio apenas uma novela publicada no *Lippincott's Magazine* (1890). Com a interferência da editora, da crítica e de colegas esteticistas de Wilde, recebeu o acréscimo de capítulos e a atenuação do enredo (1891). Segundo Mendes (2003, p. 49-50), na obra encontram-se características do esteticismo de Ruskin e decadentismo de Huysmans, crítica social, paradoxos e escândalos veiculados pelas personagens do dândi Lord Henry Wotton, do belo e corrompido jovem Dorian Gray e do pintor Basil Hallward.

Robbins (2011, p. 118) afirma que o romance de Oscar Wilde é parcialmente um texto gótico, pois o autor se utilizou de várias convenções desse gênero. Por meio desse tipo de obra, era bastante comum nos séculos XVIII e XIX trabalhar com oposições entre “realismo e romance, civilização e mundo selvagem, real masculinidade e seus vários opostos”²⁹. As inseguranças eram culturais e trabalhadas nos livros por meio do corpo e sensibilidade femininos. O gótico, como o de Stevenson, de acordo com a autora, assustava o leitor pela possibilidade do medo do outro. Wilde leva além essa noção, dizendo ser necessário aos homens temer a si mesmos. Henry Wotton age como a má consciência e Basil Hallward oferece um contrapeso aos argumentos de Wotton.

Oscar Wilde utiliza a forma do retrato possivelmente inspirando-se no *Retrato oval* de Edgar Allan Poe (1809-1849). No caso de Dorian Gray, segundo Robbins (2011, p. 123):

[...] o retrato é um espelho, mas ao mesmo tempo, um espaço emoldurado, como o espaço de uma pintura. Ele limita o ponto de vista e estetiza o mundo real. Representando o próprio ser, ele mostra que existe uma diferença nele, uma tensão no ser que põe em cheque a ideia do indivíduo como algo não dividido. [...] A relação que Dorian tem com sua própria imagem é bastante feminina,

²⁹ “*Realism and romance; civilization and savagery; proper manliness and its various opposites*”.

junto com seu lado aristocrático, ocioso, seu interesse em decoração de interiores, joias, perfumes e roupas³⁰.

A imagem do retrato, entretanto, revela a verdade escondida e marca sua degradação inevitável:

Contemplava então o rosto perverso e envelhecido, pintado na tela, e em seguida sua face lisa e juvenil, que lhe sorria do espelho. A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava. Enamorava-se cada vez mais de sua própria beleza e cada vez mais se interessava pela degradação da própria alma. Examinava com um cuidado minucioso, e às vezes com monstruosas e terríveis delícias, as linhas profundas que sulcavam aquela fronte enrugada ou que se retorciam em volta dos lábios, cheios e sensuais. Indagava a si mesmo, então, quais os sinais mais repugnantes, se os da idade ou os do pecado (WILDE, 2003, p. 151).

Riquelme (2011, p. 71) apresenta um quadro da relação de animosidade literária entre Oscar Wilde e Walter Pater em virtude da publicação de *O retrato de Dorian Gray*. No romance, Wilde rebate Pater, registrando as possíveis decorrências das ideias hedonistas de Pater em sua obra mítica gótica, a destruição de outrem e a autodestruição. A proposta de Wilde, com *O retrato*, é aliar o gótico ao estético, aproveitando-se do elemento de luz e escuridão, o lusco-fusco, que desafia o limite entre sanidade e loucura, realidade - e seus valores burgueses - e fantasia.

Walter Pater - caricaturado na personagem Lord Henry Wotton, responsável por verbalizar muitas de suas ideias epicuristas, estoicas e hedonistas, presentes na sua forma de esteticismo - ataca Wilde em sua resenha sobre o romance, ressaltando que o autor era irlandês e que seu discurso trazia elementos característicos de seu povo, como a tendência

³⁰ “[...] *the mirror is a framed space – like the space of a Picture. It limits point of view and partially aestheticizes the real. Representing the self to the self, it shows up that there is difference in the same, a tension in itself that calls into question the individual as an undivided thing. [...] Dorian’s relationship with his own image is a further instance of his feminization, along with his aristocratic, idle lifestyle, his interest in interior decoration, jewellery, perfume and clothing.*”

à eloquência exagerada e o uso peculiar das figuras de linguagem. Também mencionou a visível inspiração de Wilde nos livros góticos de Robert Louis Stevenson (1850-1894), Edgar Allan Poe e outros, defendendo a ideia de que *O retrato* seria uma imitação ou obra sequencial de outras tantas do gênero.

Porém, segundo Riquelme (2011, p. 75), Pater não atentou para o fato de que o escritor Oscar Wilde sempre se aproveitou das convenções dos gêneros em que escreveu para apresentá-las e subvertê-las de alguma forma, o que igualmente fez no romance. Em *O retrato*, Wilde alia os postulados de Pater ao gênero gótico abarcado por Poe e, por meio do enredo e das falas das personagens, os satiriza e questiona como verdades absolutas.

O aspecto verdadeiramente chocante para Walter Pater, para o leitor e para a sociedade britânica da época de Wilde foi constatar que os binômios opostos, arte e vida, belo e feio, luz e escuridão se encontram, de acordo com a mensagem do romance, inevitavelmente, dentro do ser humano (RIQUELME, 2011, p. 87). O espanto de Basil Hallward ao enxergar o lado mau de sua criatura ilustra essa relação:

Uma exclamação de horror saiu dos lábios de Hallward enquanto via na parca luz a repugnante coisa sobre a tela olhando de soslaio para ele. Havia algo em sua expressão que o enchia de desgosto e ódio. Bons céus! Era a própria face de Dorian Gray que ele estava olhando! O horror, seja qual fosse, ainda não tinha embotado aquela beleza maravilhosa. Havia ainda um pouco de dourado no cabelo que rareava e algum escarlate nos lábios sensuais. Os olhos saturados ainda mantinham algo do encanto do seu azul, as curvas nobres não tinham ainda se esvaído das narinas esculpidas e da plástica garganta. Sim, era o próprio Dorian. Mas quem o fizera? Ele parecia reconhecer suas pinceladas e a moldura era de seu próprio desenho. A ideia era monstruosa, e assim, ele tremia de medo. Ele agarrou a vela acesa e a segurou contra o quadro. No canto esquerdo estava seu próprio nome, traçado em longas letras de vermelho brilhante (WILDE, 2012, p. 103).

O retrato de Dorian Gray é uma obra mundialmente conhecida na contemporaneidade e, sendo convertida em outras formas de texto, como o cinematográfico e até as histórias em quadrinhos, permanece

atual e enigmática. Apresenta-se ao leitor moderno com o mesmo potencial de fascinação que possuía na Inglaterra vitoriana, ao lado dos romances góticos canônicos no mundo ocidental. Oscar Wilde sobrevive em suas obras e, por meio de suas traduções, consegue penetrar no contexto brasileiro, onde se solidifica e tem suas imagens instauradas. Os próximos capítulos tratarão dos relatos dessa penetração e consolidação do autor no Brasil.

3 OSCAR WILDE NO BRASIL

Neste capítulo, apresentam-se os resultados obtidos a partir da pesquisa bibliográfica realizada no acervo da Biblioteca Nacional e nas outras fontes consultadas, a página eletrônica de Peter O'Neill sobre literatura irlandesa no Brasil, e as páginas eletrônicas das editoras que publicaram as obras de Oscar Wilde. A compilação dos resultados foi inserida em quadros, separados por gêneros, com os seguintes dados: título da obra original, título da obra traduzida, tradutor, editora e ano. Primeiramente, apresentam-se as traduções organizadas a partir da divisão em gêneros literários explorados pelo escritor, a saber, ensaios e prosa não ficcional, poesia, teatro, seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray* (1891), contos e aforismos. Todas as obras constantes nos quadros foram traduzidas na coletânea *Obra Completa*, por Oscar Mendes, em 1961, pela editora José Aguilar. A maior parte da tradução da prosa não ficcional de Wilde, que consiste de cartas, artigos e conferências, não foi considerada por se entendermos que sua única tradução se verificou nessa coletânea de Mendes. As traduções constantes na obra *Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos* são incluídas no quadro de prosa não ficcional, ao lado daquelas de Oscar Mendes, mas não são computadas na somatória geral das obras.

A opção pela segmentação em gêneros permitiu observar a frequência e a forma com que essas traduções foram realizadas, seja em edições isoladas ou em conjunto com outros textos. São apresentados quadros por ordem alfabética e cronológica desses livros para facilitar a visualização e compreensão. Aspectos relacionados às traduções apresentadas são discutidos, como sua autoria, a época de sua tradução e sua inserção no polissistema de literatura traduzida no Brasil.

Por fim, tendo discorrido acerca de cada gênero em separado, estabelece-se comparação entre as quantidades de todas as traduções mencionadas. Um gráfico detalhado mostra as obras de Oscar Wilde mais e menos traduzidas para o português brasileiro ao longo do período analisado (1899-2012).

Oscar Fingal O'Flahertie Willis Wilde (1854-1900) foi um escritor irlandês cuja vida, obra e morte são sinônimos da época vitoriana no fim do século XIX na Inglaterra. Wilde recebeu inspiração de sua família e de seu contexto de vida para sua literatura em formação. Criado em um ambiente literário e contestador, foi sempre orgulhoso de sua ascendência Irlandesa e crítico em relação aos ingleses (SCHIFFER, 2010, p. 10).

Seu contexto e sua vida estão notoriamente entrelaçados à sua literatura. A obra de Oscar Wilde, como explica no prefácio da obra *Lira Irlandesa* Zuleika Lintz (1944, p. 7-8) (ANEXO II), tradutora de sua poesia, ajusta-se a três períodos criativos, inegavelmente atrelados às fases e aos eventos de sua existência. O primeiro Oscar Wilde foi o esteta, criado pela influência de seus professores, como já exposto anteriormente, o reverendo John Pentland Mahaffy (1839-1919), com quem empreendeu viagem cultural à Itália, Walter Pater (1839-1894), de quem conheceu a obra *The Renaissance: studies in art and poetry* (1873) e John Ruskin (1819-1900), cujas ideias sobre o esteticismo contribuíram para o movimento estético na arquitetura e nas artes em geral, além da literatura.

Oscar Wilde, em sua segunda fase, foi um homem de espírito contestador. Descobriu Des Esseintes, personagem de *As avessas* (1884), de J-K Huysmans, que sintetizava o decadentismo em formação, vivendo todas as paixões e opiniões existentes e, ao mesmo tempo, abraçando todas as virtudes e pecados (SCHIFFER, 2010, p. 129-130). Várias são as obras de Wilde de cunho marcadamente decadentista, como *Salomé* (1894), por sua transgressão aos preceitos religiosos e releitura apaixonada de uma história bíblica; e contos, como *O aniversário da infanta* (1891), que aborda temas como a beleza, a vaidade, a riqueza e a pobreza, elementos depois retomados em *O retrato de Dorian Gray* (1891), romance decadentista por excelência, que descreve as mazelas da alma humana e a inversão de valores na sociedade de fim de século XIX.

Na sua terceira fase, Oscar Wilde foi o poeta da dor e da angústia, autor de *A balada do cárcere de Reading* (1898). O escritor já não existia; restava apenas Sebastian Melmoth, pseudônimo usado por Oscar Wilde após sua prisão, o qual errava pelo continente, cuja mente estava aniquilada junto com sua reputação. Essa seria sua derradeira etapa, a da reflexão, da empatia pelos sofrendores do cárcere e de suas cartas de denúncia.

A figura do Wilde irreverente está presente em uma variedade de suas obras. No gênero ensaios e prosa não ficcional, isso se verifica nas traduções brasileiras que são expostas e discutidas a seguir.

3.1 ENSAIOS E PROSA NÃO FICCIONAL DE OSCAR WILDE

Oscar Wilde abordou o anarquismo em seus ensaios quando escreveu o livro *Intenções* (1891) e a obra *A alma do homem sob o socialismo* (1891). Inspirado no decadentismo francês, baudelairiano, o

Wilde de fama mundial elaborava crítica mordaz à sua sociedade, criava uma multidão de admiradores e opositores, e tornava-se foco da imprensa escrita de sua época.

A tradução dos ensaios escritos por Oscar Wilde está exposta no quadro apresentado abaixo, que explicita as primeiras traduções desse gênero para o português brasileiro, bem como do restante de sua prosa não ficcional, e suas retraduições durante o período de 1899 a 2012.

Quadro 1: Ensaio e prosa não ficcional de Oscar Wilde traduzidos para o português brasileiro de 1899 a 2012

TÍTULO ORIGINAL	ANO	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	ANO
<i>Intentions</i>	1891	<i>Intenções</i>	João do Rio	RJ: Livraria Garnier	1912
		<i>A decadência da mentira e outros ensaios</i>	João do Rio	RJ: Império	1957
<i>The soul of man under socialism</i>	1891	<i>A alma do homem sob o socialismo</i>	Armando Brussolo	SP: Editorial Paulista	1933
			Heitor Ferreira da Costa	RS: L&PM	1983
			Maria Angela S. Vieira de Aguiar, Júlia Tettamanzy e Heitor F. da Costa.	RS: L&PM	1996
<i>De profundis: epistola in cárcere et vinculis</i>	1905/1950	<i>De profundis</i>	J. A. de Moraes	RJ: Minha Livraria	1938
			José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1952
			Zuleide Faria de Melo	RJ: BUP	1964
			Julia Tettamanzy	Porto Alegre: L&PM	1982
			José F. Ferreira Martins	SP: Princípio	1994

TÍTULO ORIGINAL	ANO	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	ANO
			Jean Melville	SP: Martin Claret	2004
<i>The works of Oscar Wilde</i>	1948	<i>Cartas</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
<i>The works of Oscar Wilde</i>	1948	<i>Autocrítica</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
<i>The works of Oscar Wilde</i>	1948	<i>Conferencias</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
<i>The works of Oscar Wilde</i>	1948	<i>Artigos</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
		<i>Chá das Cinco com Aristóteles e outros artigos</i>	Marcello Rollemberg	RJ: Lacerda	1999

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

De acordo com os dados coletados nas fontes consultadas, entre as obras de prosa não ficcional de Oscar Wilde, é possível observar que a obra *De profundis* foi a mais traduzida, com seis traduções. O interesse pela obra talvez se deva ao fato de ser um texto marcante na vida do autor, o único realmente escrito durante o período de sua prisão, em formato de uma longa carta, cuja temática desenvolve-se em um texto ensaístico. A primeira tradução de *De Profundis* data de 1938, seguindo-se outras em períodos regulares, que variam entre 10 e 18 anos. Ou seja, há certa constância no sistema receptor brasileiro no sentido de retraduzir periodicamente esse ensaio emblemático de Wilde.

A tradução de Júlia Tettamanzy, de 1982, foi publicada em período que se verificava o declínio da ditadura militar brasileira, encerrada oficialmente em 1985. Fazendo parte da coleção *Rebeldes e Malditos* da editora L&PM, a obra atrai, indubitavelmente, a atenção de um leitor contestador, aberto às manifestações culturais opositoras aos poderes vigentes e admirador dos movimentos em favor da abertura política no Brasil. A coleção contempla trabalhos de autores como Wilde e Baudelaire, os quais, entre outros, simbolizam rebeldia, crítica ao poder e resistência por meio da expressão criativa e artística. Fato de destaque marca a primeira das traduções de *De Profundis*, visto que foi realizada durante outro período de restrição, a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945), o que enfatiza o caráter político desses ensaios do autor.

A imprensa destacava a relevância desse texto à época, pois a reportagem do Jornal do Brasil de 27/09/1982 (p. 29) anunciava a publicação dessa tradução na coleção *Rebeldes e Malditos*, da editora L&PM, esclarecendo que *De profundis* era o “relato da amarga experiência do autor na prisão, condenado sob a acusação de homossexualismo”.

Outro ensaio de sucesso, a obra *A alma do homem sob o socialismo* foi traduzida duas vezes, inicialmente em 1933, por Armando Brussolo Stopinsky, autor de livros políticos, e cinquenta anos mais tarde, em 1983, por Heitor da Costa. Essa última tradução foi reeditada em 1996, em retradução em conjunto com as tradutoras Júlia Tettamanzy e Maria Angela S. Vieira de Aguiar, sendo a última escritora a responsável pela tradução das cartas à imprensa presentes na edição. É um texto marcadamente político e, traduzido em época de abertura política no Brasil, nos anos 80, apresentava uma potencial relevância para estudiosos de múltiplas áreas do conhecimento, como a Sociologia, as Ciências Políticas, a Filosofia e a Análise do Discurso, entre outras. Verifica-se aqui, segundo Toury (2012), a ocorrência de uma norma preliminar, visto que a escolha do tipo de texto pelos agentes de divulgação, no caso, as editoras, constitui uma evidência de tendência de tradução, retradução e publicação em uma determinada época.

Analisando-se a interseção dessa obra traduzida de Wilde com a questão política, toma-se de Passetti (2013) a explicação de que a retomada da reflexão política de cunho anarquista ocorreu após o fim das ditaduras na América do Sul, nas décadas de 1980 a 1990. Em seu trabalho sobre a literatura anarquista no Brasil, o autor relata que as universidades contavam com editoras que contemplavam esse tipo de texto em suas publicações. A Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e instituições como a Biblioteca Nacional (BN), por exemplo, possuíam em seu acervo literatura de cunho social e anarquista do início do século XX.

Dessa forma, ligando os aspectos sociais, políticos e literários desse contexto, é compreensível que as editoras se interessassem por textos de natureza política e liberal nessa época. A L&PM, editora gaúcha, localizava-se no mesmo Estado das organizações Federal Operária do Rio Grande do Sul e Federação Anarquista Gaúcha. Portanto, era natural que o contexto político libertário, que sempre caracterizou tal Estado e que se fazia presente nesse momento, exercesse alguma influência no gênero literário a ser traduzido e editado.

A reportagem do Jornal do Brasil de 20/08/1983 (p. 11), de Álvaro Mendes, intitulada *O outro lado da lua*, divulgava as

publicações da Biblioteca Anarquista da editora L&PM. Segundo Mendes (1983), o ensaio *A alma do homem sob o socialismo* defende a tese de que o homem somente desenvolverá suas plenas capacidades por meio do socialismo não autoritário. O crítico informava o leitor que o Oscar Wilde ensaísta era desconhecido pela maioria, mas que deveria ser considerado também como escritor desse gênero. Wilde, segundo ele, professava a individualidade pelo socialismo, que seria, ainda de acordo com o esteta, primordialmente expressa por meio da arte (MENDES, 1983).

A coletânea de ensaios *Intentions* (1891), de Oscar Wilde, foi traduzida na obra *Intenções*, por João do Rio, inicialmente publicada em 1912 pela livraria Garnier e reeditada em 1957 pela editora Império. Foi novamente publicada pela editora Imago, com algumas modificações, na obra intitulada *A decadência da mentira e outros ensaios*, em 1992, e reeditada em 1994.

Bashford (2011, p. 144) argumenta que os ensaios de Wilde proporcionam uma visão sobre seus ideais estéticos e, conseqüentemente, são a chave para o entendimento de sua literatura. A crítica literária de hoje reconhece que os seus ensaios desempenharam papel crucial na crítica à sociedade da sua época, bem como sua ruptura com os rígidos padrões vitorianos, por preconizarem questionamentos em relação aos modelos preestabelecidos. Raby (2010 p. 82) diz que a crítica dos anos 90 do século XX reconhecia os ideais de Wilde como sobreviventes e duráveis, convidando as pessoas a buscarem a felicidade.

Apesar dessa aparente atualidade dos argumentos dos ensaios e discussões estético-filosóficas do escritor, as obras *A decadência da mentira e outros ensaios* (traduzida em 1992) e *A alma do homem sob o socialismo* (traduzida em 1996) apresentaram baixa frequência tradutória no Brasil, especialmente nos últimos dez anos. Muitas das demais obras de prosa não ficcional do autor, como suas cartas, conferências e artigos foram publicadas isoladamente pela imprensa e mercado editorial ingleses na época de sua elaboração por Oscar Wilde. Entretanto, foram selecionadas e publicadas em conjunto na Inglaterra somente em período posterior à sua ficção, como na obra *The works of Oscar Wilde*, pela editora Collins em 1948. No Brasil, foram traduzidas apenas em 1961 por Oscar Mendes, na coletânea *Obra Completa*, em 1961, que tomou por base a coletânea da editora Collins.

O livro *Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos*, compilado e traduzido por Marcello Rollemberg, em 1999, apresenta dezenove artigos de crítica literária escritos por Wilde para a revista

Woman's World e outros periódicos ingleses, como o *Pall Mall Gazette*. Os artigos são os seguintes: *O túmulo de Keats*, *Jantares e pratos*, *Shakespeare em cena*, *Hamlet no Lyceum*, *Um manual para o casamento*, *O "Soneto sobre o azul" de Keats*, *Balzac em inglês*, *Ben Johnson*, *Grandes escritores por pequenos homens*, *A edição barata de um grande homem*, *Humilhados e ofendidos*, *Duas biografias de Keats*, *Chá das cinco com Aristóteles*, *Último volume de Sir Edwin Arnold*, *Os modelos de Londres*, *O novo presidente*, *Algumas anotações literárias*, *Mais algumas anotações literárias* e *Considerações de Walter Pater*. Como compilação à parte da *Obra Completa*, essa publicação tem o potencial de destacar a produção do escritor no gênero artigo, componente de sua prosa não ficcional, e de oferecer ao leitor artigos até então inéditos no Brasil, como relata o tradutor em sua apresentação da obra. Rollemberg (1999, p. 9) explica que Wilde escreveu grande parte desse material em retorno de sua viagem à América, no tempo em que trabalhou como crítico literário e jornalista. Utilizou-se dos recursos críticos que lhe são característicos, como a ironia e o humor, para falar a respeito de biografias, livros de culinária, de teatro ou de poesia em sua coluna jornalística. Seus artigos, resenhas e cartas, segundo o tradutor, soam atuais e, dessa forma, atraem a atenção dos leitores do século XXI. No artigo intitulado *Shakespeare em cena*, publicado na *Dramatic review*, em 14/03/1885, Oscar Wilde compara os recursos teatrais disponíveis em sua época àqueles dos anos de Shakespeare:

Por mais maravilhosas que sejam as passagens descritivas de Shakespeare, no entanto, uma descrição é essencialmente sem drama. A plateia de teatro fica mais impressionada com o que vê do que com o que ouve, e o dramaturgo moderno, mantendo as características de sua peça bem visíveis para sua platéia quando a cortina sobe, consegue uma vantagem que Shakespeare muitas vezes desejou. É verdade que as descrições de Shakespeare não são como as das peças atuais – nestas últimas, a plateia pode ver as coisas acontecendo por si mesmas, enquanto nas suas ele construía seu próprio método, criando na mente dos espectadores aquilo que ele desejava que fosse visto (WILDE, 1999, p. 28).

Além da prosa não ficcional do autor, outros gêneros aparecem em traduções no período compreendido pela pesquisa, como é o caso da poesia de Oscar Wilde.

3.2 POESIA

Segundo Bloom (2011, p. 01), apesar de Wilde ter iniciado na literatura com o gênero poético, esta nunca foi sua produção de excelência. Havia no escritor os ideais preconizados pelo Romantismo e a necessária sensibilidade para a poesia. Todavia, seus poemas eram considerados superficiais e pouco originais, pois transpareciam marcas de outros escritores, como Shelley e Milton.

Com respeito às características da poesia de Wilde e de sua divulgação, Tufescu (2011, p. 47) informa que seus poemas curtos e poemas em prosa, dedicados a Baudelaire e à tradição francesa, tiveram uma publicação inicial em revistas da sociedade inglesa. Nessa época, os críticos manifestavam-se no sentido de que a poesia de Wilde carecia de estilo original e de uma voz poética própria.

Muitos poemas são ligados às excursões de Wilde, como à Itália, e às suas incursões no teatro (TUFESCU, 2011, p. 51), apontando uma linha autobiográfica. As personagens de seus poemas assemelham-se aos dândis de suas comédias, com exceção do prisioneiro C.3.3, da *Balada do Cárcere de Reading* (1898), sofredor que compartilha das agruras de seus companheiros de prisão. Abaixo se encontra o inventário das traduções brasileiras de sua poesia, em suas diferentes fases, sobre as quais se discute a seguir.

Quadro 2: Poesia de Oscar Wilde traduzida para o português brasileiro de 1899 a 2012

TÍTULO ORIGINAL	ANO	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	DATA
<i>The ballad of the Reading gaol</i>	1898	<i>A balada do enforcado/A balada do cárcere de Reading</i>	Elysio de Carvalho	RJ: Brasil Moderno	1899
			Manoel Gondin da Fonseca	RJ: Editora Quaresma	1931
			Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
			Paulo Vizioli	SP: Nova Alexandria	1997
<i>Poems</i>	1881	<i>Lira Irlandesa: tradução de poesia de Oscar Wilde</i>	Zuleika Lintz	SP: Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa	1944
<i>Poems in prose</i>	1894	<i>Poemas em prosa</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
			Dilermando Duarte Cox	RJ: Ediouro	1993

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

Tomando os dados coletados nas fontes consultadas, a poesia de Oscar Wilde apresentou baixa frequência tradutória no Brasil, e Wilde sempre foi - e continua sendo - mais conhecido como autor de outros gêneros, especialmente de contos e de romance, embora tenha escrito um único romance. No entanto, o autor adentra no sistema literário brasileiro justamente devido à sua poesia, pois é *The ballad of Reading gaol* a primeira obra do escritor traduzida para o português brasileiro, por Elysio de Carvalho, em 1899, intitulada *A ballada do enforcado*. Elysio de Carvalho, diretor da revista *América Brasileira* e escritor decadentista de *Five o'clock* (1909), inicia, dessa forma, o ciclo de traduções wildianas no Brasil. O poema foi traduzido três outras vezes e o título *A balada do cárcere de Reading* foi posteriormente adotado por Gondin da Fonseca, em 1931, por Oscar Mendes, em sua tradução de 1961, e por Paulo Viziloli, na tradução de 1997, fim do século XX.

A tradução de Gondin da Fonseca do poema, que toma parte em sua coletânea intitulada *Poemas da Angústia Alheia*, foi reeditada três vezes, a última em 1966. Trata-se de uma coletânea de poemas sentimentais de poetas famosos. É importante ressaltar um aspecto dessa

tradução que aponta para o que, nos termos de Toury (2012), pode ser interpretado como uma mudança no que o teórico chama de política de tradução, aspecto que, em sua teoria, ele relaciona às chamadas normas preliminares. As normas preliminares referem-se, entre outras coisas, à escolha do tipo de texto ou textos específicos a serem introduzidos na cultura alvo. Traduções que poderão desempenhar papel inovador no polissistema de acolhida, entre outros aspectos, pelo meio de veiculação escolhido. No caso específico dessa tradução, vale salientar que ela aparece em edição bilíngue, formato relativamente raro para a época.

Vizioli (1997, p. 20), em introdução do tradutor (ANEXO II), destaca a relevância da obra *A balada do cárcere de Reading*, opondo-se ao restante da poesia de Wilde, que, de acordo com o tradutor, é o seu gênero menor e no qual impera a artificialidade e a falta de emoção. Contudo, nesse poema, encontra-se sua veracidade emotiva e seu amadurecimento como poeta. Há principalmente a reflexão sobre o tema das prisões da consciência das pessoas, presente na forma da temática da traição e da morte.

A obra *Lira Irlandesa: tradução de poesia de Oscar Wilde* foi traduzida por Zuleika Lintz, em 1944, e traz poemas das coletâneas *Eleutheria*, *Rosa mystica*, *Anêmonas*, *Flores de ouro*, *O quarto movimento e Outros poemas: Hélas!*, *Soneto sobre o massacre dos cristãos na Bulgária*, *San miniato*, *Requiescat*, *Soneto escrito na semana santa em Gênova*, *Soneto em ouvindo o Dies Irae cantado na Capela Sistina*, *Dia de páscoa*, *Madonna mia*, *E tenebris*, *Vita nuova*, *La bella Donna della mia mente*, *Serenata*, *Chanson*, *O túmulo de Keats*, *No salão dourado*, *Endimão*, *Apologia*, *Quia multum amavi*, *Silentium amoris*, *Balada de Margarida*, *Sua voz*, *Minha voz*, *Tedium vitae*, *O túmulo de Shelley*, *Ailinson*, *ailinson eipe*, *to d eu nichato*, *A verdadeira sabedoria*, *O novo remorso*, *Le jardin dès tuileries*, *A L. L.*, e *Flor do amor*. Foi publicada pelo intermédio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, fato que pode indicar o destaque do texto e do autor no cânone brasileiro. Um epitexto acerca do livro publicado em reportagem na imprensa enaltecia a obra: “Zuleika Lintz, no lindo volume ilustrado em que enfeixou várias poesias do grande poeta inglês Oscar Wilde, revela, de modo brilhante, sua intensa e expressiva sensibilidade de artista” (REVISTA FON-FON, 1944, s/p).

Esses poemas seriam retraduzidos apenas 17 anos mais tarde na coletânea *Obra Completa*, por Oscar Mendes, em 1961. Também faz parte da coletânea de Oscar Mendes a tradução dos poemas em prosa de Wilde, que são narrativas curtas de fundo moralizante, publicadas pela editora José Aguilar, em 1961, com reedições em 1975, 1980, 1983 e

2003. O tradutor relata que Wilde elaborou a coletânea de seus poemas em 1881, passando então a dedicar-se ao teatro, e deixando a poesia um pouco à parte. Após a sua soltura, em 1898, Wilde retomaria o gênero, com a famosa *A balada do cárcere de Reading*. Segundo Mendes (1961, p. 858):

[...] o que caracteriza até então a poesia de Wilde fôra o seu artificialismo, a sua emoção eminentemente livresca, a sua imitação de modelos ilustres. A “Balada” é algo mais belo, de mais original, de mais sincero, de mais emotivo. O artificialismo desaparece, a voz poética tem acentos mais puros, mais humanos, mais cristãos. O sofrimento fizera jorrar uma fonte de águas menos turvadas pelas reminiscências livrescas. A presença do aparato clássico da mitologia Greco-latina e das comparações literárias dá lugar a uma realidade mais verdadeira e mais autêntica. De toda a obra poética de Wilde é a peça mais conhecida, mais lida, mais apreciada (MENDES, 1961, p. 858).

A tradução de poesia, excetuando-se o poema *A balada do cárcere de Reading*, não é computada na somatória geral das traduções, visto que o gênero recebeu apenas duas traduções, uma parcial, na obra de Zuleika Lintz, e outra como parte da coletânea de Oscar Mendes. Os poemas em prosa foram apenas traduzidos na coletânea *Obra completa*, de Oscar Mendes, e não são considerados na soma geral das obras. Em seguida, abordam-se as traduções brasileiras dos aforismos, frases pelas quais Oscar Wilde se famoso no mundo ocidental e em sua literatura.

3.3 AFORISMOS

Os paratextos de algumas traduções brasileiras dos aforismos de Oscar Wilde oferecem informação de relevância tanto sobre o texto original do autor como sobre o texto traduzido. Em prefácio à tradução da obra, Reim (1997, p. 9) (ANEXO II) explica que o livro *Aphorisms* foi publicado em 1901 por Robert Ross. Wilde escreveu-o sob o pseudônimo Sebastian Melmoth, nome que adotou depois de sua libertação, no período em que viveu no continente europeu. Essa foi, segundo o tradutor, uma época de problemas monetários e particulares para Oscar Wilde, pois encontrou pouco apoio após a sua saída da prisão de Reading. Com dificuldades para a divulgação de sua obra devido ao

recente processo, encontrou-se pobre e sozinho, errando entre cidades europeias. Com pouca produção literária nesses anos (1897-1900), publicou a *Balada do Cárcere de Reading* e escreveu seus *Aforismos*, que foram editados postumamente.

Segundo Reim (1997), o pseudônimo Sebastian Melmoth referia-se ao tio-avô de Oscar Wilde, Robert Maturin, escritor de *Melmoth the wanderer* (1820). O termo “wanderer” (aquele que vaga) é representativo da situação de Wilde, exilado, sem lar, sem rumo certo e necessitado de uma nova identidade. A respeito do livro *Aforismos*, Reim (1997) descreve:

[...] Paradoxos, ditos espirituosos, clarões verbais; quase parece ouvir o próprio escritor burilando, com a voz, as palavras que mais tarde irão ocupar o devido lugar no papel. É a sua parte mais verdadeira, embora enganosa, que também se mostra, por baixo de uma aparente frivolidade, terrivelmente profunda e estranhamente reveladora (REIM, 1997, p. 10).

O quadro a seguir mostra as traduções brasileiras da obra *Aforismos*, cuja autoria e frequência são discutidas em seguida.

Quadro 3: Tradução de *Aforismos* para o português brasileiro de 1899 a 2012

TÍTULO ORIGINAL	DATA	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	DATA
<i>Sebastian Melmoth aphorisms</i>	1911	<i>Aforismos/ Aforismos ou mensagens eternas</i>	Mario Fondelli	RJ: Newton Compton Brasil	1955
				Curitiba: Polo Editorial Paraná	1997
			Renata Maria Pereira Cordeiro	SP: Landy	2000/2006

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

Considerando-se os dados obtidos nas fontes consultadas, a obra *Aforismos* foi traduzida por Mario Fondelli, em 1955, reeditada três vezes pela editora New Compton Brasil e uma vez pela editora Polo Editorial Paraná (1997). Traduzida uma segunda vez por Renata Maria Pereira Cordeiro a partir da versão francesa de Duda Machado, foi publicada pela editora Landy, em 2000, com duas edições.

Aphorisms passou por poucas traduções brasileiras, provavelmente pelo fato de ser composta de frases curtas, facilmente obtidas, replicadas e disseminadas por outros meios diferentes do livro impresso, como a veiculação pela internet a partir dos anos 90 do século XX. A publicação consiste de máximas compiladas a partir de obras do escritor, como suas peças de costumes, por exemplo, e de outros aforismos criados por Wilde especialmente para a obra.

Os *Aforismos* de Oscar Wilde, após *O retrato de Dorian Gray*, talvez sejam a literatura mais conhecida do autor. Citados na mídia, na literatura e nas outras áreas de conhecimento, são materiais de embasamento para reflexões e comentários de natureza filosófica. Os paradoxos presentes nos aforismos causam, ao mesmo tempo, perplexidade e deleite, pela agradável quebra da expectativa e o convite ao pensamento. A seguir, oferece-se um panorama descritivo das traduções do livro *O retrato de Dorian Gray*.

3.4 O ROMANCE DE OSCAR WILDE

O único romance de Oscar Wilde – *O retrato de Dorian Gray*, publicado originalmente em 1890, no periódico *Lippincott Magazine* e convertido em livro em 1891 – evidencia sua estética decadentista. Incorpora os elementos da boemia desenfreada, da desilusão da vida, da amargura e da perda do prazer, como no caso de Dorian, personagem principal do romance, face à perda da juventude. A obra, segundo Gillespie (2011, p. 97) recebeu inúmeras críticas desfavoráveis em jornais, as quais condenavam a narrativa que instigava à imoralidade, isso segundo os padrões de então. As respostas de Wilde na época deixavam claro que ele compreendia os julgamentos como errôneos e irrelevantes, mas que, mesmo assim, poderiam distorcer as percepções do público acerca de sua obra e da arte:

Creia-me, Senhor Diretor; o puritanismo nunca é tão odioso e tão daninho como quando se refere a questões artísticas. É então quando está mais fora de lugar. E desse puritanismo se fez intérprete o crítico de seu jornal, que não cessa de estragar o instinto artístico dos ingleses. Longe de estimulá-lo, deveria Vossa Senhoria pôr-se contra ele, procurando ensinar a seus críticos a reconhecer a diferença essencial entre a arte e a vida. [...] É conveniente impor limites à ação; mas não convém impor limites à arte. À arte pertencem

todas as coisas existentes e todas as que não existem, e nem o próprio diretor de um periódico londrino tem direito algum de restringir a liberdade da arte na escolha do tema a tratar (WILDE, 2003, p. 1321).

A crítica literária brasileira sempre se rendeu às qualidades do texto e da trama de Wilde, e são muitos os registros na imprensa escrita sobre o livro *O retrato de Dorian Gray*, suas retraduições brasileiras e adaptações. Às suas traduções somou-se o reforço de suas adaptações cinematográficas exibidas no Brasil. É o caso, por exemplo, em 1945, do roteiro de Albert Lewin para o estúdio Metro Goldwyn Mayer. E também da versão de Oliver Parker, de 2009, pelo Ealing Studios, Inglaterra. A segunda adaptação seria até mesmo utilizada para a capa da última tradução de 2012, de Marcella Furtado, publicada pela editora Landmark.

A obra *O retrato de Dorian Gray* foi introduzida no contexto brasileiro no início do século XX, por João do Rio (1923), e devido às retraduições oriundas de sua importância no conjunto da obra literária de Oscar Wilde e de sua recepção positiva, tornou-se canônica no polissistema literário brasileiro. Nesse caso, as adaptações, retraduições e versões da obra permitiram sua sobrevivência.

Um exemplo de crítica da obra e da maneira como a sua percepção mudou com o passar dos anos encontra-se em um epitexto, na reportagem em homenagem aos 100 anos de morte de Oscar Wilde, veiculada no caderno de Cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 26/11/2000. Geraldo Galvão Ferraz³¹ compara as visões dos contemporâneos de Wilde e a maneira como a obra é vista e lida na atualidade:

Os críticos contemporâneos de Wilde, além de condenarem o que achavam de excessos no texto, a aberta homossexualidade de Dorian, algo inédito na literatura da época, atacaram a pouca humanidade dos personagens. Na verdade, eles são mais temas que personagens, mas a trama não precisava de mais. Hoje se lê *O retrato de Dorian Gray* mais como uma história gótica de terror, fascinante pela tentação da impunidade, em que o conflito da arte e da vida ocupa um segundo

³¹ (1941-2013) jornalista, tradutor, crítico literário e colunista. Editor da revista *Grilo* e do *Centro de Estudos Pagu*.

plano. O retrato de Dorian Gray provocou escândalo, mas sua qualidade é inegável como um relato imaginoso e hipnótico, tantas vezes imitado (FERRAZ, 2000, s/p).

O único romance de Oscar Wilde foi intensamente traduzido no período abarcado entre 1899 e 2012, foco desta pesquisa. Abaixo se encontra um quadro dessas traduções seguido de discussões acerca de sua autoria, frequência e contextos de produção.

Quadro 4: Traduções do romance *O retrato de Dorian Gray* para o português brasileiro de 1899 a 2012

TÍTULO ORIGINAL	DATA	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	ANO
<i>The Picture of Dorian Gray</i>	1890/1891	<i>O retrato de Dorian Gray</i>	João do Rio	RJ: Livraria Garnier	1923
				RJ: Imago	1993
				SP: Hedra	2006
				SP: Martin Claret	2009
			Januário Leite	RJ: Flores & Mano	1926
				RJ: Irmãos Pongetti	1945
			José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1949
				SP: Edigraf	1965
			Jeanette Marillier	SP: Livraria Martins	1952
			Hamilcar de Garcia	RJ: Saraiva	1953
			Lígia Junqueira	RJ: Biblioteca Universal Popular	1965
				RJ: Civilização Brasileira	1969
			Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
				SP: Abril Cultural	1972
				SP: Nova Cultural / Círculo do Livro	1973
				SP: Editora Três	1974
			Clarice Lispector	RJ: Otto Pierre Editores	1979
				SP: Tecnoprint/Ediouro	1974
			José Eduardo R. Moretzsohn	RJ: Livraria Francisco Alves	1981
				RS: L&PM	2001
SP: Abril	2010				

TÍTULO ORIGINAL	DATA	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	ANO
			Marina Guaspari	RJ: Ediouro / PubliFolha	1974
			Cláudia Lopes	SP: Scipione	1994
			Maria Cristina F. da Silva ^{32*}	SP: Nova Cultural	1996
			Pietro Nassetti*	SP: Martin Claret	1999
			Eduardo Almeida Ornick	SP: Nova Alexandria	2002
			Enrico Corvisieri*	SP: Nova Cultural	2003
			Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2005
			Caio Riter	SP: Escala Educacional	2011
			Douglas Tufano e Renata Tufano	SP: Paulus	2011
			Carol Bensimon e Stanislas Gros	SP: Companhia das Letras	2011
			Marcella Furtado	SP: Landmark	2012
			Paulo Schiller	SP: Penguin	2012

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

Levando em conta os dados obtidos nas fontes consultadas, a obra *O retrato de Dorian Gray* foi traduzida 19 vezes para o português brasileiro desde 1923, data da primeira tradução, por João do Rio, publicada pela livraria Garnier até 2012, final do escopo desta pesquisa. João do Rio já fora o precursor da tradução brasileira da obra *Salomé*, em 1908, e por ser um escritor também esteta e decadentista e admirador de Oscar Wilde, foi um importante agente da introdução de suas obras

³² Há divulgação na mídia de que as traduções assinaladas com asterisco passem por processos judiciais quanto à autoria. Embora esta pesquisa não se dedique a investigações nesse sentido, optou-se pela exclusão desses textos do cômputo geral das obras, a fim de equalizar a somatória de maneira a contemplar as traduções comprovadamente genuínas.

no contexto nacional, ao lado de Elysio de Carvalho. A editora Garnier, por sua vez, viabilizou a publicação por meio do convite ao tradutor e o estímulo à tradução, custeando a obra. Verifica-se, assim, uma patronagem indiferenciada, que é um tipo de mecenato ou patrocínio em relação à poética, à ideologia ou ao aspecto financeiro envolvido na publicação de uma obra, segundo os conceitos de Lefevere (1992), já abordados no capítulo I.

À tradução de João do Rio de *O retrato de Dorian Gray* seguiram-se dezoito retraduições ao longo do período investigado, demonstrando grande interesse e movimento tradutório, apesar do período sem traduções publicadas entre aquelas de Antonio Januário Leite, publicada em 1926 e reeditada em 1935, e a tradução de José Maria Machado. Dessa feita, houve duas traduções no início do século XX, os trabalhos de João do Rio e Januário Leite já mencionados, com apenas três anos de intervalo. A próxima tradução ocorreria apenas vinte anos depois, realizada por José Maria Machado, para o Círculo do Livro em 1949, seguindo-se as traduções de Jeanette Marillier, em 1952, e de Hamilcar de Garcia, em 1953, com somente um ano de diferença. Uma década depois, Oscar Mendes e Lígia Junqueira produzem traduções que receberiam muitas reedições até o final do século, mostrando a vitalidade do seu texto. A tradução de Oscar Mendes de 1961, na época da publicação de sua coletânea *Obra Completa*, foi reeditada cinco vezes, sendo que aquela de Lígia Junqueira Caiubi, de 1965, foi reeditada seis vezes pela editora Civilização Brasileira, a última em 2005, tornando-se bastante popular entre os leitores brasileiros de Wilde, principalmente no século XX. Há novamente um intervalo sem novas traduções do romance até a coincidência das traduções de Clarice Lispector e Marina Guaspari em 1974. No final do século XX e início do século XXI houve traduções com intervalos mais curtos (1-3 anos). Os anos 2011 e 2012 foram prolíficos nas traduções de *O retrato de Dorian Gray*, com as adaptações para o público infanto-juvenil de Caio Riter, Douglas Tufano e Renata Tufano e de Carol Bensimon para o formato de HQ. A tradução mais recente de Marcella Furtado, publicada em edição bilíngue e a tradução de Paulo Schiller, aclamada pela crítica, indicam novo interesse no romance na segunda década do século XXI.

Aparentemente, a publicação de edições bilíngues concretiza-se no mercado literário brasileiro, com textos traduzidos de Wilde e outros escritores. Percebe-se a presença de uma tendência nesse sentido, configurando norma preliminar de tradução, conforme conceitos dos estudos descritivos da tradução de Toury (2012). A tradução de Marcella Furtado, de 2012, é direta, visto que utiliza a versão do texto-

fonte de 1890, escrita para o periódico Americano *Lippincott's Monthly Magazine*, e não a versão adaptada e suavizada a pedido da editora Ward Lock and Company, de 1891. Além disso, configura-se uma norma operacional, de acordo com os preceitos de Toury (2012), o emparelhamento do texto original e a tradução, em uma nova forma de organização da tradução, apontando possível tendência de outras traduções atuais.

Análise detalhada dos paratextos das traduções brasileiras de *O retrato de Dorian Gray* encontra-se no capítulo IV desta tese, em que aspectos como contexto de produção, normas e políticas tradutórias são abordados. A seguir, apresenta-se o inventário referente à tradução de escritos teatrais do autor, seguido de discussão a respeito de sua frequência tradutória ao longo do período pesquisado.

3.5 O TEATRO DE OSCAR WILDE

O teatro de Oscar Wilde é composto por nove peças. Quatro delas, *A Duquesa de Pádua*, *A santa cortesã*, *Vera ou Os Niilistas* e *Uma tragédia florentina* são mais vinculadas à tragédia. Não obtiveram tanto sucesso de crítica ou público desde seu lançamento, no primeiro período dramaturgicamente de Oscar Wilde, de 1880 a 1890. *Salomé* (1894) é sua peça mais famosa. Ligada ao texto bíblico, subverte-o, conferindo-lhe novas relações, novos valores e questionamentos, especialmente em relação à sexualidade e ao poder.

Suas comédias de costumes, aquelas mais traduzidas após *Salomé*, representam uma denúncia contra o mundo vitoriano conservador, subjugado por rígidos padrões. *A importância de ser prudente*, *Um marido ideal*, *O leque de Lady Windermere* e *Uma mulher sem importância* compõem a paródia wildiana à vida na Inglaterra finissecular. Colocando o público 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.

Inicialmente traduzido para o português brasileiro por João do Rio com *Salomé*, em 1908, e por Elysio de Carvalho com *Uma Tragédia Florentina*, em 1924, o teatro de Wilde contou com muitas retraduações posteriores. É o caso, por exemplo, de *Salomé*, em vários momentos do século XX. A seguir, encontra-se um quadro ilustrativo dessas traduções, o qual destaca os anos de tradução de cada peça, bem como a frequência dessas traduções.

Quadro 5: Teatro de Oscar Wilde traduzido para o português brasileiro de 1899 a 2012.

TÍTULO ORIGINAL	DATA	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	DATA
<i>Salome</i>	1894	<i>Salomé</i>	João do Rio (Paulo Barreto)	RJ: Garnier	1908
				RJ: Livraria Império	1958
				RJ: Philobiblion Livros de Arte Ltda.	1977
				SP: Imago	1993
				DF: Alhambra	1995
				SP: Claret	2003
			José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1949
			Dante Costa	RJ: José Olympio	1952
			Nelson Araújo	BA: Progresso	1958 sebo
			Carlos Benjamin de Viveiros	BA: S.A. Artes Gráficos	1967
			Dilermando Duarte Cox	RJ: Tecnoprint	1983
				RJ: Ediouro	1993
			Renata Maria Parreira Cordeiro	SP: Landy	2002
Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2007			
Ivo Barroso	SP: Berlendis e Vertechia	2010			
<i>A florentine tragedy</i>	1908	<i>Uma tragédia florentina</i>	Elysio de Carvalho	RJ: América Brasileira	1924
<i>An ideal husband</i>	1895	<i>Um marido ideal</i>	José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1949
			Marina Guaspari	RJ: Vecchi	1959
			Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1975
			Flavia Maria Samuda	RJ: Ediouro	2000

TÍTULO ORIGINAL	DATA	TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	DATA
<i>A woman of no importance</i>	1893	<i>Uma mulher sem importância</i>	José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1952
			Júlia Tettamanzy e Maria A. S. Viera de Aguiar	Porto Alegre: L&PM	1982
			José F. Ferreira Martins	SP: Princípio	1994
<i>The importance of being Ernest</i>	1895	<i>A importância de ser prudente</i>	Guilherme de Almeida e Werner J. Loewenberg	RJ: Civilização Brasileira	1960
			Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1975
			Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2006
			Eduardo Tolentino e Brian Penido Dutt-Ross	SP: Peixoto Neto	2007
			Sonia Moreira	SP: Penguin/ Companhia das Letras	2011
<i>Lady Windermere's fan</i>	1892	<i>O leque de Lady Windemere</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1975
<i>The Duchess of Padua</i>	1883	<i>A Duquesa de Pádua</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
<i>La Sainte Courtisane</i>	1908	<i>A Santa Cortesã</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
<i>Vera or the Niilists</i>	1902	<i>Vera ou os Niilistas</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
		<i>Teatro completo. Volume 1 e 2</i>	Doris Goettems	SP: Landmark	2011

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

De acordo com os dados obtidos nas fontes consultadas para esta pesquisa, no Brasil, o teatro de Wilde foi primeiramente traduzido em

1908, com *Salomé*, tradução realizada pelo autor esteticista João do Rio. Assim, foi também a segunda obra de Wilde - independentemente do gênero literário – a ser traduzida ao português brasileiro, após *A ballada do enforcado*, traduzida por Elysio de Carvalho em 1899.

A análise dos dados expostos nos quadros permite constatar que há exatamente um intervalo de 16 anos até a tradução da segunda peça de Wilde, *Uma tragédia florentina*, por Elysio de Carvalho. Vinte e cinco anos depois temos a terceira tradução do teatro wildeano ao português brasileiro, em 1949, com *Um marido ideal* e, também, a primeira retradução de *Salomé*, ambas por José Maria Machado. A partir desse texto, as traduções são constantes, passando-se de três a cinco anos e poucos intervalos maiores, como ocorre, por exemplo, entre 1967 e 1975 (oito anos) e 1983 e 1993 (dez anos). Verifica-se uma atividade tradutória dinâmica, visto que todas as décadas receberam traduções do teatro de Wilde a partir de 1949. O período de maior movimento foi a década de 2000, pois dez traduções ocorreram entre 2000 e 2011, culminando com a tradução do teatro completo do autor, por Doris Goettems em 2011.

A peça *A importância de ser prudente* foi traduzida muito produtivamente, contando com cinco traduções, dentre elas as dos renomados tradutores Guilherme de Almeida (1960), com quatro edições, e Oscar Mendes (1975) e mais tarde, das atuais tradutoras Sonia Moreira (2011) e Doris Goettems (2011). A peça é, após *Salomé*, a mais conhecida de Oscar Wilde. Considerada sua obra-prima, foi encenada no Brasil muitas vezes, comentada pela mídia, entre elas a imprensa escrita, e adaptada para o cinema. O tradutor Guilherme de Almeida era colunista, autor esteticista e admirador da obra de Oscar Wilde. Percebe-se a ligação do tradutor Guilherme de Almeida ao movimento estético da obra de Wilde, visto que publicava na imprensa brasileira textos sobre o esteticismo, como o que segue, em sua coluna de crítica literária em 09/02/1965 (p. 5), no jornal *O Estado de S. Paulo*:

Toda obra de arte é obra de autocrítica. O artista, no labor, vai se criticando até não poder mais. E chegando a esse “ponto de nega”, entrega ao mundo o Mundo que ele criou. E é então que surge o verdadeiro crítico, isto é, o continuador do artista: aquele que é capaz de “dar de si mesmo”, acrescentando beleza à Beleza (ALMEIDA, 1965, p. 5).

Outro tradutor de *A importância de ser prudente*, Oscar Mendes (1975), definiu-a uma obra-prima do teatro, uma escrita de vanguarda, plena de impossibilidades, circunstâncias ridículas, passagens cheias de gracejos, jogos de palavras, contrassenso, extremamente inteligente. Ele explica que, devido ao processo de Oscar Wilde, suas peças foram proibidas e esquecidas por muito tempo, mas que, gradualmente, sua obra voltou a ter o prestígio merecido e, no caso do seu teatro, voltou a receber muitas montagens, especialmente *Salomé*. Como exemplo da acolhida do teatro de Wilde no Brasil, João Bethencourt (1957, s/p) publicou uma crítica sobre *A importância de ser prudente*, classificando-a de:

A mais perfeita comédia da era vitoriana [...] no supremo desdém com que valoriza apenas e unicamente o fútil, na intensa seriedade que tem somente para com as coisas mais banais, Earnest é também uma tremenda experiência de libertação, uma espécie de declaração de direitos da fantasia criadora, triunfo da imaginação, do espírito, da forma. Wilde atinge seu auge de estilista, de humorista, de esteta e de autor.

A peça obteve recepção predominantemente positiva no contexto brasileiro, registrada pela imprensa escrita em muitas ocasiões. Como exemplo, cita-se o epitexto presente na reportagem de *O Estado de S. Paulo*, de 02 de julho de 1950, que noticia a encenação da peça no Teatro Brasileiro de Comédia:

Como conceber *A importância de ser prudente* fora do teatro? As suas razões de ser pertencem exclusivamente ao teatro, o seu diálogo é tão incessantemente brilhante e espirituoso que a simples leitura torna-se impertinente [...] eis o segundo mérito de *A importância de ser prudente*: uma teatralidade de caráter superior, um espírito moderno, uma técnica que se desvencilha das regras vigentes, criando diálogos e situações baseadas livre e alegremente no absurdo (O ESTADO DE S. PAULO, 1950, p. 10).

Ainda na mesma década, em epitexto do mesmo periódico, João Bethencourt, em 15/11/1957, elogiava:

Precisamente há 63 anos estreava a comédia mais perfeita da era vitoriana. Perfeita na forma,

perfeita na sua maneira peculiaríssima de retrato social [...] o tempo liberta (a peça) de seus grilhões vitorianos. Depura-a, desencarna-a – e o que fica é cada vez menos uma farsa realista, sátira social, comédia de costumes e cada vez mais uma fantasia lírico-cômica deliciosa, delicada, infinitamente engraçada, permeada daquela sutil nostalgia, marca do “humour” mais elevado (BETHENCOURT, 1957, s/p).

Percebe-se, assim, a relevância do teatro de Oscar Wilde para o contexto brasileiro, que já se consolidava na segunda metade do século XX. As demais peças de costumes do escritor, *Um marido ideal*, *Uma mulher sem importância* e *O leque de Lady Windermere* foram traduzidas em edições conjuntas e também nas coletâneas *Obra Completa*, por Oscar Mendes, em 1961, e *Teatro Completo*, por Doris Goettems, em 2011. Essas traduções foram a base de adaptações para o palco, com diversas montagens no Brasil ao longo do século XX.

Acerca das demais peças, tradução de destaque é *Uma tragédia florentina*, em 1924, por Elysio de Carvalho, publicada na revista *América Brasileira*, dedicada à divulgação de literatura e arte no início do século XX, da qual era diretor. A peça seria retraduzida apenas em 1961 e 2011, nas coletâneas de Oscar Mendes e Doris Goettems. *Vera ou Os Niilistas*, *A santa cortesã* e *A Duquesa de Pádua* também foram pouco traduzidas para o português brasileiro, apenas dentro das coletâneas já citadas.

Salomé, a peça mais traduzida de Oscar Wilde para o português brasileiro, foi escrita por Wilde em francês para ser especificamente encenada por Sarah Bernhardt, mas com sua censura na Inglaterra, a atriz abandonou o projeto. João do Rio, autor da primeira tradução, que data de 1908, trabalhou a partir da versão inglesa, escrita por Alfred Douglas, indicando uma tradução indireta, segundo o conceito de normas preliminares de Toury (2012). A peça também recebeu muitas montagens, especialmente no século XX.

A tradução de João do Rio de 1908 foi primeira tradução de *Salomé* no Brasil, à qual se seguiram outras doze. Permanecendo a única tradução da peça por 25 anos, até 1949, foi o texto com maior número de reedições recebeu, num total de seis no período de 1908 e 2002. Isto sem dúvida aponta para a vitalidade da obra de João do Rio no sistema literário brasileiro. A capacidade de reatualização da peça também é fato indiscutível no sistema literário brasileiro, pois a última tradução, por

Ivo Barroso, um tradutor de prestígio, data de 2010. *Salomé*, dessa forma, atravessa o século XX e adentra o XXI.

Em relação à ligação entre as traduções e as encenações de *Salomé* nos palcos brasileiros, precisaríamos investigar a história do nosso teatro para verificar se as retraduações de *Salomé*, bem como de outras peças wildianas, estariam vinculadas a momentos de maior ou menor interesse nas peças do autor para encenação ou se essas retraduações seriam insumos para uma retomada do teatro do escritor no Brasil. Apesar desses aspectos ultrapassarem o escopo desta pesquisa, os dados deste estudo apresentam-se como ponto de partida para futuras investigações dessa natureza e que possam evidenciar o papel da tradução como fomento de transposição das obras para outros meios semióticos do polissistema cultural brasileiro.

Já no século XXI, as peças de Oscar Wilde são traduzidas por Doris Goettems, na obra *Teatro Completo*, em cujo prefácio menciona, por exemplo, as características dramáticas de Wilde:

Invoca em si mesmo e ao mesmo tempo uma reação e frustração do público: as situações dramáticas e satíricas são invocadas, apresentadas e completamente alteradas em seus desfechos, [...] um manipulador de situações, no desejo de criar um espaço no qual o público se reconhece e associa as regras literárias com a comédia de costumes. Wilde, assim, compartilha o prazer de pertencer a uma comunidade elitista com o estabelecimento de uma aristocracia alternativa, moldada não pelos direitos de berço ou dinheiro, mas sim pelo conhecimento e pela sabedoria (GOETTEMS, 2011, p. 9-10).

A edição traz as versões em inglês e português lado a lado, e destaca-se por ser a primeira publicação bilíngue do teatro wildiano no Brasil. Outro mérito dessa obra é a atualização do teatro de Oscar Wilde por meio da retraduação no século XXI, permitindo a sobrevivência das peças, a sua leitura pelo público contemporâneo e sua adequação às normas literárias atuais. As traduções dos contos do autor, descritas a seguir, são representativas de um gênero muito popular junto aos leitores brasileiros de Oscar Wilde.

3.6 OS CONTOS DE OSCAR WILDE

Os contos de Oscar Wilde foram publicados entre 1887 e 1891, quando o autor estabelecia uma reputação de pensador crítico, mas anteriormente ao seu sucesso como dramaturgo. Como suas histórias exploram aparentes oposições, por exemplo, de ilusão e realidade, honestidade e engodo, amor e desejo, que reaparecem em suas outras obras, a tecitura dos contos de Wilde reflete suas preocupações temáticas contínuas e sua futura inovação da forma literária como evidencia Markey, salientando seu talento de utilizar-se de várias fontes tradicionais para compor suas obras.

À medida que ele elabora, parodia e transforma as estruturas da narrativa com a diversidade do conto folclórico, o conto francês, o fantasma vitoriano e as histórias de detetive, sua ficção ilustra uma abordagem criativa ao gênero literário, à influência e à interpretação. Simultaneamente, revela que a confusão, a miséria e o mistério da existência humana não podem ser reduzidos a abstrações organizadas e nem podem se encaixar nas fórmulas convencionais (MARKEY, 2011, p. 72).³³

Markey (2011, p. 71) lembra ainda que Oscar Wilde escreveu treze contos, os quais estão presentes nos livros *O Príncipe Feliz e Outras Histórias* (1888), *O Crime de Lord Arthur Saville e Outras Histórias* (1891), *Uma Casa de Romãs* (1891), e *O Retrato do Sr. W.H* (1889). Segundo o estudioso, até recentemente, os contos de Wilde receberam pouca atenção da crítica, mas essa se intensificou a partir dos anos 90 do século XX.

Cada conto provoca reflexões a respeito de assuntos como o pecado e a redenção, a abnegação e o egoísmo, a superfície e a profundidade, mostrando que cada elemento depende um do outro, oferecendo uma variedade nas possibilidades de interpretação da obra. O quadro a seguir mostra as traduções brasileiras dos contos de Oscar

³³ “As he draws on, parodies and transforms narrative structures as diverse as the oral folktale, the French conte, and Victorian ghost and detective stories, Wilde’s short fiction illustrates an inventive approach to literary genre, influence and interpretation. Simultaneously, it reveals that the muddle, misery and mystery of human existence cannot be reduced to neat abstractions or made to fit conventional formulas.”

Wilde, as quais são bastante numerosas, sendo o conto o gênero de Wilde mais traduzido para o português brasileiro. Optou-se por não estabelecer comparação entre os títulos das traduções dos contos e os seus títulos originais em inglês, visto que as coletâneas brasileiras contemplam textos muitas vezes diversos daquelas organizadas em língua inglesa.

Quadro 6: Contos de Oscar Wilde traduzidos para o português brasileiro de 1899 a 2012

TÍTULO	TRADUTOR	EDITORA	DATA
<i>O crime de Lord Arthur Savile</i>	Corah O. Roland	SP: Editorial Paulista	1932
	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Alfredo Ferreira	RJ: Ed. Casa Vecchi	1945
	Jeanette Marillier	SP: Livraria Martins	1954
	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Barbara Heliadora	RJ: Nova Fronteira	1994
	Wilson Garcia	SP: Editora Eldorado Espírita	1994
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: L&PM	2003
	Luciana Salgado	SP: landmark	2006
<i>O retrato de Mr. W. H.</i>	Corah O. Roland	SP: Editorial Paulista	1932
	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Barbara Heliadora	RJ: Nova Fronteira	1994
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: L&PM	2003
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O rouxinol e a rosa</i>	Edgard Cavalheiro e Almiro Rolmes Barbosa	SP: Livraria Martins	1942
	Otto Schneider	RJ: Clube do Livro	1945
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Paulo Mendes Campos	RJ: Edições de Ouro	1970
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961

	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Nicolau Sevcenko e Odilon Moraes	SP: Cia. das Letrinhas	1996
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O fantasma de Canterville</i>	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Alfredo Ferreira	RJ: Editora Casa Vecchi	1945
	Jeanette Marillier	SP: Livraria Martins	1954
	Nair Lacerda	RJ: Saraiva	1958
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Isabel Paquet de Araripe	RJ: Marco Zero	1986
	Rubem Braga	SP: Scipione	1988
	Wilson martins	SP: EME	1992
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1994
	Lia Vasconcelos e Edu Teruki Otsula	SP: Paz e Terra	1996
	Daniel S. Duarte	Porto Alegre: L&PM	2003
	Carlos Puerto	SP: FTD	2008
	Isa Mara Lando	SP: Scipione	2004
	Rodrigo Espinosa Cabral	SP: Rideel	2005
	Marcia Kupstas	SP: Atual	2006
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
	Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2009
	Renata Lucia Bottini	SP: Berlendis & Vertecchia	2009
	Marcelo Alencar	SP: Abril/Disney	2010
	Elisa Nazarian	SP: Leya; Barba Negra	2011
	Braulio Tavares	RJ: Casa da Palavra	2011
	Suzana Davidson	RJ: Seleções do Reader's Digest	2012
	Sean Michael Wilson	Companhia Editora Nacional	2012
<i>O príncipe feliz</i>	Otto Schneider	SP: Ediouro	1965
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961

	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Paulo Mendes Campos	RJ: Edições de Ouro	1970
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Helo	RJ: Brasil-América	1984
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Nicolau Sevcenko e Odilon Moraes	SP: Cia. das Letrinhas	1996
	Lia Vasconcelos e Edu Teruki Otsula	SP: Paz e Terra	1996
	Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai	RJ: Ediouro	n.d.
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: L&PM	2003
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
	Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2010
	Roberto Belli	Blumenau: Todolivro	2011
<i>O gigante egoísta</i>	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Nicolau Sevcenko e Odilon Moraes	SP: Cia. das Letrinhas	1996
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
	Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2009
	Rodrigo Pontes Torres	SP: Paulus	2010
	Daniela Bunn	Curitiba: Positivo	2010
	Liana Leão	SP: Cortez	2011
	Justine Ciovacco	RJ: Seleções Reader's Digest	2012
<i>O bom amigo /o amigo devotado</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964

	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: L&PM	2003
	Bárbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
	Gonzalo Cárcamo	SP: Berlendis e Vertechia	2006
<i>O notável foguete</i>	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Yolanda Lhullier dos Santos e Cláudia Santos	SP: Logos	1961
	Oscar Mendes	SP: José aguilar	1961
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Rubem Braga	SP: Scipione	1988
	José Antônio Arantes	RJ: Objetiva	2003
	Bárbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>A esfinge sem Segredo</i>	Jeannette Marillier	SP: Livraria Martins	1954
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
	Jacob Penteado	SP: Editora Edigraf	1962
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai	RJ: Ediouro	n.d
		SP: Nova Fronteira	1978
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Froenteira	1994
Luciana Salgado	SP: Landmark	2006	
<i>O jovem rei</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
	José Maria Machado	SP: Clube do Livro	1963

	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Marcos Bagno e Alexandre Coelho	SP: Ática	1998
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: L&PM	2003
	Ana Carolina Vieira Rodrigues	SP: Rideel	2006
	Bárbara Heliadora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O aniversário da infanta</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
	Octávio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Rubem Braga	SP: Scipione	1988
	Nicolau Sevckenko	SP: Companhia das Letrinhas	1996
	Bárbara Heliadora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O pescador e a sua alma</i>	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
	Octavio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Barbara Heliadora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: LP&M	2003
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O menino estrela/ O filho da estrela</i>	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
	Octavio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Rubem Braga	SP: Scipione	1988

	Paulo Mendes Campos	SP: Tecnoprint	1985
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1992
	Nicolau Sevckenko	SP: Companhia das Letrinhas	1996
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>O modelo milionário</i>	Otto Schneider	SP: Clube do Livro	1945
	Jeanette Marillier	SP: Livraria Martins	1954
	Oscar Mendes	SP: José Aguilar	1961
	Octavio Mendes Cajado, Celly Monteiro Moço	SP: Cultrix	1964
	Brenno Silveira	RJ: Civilização Brasileira	1970
	Barbara Heliodora	RJ: Nova Fronteira	1994
	Beatriz Viegas	Porto Alegre: LP&M	2003
	Luciana Salgado	SP: Landmark	2006
<i>A casca de laranja</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
<i>Old Bishop</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961
<i>Ego te absolvo</i>	Oscar Mendes	RJ: José Aguilar	1961

Fonte: Elaborado pela autora com base nas fontes consultadas.

Com os subsídios referentes aos dados obtidos nas fontes consultadas para este estudo, verifica-se que a tradução de contos de Wilde para o português brasileiro é produtiva, com muitos títulos publicados. A tradução dos contos de Oscar Wilde inicia-se em 1932, com *O crime de Lord Arthur Savile* e *O retrato de Sr. W. H.*, por Corah O. Roland. Somente uma década mais tarde, segue-se a tradução do conto *O rouxinol e a rosa*.

O fantasma de Canterville, o mais frequentemente traduzido de seus contos, aparece no Brasil a partir de 1945 isoladamente e em obra coletânea com os livros *O príncipe feliz e outros contos*, *O crime de Lord Arthur Savile e outros contos* e *Uma casa de romãs*. Esses livros de contos são traduzidos expressivamente ao longo do século XX, em forma de coletânea ou em publicação independente, como é o caso de *O foguete notável*, em 1961 e 2003, *A esfinge sem segredo* em 1962 e 1978 e *O gigante egoísta*, com sete traduções, de 1955 a 2012. Os dados apontam para uma constância nas traduções brasileiras dos contos do escritor no período coberto por esta pesquisa, indicando regularidade do

interesse nesse gênero da obra de Oscar Wilde no polissistema literário nacional.

Iniciam-se as traduções de *O fantasma de Canterville* em 1945, com as obras de Carlos F. Freitas Casanovas e Alfredo Ferreira e de Otto Schneider, conto que seria retraduzido ao português brasileiro somente nove anos depois, por Jeanette Marillier em 1954, tradutora também de *O retrato de Dorian Gray*. Passam-se trinta e dois anos para uma nova tradução, de Isabel Paquet de Araripe e mais quinze anos até a retradução da obra de Otto Schneider. Segue-se um período de intensa atividade tradutória dos contos, entre os anos de 2000 a 2012, ano final do escopo desta pesquisa, culminando com a tradução de Suzana Davidson.

Contos das coletâneas *O príncipe feliz*, *O crime de Lord Arthur Savile* e *Uma casa de romãs* foram inicialmente traduzidos em 1945, por Otto Schneider para o Clube do Livro e retraduzidos em 1964 por Octavio Mendes Cajado e Celly Monteiro Moço, com reedição em 1986. Novamente com intervalo de 24 anos, a tradução de Rubem Braga de contos das coletâneas ao português brasileiro é publicada em 1988 e depois de dezesseis anos, publica-se a tradução da obra completa de contos, para a editora Landmark, por Luciana Salgado, em 2004.

Descatam-se algumas traduções dentro desse conjunto. Brenno Silveira, por exemplo, traduziu *Contos e novelas de Oscar Wilde* em 1970, pela editora Civilização Brasileira, com três edições. Nicolau Sevcenko³⁴ traduziu com Odilon Moraes a obra *Histórias para aprender a sonhar*, de Wilde, em 1996, a tradução foi reimpressa seis vezes pela Companhia das Letrinhas. Rubem Braga traduziu *O fantasma de Canterville: uma novela e três contos* para a editora Scipione, em 1988, que foi reeditada oito vezes. Paulo Mendes Campos traduziu *O príncipe feliz e outros contos* em 1970, que foi reeditado três vezes. No caso do conto *O retrato do Sr. W. H.*, o texto permaneceu perdido por muitos anos, sendo descoberto na metade do século XX e, portanto, sem a possibilidade de novas traduções.

A crítica literária em relação aos contos é digna de menção. Paulo Vizioli (1997), em seu prefácio de tradutor de *A balada do cárcere de Reading*, sublinha a qualidade literária dos contos de Wilde, como *O rouxinol e a rosa* e *O príncipe feliz* por sua sensibilidade e por seus enredos fortes, comparáveis aos contos de Andersen e Grimm. Essa comparação, talvez inusitada, permite considerar com especial atenção os contos de Oscar Wilde, ao mesmo tempo em que aponta motivos para

³⁴ Autor, crítico e historiador.

o grande interesse tradutório nesse gênero literário da obra do autor no Brasil.

Outro tradutor, escritor e crítico de renome, Paulo Mendes Campos (2005, p. 8), em introdução à obra *O príncipe feliz* e outros contos (ANEXO II), argumentava que o escritor é representativo da literatura inglesa por sua poesia e ficção em prosa. Segundo o autor, os contos teriam sido escritos e prefaciados para seus filhos, a quem os narrava emocionadamente. Era uma época de crescimento literário para Oscar Wilde, que se utilizou das fábulas, contos de fadas e histórias para a veiculação de suas nascentes ideias sobre o esteticismo e o decadentismo. O tradutor Paulo Mendes Campos considera os contos de Oscar Wilde como espécies de parábolas e anedotas, lembrando que esses gêneros são formas literárias que carregam significados e mensagens mais profundas, normalmente de cunho moral e edificante. Campos (2005, p. 10) insere Wilde no grupo dos autores que trabalham a alegoria com essa finalidade e com reconhecida eficiência.

Luciana Salgado (2006, p. 5-6), tradutora de *Contos Completos*, explica em seu prefácio de tradutor (ANEXO II) que os primeiros contos de Wilde abordaram principalmente as questões sociais, representadas nesses contos por temáticas como o abismo econômico entre a nobreza e os camponeses, e por elementos concretos e figuras nas histórias, como as personagens de suas fábulas. Exemplos disso estão nos contos *O príncipe feliz*, *O amigo devotado* e *O aniversário da infanta*. A tradutora menciona outros contos cheios da sutil ironia do autor, como *O notável foguete* e *O fantasma de Canterville*, e convida o leitor a apreciar a leitura de obras escritas em tempos que Wilde não suspeitava sobre a tragédia que sua vida lhe reservaria. Com grande apelo entre os públicos mais jovens, os contos de Wilde são hoje divulgados principalmente no meio acadêmico e, dessa forma, consolidados entre os representantes da ficção curta mundial.

Após a apresentação das traduções em divisão de gêneros literários, realiza-se um cotejo das obras mais e menos traduzidas de Oscar Wilde para o português brasileiro, em ordem decrescente, que são alocadas em um quadro ilustrativo, seguido de um gráfico com a mesma finalidade. Aos números de traduções de todas as obras é acrescida a tradução constante na coletânea de Oscar Mendes, de 1961, publicada pela editora José Aguilar. No caso do teatro, acrescentam-se duas traduções a todas as obras do gênero, devido à tradução de Oscar Mendes supracitada e à tradução de Doris Goettems, *Teatro Completo*, pela editora Landmark, em 2010. Aos contos são acrescidas as traduções

constantes em *Contos completos*, de Luciana Salgado, de 2004, pela editora Landmark. Assim, o cômputo geral acresce-se desses números.

Quadro 7: Traduções da obra de Oscar Wilde para o português brasileiro de 1899 a 2012

OBRA ORIGINAL	OBRA TRADUZIDA	NÚMERO DE TRADUÇÕES
<i>The Canterville ghost</i>	<i>O fantasma de Canterville</i>	24
<i>The picture of Dorian Gray</i>	<i>O retrato de Dorian Gray</i>	19
<i>The happy prince</i>	<i>O príncipe feliz</i>	14
<i>The selfish giant</i>	<i>O gigante egoísta</i>	11
<i>Salomé</i>	<i>Salomé</i>	11
<i>Lord Arthur Savile's crime</i>	<i>O crime de Lorde Arthur Savile</i>	10
<i>The remarkable rocket</i>	<i>O notável foguete</i>	9
<i>The Young king</i>	<i>O jovem rei</i>	9
<i>The nightingale and the rose</i>	<i>O rouxinol e a rosa</i>	9
<i>The star child</i>	<i>O filho da estrela</i>	9
<i>Th devoted friend</i>	<i>O amigo devotado</i>	8
<i>The fisherman and his soul</i>	<i>O pescador e sua alma</i>	8
<i>The sphinx without a secret</i>	<i>A esfinge sem segredo</i>	8
<i>The model millionaire</i>	<i>O modelo milionário</i>	8
<i>The birthday of the infanta</i>	<i>O aniversário da infanta</i>	7
<i>The importance of being earnest</i>	<i>A importância de ser prudente</i>	7
<i>An ideal husband</i>	<i>Um marido ideal</i>	6
<i>De profundis</i>	<i>De profundis</i>	6
<i>The portrait of Mr. W. H.</i>	<i>O retrato do Sr. W.H</i>	6
<i>The ballad of Reading gaol</i>	<i>A balada do cárcere de Reading</i>	4
<i>The soul of man under socialism</i>	<i>A alma do homem sob o socialismo</i>	4
<i>A woman of no importance</i>	<i>Uma mulher sem importância</i>	3
<i>Lady Windermere's fan</i>	<i>O leque de lady Windermere</i>	3
<i>A florentine tragedy</i>	<i>Uma tragédia florentina</i>	3

<i>The house of the courtesan</i>	<i>A casa da cortesã</i>	3
<i>The Day of lying and other essays</i>	<i>A decadência da mentira e outros ensaios</i>	3
<i>Aphorisms</i>	<i>Aforismos</i>	2
<i>Vera or the nihilists</i>	<i>Vera ou os Nihilistas</i>	2
<i>The Duchess of Padova</i>	<i>A duquesa de Pádua</i>	2
<i>Ego te absolvo</i>	<i>Ego te absolvo</i>	1
<i>The orange peel</i>	<i>A casca da laranja</i>	1
<i>Old Bishop</i>	<i>Old Bishop</i>	1

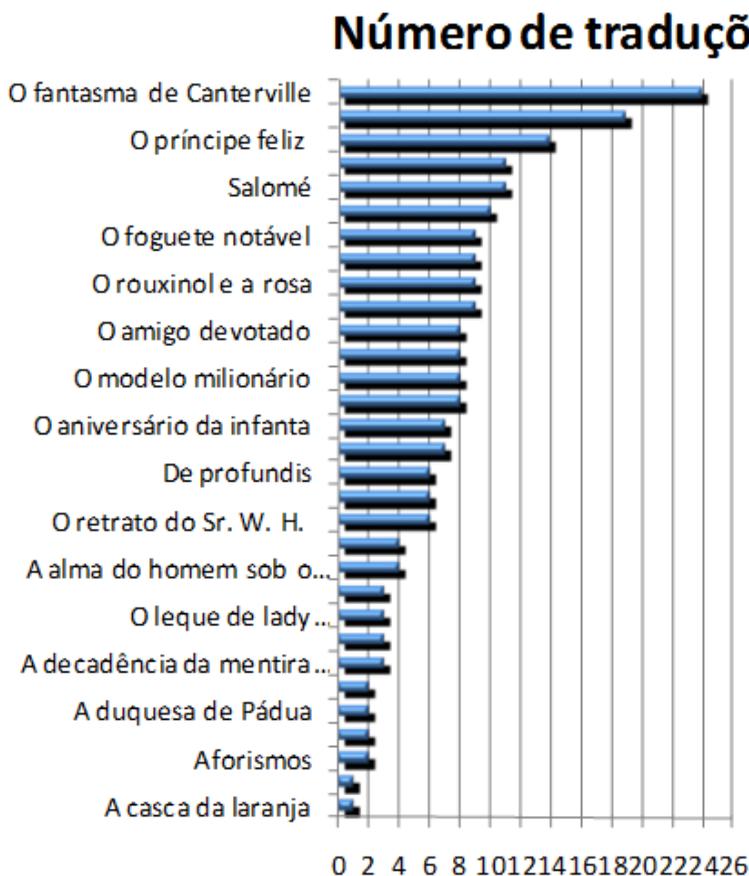
Fonte: Da autora.

Como já mencionado, os contos de Oscar Wilde foram as obras mais frequentemente traduzidas, especialmente os contos apreciados pelos leitores mais jovens. É o caso das *Histórias para aprender a sonhar*, da Companhia das Letrinhas, 1996, que atualizou, reeditou e adaptou os contos: *A rouxinol e a rosa*, *O gigante egoísta*, *O amigo devotado*, *O foguete notável*, *O jovem rei*, *O aniversário da infanta*, *O pescador e sua alma* e *O filho da estrela* para o público infantil.

O romance *O retrato de Dorian Gray*, bem como o teatro de Oscar Wilde aparecem como partes da obra frequentemente e constantemente traduzidas para o português brasileiro no período que compreende esta pesquisa. Os ensaios e a prosa não ficcional foram traduzidos com menor frequência, como já discutido, em períodos específicos no contexto brasileiro.

É apresentado, em seguida, o gráfico que ilustra a frequência das traduções da obra de Oscar Wilde no Brasil entre 1899 e 2012.

Gráfico 1: Obras de Oscar Wilde traduzidas para o português brasileiro de 1899 até 2012



Fonte: Da autora.

A seguir destacam-se os principais tradutores de Oscar Wilde no Brasil no período de 1899 a 2012, distinguindo-se aqueles que se dedicaram à própria produção literária e os tradutores de que engajaram apenas na atividade tradutória da literatura de Oscar Wilde e outros autores.

3.7 TRADUTORES BRASILEIROS DE OSCAR WILDE

Nesta seção do capítulo, abordam-se os principais tradutores de Oscar Wilde no Brasil cujas traduções foram publicadas durante o período compreendido pela pesquisa. Incluem-se nesta seção os tradutores que também são autores da literatura brasileira e aqueles tradutores de renome que se dedicam à tradução literária da obra wildiana e de outros autores estrangeiros. As informações foram obtidas por meio do DITRA, Dicionário de Tradutores, disponível na página eletrônica do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, das páginas eletrônicas dos tradutores e nos periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Armando Brussolo – tradutor da obra de Oscar Wilde *A Alma do Homem sob o Socialismo* (1933). Foi autor de outros livros de cunho político, como *Tudo pelo Brasil: a revolução constitucionalista* (1932), *Proibido para menores* (n/d) e *Basta de mentiras* (n/d). Jornalista e tradutor para o periódico *A Gazeta*, do estado de São Paulo na década de 1930 (*A GAZETA*, 1930).

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1910 - 1989) – tradutor das obras *O príncipe feliz* e *A esfinge sem segredo* de Oscar Wilde (n/d). Escritor, lexicógrafo, tradutor, e crítico literário. Publicou o *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, e o *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Com Paulo Rónai organizou e traduziu a coleção *Mar de Histórias*, uma coletânea de contos mundiais. Traduziu literatura estrangeira de destaque, como as obras de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Pablo Neruda e Oscar Wilde (RASO e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2006).

Beatriz Viégas-Faria (1956 -) – tradutora da obra *O crime de Lord Arthur Savile* de Oscar Wilde (2003) - possui formação em Letras, Tradução e Linguística. Estudou a tradução de obras de William Shakespeare e tradução teatral pela University of Warwick, com supervisão de Susan Bassnett. Premiada por sua tradução das obras shakespearianas *Otelo* e *Trabalhos de Amor Perdidos*. Professora adjunta na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, ministrou a Oficina de Tradução Literária com os trabalhos tradutórios de Oscar Wilde, R.L. Stevenson, Charles Dickens, G.K.Chesterton e Kate Chopin. É também escritora cuja obra inclui contos e poemas, com destaque para o premiado *Pampa Pernambucano* (HINOJOSA e TORRES, DITRA, PGET, UFSC, 2009).

Caio Riter (1962 –) - tradutor de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Mestre e doutor em literatura brasileira, é professor de

criação literária e literatura brasileira. Escreveu as adaptações das obras Aladim e a lâmpada maravilhosa, O retrato de Dorian Gray, e o Corcunda de Notre Dame. É escritor de contos e livros para o público infanto-juvenil (ARTISTAS GAÚCHOS, 2014)

Clarice Lispector (1920-1977) – tradutora da obra *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1974). A aclamada escritora produziu obras de grande sucesso crítico-literário, como *Laços de família* (1960), *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977). Atuou como tradutora para as editoras Reader's Digest, Arte Nova, Ediouro e Rocco, com as traduções ao português das obras de Agatha Christie, Anne Rice, e Jack London. Escreveu adaptações para o público juvenil de Jonathan Swift, Edgar Alan Poe e Oscar Wilde, neste caso, *O Retrato de Dorian Gray* (1974) (SILVA e TORRES, DITRA, PGET, UFSC, 2008).

Dilermando Duarte Cox – pernambucano, chegou ao Rio de Janeiro de 1916. Funcionário público, ingressou na literatura nos anos 50 com o romance *Os párias da cidade maravilhosa* (1959) e *A funcionária* (1960). Publicou romances, contos e traduções de obras de Oscar Wilde (TINHORÃO, 2000).

Edu Teruki Otsuka – traduziu *O fantasma de Canterville* (1996). Professor de literatura comparada da Universidade de São Paulo, mestre em literatura comparada e doutor em literatura brasileira. Autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque* (2001) (USPDIGITAL, 2014).

Elysio de Carvalho (1880-1925) – Diretor da revista *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional* (1922-1924), era considerado um escritor inovador em sua época e disseminador dos ideais esteticistas e decadentistas. Foi jornalista, filósofo e poeta e o primeiro tradutor brasileiro de Oscar Wilde, com *A ballada do enforcado* (1899) e *Uma tragédia florentina* (1924) posteriormente autor do romance *Five o'clock* (1909) (SANTOS, 2009).

Guilherme de Andrade de Almeida (1890 - 1969) – tradutor da obra *A importância de ser prudente* de Oscar Wilde (1960). Tradutor, poeta, ensaísta, jornalista, advogado e crítico de cinema. Foi cronista social e crítico cinematográfico em *O Estado de São Paulo*. Em 1924 escreveu sua obra *A flauta que eu perdi*, de estética decadentista. Muito elogiado por sua tradução de *Flores do mal* (1944), traduziu Paul Géraudy, Rabindranath Tagore, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Sófocles, Jean-Paul Sartre, entre outros (BAUER e LIMA, DITRA, PGET, UFSC, 2012).

Hamilcar de Garcia - traduziu *O retrato de Dorian Gray* (1964) - Segundo Fernando Cacciatore Garcia, diplomata aposentado e tradutor, Hamilcar de Garcia, seu pai iniciou sua carreira nos anos 30 na Editora Globo, sendo subsecretário, além de tradutor premiado (LP&M, 2014).

Heliadora Carneiro de Mendonça (Barbara Heliadora, 1923-2015) - traduziu contos de Oscar Wilde em coletâneas (1992 e 1994). Crítica teatral e especialista em William Shakespeare. Professora Emérita da Universidade do Rio de Janeiro, foi tradutora de mais de 40 títulos literários. Autora de muitos artigos, capítulos de livros e livros acadêmicos sobre literatura e teatro, especialmente sobre Shakespeare (AGNES e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2008)

Ivo Barroso (1929 -) – tradutor da obra *Salomé* de Oscar Wilde (2010). Junto a Paulo Rónai participou do grupo de tradutores da *Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura*, traduzindo Shakespeare, Rimbaud, e T.S. Eliot. Foi tradutor de mais de 40 livros em diversas línguas, obtendo o Prêmio Jabuti por sua tradução ao português de *O livro dos gatos*, de T. S. Eliot. Foi também agraciado pelo Prêmio Paulo Rónai da Biblioteca Nacional pela *Novela do bom Velho e da Bela Mocinha*, de Italo Svevo e recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras por traduzir o Teatro completo de T. S. Eliot (VERÇOSA e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2005).

João do Rio (João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, 1881-1921) – tradutor das obras *Salomé* (1908), *Intenções* (1912), e *O retrato de Dorian Gray* (1923) de Oscar Wilde, marcos da inserção do autor no Brasil. Jornalista no Rio de Janeiro, transitava entre todos os segmentos da sociedade e denunciava as diferenças entre as classes e as dificuldades de certos grupos, como os estivadores e os mendigos. Escritor de *A alma encantadora das ruas*, cria a personagem *flanêur*, presente também na obra de Baudelaire, que vaga pelas ruas da cidade e tudo observa. Tradutor de Oscar Wilde, era também escritor esteta-decadentista. Introduziu o autor no cânone brasileiro e, sendo um escritor da *belle époque* brasileira, partilhava com Wilde muitos aspectos literários (MARIAN e GUIRINI, DITRA, PGET, UFSC, 2014).

Lígia Junqueira Caiubi (1906 -). A escritora, autora dos livros *Frenteira de vidro* (1953) e *Mea culpa* (1963), foi também tradutora de muitos autores de destaque, além de Wilde, como Maugham, Fitzgerald e Conan Doyle, estabeleceu-se no mercado de literatura traduzida ao português brasileiro. Sua tradução de *O retrato de Dorian Gray*, de 1965 pela Biblioteca Universal Popular foi retraduzida muitas vezes ao longo do século XX (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1960).

Manoel José Gondin da Fonseca (1899-1977) – tradutor de *A balada do cárcere de Reading* de Oscar Wilde (1931). Foi escritor, jornalista, historiador e biógrafo. Primeiro a traduzir *O corvo*, de Edgar Allan Poe para o português, foi colunista de *Imprensa em Revista*, na *Folha da Noite* e diretor de *O seminário*, jornal nacionalista em 1964. Algumas de suas obras compreendem *Santos Dumont* (1940), *Que sabe você sobre petróleo?* (1955), *Os gorilas, o povo e a reforma agrária* (1963) e *Poemas da angústia alheia* (COLÉGIO BRASILEIRO DE GENEALOGIA, 2014).

Marcello Chami Rollemberg (1961 -) – tradutor de cartas jornalísticas de Oscar Wilde no livro *Chá das cinco com Artístóteles* (1999). Mestre em Ciências da Comunicação, é jornalista, tradutor, escritor, crítico literário e professor universitário. Traduziu *Sempre seu Oscar* (2001) e *Retratos Londrinos* (2003) (TAVARES e GUERINI, 2009, DITRA, PGET, UFSC, 2009)

Marcos Araújo Bagno (1961 -) – tradutor da obra *O jovem rei* de Oscar Wilde (1998). Mestre em Linguística e Doutor em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, apresenta obra literária de cerca de 30 títulos, a maioria com enfoque na área da educação. Tradutor desde 1981, conta com mais de 50 livros traduzidos do inglês, do francês, do espanhol e do italiano (PIUCCO e TORRES, DITRA, PGET, UFSC, 2005).

Mario Fondelli – traduziu *Aforismos* (1997) - Tradutor premiado, do português, espanhol, inglês, francês e italiano, especializou-se na tradução literária, com textos como *Hamlet* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Nasceu em Florença, Itália, e residiu no Brasil. Tradutor-intérprete entre outras atividades profissionais, traduz obras de Psicologia, Filosofia, Psicanálise e Semiologia. Premiado pela tradução do livro *O conhecimento da dor* (1988) (VERÇOSA e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2005).

Nicolau Sevcenko – tradutor de contos da coletânea *Histórias para aprender a sonhar* de Oscar Wilde (1996). Foi professor em livre docência da Universidade de São Paulo, na área de história, sendo autor e tradutor premiado e docente de destaque para a academia (USPDIGITAL, 2013).

Oscar Mendes (1902-1983) – tradutor da *Obra completa* de Oscar Wilde (1961). Professor da Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, conferencista, crítico literário, autor e tradutor. Algumas de suas obras compreendem *Quem foi Pedro II* (1930), *A alma dos livros* (1932), *Papini, Pirandello e outros* (1941), *Poetas de Minas* (1970),

Entre dois rios (1970), *Estética literária inglesa* (1983), entre várias outras obras (MENDES, 1983).

Paulo Mendes Campos (1922-1991) – tradutor de *O príncipe feliz e outros contos* de Oscar Wilde (1970). Tradutor e escritor de renome, foi também jornalista, poeta e cronista da revista *Mancete*. Algumas de suas obras compreendem *O cego de Ipanema* (1960), *Homenzino na ventania* (1962), *Os bares morrem numa quarta-feira* (1981) e *Diário da tarde* (1986). Realizou adaptações e traduções de Shakespeare, Wilde, Ruskin e Verne, entre outros (MARIAN e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2014).

Paulo Rónai (1907 - 1992) - tradutor de *O príncipe feliz e A esfinge sem segredo*, de Oscar Wilde (n/d). Traduziu para o português mais de cem livros, com destaque para os dezessete volumes da *Comédia Humana de Balzac*. Com o auxílio de Aurélio Buarque de Holanda, traduziu e organizou a coletânea *Mar de histórias*, uma coletânea do conto universal (RASO e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2006).

Paulo Schiller (1952 -) – tradutor de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2012). Médico e professor da Universidade Federal de São Paulo. Tradutor de obras literárias em língua húngara, inglês e francês. Autor de *A vertigem da imortalidade*, recebeu o prêmio APCA pela tradução de *O legado de Eszter de Sándor Márai*. Atuou como consultor de Chico Buarque na obra que deu origem ao filme *Budapeste* de Walter Carvalho (2009). Traduziu de Nicole Krauss a obra *The History of Love* (2006) (YEE, COSTA e LIMA, DITRA, PGET, UFSC, 2010).

Paulo Vizioli (1934-1999) – tradutor de *A balada do cárcere de Reading*, de Oscar Wilde (1997). Foi professor de Literatura Americana e Inglesa da Universidade de São Paulo, membro da Academia Paulista de Letras, crítico literário e tradutor premiado, pela sua tradução de William Blake (Prêmio Jabuti, 1994). Traduziu *Os Contos da Cantuária* (1988), entre outras obras (COMPANHIA DAS LETRAS, 2014).

Renata Lucia Bottini (1942 -) – traduziu *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde (2009). Tradutora da *Enciclopédia Conhecer*, do grupo Abril Cultural, atualmente, trabalha com a tradução de obras literárias e ensaios, e como tradutora juramentada dos idiomas inglês e italiano. Atua também como escritora (RASO e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2005).

Rubem Braga (1913-1990) – tradutor de *O fantasma de Canterville* de Oscar Wilde (1988). Foi correspondente internacional do Diário Carioca em 1945, durante a segunda guerra mundial e no Brasil

foi parte da resistência contra a ditadura Vargas. Cronista, jornalista, escritor e tradutor e embaixador brasileiro no Marrocos (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1990).

Zuleika Lintz (1911 -) – tradutora da Coletânea de poemas de Oscar Wilde (1944). Poeta e tradutora de poetas ingleses e irlandeses. Publicou seus poemas e *Coletânea de poetas paulistas* (1951), *Estrela cadente*, *Horas líricas* e *Prelúdio* (1932) (FON-FON, 1944).

Sonia Moreira – (1967 -) – traduziu *A Importância de ser prudente*, *Um marido ideal* e *Uma mulher sem importância* (2011). Tradutora e licenciada em português e literatura de língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, traduziu *Transparent Things*, de Vladimir Nabokov. Traduz ficção e não-ficção nas áreas de estudos bíblicos, psicologia, ciências sociais e história. Atua no curso de Formação de Tradutores da PUC-Rio (PALA e GUERINI, DITRA, PGET, UFSC, 2008).

Este capítulo abordou os resultados referentes às traduções das obras de Oscar Wilde para o português brasileiro de 1899 a 2012. Foi apresentado um panorama dessa obra traduzida por meio da segmentação em gêneros literários, bem como com relação ao total das traduções.

Revelou-se que os contos são o gênero mais traduzido do escritor, seguido do seu romance e teatro. Os seus ensaios mostraram baixa frequência tradutória, denotando pouco conhecimento ou interesse nessas obras por parte do público leitor e dos agentes editoriais.

Incluiu-se ainda neste capítulo um inventário dos principais tradutores brasileiros da obra de Oscar Wilde. Abordaram-se aspectos biobibliográficos desses escritores e sua relação com a tradução da obra wildiana. Constatou-se que muitos tradutores são igualmente autores renomados, outros são professores laureados e outros ainda tradutores profissionais.

No próximo capítulo, apresentam-se os resultados concernentes à análise dos paratextos da obra *O retrato de Dorian Gray*.

4 OS PARATEXTOS EM *O RETRATO DE DORIAN GRAY*: POLISSISTEMA E IMAGEM LITERÁRIA

Neste capítulo, analisam-se os paratextos das traduções brasileiras do romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional. Buscou-se levantar os seguintes dados com respeito à tradução brasileira dessa obra de Oscar Wilde: a inserção do autor e sua obra no polissistema de literatura traduzida no Brasil; esteticismo e decadentismo na obra de Oscar Wilde traduzida para o português brasileiro; elementos e características da obra *O retrato de Dorian Gray* em suas traduções brasileiras; e política de tradução e *O retrato de Dorian Gray* no Brasil. Investigam-se também as imagens literárias do autor Oscar Wilde constituídas no Brasil por meio de suas traduções e apontadas em seus paratextos e naqueles de outras obras significativas para esta discussão.

Segundo os postulados de Genette (2009, p. 9), conforme relatado no capítulo I, o paratexto é definido como o discurso de acompanhamento de uma obra, que lhe apresenta e instaura condição de existência. Dividem-se, como já explanado anteriormente, em peritextos, aqueles paratextos que acompanham a cópia física da obra, e os epitextos, os paratextos referentes à obra disponíveis na imprensa, na mídia ou como componente de outros títulos literários. Os peritextos possibilitam visão mais aprofundada de cada obra. Revelam, por exemplo, a escolha do tipo de texto literário publicado em determinadas épocas e o tipo de informação presente em paratextos de diferentes traduções da mesma obra.

Apresentam-se análises desse tipo de paratexto da obra e, igualmente, dados obtidos da consulta aos epitextos, que são os paratextos com potencial de abranger mais leitores do que o peritexto, porém de duração mais breve que esse. Exemplos são as reportagens veiculadas em jornais e revistas brasileiros do período coberto por esta pesquisa (1899-2012), importantes ferramentas para determinar a maneira como Oscar Wilde, sua obra *O retrato de Dorian Gray* e suas traduções são mencionados na imprensa dessas épocas.

4.1 OSCAR WILDE E SUA INSERÇÃO NO POLISSISTEMA BRASILEIRO DE LITERATURA TRADUZIDA

A respeito do intercâmbio de obras literárias entre culturas, Even-Zohar (1990, p. 48) afirma que algumas literaturas se formam com o auxílio de textos estrangeiros. Nesses casos, um repertório inovador

pode se integrar à cultura alvo, especialmente no caso das literaturas novas ou fracas. No início do século XX, no Brasil, com sua literatura ainda em formação, apresentavam-se muitas novas estéticas literárias importadas, ocorrendo um interstício entre o naturalismo e o simbolismo, que foi ocupado pelo esteticismo e o decadentismo, estando o último em voga na Europa, especialmente na França e na Inglaterra.

De acordo com Even-Zohar (1990, p. 47), quando obras literárias são transportadas entre polissistemas literários, isso pode indicar interesse da cultura de chegada nessa literatura, que se encaixa em novos modelos literários, novas poéticas ou novas formas de composição, o que confere aspecto inovador a essa literatura traduzida. À época, esse parecia ser o caso da obra *O retrato de Dorian Gray*, cuja primeira tradução brasileira foi realizada por João do Rio, em 1923. Sabendo que o tradutor era também esteta e decadentista, o início desta seção dedica-se a enfatizar a relevância da tradução da obra como elo entre polissistemas literários, a saber, o polissistema literário inglês, originário do texto-fonte, e o polissistema literário brasileiro, receptor da obra traduzida por João do Rio.

Do mesmo modo, constata-se a importância da tradução de João do Rio e da própria reedição utilizada neste estudo (2006, editora Hedra). Nela, obtém-se um paratexto extremamente rico, a introdução de Ricardo Lísias (ANEXO II). O prefaciador inicialmente explana sobre a reação e crítica do público em relação ao romance na ocasião de sua publicação. A posição negativa dos leitores ocorria por causa do escândalo do enredo do livro, assim como por decorrência da vida do autor. Entretanto, o segmento artístico em geral apreciava o romance inovador, como havia aceitado *Às avessas*, de J-K Huysmans. O oportuno prefácio de Oscar Wilde ao livro *O retrato de Dorian Gray* serviria como um manifesto do escritor acerca da nova estética, o decadentismo (LÍSIAS, 2006, p. 10).

A introdução da obra e do autor no polissistema literário brasileiro por meio de João do Rio é marcada pelo entusiasmo. Segundo Lísias (2006, p. 12), “o tradutor assumia seu encanto pelo autor e obra e suas traduções eram meio de divulgação”. A tradução de João do Rio precede as outras retraduições e, por essa razão, é parâmetro de comparação com traduções posteriores em análises diacrônicas. A publicação destaca a figura do tradutor, elemento decisivo no processo de recepção de um texto, ligando e possibilitando a compreensão de culturas diversas. Lísias (2006, p. 23) explica que a tradução deixa evidente a essência decadentista de ambos os escritores. Aparentemente,

João do Rio transpõe o texto de Wilde, buscando nele o cerne dessa estética, com a finalidade de promover sua consolidação.

O prefaciador defende que João do Rio encontrava-se em posição excepcionalmente favorável para traduzir Oscar Wilde, visto que escrevia em momento histórico próximo e compartilhava os seus ideais estéticos (LÍSIAS, 2006). João do Rio realizou um trabalho que se tornou quase “outro original decadentista” (LÍSIAS, 2006, s/p), evidenciando ampla compreensão sobre o contexto da obra de Oscar Wilde, exatidão vocabular e utilização dos termos franceses, que eram marca da *belle époque*, por meio dos quais o tradutor conferiu o artificialismo do dandismo brasileiro. Consoante Lísias (2006, p. 24), a tradução evidenciava uma quebra das normas vigentes no repertório da literatura traduzida no Brasil, pois o texto de João do Rio partia do original em inglês, diferentemente das obras amiúde traduzidas no início do século XX, de predominância francesa.

A empolgação com respeito à obra de Wilde está expressa na nota do tradutor, escrita em Londres em 1919, também presente nessa reedição da tradução de João do Rio de *O retrato de Dorian Gray*, em 2006, publicada pela editora Hedra (ANEXO II), na qual João do Rio descreve a obra utilizando-se de expressões hiperbólicas (do RIO, 2006, p. 30): “o livro ficcional mais fascinante da terra há 30 anos [...] obra de sedução persistente, [...] esplêndida obra, [...] um dos mais belos livros, integralmente belo”. Sobre o decadentismo, exagera: “o credo de uma estética nova da Terra inteira”. Quanto à prática da sua tradução, o tradutor justifica que, apesar de julgá-la um trabalho inferior à obra de Wilde, tem o indulto de ser um presente para aqueles que não sabem ler a obra em sua língua original: “através dos defeitos da tradução, serão tocados do inebriante clarão da beleza. Não é quanto basta à generosidade do trabalho?” (do RIO, 2006, p. 30). Sabe-se que João do Rio era admirador professo de Oscar Wilde e sua obra e sua veneração o levava a produzir afirmações até depreciativas em relação ao seu próprio trabalho. Em sua nota de tradução ao livro *Intenções*, por exemplo, João do Rio enaltece a obra e a figura de Wilde:

O reler uma biblioteca de várias épocas seria uma lição da perversão que melhora e sugere outros estados de alma. O percorrer as galerias de arte é sentir palpável a perversão fazendo nascer outras idéias e outros prismas da vida. Quando, porém o artista é gênio, como Shakespeare, como Fídias, como Cellini, como Botticelli, como Buonarroti, como Murillo, como Goya, como Balzac, a sua

obra age eternamente através das épocas, modificando temperamentos, sistemas de moral, pervertendo o atual num sonho de melhor, e sempre com prismas novos e novos aspectos. Wilde era dessa embateria limitada. Por isso talvez e por ser ele grande demais, senti-me acabrunhado ao pensar no prefácio de uma obra fundamental como *Intenções*. Em Londres, onde já agora mostram-lhe os volumes, foi-me impossível escrever uma linha [...] (do RIO, 1957, p. 18-19).

Sobre a tradução de João do Rio e o tradutor como meio de penetração de Wilde no Brasil, a imprensa divulga relevantes epitextos. A revista *América Brasileira*, publicava a crítica à tradução um ano após seu lançamento:

O admirável livro de Wilde, *O retrato de Dorian* (sic) *Gray*, nos dá, agora, através da brilhante tradução de João do Rio, feita com muito sabor e procurando não tirar ao dialogo, sobretudo, aquella côr incomparavel que foi o grande milagre da factura de Wilde. Nem sempre conseguiu o saudoso escriptor brasileiro essa fidelidade, não de tradução, que é honesta, mas de prestígio de expressão, de força e brilho das palavras. Isso, contudo, não chega a prejudicar o livro, que se lê com grande prazer, nessa versão de todo conscienciosa (AMÉRICA BRASILEIRA, 1924, p. 90).

Percebe-se, aqui, a relevância da obra para o contexto brasileiro da época e a contribuição de João do Rio para essa concretização. Apesar de receber críticas acerca de sua qualidade e postura literárias, o tradutor é elogiado e igualmente seu trabalho.

Seguindo-se à tradução de João do Rio, a primeira retradução brasileira de *O retrato de Dorian Gray* é de Januário Leite, de 1926. Publicada pela editora Flores e Mano, e reeditada em 1935, é apresentada em nota editorial como uma tradução notável para a língua portuguesa, pois “conserva o fulgor da obra-prima, em algumas das páginas mais empolgantes de todos os tempos” (LEITE, 1935, s/p) (ANEXO II).

Essa nota editorial, constante da primeira edição de Januário Leite e incorporada à segunda, apresenta Oscar Wilde como o escritor e

artista mais debatido de sua época, como alguém que defende uma estranha concepção de que a beleza é primordial e de que ela se encontra na arte. Destaca que a obra de Wilde é inferior ao próprio escritor e que ele, por sua vez, é homem superior ao julgamento da sociedade, seja pelas exaustivas acusações e críticas recebidas ou pela investigação e consagração de seu trabalho.

A terceira tradução brasileira de *O retrato de Dorian Gray*, realizada por José Maria Machado, para o Clube do Livro, em 1949, e reeditada pela editora Edigraf, em 1965, conta com um paratexto intitulado “Nota Explicativa”, escrita por Mario Graciotti, escritor e fundador do clube do livro. Graciotti (1949, s/p) afirmava que Oscar Wilde era uma celebridade literária da Inglaterra. Lembrava que algumas pessoas observavam primordialmente alguns elementos de sua obra, como a forma, o matiz, o brilho das palavras e as emoções de sentido estético. Entretanto, sua obra - especialmente *O retrato* - é, segundo o prefaciador, plena de símbolos, como, por exemplo, os falsos puritanos, os personagens inescrupulosos, as mulheres públicas, os incrédulos e, principalmente, as *fleurs du mal*, materializadas nas personagens de Lord Henry, no pintor Basil e na atriz Sybil. Dorian representa a dualidade bem e mal, a alma humana em busca da beleza e da eternidade. Graciotti (1949, s/p) tece elogios à obra, como uma tese de estilo e dinamismo, por meio dos quais conceitos e imagens produzem um “sopro de arte empolgante e belo” do imortal escritor inglês.

Encontram-se epitextos relacionados às traduções. A *Gazeta de Notícias*, do ano de 1926, apresenta uma reportagem na qual a tradução de Januário Leite é divulgada: “o annuário do Brasil ofereceu para a bibliotheca da academia um exemplar de *O retrato de Dorian Gray*, traduzido do Ingles por Januário Leite” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926, p. 10). O periódico *Beira Mar*, de 14/09/1935 (p. 10), publicou a crítica de Albertus de Carvalho sobre a tradução de Januário Leite: “Januário Leite traduziu para admirável portuguez *O retrato de Dorian Gray*, conservando-lhe todo o fulgor de obra-prima. Edição caprichosa de Flores & Mano” (CARVALHO, 1935, p. 10).

A tradução de Januário Leite, poucos anos após a primeira tradução de João do Rio, solidifica a inserção de Oscar Wilde no polissistema literário nacional, visto que, além de atualizar o texto, oferece informações literárias e biográficas que corroboram o conceito do autor apresentado por seu primeiro tradutor.

A tradução de Ligia Junqueira, de 1965, publicada pela Editora Biblioteca Universal Popular, possui uma apresentação escrita por

Carlos Heitor Cony (ANEXO II), personalidade marcante no âmbito nacional, membro da Academia Brasileira de Letras, colunista de jornais de renome e formador de opinião. Nesse paratexto, Cony (1964) enaltece a genialidade de Oscar Wilde, lembrando suas marcas de paradoxos e seu estilo. Ressalta o colunista que a obra foi marcante no momento de seu lançamento e que sua grandiosidade perdurou desde essa época. Ele afirma ainda que *O Retrato* foi traduzido para todas as línguas cultas do mundo, lançando Oscar Wilde no cânone universal.

A literatura de Oscar Wilde, conforme exposto, insere-se gradualmente no polissistema literário nacional. No entanto, com o depoimento dos tradutores e editores de suas traduções acima citados, percebe-se a gradual, mas firme incorporação de suas obras no âmbito da literatura traduzida no Brasil. O segmento a seguir relata as alusões às estéticas de Wilde nos paratextos de seu romance.

4.2 ESTETICISMO E DECADENTISMO NOS PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES D'O *RETRATO DE DORIAN GRAY*

O esteticismo emergiu na França, no fim do século XIX, com a proposta de cultivar a arte pela arte. Segundo Mucci (2004, p. 16), no esteticismo,

a atitude, a ideologia, a cosmovisão mesmo que estabelecendo a autonomia inquestionável dos padrões estéticos, erige a arte como valor supremo, como instância absoluta, como objetivo único da vida; o esteticismo desconhece qualquer ética que possa sobrepor-se à estética, a essa estética da estética.

Nessa vertente, a arte não se vincula necessariamente aos valores imanentes dos polissistemas culturais de um país, como o social e o político. A produção literária gerada nesse período, dessa forma, evidenciava a busca por independência em relação a preceitos morais e éticos e a valores políticos e sociais vigentes, portanto, opondo-se ao realismo e aos ideais burgueses e capitalistas do fim do século XIX. Unindo-se ao decadentismo, também francês, em formação, instaurava-se na literatura inglesa por meio de Walter Pater, segundo Mucci (2004, p. 19), com a obra *Studies in the history of the renaissance*, de 1878. Sua estética preconizava um novo hedonismo - utilizando-se de todo o tipo de experiência de vida - e, contraditoriamente, de uma nova espiritualidade. Pater influenciara Wilde, que também se espelhava em

John Ruskin, artista e arquiteto esteticista. Assim, forma-se em Oscar Wilde o “esteticismo trágico”, segundo Mucci (2004, p. 27), que culmina com sua decadência e morte.

O total comprometimento de Wilde com o esteticismo se verifica no depoimento do crítico literário contemporâneo do autor, Ransome³⁵ (1912, p. 95), o qual relata que Wilde recebeu críticas por *Dorian Gray* ser amoral, simplesmente retorquindo: “minha história é apenas um ensaio sobre a arte decorativa. É uma reação ao realismo puro”. O crítico literário enfatiza o caráter esteticista do livro, descrevendo-o como: “o romance que seria tão adorável como um tapete persa e tão irreal quanto ele” (RANSOME, 1912, p. 99). Para responder às críticas literárias recebidas a *Dorian Gray*, Oscar Wilde escreve o prefácio autoral do seu romance, que foi incluído quando o material foi publicado como livro em 1891.

O escritor esteta e decadentista, segundo Ferreira (2004, p. 78), conduz o leitor por um mundo mais amplo e cheio de beleza. Por meio da destruição de estereótipos, da dúvida e das limitações, permitindo apreciação dos extremos presentes na obra nos elementos de contentamento ou medo, de suavidade ou intensidade. Ferreira (2004) acrescenta que a estética decadentista, na época de Wilde, conferia ao artista a possibilidade de criar algo belo de forma inusitada e, segundo a autora, Wilde conseguia permanecer no superficial, preservando suas máscaras (FERREIRA, 2004, p. 79). Muitas traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray* contêm paratextos que se referem ao esteticismo, como uma forma de introdução do leitor às crenças literárias que subjazem à composição do romance.

O prefácio autoral original, segundo Genette (2009, p. 176) tem algumas funções primordiais, como a de assegurar uma leitura mais informada, ao mesmo tempo persuadindo o leitor a prosseguir. Outros propósitos desse tipo de paratexto são a valorização de um tema abordado na obra, enfatizando sua consideração por parte do leitor. Na mesma linha, o autor pode fornecer indícios sobre a novidade do conteúdo, ou sua originalidade. No prefácio original de *O retrato de Dorian Gray*, escrito como uma resposta às críticas recebidas sobre a imoralidade da obra, Wilde dissocia sua arte do mundo real,

³⁵ Autor de crítica literária sobre Oscar Wilde e sua obra, em livro publicado em 1912, que abrangia estudo de seus poemas, prosa, os ensaios de *Intenções*, seu teatro *De profundis* e informações biográficas. Sua obra crítica foi escrita com o auxílio de materiais cedidos por seu testamenteiro, Robert Ross.

enaltecendo-a, colocando-a acima das atividades cotidianas de um contexto vitoriano por demais sisudo, a seu ver:

O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é o objetivo da arte [...] Aqueles que encontram significados belos nas coisas belas são aqueles que as cultivam. Para esses há esperança. Eles são os eleitos para quem as coisas belas significam apenas beleza. Não existem fatos morais ou imorais em um livro. Os livros são apenas bem ou mal escritos. Isto é tudo. [...] É o espectador e não a vida que a Arte realmente espelha. [...] Nós podemos perdoar um homem por tornar algo útil, mesmo que ele não a admire. A única desculpa para se produzir algo inútil é aquilo que se admira intensamente. Toda forma de arte é completamente inútil (WILDE, 2012, p. 13-14).

Vinte e quatro aforismos compõem essa carta de defesa ao Esteticismo, de forma inusitada e provocativa. A maioria das traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray* inclui esse prefácio, contribuindo para melhor compreensão do romance. Entretanto, não obtivemos a confirmação de que o prefácio se inclui nas traduções de Clarice Lispector (1975), Douglas Tufano e Renata Tufano (2011), Caio Riter (2011), Claudia Lopes (1994) e Eduardo Ornick (2002), pois os dados fornecidos para esta pesquisa não os contemplavam.

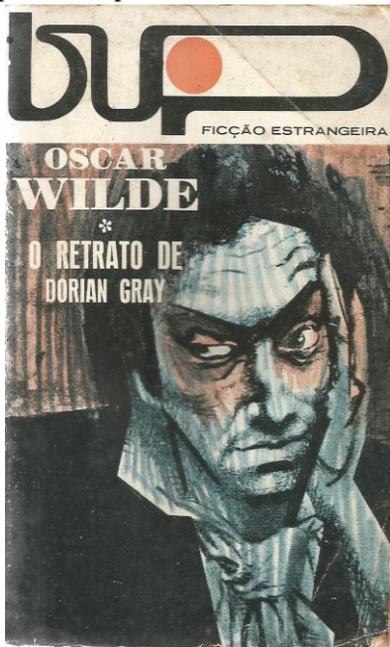
A estética de Wilde está igualmente descrita e explanada em muitos dos paratextos das várias traduções da obra. A tradução de Jeanette Marillier, em 1952, publicada pela editora Livraria Martins, por exemplo, destaca elementos referentes ao esteticismo e ao decadentismo. Encontra-se nas orelhas do livro pequena biografia (ANEXO II), informando que Oscar Wilde foi discípulo entusiasta de John Ruskin, precursor dos preceitos esteticistas na Inglaterra vitoriana. Destaca as influências recebidas por Wilde durante suas viagens à Grécia e à Itália, as quais enriqueceram sua arte e sua literatura. A biografia, de elaboração editorial, lembra que o autor empreendeu viagem à América onde fez exposições que se reportavam à sua estética, obras e encenações. Algumas expressões e adjetivos nessa biografia o ligam ao movimento estético:

Homem mundano, considerado como um dos mais brilhantes ornamentos da sociedade de seu tempo, Oscar Wilde dominava os salões da época

com o fulgor de sua conversa e elegância de suas atitudes. Era um ídolo festejado por todos e sua glória, cintilante de ironia e graça parecia imortal [...].

A tradução de Lígia Junqueira Caiubi, de 1965, pela editora BUP, possui o revelador paratexto capa, de Eugênio Hirsch, que traz a ilustração de um homem de feições contritas, denotando uma expressão reflexiva. O desenho mostra um homem envelhecido e aparentemente entediado. Seu desânimo expressa uma referência ao decadentismo, pois o desencantamento é elemento marcante dessa estética, como sublinha Amaral (2009). Segundo o estudioso, trata-se de “[...] um indivíduo isolado e solitário, cortado dos laços da experiência coletiva anterior. Resta-lhe a experiência individual, o senso de estranhamento e de nostalgia desse mundo e do mundo perdido” (AMARAL, 2009, p. 72).

Figura 1: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Lígia Junqueira Caiubi, publicado pela editora BUP em 1965



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Mucci (2004, p. 17) recorda que as duas estéticas, o esteticismo e o decadentismo fundiram-se, incorporando valores e elementos comuns

a ambas. O decadente-esteta opunha-se ao progresso e aos valores capitalistas, incorporando a ênfase à beleza e à arte em sua obra e em sua vida, como no caso de Wilde. Tal característica encontra-se explicitada no paratexto da tradução de *O retrato de Dorian Gray*, por José Eduardo Ribeiro Moretzsohn, em 2010, publicada pela editora Abril (ANEXO II). A obra apresenta posfácio editorial, de Heitor Ferraz no qual se encontram alusões à figura dândi do autor, não necessariamente radical, mas desafiadora da moral da Inglaterra da época. O posfaciador defende que “é o romance de um esteta, ao mesmo tempo com as limitações do próprio esteticismo – se esvazia diante da realidade, do tempo que dolorosamente passa e abre sulcos no rosto do homem” (FERRAZ, 2010, p. 294).

Os temas presentes no livro, segundo o editor, advêm da poética proposta por Walter Pater e John Ruskin, que defendia moral, ética, estética e religião muito particulares. Como consequência, são prolíficos os debates de natureza filosófica, a opção pela forma da escrita do teatro, intensificando a persuasão do leitor por meio da ausência de um narrador. Por fim, o autor do posfácio resume o desfecho da obra em que se verifica a conquista da beleza e a ruína do homem narcisista: “será Dorian Gray o herói do esteticismo ou sua vítima ingênua?” (FERRAZ, 2010, p. 295).

Percebe-se, por meio das análises desta seção, que o movimento estético seguido pelo escritor foi preocupação constante dos tradutores e editores das suas traduções brasileiras. Os paratextos, escritos com o potencial de oferecer conhecimento e elucidação, apresentam aos leitores dos séculos XX e XXI a necessária contextualização literária da obra.

O esteticismo e decadentismo são componentes indissociáveis da obra de Oscar Wilde e suas marcas estão na obra *O retrato de Dorian Gray*. Analisam-se a seguir os elementos distintivos dessas estéticas nos paratextos da obra.

4.3 ELEMENTOS E CARACTERÍSTICAS DA OBRA *O RETRATO DE DORIAN GRAY* NOS PARATEXTOS DE SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

Segundo Mutran (2002, p. 139), incorporando aspectos do esteticismo e do decadentismo, a obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, utiliza-se de muitos elementos e símbolos representativos dessas poéticas. O dândi é figura essencial: aquele que normalmente dedica seu tempo e fortuna para obter os mais variados prazeres da vida.

Essa personagem passa suas horas elaborando sua vestimenta e toalete, com o intuito de parecer bem, aparentar bem e fingir bem. Participa dos eventos sociais por meio de diálogos que lembram atuações teatrais, e, como um espectador, “escapa dos sofrimentos da vida”.

O ambiente do dândi, do esteta ou do decadente é adornado pela beleza, o luxo e todo tipo de objeto que possibilite experiências sensoriais prazerosas, como as essências perfumadas, os objetos de decoração, os artefatos valiosos, os tapetes, as belas casas, os ordenados jardins. Nas traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray*, percebem-se muitos indícios desses elementos, sinalizados em seus paratextos. O paratexto editorial, na orelha da tradução de Jeannette Marillier, em 1952, publicada pela livraria Martins elogia a obra, mas principalmente aponta elementos estéticos e decadentistas:

De toda sua vasta obra destacam-se os romances *O retrato de Dorian Gray*, *O crime de Lord Arthur Savile*, *O fantasma de Canterville*, *O modelo milionário* e *A esfinge sem segredo*, que ora reunimos neste volume. Neles estão reunidas as notáveis qualidades da elegância no narrar, agudez psicológica, sensibilidade crítica, brilho incomparável dos paradoxos e aforismos, que tornaram luminosa a fama de Oscar Wilde, e o consagram como um autêntico e indiscutível valor universal (In: WILDE, 1952, s/p).

São estes elementos característicos do esteticismo que ajudam a definir o caráter do romance, bem como detalhes da descrição de sua narrativa:

Na cena de abertura as cortinas são de seda, a poeira dourada dança à luz do sol, o chá é servido em um samovar, há um forte perfume de rosas, as flores do laburno são cor de mel e são doces como mel, Lord Henry Wotton se reclina em um divã de almofadas persas, e bate levemente “a ponta de sua bota de couro com uma bengala de marfim”³⁶ (RANSOME, 1912, p. 99).

³⁶ “*In the opening scene the studio curtains are of tussore silk, the dust is golden that dances in the sunlight, tea is poured from a fluted Georgian urn, there is a heavy scent of roses, the blossoms of the laburnum are honey-coloured as well as honey-sweet, Lord Henry Wotton reclines in a divan of Persian saddlebags, and taps ‘the toe of his patent-leather boot with a tasselled ebony cane’.*”

Aqui está, na época do escritor, a descrição dos elementos decorativos essenciais a Wilde e sua estética: a beleza acima de tudo e antes de tudo, a qualquer custo. O romance, e consequentemente os paratextos de suas traduções brasileiras apontam esses elementos estéticos, especialmente aqueles que se referem à beleza do ser humano, que se esvanece com o tempo e que se quer preservar a todo custo.

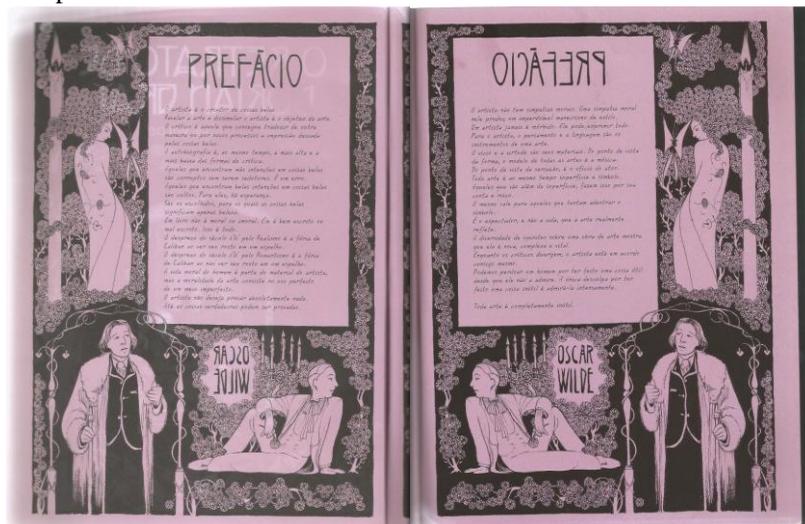
A tradução de Marina Guaspari, de 1974, pela editora Ediouro, por exemplo, apresenta na contracapa (ANEXO II) a informação de que “o romance fala sobre um jovem de rara beleza, que fez um pacto com o destino, deixando que as marcas do tempo e da vida afetassem apenas o seu retrato. Gray leva uma vida leviana, [...] uma existência fútil e devassa”. Esse paratexto deixa claro, ao leitor, a opção pelo enredo gótico, pelas marcas da vaidade e pela dicotomia bem e mal.

No caso da obra *O retrato de Dorian Gray*, os elementos góticos, relacionados ao mistério e aliados à poética esteticista e decadentista, apresentavam potencial de despertar o interesse do tradutor, das editoras e do público leitor nos séculos XX e XXI, assegurando sua publicação inicial e retraduições. Conforme o exposto no capítulo II deste estudo, ao lado de Mary Shelley e Robert Louis Stevenson, Oscar Wilde se utiliza do gótico, anteriormente utilizado por Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, para denunciar as enfermidades da revolução industrial.

Outra tradução brasileira da obra apresenta paratextos que incluem elementos da obra que são relevantes em termos das estéticas de Wilde. Na adaptação da obra *O retrato de Dorian Gray* para o gênero história em quadrinhos (HQ) por Stanislas Gros, com tradução de Carol Bensimon, publicada pela editora Companhia das Letras em 2011, encontram-se ilustrações, referências culturais e literárias, que remetem, entre outros aspectos, ao esteticismo e ao decadentismo.

As ilustrações da edição, elaboradas pelo próprio adaptador da obra, são alinhadas ao texto e aos paratextos, provendo informações extras. Por exemplo, encontram-se muitos desenhos no estilo de Aubrey Beardsley (1872-1898), que remetem às ilustrações de *Salomé*. Como exemplo, destacamos um desenho de Oscar Wilde e seu casaco de esteta com os cabelos longos da juventude se encontra junto ao prefácio autoral:

Figura 2: Prefácio do livro *O retrato de Dorian Gray*, versão HQ, de Stanislas Gros, com tradução de Carol Bensimon, publicado pela editora Companhia das Letras em 2011

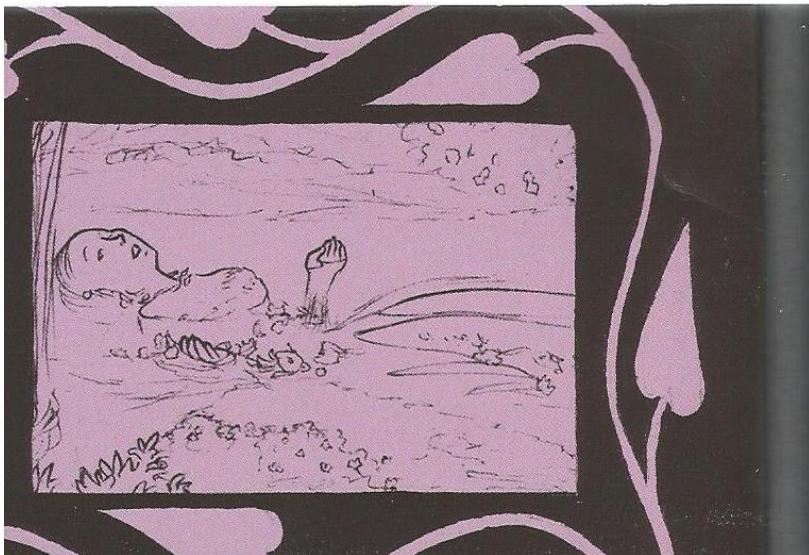


Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O posfácio da obra traduzida por Carol Bensimon também é extremamente rico, pois Gros (2011) insere muitos dados histórico-culturais que permitem uma contextualização da obra e um aprofundamento na sua leitura, sem os quais a leitura poderia ser apenas superficial. Explica que os artistas pré-rafaelitas, cujas pinturas podem hoje estar descontextualizadas e causar estranhamento, despertavam o entusiasmo dos vitorianos, pois simbolizavam o auge da modernidade. Nesse paratexto, há um desenho alusivo ao quadro *Ofélia*, de John Everett Millais³⁷ (1829-1896), inspirada na obra de Shakespeare:

³⁷ Pintor inglês, um dos fundadores do movimento Pré-Rafaelita, grupo de artistas que seguia os modelos da arte medieval e do início do Renascimento.

Figura 3: Ilustração presente no livro *O retrato de Dorian Gray*, versão HQ, de Stanislas Gros, com tradução de Carol Bensimon, publicado pela editora Companhia das Letras em 2011



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Do mesmo modo, há referência a uma obra literária decadentista na adaptação de Stanislas Gros (2011). Sabe-se que a personagem Dorian Gray lia *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans, obra e autor inspiradores de Oscar Wilde. A personagem de Huysmans, Des Esseintes, possui uma tartaruga a qual encobre de ouro por julgá-la muito natural e banal. De acordo com o posfácio da obra, Gros utiliza a figura de uma tartaruga recoberta de ouro e incrustada de pedras como mascote de Dorian em sua adaptação, em uma explícita intertextualidade.

Os paratextos de outras traduções apontam elementos característicos da obra *O retrato de Dorian Gray*. A tradução de Paulo Schiller, também publicada pela editora Companhia das Letras, em 2012, apresenta na contracapa (ANEXO II) o trecho do enredo em que Dorian manifesta o desejo de trocar de lugar com o retrato: “Como é triste! Eu vou ficar velho e horrendo e medonho. Ele jamais envelhecerá além deste dia de junho. Se pudesse ser diferente! Se eu permanecesse sempre jovem e o retrato envelhecesse! Por isso – por isso - eu daria tudo! Daria a minha alma por isso!”.

O paratexto ressalta a relevância do romance para a vida do autor, pois foi a primeira obra de sucesso de Oscar Wilde e motivo de grande escândalo. Explana que o romance fora utilizado de duas formas em sua vida, como argumento contrário a ele em seu processo judicial e como prova de sua capacidade artística e habilidade de escritor.

Na imprensa brasileira, em geral, podem-se encontrar muitos epitextos sobre detalhes do enredo e elementos presentes na obra. Em *O Estado de S. Paulo*, de 06/12/1981 (p. 5), J.C. Ismael escreve:

Dorian Gray tem muitos níveis de leitura. O mais superficial mostra que o anseio de imortalidade é a mola propulsora da criação artística. O mais profundo, imerso no subconsciente de Wilde, expõe as vísceras decompostas da então e já decadente aristocracia burguesa europeia. Mas Dorian Gray também é um painel de medos: medo da morte, da solidão, da velhice, da deterioração do corpo, da falência da memória. Dorian Gray, a personagem, pertence ao inconsciente pessoal de Wilde, àquela região que Jung chamou de sombra e que cresce à medida que aumentam a opressão e o rigor sociais. (ISMAEL, *O Estado de S. Paulo*, 6/12/1981, p. 5).

Munira Mutran, escrevendo para o mesmo periódico, em 15/12/1990, considera que é possível Oscar Wilde ter se inspirado em Edgar Allan Poe para escrever *O retrato de Dorian Gray*. Em *O retrato oval*, de Poe, um pintor faz um retrato de sua noiva e, por amar excessivamente sua arte, rouba as cores da moça, culminando com sua morte. Mutran (1990, p. 8) chama atenção para o fato de ambos os escritores buscarem a beleza e a supremacia da arte. Wilde, entretanto, repreende a falta de moral de Dorian, por sua extremada voluptuosidade e hedonismo, como a representação restritiva da sociedade em que o próprio autor vivia. A autora do epitexto ressalta que em 1990 o romance permanecia moderno, trabalhando questões como a visão trágica da condição humana, o fluir do tempo e o desejo de imortalidade.

Os paratextos elencados refletem a presença da obra e seus elementos marcantes no cenário da literatura traduzida no Brasil. Da mesma forma, faz-se relevante a investigação a respeito da publicação do romance no contexto do polissistema literário nacional.

4.4 POLÍTICA DE TRADUÇÃO E *O RETRATO DE DORIAN GRAY* NO BRASIL

Andre Lefevere (1992, p. 14) lembra que os sistemas em uma cultura estão interligados e que o sistema literário é interdependente do sistema social. Dessa maneira, as publicações literárias dependem, positiva ou negativamente, de dois fatores, que regem a escolha dos textos e da poética nos diferentes contextos e momentos históricos. O primeiro elemento são os agentes do polissistema de literatura traduzida. O profissional, incorporado nas figuras do tradutor, crítico, editor, professor, entre outros, que pode restringir as publicações desviantes da poética vigente, ou, paulatinamente, adequar o texto estrangeiro às formas da literatura em voga. Assim, a obra estrangeira pode funcionar como um iniciador de poética nova, desafiando os cânones.

O segundo elemento regulador do polissistema de literatura traduzida, segundo o autor, é a patronagem, já descrita em pormenor no capítulo I do presente trabalho. Os patrocinadores das traduções, edições e publicações são normalmente os detentores dos meios para sua concretização, seja por intermédio do fomento à poética, à ideologia ou através da provisão de financiamento, viabilizando a tradução de literatura (LEFEVERE, 1992, p. 15).

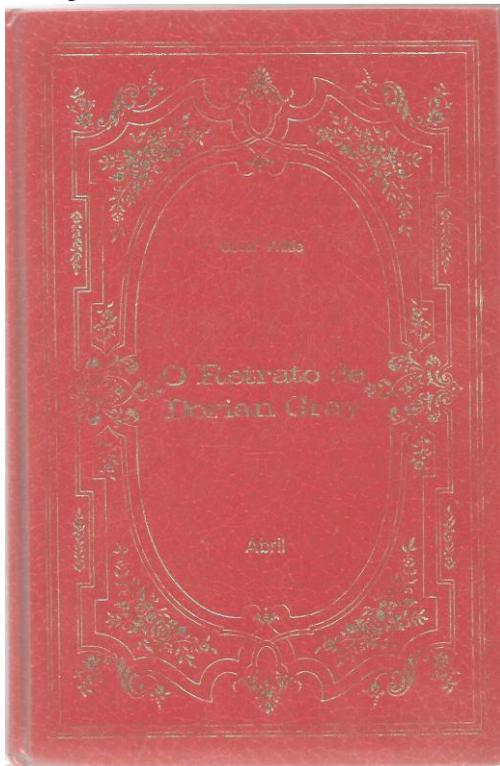
Lawrence Venuti, em seu livro *Escândalos da tradução* (2002, p. 235), descreve a situação das publicações de traduções. Segundo o teórico, as editoras assumem alto risco no empreendimento, devido à incerteza do sucesso e vendagem da obra no país da cultura receptora. Utilizando os conceitos de Lefevere, pode-se dizer que os editores normalmente assumem a patronagem indiferenciada, arcando com as despesas de direitos de tradução, *copyright*, honorários dos profissionais envolvidos e divulgação da obra final. O ato de traduzir o texto estrangeiro fica submetido, assim, ao aspecto cultural (e literário) e comercial (mecenato) para se efetivar. Como consequência, cria-se a realidade dos livros de maior sucesso (best-sellers) e daqueles menos distribuídos.

Muitas traduções brasileiras da obra de Wilde, aqui analisadas, apresentam paratextos que se situam em relação à política de tradução, ao potencial de atração da obra e seu consequente sucesso de publicação. Estes trazem, em seu bojo, esclarecimentos a respeito da mais ou menos frequente publicação do romance nos diferentes momentos históricos abarcados pela pesquisa.

A tradução de Oscar Mendes de *O retrato de Dorian Gray* é um exemplo de edição de sucesso. Produzida em março de 1972, pela

editora Abril, a obra apresenta capa dura e vermelha, com o título do livro e nome do autor em letras douradas. Por ser o fascículo 35 da Coleção *Os Imortais*, sua capa é padronizada em relação aos outros volumes. Não há menção sobre o tradutor ou gênero literário, mas a encadernação e inclusão da obra na coleção são indicativas de sua relevância para a editora, por se tratar da reedição de um sucesso. Aponta igualmente que o autor se tornara significativo para o polissistema literário brasileiro, apontando Oscar Wilde como escritor consolidado e digno de participação de coletânea de autores considerados canônicos.

Figura 4: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Oscar Mendes, publicado pela editora Abril em 1972



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

A tradução de Marcella Furtado do romance de Oscar Wilde, de 2012, publicada pela editora Landmark é do mesmo modo reveladora. A edição luxuosa da editora Landmark tem capa dura dupla, mostrando

ilustração da personagem Dorian Gray, a partir da versão atual da adaptação da obra para o cinema pela Mares Filmes Ltda. Dorian é retratado metade jovem e metade decrépito, sendo que seu corpo está sendo destruído por chamas. Ao fundo veem-se edifícios e ruas sob a névoa e à direita visualiza-se o topo do que se assemelha a uma igreja com uma figura alada demoníaca. O nome do autor aparece somente na lombada do livro, acima do título da obra.

A capa evidencia a nova tendência do século XXI de promover uma obra por meio do cinema. A retradução bilíngue parece ter uma sincronia alinhada ao lançamento do filme, por conseguinte, justificando a utilização de sua imagem na capa. A exclusão do nome do autor da capa é a grande novidade. A personagem Dorian Gray parece tomar vulto e crescer em relação a seu criador.

Figura 5: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, tradução de Marcella Furtado, publicado pela editora Landmark em 2012



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

A introdução (ANEXO II) esclarece que foi utilizada, para esta tradução, a primeira versão da obra original de Oscar Wilde, de 20/06/1890, para a revista americana *Lippincott's Monthly Magazine*, que, de acordo com a descrição, é complexa, ousada e controversa.

Consta também que Wilde escreveu outra versão em 1891 para a Editora Ward and Company, que lhe solicitou amenizar o enredo, neutralizando um tanto as características das personagens.

Nessa tradução em edição bilíngue, a direção editorial está a cargo de Fabio Cyrino e a tradução e notas sob a responsabilidade de Marcella Furtado. Utiliza-se do primeiro texto da obra *O retrato de Dorian Gray*, mantendo uma ligação visível com a cultura fonte. O fato de esta ser uma tradução bilíngue demonstra, igualmente, a ênfase na língua e cultura do texto de partida, oferecendo ao leitor brasileiro uma visão desse contexto.

Na introdução, que se trata de um paratexto editorial, são apresentadas noções do esteticismo na Inglaterra vitoriana. O editor lembra que o movimento tinha atitude elitista em relação à arte e que além de John Ruskin e Walter Pater, os pintores pré-rafaelitas Dante Gabriel Rossetti e James Whistler foram precursores e adeptos dessa estética. Wilde, segundo Cyrino (2012, p. 8) apreciava a citação de John Keats (1795-1821), poeta ultrarromântico de que: “a beleza corresponde à verdade e a verdade é bela”.

Esses elementos permitem considerar a visão atual de Wilde como autor traduzido dentro do cânone brasileiro, bem como da avaliação de sua obra pelos agentes do polissistema literário local, como as editoras. Percebe-se que hoje há melhor compreensão de quem foi Oscar Wilde em seu contexto de vida e época e da relevância de sua obra dentro de sua realidade. Sendo essa tradução ligada ao sucesso da adaptação cinematográfica de 2005, utiliza-se de Dantas (2011) o argumento de que às vezes pode existir uma sobredeterminação da mídia e do grande público em relação à produção da ficção de consumo. A midiaticização fornecida pelas adaptações para o cinema coopera em grande grau para o estímulo à reedição e retradução das obras.

Dantas (2011) utiliza a dicotomia valor estético e valor mercadológico de uma obra no seu estudo descritivo das traduções de obras francesas no Brasil. Argumenta que a obra ou gênero são mais traduzidos em um determinado período ou contexto devido a fatores de fomento como o “sucesso junto ao grande público e adaptação para o cinema” (DANTAS, 2011, p. 33). O recebimento de um prêmio ou reconhecimento de um livro pode ser um fator de aumento das traduções.

Existem interessantes epitextos relativos à obra *O retrato de Dorian Gray*. Na época do lançamento da primeira adaptação da obra para o cinema, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou reportagem em 1946, em coluna sem autoria específica, na qual enaltecia a versão de *O*

Retrato para as telas. Havia, segundo o jornalista, apreensão de que o romance fosse deturpado e que houvesse um final feliz, por exemplo. Mas o resultado surpreendeu positivamente a crítica e público:

Tivemos um Dorian Gray misticamente sóbrio, excelentemente vivido por Hard Hatfield; um Lord Henry Wotton esfusiante (sic.) (de cinismo em seus epigramas, displicente e epicurista em seus gestos e preferências (George Sanders); um Basil Hallward emotivo e humano, nos traços serenos de Lowell Gilmore: os demais constituintes do elenco não quebraram essa linha uniforme e tensa na sua estabilidade. [...] as visões de Whitechapel, com sua ralé típica a fervilhar por ente o veu umido (sic.) da neblina londrina, a mergulhar naqueles antros onde Dorian buscava o esquecimento do vício e da depravação. (O ESTADO DE S. PAULO, 1946, p. 5).

Percebe-se neste trecho que a obra de Oscar Wilde era muito conhecida e apreciada pelos leitores brasileiros, especialmente pela crítica, pois elementos do enredo e das personagens são conhecidos ao menos pelo leitor a quem a crítica se destina. O crítico ainda enfatiza que Hollywood não poupou gastos com a produção e que o preto e branco do filme é admirável. Com esta crítica favorável à película e à obra, é possível argumentar que Oscar Wilde era reconhecido como autor de relevância nos anos quarenta do século XX no Brasil.

Outra menção sobre Oscar Wilde e sua obra está no mesmo periódico, mas já nos anos oitenta. O colunista J.C. Ismael (1981, p. 5), apesar de afirmar que Oscar Wilde não é um autor digno de crédito pela crítica e nem pela qualidade de sua obra “desigual”, lembra que *O retrato de Dorian Gray* permite vários níveis de leitura, desde o mais superficial até o mais profundo. Em primeiro lugar, segundo o autor do texto, pode-se entender que existe uma forte ligação entre o desejo de ser imortal e a arte, premissa que pode ser aceita e generalizada. Além da superficialidade, diz Ismael (1981, p. 5) que é possível perceber o desejo de Wilde de denunciar a sociedade burguesa por meio de sua decadência, seus estereótipos, sua convivência vazia. A obra, segundo ele, ainda aborda questões mais profundas e pertinentes a toda a humanidade: os medos que apavoram o homem em relação à sua finitude e suas limitações.

O cronista não está sozinho em sua crítica negativa a Wilde. Na época do seu lançamento, segundo Gillepsie (2011, p. 97), *O retrato*

(1890-1891) recebeu inúmeras críticas desfavoráveis em jornais, condenando a narrativa que instigava à imoralidade para os padrões da época. Imagens de dominação e submissão estão presentes nas relações entre os personagens Basil e Henry, Dorian e Sybil, Henry e Dorian. Entretanto outros críticos, incluindo Pater, em um ensaio de 1891, de acordo com Gillepsie (2011), oferecem um diferente viés da narrativa, mencionando a corrupção da alma, os vícios e crimes. Segundo Ismael (1981, p. 5),

Os padrões morais vigentes na Inglaterra fin de siècle eram tão cínicos quanto monolíticos, o que os fazia duplamente perversos. Wilde driblava essa moralidade histriônica com a única arma que possuía: a arrogância de um verdadeiro dandy e o inconformismo de um fanático pela beleza, para quem a vida só era interessante na medida em que imitava a arte.

Apesar de sua crítica mordaz em relação ao total da obra de Oscar Wilde, o colunista parece compreender características importantes da literatura do escritor. Da mesma maneira, aborda as ferramentas de Wilde para a luta contra a superconservadora sociedade, seus recursos de destaque e embate social e a apologia ao belo e às manifestações artísticas.

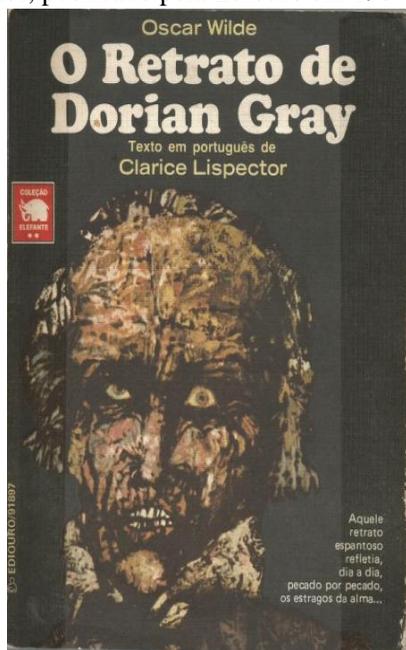
Há ainda muitas adaptações do romance para os jovens. As adaptações das traduções de obras estrangeiras podem se tornar atraentes para as editoras que desejam atender ao público infanto-juvenil e o segmento didático que trabalha com essa faixa etária. Esse é o caso de muitas adaptações realizadas para a obra *O retrato de Dorian Gray* no âmbito nacional.

A primeira adaptação para o público infanto-juvenil foi realizada por Clarice Lispector. Elementos notáveis dessa edição e adaptação são as muitas ilustrações em cada capítulo, indicando que se trata de livro mais direcionado aos jovens. Há a inserção de subtítulos para cada capítulo, como por exemplo, *Dorian Gray Tenta a Cura da Alma*, no cap. XV, *A Face do Medo*, cap. XVIII, *O Resgate*, no cap. XX, potencialmente guiando a leitura daqueles menos habituados à leitura de obras mais extensas, como um romance. No fim do livro, encontram-se perguntas para o exercício de interpretação do romance, indicando a possibilidade do uso da obra para fins didáticos. A segmentação didática dos capítulos, perguntas para uma leitura guiada e adaptação linguística

indicam uma preocupação com a aceitação da tradução dentro do contexto do romance traduzido.

A capa, em cor preta e letras amarelas e brancas, apresenta o desenho de um monstro. Há o nome do autor, o título da obra, a informação de que o texto para o português foi escrito por Clarice Lispector e a citação: “aquele retrato espantoso refletia dia a dia, pecado por pecado, os estragos da alma...”. Evidentemente a ênfase da capa está no conteúdo da obra, por meio de seu título destacado e no enredo, pela evidenciação da figura do monstro que se tornara Dorian Gray.

Figura 6: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, texto em português de Clarice Lispector, publicado pela Ediouro em 1974



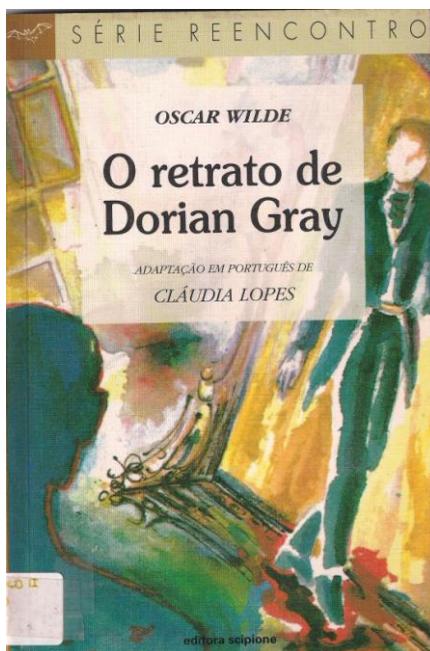
Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

A tradução e também adaptação da obra, de Claudia Lopes, para a editora Scipione, em 1994, apresenta alguns paratextos informativos. A contracapa anuncia a série reencontro como uma oportunidade aos leitores de acesso aos maiores clássicos da literatura universal. Os livros são divididos em quatro blocos temáticos: aventura, mistério, humor e romance e contam com ficha de leitura com o intuito de auxiliar o trabalho de análise literária. Há também um roteiro interdisciplinar de leitura e atividades contendo contextualizações históricas e literárias,

além de sugestões de filmes de interesse. Percebe-se aqui todo o processo de adaptação do romance voltado para atender o nicho de mercado da área da educação e dos leitores mais jovens.

A folha de rosto inclui as informações sobre a tradução e adaptação em português, realizada por Cláudia Lopes, o texto-fonte, *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado pela editora Chancellor Press, em Londres, em 1986. A capa da edição é igualmente esclarecedora no que concerne à orientação da publicação ao público infanto-juvenil. Imagens coloridas e ilustrações buscam ser atraentes ao jovem leitor.

Figura 7: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação em português de Cláudia Lopes, publicado pela editora Chancellor Press em 1994

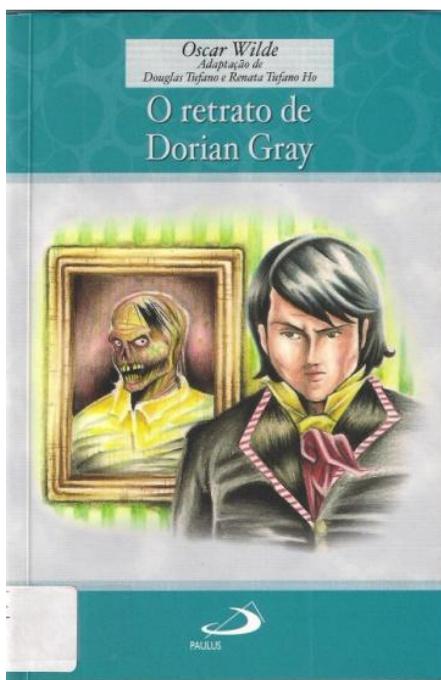


Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Igualmente adaptada para essa finalidade é a tradução de Douglas Tufano e Renata Tufano, publicada pela editora Paulus, em 2011. Na contracapa (ANEXO II), lê-se que a coleção *Encontro com os Clássicos* apresenta adaptações dos grandes clássicos da literatura universal para os leitores jovens. Esse paratexto editorial afirma que a finalidade da coleção é favorecer contato inicial com as obras adaptando a linguagem

para o público mais jovem. Junto à promessa de que o enredo e as principais características da obra foram preservados, ressalta-se que o objetivo dessa adaptação foi despertar o interesse pela leitura e possibilitar conhecimento sobre os livros clássicos e seus escritores. Há ainda breve sinopse da obra, convidando o jovem a aprofundar-se no conteúdo do livro. A capa é também bastante adaptada para essa finalidade, por meio de ilustrações infantis e coloridas, sugerindo um livro de HQ.

Figura 8: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Douglas Tufano e Renata Tufano, publicado pela editora Paulus em 2011



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Outra adaptação, de Caio Riter, para a editora Escala Educacional, em 2011 apresenta contracapa muito informativa (ANEXO II). Relata que a série Recontar Juvenil publica clássicos da literatura universal que são adaptados e ilustrados para o público juvenil. Divulga elementos do enredo do romance dizendo que: “[...] uma das mais célebres obras de Oscar Wilde, *O retrato* instiga o leitor com a impressionante saga do jovem que não envelhece nunca. Rico, popular e

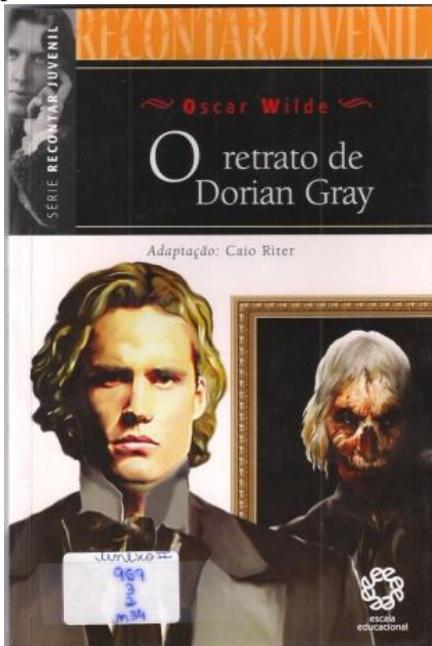
de beleza incomum, Dorian fascina todos que o cercam. Mas que segredos estariam por detrás desse curioso dom?”. Na folha de rosto existe a explicação de que a adaptação atende a um “descompasso”:

A necessidade de adaptar um clássico de literatura surge quando há algum descompasso entre a obra e o leitor. Considerando o leitor jovem, esse descompasso pode se dar por questões de informações históricas e culturais, por dificuldade de compreensão do conteúdo e da linguagem do texto e por distanciamento provocado pelo estilo de época do autor e da obra.

Há exaustivos argumentos na defesa da adaptação nesse paratexto, como a preservação da fluência e o prazer da leitura, por meio da adaptação da narrativa de um complexo épico (como *Ilíada* ou *Odisseia*) “ao gosto e ao costume do leitor contemporâneo” ou do intrincado teatro de Shakespeare, por exemplo. Ainda defende a atualização da linguagem, justificando-se que a adaptação deseja facilitar e simplificar a obra, aproximando e estabelecendo o primeiro contato com “um texto que muitas vezes não chegaria ao conhecimento do jovem ou mesmo do adulto”. Assegura-se ainda que seus autores são experientes na literatura infanto-juvenil brasileira, que escrevem respeitando o tema, o enredo e a organização do texto-fonte.

A capa da edição condiz com a proposta da adaptação, inserindo-se ilustrações atraentes, misteriosas, aludindo ao gótico e ao mistério, enquanto mantém o nome e imagem do autor.

Figura 9: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Caio Riter, publicado pela editora Escala Educacional em 2011

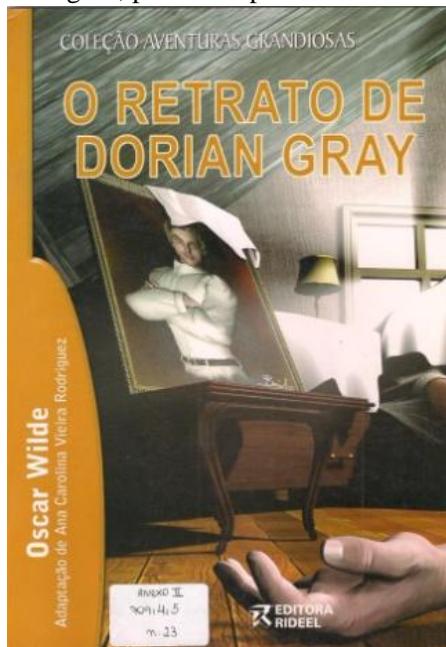


Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

A adaptação de Ana Carolina Vieira Rodrigues, publicada pela editora Rideel, em 2005, traz algumas informações relevantes na contracapa, como o nome da coleção, *Aventuras Grandiosas*. Há uma sinopse do enredo e chamamento à leitura:

O retrato de um jovem pianista, feito por um pintor genial – assim começou tudo. Que poder teria tal retrato na vida de Dorian Gray para que, depois de ter sido pintado, tivesse modificado a vida do jovem completamente? Tome muito cuidado ao abrir este livro! Nele há vários segredos... (RODRIGUES, 2005, s/p).

Figura 10: Capa do livro *O retrato de Dorian Gray*, adaptação de Ana Carolina Vieira Rodrigues, publicado pela editora Rideel em 2005



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

As adaptações e outras políticas de tradução serviram de fomento à publicação do romance *O retrato de Dorian Gray* em terra brasileira, consolidando-o entre os textos estrangeiros de grande inserção no mercado editorial. O sucesso comercial, crítico e acadêmico da obra situam-na entre livros canônicos no âmbito nacional. A figura do escritor também se consolida no Brasil, dividida em muitas facetas a seguir expostas.

4.5 IMAGENS LITERÁRIAS DE OSCAR WILDE NOS PARATEXTOS DE SUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS

Oscar Wilde é figura marcante no âmbito da literatura mundial e multifacetada em termos de sua imagem. As traduções brasileiras de sua obra oferecem indícios da constituição dessas imagens no contexto nacional e os paratextos dessas traduções são fonte de subsídios para esta pesquisa.

Em trabalho sobre as imagens de Oscar Wilde constituídas nas publicações na Inglaterra e na França até o ano de 2012, Rodrigues (2014) traça um panorama utilizando-se dos paratextos alógrafos constantes nessas obras. Defendendo a ideia de que um autor não existe sem sua imagem, a autora diz que este partilha a gestão de sua obra com interventores ou articuladores.

Muitas são as imagens constituídas de Oscar Wilde na Inglaterra e na França veiculadas por meio de prefácios de suas obras e de epitextos da mídia, escritos por críticos literários. A primeira delas é a imagem de Wilde como um autor de qualidade, desvinculada de sua tragédia pessoal. Ela se constrói com a mudança de foco da pessoa do escritor para sua obra, com a instauração de uma religiosidade do autor no catolicismo e na separação da figura do homem daquela do autor. Essa figura é construída nos prefácios das coletâneas de suas obras, em vários momentos históricos (RODRIGUES, 2014, p. 76).

A autora explica que os leitores de Oscar Wilde o apreciam justamente pela complexidade dessa personalidade, desmembrada em homem, escritor e formador de opinião. Aqui se observa a valorização do autor de seriedade, do colunista e do escritor engajado, oposta à imagem do dândi pela qual obteve notoriedade. Outros paratextos, peritextos e epitextos enfocam sua biografia e sua biobibliografia, assinalando unidade em sua obra, outrora criticada por ser desigual e de qualidade variável (RODRIGUES, 2014, p. 83). Este é o homem das letras, de status privilegiado, cujo romance *O retrato de Dorian Gray* é publicado por editora de renome; o Oscar Wilde revolucionário, o escritor irreverente e à frente de seu tempo, autor de obra admirável. Rodrigues salienta ainda imagens ligadas à poética do autor, o Wilde esteta, e ao seu talento da retórica, o grande orador. A figura do homem injustiçado, do libertador, revolucionário, aquele que tem a coragem de enfrentar a sociedade vitoriana e por ela é condenado (RODRIGUES, 2014, p. 109).

Buscando delinear imagens de Oscar Wilde, constituídas nos paratextos das traduções brasileiras de suas obras, e elencando-se, para tal, os paratextos das traduções da obra *O retrato de Dorian Gray* no Brasil, dentro do período coberto por esta pesquisa, foram obtidos os resultados descritos a seguir.

A primeira imagem constituída de Oscar Wilde no Brasil é o autor sério, cuja obra é valorizada por sua qualidade. O prefácio da tradução de José Maria Machado de *O retrato de Dorian Gray*, para o Clube do Livro em 1949 e reeditada pela editora Edigraf em 1965, apresenta Wilde como um autor de obra de grande valor estético:

“Wilde é um dos mais finos escritores modernos. Sua prosa é fluente, límpida, cheia de graça, e de originalidade, o que o tornou imortal nas letras inglesas e universais”.

O posfácio editorial da tradução de José Eduardo Moretzsohn, de 2010, apresenta defesa alinhada de Oscar Wilde, classificando-o como um inteligente palestrante, um gênio, que embora esquecido nos últimos dias, “ampliou o horizonte estético e literário do século XIX” (WILDE, 2010, 287-291) (ANEXO II). Essa imagem ia ao encontro do desejo de reabilitar Oscar Wilde no campo das letras, iniciada por seu filho Vyvyan Holland (1982), em seu prefácio a *De profundis*, no qual procura dissociar a vida do autor de sua obra.

Os prefaciadores de traduções brasileiras de outras obras de Oscar Wilde corroboram essa imagem constituída no Brasil. Na tradução de Heitor Ferreira da Costa (1983) (ANEXO II) para o português brasileiro de *A alma do homem sob o socialismo*, o prefácio editorial o apresenta como um homem e autor sério, um artista extraordinário trabalhando em benefício da liberdade de expressão. Essa própria obra inseria Wilde no rol dos grandes escritores que defendiam a causa da igualdade de direitos.

Da mesma maneira, Paulo Vizioli, na introdução à *Balada do cárcere de Reading* (1997) (ANEXO II), atribui à obra de Wilde valor intrínseco, que abriu passagem para a formação do teatro moderno. O tradutor lembra que Oscar Wilde alcançou grandeza nos gêneros ensaístico e dramático. Apesar do romance de Wilde não figurar na apologia de Vizioli, este certamente insere-se como obra canônica e representativa da valorizada literatura wildiana. No mesmo sentido vão as palavras presentes na contracapa de *O fantasma de Canterville*, traduzido para o português por Otto Schneider (1983):

Dono de uma inteligência viva e brilhante, contribuiu para enriquecer ainda mais a literatura inglesa, com suas peças, romance, contos e poesia [...] passou por muitas dificuldades, o que torna sua obra mais impressionante [...] gênio da literatura inglesa, com capacidade de fazer rir e emocionar.

A imagem de seriedade do escritor e de sua literatura é destoante da figura do dândi superficial e hedonista mundialmente construída. Wilde surpreende por suas várias faces, nos diversos momentos de vida e de literatura que experimentou. Entretanto, o valor subjacente de sua

obra está sempre atualizado e emerge nos muitos gêneros pelos quais se expressou.

O Wilde da seriedade está marcado na sua poesia em prosa, contos curtos na realidade, que transmitem ética e uma mensagem subjacente moralizante. O Wilde sério está presente nas suas tragédias, a florentina, na duquesa da cidade de Pádua, na sua *Salomé*, que mesmo irreverente e diversa do texto bíblico, é intensa e dramática. E em seus poemas mais apaixonados, pelas damas, as cidades, a flor amarela de *Symphony in Yellow*.

Essa imagem de seriedade obtida pela leitura dos paratextos vincula-se àquela do escritor de alto prestígio, igualado aos gênios mundiais. A tradução e adaptação da obra, realizada por Clarice Lispector, em 1974, para a editora Ediouro, apresenta um prefácio editorial, no qual Oscar Wilde é elogiado como escritor:

O grande artista não retratou apenas o jovem Gray, mas penetrou fundo na alma humana e fotografou seus abismos: suas paixões, seu cinismo, suas hipocrisias, seus sonhos [...] este livro de Oscar Wilde é obra de gênio de ponta a ponta. Certamente um dos maiores romances, não só da literatura inglesa, mas da própria literatura universal (LISPECTOR, 1974, s/p).

Essa citação ilustra a questão da recepção da obra traduzida de Wilde no Brasil, pois se percebe que o autor reconquista crédito e alcança reconhecimento da crítica e, nesse caso, dos agentes do polissistema literário, segundo os preceitos teóricos de Even-Zohar (1990). Sendo a editora uma instituição que *per se* dita normas, conceitos e auxilia na composição do cânone literário, esse comentário indica a aceitação do autor no contexto nacional. A página três informa que o texto em português foi elaborado por Clarice Lispector, ganhadora do Prêmio Graça Aranha. Esse elemento indica o aparente cuidado e consideração com que o texto é abordado, visto que a tradutora renomada seria a garantia de uma edição de qualidade, refletindo o alto conceito com o qual a obra foi introduzida.

Diz o mesmo sobre Oscar Wilde a informação contida nas orelhas da obra *Histórias de fadas*, traduzida por Bárbara Heliadora (1992) (ANEXO II). Wilde é aqui comparado a Hans Christian Andersen na sua escrita dos contos maravilhosos e fábulas. Seu estilo altamente poético beneficia-se de seu intelecto e de sua reconhecida cultura. Este

é o Wilde inserido no cânone ocidental, muitas vezes comparado a grandes literatos, como Grimm, Andersen e Poe.

A segunda imagem que se depreende dos paratextos é aquela do escritor esteta e decadentista. Na tradução de Lígia Junqueira Caiubi, 1965, editora BUP, há um prefácio crítico, escrito por Carlos Heitor Cony, também publicado em forma de epitexto na mídia, no jornal Correio da Manhã, em 09/02/1965, que recorda a poética de Wilde, o esteticismo de Walter Pater e menciona o fato de *O retrato* abordar o gênero fantástico, em moda no fim do século XIX, como nos trabalhos de Stevenson e Swift, por exemplo.

Cony (1965) diz que a obra chocou a todos os leitores, mas também suscitou encantamento e a devida deferência. Uma interessante análise de Cony é o fato de Wilde ter sido considerado um escritor menor durante o século XX, mas que após a devida revisão de sua obra, reconquistou sua reputação de grande autor. Em menção ao enredo, mais especificamente à personagem principal, o prefaciador o classifica de “o libelo contra as sociedades que geram, em seus monturos de mitos e modas, o monstro repugnante do qual Dorian Gray é um retrato inapelável e cruel” (CONY, 1965, s/p).

O tradutor Oscar Mendes apontou traços do esteta decadente em paratextos de sua tradução da obra de 1961. Nas notas do tradutor, na página 136, menciona elementos que se ligam ao esteticismo e ao decadentismo; a palavra *ennui* é traduzida em rodapé por “tédio – aborrecimento” e a expressão *la consolation des artes*, explicada como “o consôlo (sic) das artes”. Na página 164 o editor explica *Tannhauser*, a opera de Wagner, segundo ele, com acentos decadentistas. Na página 175, o tradutor explica em nota a expressão *Tedium Vitae*, “tédio – aborrecimento da vida” e, na página 199, *monstre charmant* – “o monstro encantador”, explicando a dualidade da personagem Dorian Gray e ligando-a às poéticas do autor.

A reedição de 1964 da tradução de Hamilcar de Garcia, de 1953, do *Retrato de Dorian Gray* apresenta um prefácio editorial em que o escritor é descrito no auge dos movimentos poéticos. Era assíduo nas festas das altas rodas, cujo ambiente era decadente, ao estilo pré-rafaelita. Wilde era hiperbólico, marcando pela cor e o exagero de suas roupas, ações e até suas conversações.

Corroborando com a imagem do esteta e decadente, em outro gênero da obra de Wilde, a contracapa da tradução brasileira de *O fantasma de Canterville* e *O príncipe feliz*, de Lia Vasconcellos e Edu Teruki (2000) (ANEXO II). Oscar Wilde é ali descrito como um escritor de

personalidade perspicaz, satírica, das frases surpreendentes e representativas do esteta de perfeição.

Rubem Braga, em tradução da mesma obra, *O fantasma de Canterville* (1988), igualmente ressaltava a imagem do dândi e do esteta-decadentista. O tradutor informa que Wilde era o defensor mor do novo movimento cujo intuito era abalar os velhos modelos da literatura inglesa e europeia. Suas ações refletiam sua estética, bem como suas roupas e seus adereços, que materializavam os preceitos de sua poética e sua crença de vida.

O Wilde esteticista e decadentista se encontra no desdém de Dorian Gray quando se vê confrontado por um simples mortal; nos muitos dândis, como a Sra. Allonby, Lord Illingworth, Lord Henry Wotton, Algernon, Jack Worthing; na descrição apurada dos ambientes sofisticados, na porcelana azul, nos jardins impecáveis, mas preferivelmente, nos ambientes internos onde os homens podem realmente viver.

A terceira imagem literária resgatada de Oscar Wilde no Brasil é a do homem culto e conhecedor do que estava em voga em seu tempo. A tradução de Oscar Mendes, de 1975, apresenta ricos paratextos internos, com referências culturais reveladoras sobre Wilde. Como exemplo, na página 57 a personagem Henry Wotton menciona Omar. Em nota do editor, no rodapé, há a explicação de que Omar Khayyan foi poeta persa no século XI, cuja obra *Rubaiat* foi divulgada no mundo ocidental por Edward Fitzgerald (1809-1883). Essa obra enaltece o vinho e a voluptuosidade, elementos relacionados ao enredo de *O retrato* e à poética de Oscar Wilde.

No livro *O melhor de Oscar Wilde*, uma coletânea de epigramas retirados das obras do autor e traduzida por Dau Bastos, o paratexto editorial presente na orelha recorda o brilho e a verve do escritor (in: WILDE, 2000, s/p). Descreve Wilde como o dândi de extrema sofisticação intelectual e postura impassível em relação ao senso comum, o “grande artista em ebulição permanente”.

O Wilde culto e sábio está na declamação dos poemas gregos para seus colegas de turma, nas premiações recebidas, na bolsa de estudos, nas alusões aos autores, artistas, atores, obras artísticas, literárias, às autoridades e aos políticos ingleses, como Lord Chamberlain, responsável pela censura na literatura. Está nos objetos de arte descritos nos livros, nos diversos ambientes dos vários contos em descrição minuciosa. Está nas falas das personagens, que sabem discutir, interpelar, argumentar sobre os assuntos da moda e que propõem uma antimoda.

A quarta imagem literária brasileira de Wilde é a do escritor polêmico, paradoxal e formador de opinião. A tradução de Eduardo Almeida Ornick, para a editora Nova Alexandria, em 2002, apresenta a edição do romance de Oscar Wilde e do conto *O retrato do Sr. WH*. Na contracapa (ANEXO II), uma nota editorial defende que ambos os retratos originaram-se da própria matéria-prima: “a inteligência radiante e provocativa de Oscar Wilde, cuja importância não cessa de se confirmar para as diversas gerações de leitores” (ORNICK, 2002, s/p).

Nas orelhas da obra, encontra-se a definição de Wilde como “gênio ardiloso”, que se utiliza de narrativas fascinantes enquanto provoca reflexões sobre a beleza, a arte e a vida. *O retrato de Dorian Gray* é uma alegoria incomum, que porta uma recomendação de Wilde à sua geração: “lançar-se a uma experiência de sensações e excessos seria a única maneira de superar a hipocrisia, a vulgaridade e o tédio cotidiano – o maior de todos os pecados” (ORNICK, 2002, s/p). Aníbal Fernandes descreve no prefácio da obra, uma imagem Oscar Wilde:

Poeta e contista de muito talento, personificação literária do conhecido achado de Samuel Taylor Coleridge: o homem que em sonhos atravessa o Paraíso, colhe uma das suas flores, e vê, ao acordar que a tem, real e perfumada, nas mãos. (FERNANDES, 2002, p. 14).

O prefaciador enaltece Wilde como escritor que transpõe o limite entre sonho e realidade e ao mesmo tempo reforça os postulados do esteticismo e do decadentismo, o experienciar todo o possível, a fim de escapar do tédio e do vulgar.

A tradução de Jeanette Marillier, para a editora Livraria Martins, em 1952, é também bastante elogiosa às obras de Oscar Wilde e sua habilidade de escritor inovador e de coragem: elegância no narrar, agudez psicológica, sensibilidade crítica, brilho incomparável dos paradoxos e aforismos, fama luminosa, autêntico e indiscutível valor universal.

No trabalho tradutório de José Eduardo Moretzsohn de *O retrato de Dorian Gray* (2010), o posfácio descreve Oscar Wilde como o escritor e jogador lúdico, que brincou com todos os gêneros literários nos quais adentrou e que jogou com sua vida, apostando na ventura que não obteve.

Seu lado controvertido e raramente compreendido está em citação na introdução da tradução de Marcella Furtado (2012, p. 10), recordando algumas polêmicas propostas pelo autor, como a sua própria defesa do

romance: “os livros que o mundo chama de imorais são aqueles que apresentam ao mundo as vergonhas de sua existência”. O autor dissera que Dorian Gray não mencionara nenhum pecado e que os leitores descobririam no livro, por sua própria conta, a sua própria falta.

Escritores de renome utilizaram o espaço dos paratextos para tornar Wilde conhecido por sua vida e obra, bem como para resgatar sua credibilidade ao longo do século XX e nos dias atuais. Na tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro da obra *Aforismos* (2000), encontram-se, na contracapa e orelha da obra, citações de Borges, eximindo o escritor Oscar Wilde de convencionalismos: “um bem-aventurado que pode prescindir da aprovação da crítica e do leitor, pois o agrado que nos proporciona seu trato é irresistível e constante [...] seus improvisos eram tão brilhantes que pareciam preparados de antemão”.

O Wilde polêmico é aquele que escreveu *O retrato de Dorian Gray*, obra controversa e confrontadora, afirmando em seu prefácio autoral que a arte é maior que a vida; que respondeu ao inquérito do juiz Carson com altivez e confiança; o Wilde escritor de *O fantasma de Canterville*, conto que satiriza o nobre inglês e as tradições supervalorizadas. O autor de contos surpreendentes, como *O retrato do Sr. W.H.*, *O crime de Lord Arthur Savile*, *A esfinge sem segredo*. Ainda está esse Wilde presente na quebra da expectativa dos finais das suas peças, como *Uma tragédia florentina*, *Salomé*, *O leque de Lady Windermere* e, sem dúvida, *A importância de ser prudente*.

A quinta imagem literária de Oscar Wilde é aquela do escritor de certas limitações literárias. Apesar de sua excelência em alguns gêneros literários, de acordo com o autor da introdução à *Balada do cárcere de Reading*, Paulo Vizioli (1997, p. 16) (ANEXO II), o autor não pode ser considerado um gigante da literatura. Contudo, não deve ser tomado por um escritor sem expressão, cuja obra potencialmente exerce influência negativa, como se pensava na contemporaneidade de Wilde. Para Vizioli, Oscar Wilde representava um escritor menor que outros da sua época, especialmente exemplificado nos gêneros literários que abarcou:

Como poeta, esteve bem abaixo de muitos vitorianos (como Tennyson, Browning ou Hopkins); como romancista, não pode ser comparado aos grandes ficcionistas da época (como Dickens, Thackeray, George Eliot, Hardy e outros); e, como dramaturgo, apesar do sopro renovador com que ventitou o teatro de língua inglesa, logo seria superado por seu conterrâneo George Bernard Shaw.

Apesar de destacar as limitações da literatura wildiana, Vizioli diz que Wilde provocaria inveja em grandes autores do seu tempo, tanto pela qualidade intrínseca de sua obra quanto pela comoção causada pelos eventos de sua vida e por sua marcante personalidade.

Carlos Heitor Cony, em apresentação à tradução de Ligia Junqueira de *O retrato de Dorian Gray* (1965, s/p) (ANEXO II) fala sobre os pontos limitantes da obra:

O retrato de Dorian Gray não é um livro original, em plano e essência. Balzac em *La Peau de Chagrin* e Stevenson em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* fizeram obras semelhantes e, no caso de Balzac – maiores. Mas a obra wildeana consegue viver à própria custa, graças aos estonteantes recursos de inteligência de seu autor. O leitor mais amadurecido talvez se canse dos paradoxos forçadamente brilhantes de Lord Henry, um conselheiro Acácio às avessas [...].

A imagem do escritor passa também por remodelações durante os anos, após seu ingresso no contexto literário nacional. Na imprensa havia a publicação de reportagens jornalísticas enaltecendo o autor e sua obra, e outras criticando sua produção literária e suas estéticas, como é o caso abaixo:

Oscar Wilde: quem tiver a ousadia de citá-lo nas chamadas rodas “cultas” desperta, quando muito, sorrisos piedosos. Que diferença! Esses sorrisos significavam tudo, menos compaixão, quando aquele irlandês alto e forte, acariciando uma bengala de turquesa enquanto fumava cigarros egípcios dourados, sussurrava desconcertantes paradoxos e magnéticas mentiras poéticas para auditórios docemente seduzidos. Mas aqueles sorrisos estão embaçados num quadro que já tem um século e o homem que os provocava foi alijado para os foscos capítulos da literatura do Ocidente. Autor de uma obra desigual, balançando sempre entre a poesia ingênua e a pirotécnica de sentenças contraditórias [...] (ISMAEL, *O Estado de S. Paulo*, 6/12/1981, p. 5).

Com esse exemplo, percebemos a oscilação da imagem do escritor no Brasil do século XX, desde a introdução de Wilde no Brasil por seus tradutores decadentistas, passando por período de desinteresse

e pouca valorização de sua literatura até a recuperação de sua reputação como autor de expressão, confirme descrito por Paulo Roberto Pires, em sua introdução intitulada *A importância de ser Wilde* ao livro *As Obras Primas de Oscar Wilde*, traduzido por Marina Guaspari (2000, p.11) (ANEXO II), e publicado pela editora Ediouro:

Oscar Wilde fazia o elogio da superficialidade para penetrar mais fundo nas mentalidades e no sentido da sua época. Cem anos depois de sua morte, esta atitude sobrevive quase intacta, já que os tempos são outros, mas permanece o mesmo mundo centrado na imagem e na celebridade, na ostentação de maridos, mulheres, meninas e meninos ideais. O escândalo e a transgressão sexual são passado e a importância de ser Wilde permanece na necessidade de lembrar que, mais do que nunca, vivemos os dias em que o grave aparece como frívolo e o efêmero ganha o peso da gravidade.

A sexta e última imagem de Oscar Wilde constituída pelos autores dos paratextos de suas traduções brasileiras é a do homem e escritor injustiçado, ligada tanto à sua obra como à sua vida. Os seguintes epítetos são relacionados à descrição desta imagem de Oscar Wilde. O periódico *Beira Mar*, publicado em 14/09/1935 (p. 4), fala sobre a poética, a obra e o autor, como vítima dos acontecimentos:

O escriptor-artista mais discutido do seu tempo, dada a estranha concepção de Belleza que o maravilhoso ourives da palavra escripta quiz transfundir em sua obra bem inferior a si próprio, mas também mais alta que todas as acusações, todas as criticas e estudos que soffreu.

Outro jornal, *O Diário de notícias*, em 13/02/1966, p. 13, defendia a mesma imagem de injustiçado do autor:

Absolvição póstuma – a Inglaterra dá agora absolvição póstuma a Oscar Wilde, autor de *O retrato de Dorian Gray*, por sua estranha afeição a Lord Douglas, foi a grande vítima, agora legalmente habilitada – da intolerância inglesa, que se voltava contra um assunto considerado pela própria igreja um erro, mas igualmente uma questão de foro íntimo.

Percebe-se que os dois jornais foram publicados em um intervalo de mais de trinta anos, mas manifestavam igual simpatia pela causa de Wilde e por sua aflição. Essa imagem era partilhada por muitos escritores brasileiros contemporâneos a Oscar Wilde, como Elysio de Carvalho e João do Rio, seus apresentadores ao contexto brasileiro, e pelo poeta Gondin da Fonseca, compilador e tradutor da coletânea *Poemas da Angústia Alheia* (1931).

Da mesma forma, no prefácio de Aníbal Fernandes para a tradução de Eduardo Almeida Ornick (2002, p. 9) (ANEXO II) de *O retrato de Dorian Gray*, encontram-se referências à maneira com que Oscar Wilde foi vitimado: “vítima exemplar do puritanismo vitoriano, provocador incansável das suas iras e de seus escândalos”. Oscar Wilde foi, sem dúvida, criticado por grande parte da sociedade por suas atitudes e palavras, mas sempre houve aqueles cuja empatia e solidariedade foi demonstrada.

Contrapondo-se, de certa maneira, a esta imagem do sofrimento, na seção intitulada *Traços Biográficos e Literários*, paratexto constante da tradução de Otto Schneider para *O fantasma de Canterville e outros contos* (1983) (ANEXO II), a imagem de vítima injustiçada aparece corrigida pelo próprio Oscar Wilde. Em citação retirada da obra *De profundis*, o autor clama para si também a responsabilidade de tudo o que lhe houvera ocorrido:

[...] por terrível que haja sido o que o mundo me fez, o que eu fiz a mim mesmo foi ainda mais terrível... Farto de me ver nos píncaros, descí deliberadamente às profundidades em busca de sensações novas [...] o desejo converteu-se numa enfermidade ou numa loucura, ou em ambas ao mesmo tempo... agora só me resta uma coisa – a humildade absoluta.

Aqui Oscar Wilde aparece como um homem com necessidade de autocomiseração e autopunição, procurando explicar a sua conduta e refletindo sobre sua vida e suas escolhas, devido ao peso do julgamento e das imposições sofridas.

No epíteto *release*, em reportagem publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 11/09/1999, José Castello aborda a figura de Oscar Wilde à espera de sua própria morte. Defende que o escritor sempre foi um estranho solitário e que a Grã-Bretanha sempre o rejeitara. No entanto, Wilde nunca quis escapar dessa *persona* construída por outrem e por si mesmo, aceitando-a como uma forma de disfarçar sua seriedade e inserir-se nessa mesma sociedade. Castello ainda classifica as obras

De profundis e *A balada do cárcere de Reading* como autopunitivas, mas que Wilde, mesmo em face das trevas de sua derrota, escreveu-as como sua forma de desejar e preservar a beleza.

“Todos os homens matam a coisa amada”. No caso, porque como bom narcisista amava antes de tudo a si mesmo, Wilde terminou por se destruir – e *A balada do cárcere de Reading* é o retrato chocante e sem meios-tons, muito lúcido, do purgatório a que sua vida o conduziu, os dias tenebrosos que passou atrás das grades por causa de um amor homossexual.

Os paratextos da obra *O retrato de Dorian Gray*, bem como de outras obras, proporcionam clara visão da imagem do sofrimento do autor. Sob esse prisma, Wilde encarna o homem comum que tudo perde, a vítima do sistema, da mesma forma que o soldado, personagem de *A balada do cárcere*, é punido por matar o ser que amava. Esse é o Wilde de *A balada do cárcere de Reading*, que relata o martírio do colega e mais tarde, em cartas, denuncia a miséria dos encarcerados. O Wilde que lamenta em *De profundis*, longamente explanando suas razões inexplicáveis, descrevendo um Lord Douglas sinistro e indigno de confiança. O Wilde descrito por amigos no exílio, a mendigar aqui e ali alguns tostões e atenção.

Neste capítulo, apresentaram-se paratextos das traduções brasileiras da obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Estes foram categorizados de acordo com cinco funções informativas com respeito à obra: a inserção do autor e sua obra no polissistema de literatura traduzida no Brasil; esteticismo e decadentismo na obra de Oscar Wilde traduzida para o português brasileiro; elementos e características da obra *O retrato de Dorian Gray* em suas traduções brasileiras; política de tradução e *O retrato de Dorian Gray* no Brasil e as imagens do autor Oscar Wilde constituídas no Brasil.

Verificou-se que Oscar Wilde é um autor canônico dentro do polissistema de literatura traduzida no Brasil e que sua obra apresenta abrangência e exerce influência nos campos da literatura, da crítica literária, da academia e da leitura de entretenimento. Por meio da trajetória longa e variada do autor e seu romance em solo nacional, Wilde consolida-se no século XXI por meio de sua obra e de suas múltiplas imagens literárias.

CONCLUSÃO

Este estudo realizou uma pesquisa descritiva das traduções brasileiras da obra de Oscar Wilde. A intenção deste trabalho era trazer contribuições para o campo dos Estudos da Tradução, especialmente na área dos Estudos Descritivos da Tradução, seguindo teoria proposta por Gideon Toury (2012), apresentando um panorama diacrônico das traduções da obra de Oscar Wilde, no período de 1899 a 2012, para o português brasileiro. Buscou-se conhecer o número dessas traduções, realizando sua comparação por gênero, bem como investigar a autoria dessas obras ao longo do período pesquisado. A pesquisa adentrou o polissistema de literatura traduzida no Brasil, investigando a literatura traduzida de Oscar Wilde, no que tangem às suas traduções, retraduições, reedições e adaptações.

Constata-se, a partir do estabelecimento dos dados e de sua análise, que algumas obras wildianas são hoje canônicas no Brasil, como *O Retrato de Dorian Gray* (1891), mas outros textos do autor não são muito conhecidos pelo público, como é o caso de sua poesia em prosa: *O artista*, *O fazedor de bem*, *O discípulo*, *O mestre*, *A casa do Juízo* e *O mestre da sabedoria* ou algumas de suas peças, como *A duquesa de Pádua* e *Uma tragédia Florentina*. Levando-se em conta o intercâmbio dos polissistemas de diferentes países, de acordo com os postulados de Even-Zohar (1990), um trabalho investigativo pode apontar padrões e valores compartilhados pelos participantes desses sistemas. Nesta ordem de ideias, os elementos da *Belle époque* inseriam-se no contexto brasileiro no início de século XX. Assim, muitos subsídios franceses penetravam a cultura brasileira, permitindo a instauração do decadentismo e do esteticismo e de autores que representavam a estética vigente. Este é o caso de Oscar Wilde.

Os fatores ideológicos, políticos e linguísticos se inter-relacionam com o polissistema de literatura traduzida, de acordo com Even-Zohar (1990). Dessa forma, a maior ou menor frequência tradutória de um texto literário ou de um gênero literário da obra de um autor se deve, muito mais que a aspectos intrínsecos desse texto, a contingências oriundas do contexto de produção e publicação dessas traduções. Esse fato pode explicar a diferença do número de traduções das obras de Oscar Wilde de cada gênero explorado pelo autor.

No gênero ensaio e prosa não ficcional, por exemplo, a obra *De profundis* foi traduzida mais frequentemente, pelo aspecto sensível do texto, ligado a eventos da vida do autor e por discorrer sobre temas como o esteticismo, a filosofia, e a religião. *A alma do homem sob o*

socialismo foi traduzida três vezes e, por possuir forte apelo anarquista, sua tradução recebeu especial fomento nos anos 80 e 90 no Brasil, dado o momento político do país na época. A obra *Intenções*, com discussões sobre o esteticismo e a filosofia do autor, foi traduzida por João do Rio em 1912 e reeditada em 1994. Os ensaios foram traduzidos com pouca frequência no Brasil, demonstrando um desconhecimento da incursão de Oscar Wilde nesse gênero.

A inserção do escritor no polissistema de literatura traduzida no Brasil ocorreu por intermédio da tradução pioneira de João do Rio, autor esteticista e entusiasmado admirador de Oscar Wilde. A teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990) permitiu observar que a motivação de João do Rio e Elysio de Carvalho esteve aliada a uma lacuna que se formava no polissistema receptor de literatura traduzida no Brasil na inserção de novos valores literários após a consolidação de movimentos como o realismo, no fim do século XIX. Sendo uma literatura brasileira ainda jovem e desejosa de atender aos modelos europeus no fim do século XIX e início do século XX, aceitou, disseminou e reproduziu a obra e a estética do escritor irlandês.

Segundo os postulados de Toury (2012) abordados no primeiro capítulo deste trabalho, as traduções fornecem um conjunto analisável de padrões estáveis, tendências ou normas. As normas preliminares, de acordo com o teórico, compreendem as políticas e a direção das traduções. As políticas referem-se a decisões sobre o tipo de texto que se deseja inserir na cultura receptora. No caso da poesia de Oscar Wilde, poucas foram as traduções realizadas, pela menor notoriedade do autor nesse gênero, pelo menor sucesso de publicação do gênero em si, também, e pela crítica muitas vezes não receptiva com respeito aos atributos do autor como poeta.

Entretanto, algumas traduções merecem destaque. A obra *A balada do cárcere de Reading* possui quatro traduções brasileiras, sendo a primeira *A balada do enforcado* (1899), traduzida por Elysio de Carvalho, também autor esteticista e decadentista no Brasil. Seguiram-se as traduções de Gondin da Fonseca, em 1935, já com o título que permanecerá nas demais traduções subsequentes, *A balada do cárcere de Reading*, de Zuleika Lintz, em 1944, e de Oscar Mendes nas *Obras Completas*, de 1961.

Com respeito às normas preliminares, segundo Toury (2012), a direção da tradução indica a realização direta a partir do texto-fonte ou a mediação da tradução por língua segunda, ou retradução. No caso da tradução de Gondin da Fonseca, é interessante perceber que sua publicação é bilíngue, indicando valorização do texto-fonte e

possibilitando ao leitor do início do século XX, a leitura da obra em língua portuguesa e comparação do texto com a obra escrita por Oscar Wilde. A coletânea de poesias de Wilde traduzida por Zuleika Lintz é igualmente rica em termos de dados sobre escolha textual. Sendo um gênero menos traduzido, conhecido e divulgado do autor, a decisão tradutória é reveladora e surpreendente, pois apresenta o Wilde poeta e aposta no sucesso da obra. Todavia, o poema *A balada do cárcere de Reading* é efusivamente recomendado, especialmente pelos críticos literários do fim do século XX, como Paulo Vizioli e acadêmicos da magnitude de Munira Mutran.

Outro gênero de tradução menos frequente são os aforismos. A obra *Aforismos, ou mensagens eternas*, de Oscar Wilde, foi traduzida primeiramente por Mario Fondelli (1955) e retraduzida por Renata Maria Pereira Cordeiro (2000). Essas máximas são provavelmente a obra mais popular do escritor, disseminadas como paratexto em muitas obras mundiais e extensivamente discutidas na mídia. Pouco publicadas na forma impressa, distribuem-se amplamente no meio eletrônico.

Os aforismos são em sua maioria paradoxos extraídos de suas peças, como *Uma mulher sem importância*, de seus ensaios, como *Decadência da Mentira*, e de seu romance, especialmente da fala da personagem dândi, Lord Henry Wotton. Wilde privilegiava o paradoxo como forma de causar estranhamento e surpresa e levar o público à reflexão sobre valores, hábitos e condutas padrão. Lambert e Van Gorp (2006, p. 39) lembram a participação das traduções na composição de um polissistema literário. Enfatizando que essas podem assumir função inovadora, por meio de conteúdo extravagante ou exótico, os teóricos permitiram discorrer sobre a presença dos aforismos na imprensa escrita durante o tempo de formação da literatura nacional e cultura no século XX. Muitos periódicos publicavam essas máximas, como as revistas *Fon-Fon* e *América Brasileira*, confirmando, dessa forma, a característica de fácil veiculação desse gênero pelo intermédio da mídia.

Quanto ao único romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, obra canônica mundialmente e no âmbito brasileiro, é certamente sua obra mais conhecida no polissistema literário brasileiro. Sendo primeiramente traduzido por João do Rio em 1923, seguiram-se mais dezoito traduções da obra, de 1899 a 2012, como os trabalhos de Antonio Januário Leite (1926) e de José Maria Machado (1949) para o Círculo do Livro. A tradução de Lígia Junqueira Caiubi e a de Marina Guaspari foram as mais reeditadas, com seis e oito reedições, respectivamente.

Houve muitas adaptações de *O retrato de Dorian Gray*, como aquela de Clarice Lispector (1974), de Caio Riter (2011) e de Stanislas Gros (2010). A edição bilíngue da tradução de Marcella Furtado (2012) mostra uma tendência recente dos textos traduzidos, evidenciando uma política de tradução, nos termos de Toury (2012) que, tudo indica, já pode ser identificada como uma norma preliminar, aquela que se refere à realização da tradução diretamente da língua do texto-fonte ou ser mediada por língua diversa, no sistema de literatura traduzida no Brasil. A obra tornou-se canônica no Brasil, e juntamente com os contos de Oscar Wilde, seus aforismos e peças como *A importância de ser prudente* e *Salomé*, compõe o repertório brasileiro do autor.

O retrato de Dorian Gray, obra de grande apelo junto ao público em várias épocas, recebeu muito estímulo para novas traduções, reedições e reimpressões. Neste sentido, como demonstrado, o livro beneficiou-se da ação da patronagem, ou seja, o poder de estímulo e fomento de patronos ou mecenas, agentes do polissistema literário receptor, como editores, tradutores, críticos e acadêmicos. André Lefevere (1992) cunhou o termo patronagem, que, verdadeira e positivamente, interfere na propagação da obra de Oscar Wilde no Brasil.

No caso das adaptações de *O retrato de Dorian Gray*, verifica-se a intenção de atender ao público infanto-juvenil e ao contexto acadêmico e didático, pelo intermédio de linguagem e conteúdo simplificados. A complexidade da obra e a simbologia de seus elementos, enredo e personagens, explica o grande número desse tipo de tradução.

A dramaturgia do autor foi bastante discutida, aclamada e encenada no Brasil no espaço de tempo abarcado por esta pesquisa. Peças de destaque são *A importância de ser prudente* e *Salomé*. Tradutores importantes, como o esteta e decadentista Oscar Mendes (1975) e recentemente Sonia Moreira (2011) e Doris Goettems (2011) auxiliaram na introdução da dramaturgia do autor e sua divulgação em solo brasileiro. Outras peças teatrais de Wilde, *Um marido ideal*, *Uma mulher sem importância*, *O leque de Lady Windermere*, *Uma tragédia florentina*, *Vera ou Os Niilistas*, *A santa cortesã* e *A Duquesa de Pádua* foram traduzidas e publicadas nas coletâneas *Obra Completa* (MENDES, 1961) e *Teatro Completo* (GOETTEMS, 2011).

A tradução brasileira dos contos de Oscar Wilde é bastante numerosa. Muitas coletâneas foram organizadas com os livros *O príncipe feliz e outras histórias*, *A casa das romãs*, *O crime de Lord Arthur Savile e outros contos* e *O fantasma de Canterville*. Tradutores

de renome, como Nicolau Sevcenko, escritor, crítico literário e douto no campo da história, Rubem Braga, escritor de ampla fama no âmbito nacional e Paulo Mendes Campos, acadêmico das letras, emprestaram seu talento para a tradução das antologias. A obra mais frequentemente traduzida nesse gênero *O fantasma de Canterville* e, em seguida, *O príncipe feliz* e *O foguete notável*.

O percurso, nesta tese, encerra-se com a análise dos paratextos (epitextos e peritextos) da obra *O retrato de Dorian Gray*, traduzida para o português brasileiro. O paratexto, segundo Genette (2009), cumpre a função de apresentar uma obra a um leitor e informá-lo a fim de tornar sua leitura mais aprofundada e pertinente. Inicialmente, pesquisou-se, nesses paratextos, a forma da inserção da obra de Oscar Wilde no polissistema de literatura traduzida no Brasil. A figura do tradutor, escritor esteta e decadentista João do Rio, com sua tradução pioneira do romance em 1923, é fundamental para a maneira como Wilde tem sua literatura recepcionada no sistema literário brasileiro. Por meio de uma tradução entusiasmada e admiradora da obra e da pessoa de Oscar Wilde, João do Rio opera como uma figura crucial na entrada do autor irlandês em terras brasileiras.

Há ainda a questão da partilha de poéticas entre os dois escritores, pois ambos defendiam o esteticismo e o decadentismo. João do Rio, assim como Elyσιο de Carvalho, era jornalista, cronista e escritor contemporâneo de Wilde e, pelo fato de conhecer profundamente as estéticas do autor, realizava traduções alinhadas ao estilo, à escolha vocabular e às formas de escrita do decadentismo francês.

O romance foi posteriormente traduzido por Januário Leite (1926), que, à semelhança de João do Rio, defende Oscar Wilde por sua capacidade de suscitar o debate e por sua proposta de uma nova concepção de beleza. Hamilcar de Garcia traduz *O retrato de Dorian Gray* (1964) buscando orientação mais adequada da tradução, nos termos de Toury (2012), visto que mantém muitos versos citados na obra em língua inglesa.

Em seguida, buscou-se por marcas das poéticas de Wilde nos paratextos das traduções brasileiras de seu romance. Utilizou-se com frequência o peritexto editorial. Segundo Genette (2009), esse paratexto é encargo do editor, abrangendo elementos pré-textuais, capa e contracapa e pode prover informações biográficas, bibliográficas e aquelas referentes à estética e ao estilo do escritor. O posfácio serve ao mesmo intuito, com a diferença de sua localização, ao fim da obra, permitindo uma complementação de informações em relação à leitura. No caso da tradução de Jeanette Marillier (1952), seus paratextos

ênfatizam características da poética de Oscar Wilde, demonstrando sua ligação com John Ruskin e ao movimento esteticista.

Os elementos visuais dos paratextos analisados trazem, também, marcas dessas estéticas, como por exemplo, a capa da tradução de Lígia Junqueira Caiubi (1965) com alusão ao decadentismo com a expressão de tédio da figura humana ilustrada. O paratexto da tradução de *O retrato de Dorian Gray* de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn (2010) menciona o dândi wildiano e a influência dos teóricos Walter Pater e John Ruskin.

Na sequência, analisaram-se os paratextos das traduções da obra *O retrato de Dorian Gray* a fim de investigar elementos imanentes das poéticas wildianas no enredo, nas figuras e nos símbolos presentes no romance. Descobriram-se vestígios, especialmente decadentistas, nos elementos apontados pelos paratextos de muitas das traduções. A obra de Jeannette Marillier (1952), como exemplo, aponta os paradoxos, aforismos e o dandismo nos constituintes da obra. Com o mesmo enfoque, a tradução de Marina Guaspari (1974) menciona o pacto da personagem principal, sua vida imoral o enredo gótico marcado pela vaidade, a fantasia e a luta do bem contra o mal.

Traduções e adaptações mais modernas acontecem no século XXI. A singular adaptação da obra *O retrato de Dorian Gray* por Stanislas Gros e tradução de Carol Bensimon (2011) enfatiza elementos referentes ao esteticismo e o decadentismo. Estão presentes menções aos pintores pré-rafaelitas, tão influentes na concepção da obra de Wilde, às ilustrações ao estilo de Aubrey Beardsley e ao dandismo, representado pelas vestimentas do protagonista, seu estilo de vida e a decoração de sua casa.

Finalmente, realizou-se investigação a respeito da imagem literária do escritor constituída no Brasil a partir das informações contidas em peritextos e epitextos de traduções da obra *O retrato de Dorian Gray* e de paratextos de outras traduções de relevância para a discussão, no período analisado, evidenciando-se, desse modo, seis imagens literárias constituídas do autor no Brasil.

Primeiramente, encontra-se o autor sério, cuja obra é respeitada por sua qualidade. Os autores dos paratextos referem-se a Wilde como o escritor de valor de uma obra cujos méritos artísticos já estão estabelecidos. Escritor de alto prestígio, equipara-se aos autores do cânone mundial. Isso se verifica na escolha de tradutores de prestígio para sua obra, como Clarice Lispector, Guilherme de Almeida, Paulo Mendes Campos, entre outros. Sua comparação a Hans Christian Andersen no gênero contos de fada, a fama de seu romance e de suas

peças e a disseminação de seus aforismos em uma pletera de tipos de texto são prova disso. Em segundo lugar está o escritor esteticista e decadentista, que se utilizou de elementos do gênero fantástico para a composição de algumas obras, como *O retrato de Dorian Gray*. Preceitos advindos das poéticas, como a ênfase na arte e sua função, o artificialismo e o estilo exagerado são listados por seus prefaciadores.

A terceira imagem do autor constituída no contexto brasileiro é aquela da pessoa culta e ciente da cultura, literatura e intelectualidade da sua época e de momentos históricos anteriores. Inúmeros são os paratextos biográficos a salientar a proverbial cultura de Wilde e a ressaltar os prêmios alcançados pelo autor na sua vida acadêmica.

A quarta faceta de Oscar Wilde é do autor polêmico, paradoxal e formador de opinião. Os prefaciadores o adjetivaram profusamente, definindo-o como possuidor de astúcia provocativa, sábio insidioso, escritor original e corajoso, jogador e brincalhão, pessoa de espírito inovador e opositor. Todas essas qualidades ou qualificações convergem para a formação de uma imagem desafiadora e multifacetada.

Era assim Oscar Wilde na maior parte do tempo e de suas obras. No chiste do foguete formidável, explicando que ele e todos na alta roda não discutem porque têm a mesma opinião; na atitude da infanta, ao decretar que seus amigos não poderão mais ter coração, ao ver o anão morto; na moça que despreza a rosa vermelha obtida à custa da morte do rouxinol; nos paradoxos de Lord Illingworth, afirmando que um romance transforma uma mulher em um edifício público após vinte anos; no amigo do amigo devotado, que se sente correto ao negar auxílio ao vizinho e acostumá-lo mal; no ensaio em que Cyril e Vyvyan discutem a superioridade e não utilidade da arte; na explicação sobre ter uma bolsa de couro como sua única ligação familiar, dada por Jack Worthing à tia de Gwendollen e inúmeros outros exemplos dessa leveza na crítica de Wilde.

A quinta imagem do autor constituída no Brasil por meio dos paratextos de suas traduções é a do escritor de certas limitações literárias. Tradutores, críticos e prefaciadores como Paulo Vizioli (1997) e Carlos Heitor Cony (1965) ressaltam que Oscar Wilde obteve sucesso em muitas de suas obras em vários gêneros literários, mas que suas outras incursões literárias não atestam qualidade homogênea de sua literatura, como é o caso da sua poesia.

O último Oscar Wilde emergente nos paratextos de suas traduções brasileiras é o indivíduo sofredor, condenado por sua sociedade. Os autores dos paratextos afirmaram que ele estava acima de

sua obra e muito além das censuras que sofreu. Sofredor da injustiça, homem agredido e aviltado e perdedor no jogo da vida.

Constituem-se, dessa forma, as muitas conformações da obra e da figura de Oscar Wilde no contexto brasileiro. As traduções de sua literatura são auxílio na compreensão da inserção e ascensão e manutenção de Oscar Wilde como autor canônico dentro do polissistema de literatura traduzida no Brasil.

A imagem de Oscar Wilde na atualidade é aquela da seriedade e do alto valor literário, recomendado por críticos nacionais, por autores de prefácios e escritores de vulto no cenário brasileiro. A obra de Wilde se reatualiza como elemento constituinte da literatura do país, como uma literatura instigante e inteligente, portadora das notícias do século XIX, cujas temáticas, em muitos casos, justapõem-se às questões do indivíduo em âmbito mundial e brasileiro.

Naturalmente, um trabalho com tema dessa natureza não se esgota com esta pesquisa. Pelo contrário, este estudo, por seu escopo definido e limitado aos seus dados e período de investigação apenas apresenta possibilidade de pesquisas futuras, em que, por exemplo, as imagens de Oscar Wilde nas traduções brasileiras sejam exploradas mais amplamente com expansão de corpus investigativo. Espera-se oferecer, com esta tese, subsídios para outras pesquisas nos estudos descritivos da tradução, com enfoque na tradução literária e no intercâmbio entre polissistemas culturais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Coluna de crítica literária. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 fev. 1965, p. 5.

AMARAL, Luiz Antonio. *J.-K. Huysmans: expressão do decadentismo francês*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ARTISTAS GAÚCHOS. Disponível em: <http://www.artistasgachos.com.br/caioriter>>, acesso em: jan. 2014.

BASHFORD, Bruce. Oscar Wilde: the critic as dialectician. In: KILLEEN, Jarlath. *Oscar Wilde: visions and revisions, irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011, p.113-135.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BEIRA MAR. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1935. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES. Disponível em: <<http://www.berlendis.com/>>. Acesso em: jan. 2014.

BERNARDO, Luciana de Freitas. *Imagens da morte: um estudo do gênero policial-fantástico em Poe, Wilde e Christie*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2008.

BETHENCOURT, João. Crítica literária. A importância de ser prudente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1957. Suplemento Literário, s/p.

BLOOM, Harold. *Oscar Wilde: bloom's modern critical views*. New York: Infobase Publishing, 2011.

BROWN, Julia Prewitt. *A reader's guide to the nineteenth-century novel*. New York: Macmillan, 1985.

CAMPOS, Paulo Mendes. Nota para adultos do tradutor e prefácio editorial. In: WILDE, Oscar. *O príncipe feliz*. Trad. de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Ediouro/Tecnoprint, 1970. s/p.

CAMPOS, Paulo Mendes. Introdução. In: WILDE, Oscar. *O príncipe feliz*. Trad. e adaptação de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Ediouro, 2005, p. 7-10.

CARTER, Ronald; McRAE, John. *The routledge history of literature in english: Britain and Ireland*. London: Routledge, 1998.

CARVALHO, Albertus de. Crítica à tradução de Januário Leite da obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. *Beira Mar*, 14 set. 1935, p. 10.

CARVALHO, Elysio de. Prefácio. *Ballada do Enforcado*. Trad. de Elysio de Carvalho. Rio de Janeiro: Império, 1899. s/p.

CASA DA PALAVRA. Disponível em:
<<http://www.casadapalavra.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

CAVALHEIRO, Edgard. Crítica da tradução de *Amizades e Loucuras*, de Oscar Wilde (1957), de Lewis Broad. Trad. de Jorge Maia e R. Magalhães Junior. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. p.7.

COLÉGIO BRASILEIRO DE GENEALOGIA. Disponível em:
<http://www.cbg.org.br/novo/>, acesso em: Jan. 2014.

COMPANHIA DAS LETRAS. Disponível em:
<<http://www.companhiadasletras.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

CONY, Carlos Heitor. Apresentação. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Lígia Junqueira Caiubi. Rio de Janeiro: BUP, 1965. s/p.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. Paulo Barreto e Elysio de Carvalho: parcerias do decadentismo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. s/p. Disponível em:
<http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/LUIZ_COUTINHO.pdf>. Acesso em: jan. 2014.

CYRINO, Fabio. Prefácio editorial. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Marcella Furtado. Porto Alegre: Landmark, 2012. p. 8.

DANTAS, Marta Pragana. Tradução, trocas literárias e estratégias editoriais: a importação do romance francês contemporâneo no Brasil. In: FALEIROS, Alvaro; ZAVAGLIA, Adriana; MOUZAT, Alain (Orgs). *A tradução de obras francesas no Brasil*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2011. p. 29-42.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: 13 de fevereiro de 1966. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acesso em: jun. 2014.

DO RIO, João (Paulo Barreto) Nota do tradutor. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. de João do Rio, Editora Império, 1958.

DO RIO, João (Paulo Barreto). Nota introdutória. In: WILDE, Oscar. *Intenções/A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Império, 1957.

DOODY, Noreen. Putting work into the life: being Wilde. In: Killeen, Jarlath. *Oscar Wilde: Visions and Revisions, Irish Writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011, p. 24-46.

EDIURO PUBLICAÇÕES. Disponível em: <<http://www.ediouro.com.br/novo/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA CORTEZ. Disponível em: <<http://www.cortezeditora.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA LANDMARK. Disponível em: <<http://www.editoralandmark.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA MARTIN CLARET. Disponível em: <<http://www.martinclaret.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA MELHORAMENTOS. Disponível em: <<http://editoramelhoramentos.com.br/v2/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA NOVA AGUILAR. Disponível em: <<http://www.novaaguilar.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA RIDEEL. Disponível em: <<http://www.editorarideel.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

EDITORA SCIPIONE. Disponível em: <<http://www.scipione.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

ESCALA EDUCACIONAL. Disponível em: <<http://www.escalaeducacional.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

ESTADO DE S. PAULO, O. 17 fev. 1946. Caderno de Cinema, p. 5.

ESTADO DE S. PAULO, O. *A importância de ser prudente* no Teatro Brasileiro de Comédia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jun. 1950, p. 10.

ESTADO DE S. PAULO, O. Crítica sobre o filme *O retrato de Dorian Gray*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1946. Caderno de Cinema, p. 5.

ESTADO DE S. PAULO, O. Disponível em: <www.estadao.com.br>. Acesso em: ago. 2014.

ESTADO DE S. PAULO, O. *Salomé*, primeira encenação no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1909, p. 3.

ESTADO DE S. PAULO, O. *Romance de Ligia Junqueira Caiubi*. Suplemento Literário, 2 de abril de 1960.

ESTADO DE S. PAULO, *Oscar Wilde, o retrato do artista*. Munira H. Mutran. Ano VII, n. 540, 15.12.1990, p. 8.

ESTADO DE S. PAULO, O. *Rubem Braga, 1912-1990*. Moacir Amâncio. Caderno 2, 21 Dez, 1990.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today*, [s/l], v. 11, n. 1, 1990, p.10-27. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>. Acesso em: jan. 2014.

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

FERNANDES, Anibal. Prefácio e cronologia. In: WILDE, Oscar. *Os retratos de Oscar Wilde*. Trad. de Eduardo Almeida Ornick. São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 9.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Recepção crítica da obra *O retrato de Dorian Gray*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 nov. 2000. Caderno de Cultura, s/p.

FERRAZ, Heitor. Posfácio editorial. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de José Eduardo Ribeiro Moetzsohn. São Paulo: Abril, 2010. p. 294-295.

FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: BOUÇAS, Luiz Edmundo; CORRÊA, Irineu E. Jones (Orgs.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 76-83.

FONDELLI, Mario. Prefácio do tradutor. In: WILDE, Oscar. *Aforismos*. Trad. de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Polo Editorial, 1997. s/p.

FONSECA, Gondin da. Prefácio do tradutor. In: WILDE, Oscar. *A balada do cárcere de Reading. Poemas da angústia alheia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966. s/p.

FONSECA, Thais Carvalho; ROCHA, Vanda Maria Souza. O amor em uma mulher excepcional: aspectos decadentistas e psicanalíticos no conto de João do Rio. *Revista Littera*, São Luís-MA, v. 1 n. 1, p. 80-95, jan.-jul. 2010.

FREITAS, Paulo. Coluna de crítica literária. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 66, 03 nov. 1934.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Ministério da Cultura. *Biblioteca Nacional Digital*. Disponível em: <<http://bn.br/acervo/bn-digital>>. Acesso em: set. 2014.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, Ministério da Cultura. *Hemeroteca digital*. Disponível em: <www.hemerotecadigital.bn.br>. Acesso em: set. 2014.

GAGNIER, Regenia. Wilde and the Victorians. In: RABY, Peter. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. 10. ed. Cambridge: CUP, 2010. p. 18-33.

GALVÃO, Mirian Rufini. O leque de Lady Windermere, de Oscar Wilde: uma análise da tradução de Oscar Mendes. In: SILEL – SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, n. 12, v. 2, 2011, Uberlândia-MG. *Anais...* Uberlândia: EDUFU, 2011. p. 01-10. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1626.pdf>. Acesso em: jan. 2014.

GAZETA, A. São Paulo, 24 de Julho de 1930. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 26 de março de 1926. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GILLEPSIE, Michael Patrick. From romanticism to fascism: the will to power in the picture of Dorian Gray. In: KILLEEN, Jarlath. *Oscar Wilde: visions and revisions, irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011. p. 94-112.

- GLOBAL EDITORA. Disponível em: <<http://www.globoeditora.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- GOETTEMS, Doris. Prefácio da tradutora. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. de Doris Goettems. Porto Alegre: Landmark, 2011. p. 9-10.
- GRACIOTTI, Mario. Nota explicativa. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Maria Machado. SP: Clube do Livro, 1949. s/p.
- GRUPO ABRIL. Disponível em: <<http://www.abril.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- GRUPO EDITORIAL PENSAMENTO. Disponível em: <<http://www.pensamento-cultrix.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- GRUPO EDITORIAL RECORD. Disponível em: <<http://www.record.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (orgs.). *Literatura e Tradução*: textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- HALL, C. Sweet home. In: PERROT, M (org) *História da Vida Privada*: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Denise Bottmann, Bernardo Jofily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: his life and confessions*. (1910). New York: Dell, 1960. Disponível em: <www.gutenberg.org>. Acesso em: set. 2011.
- HEDRA. Disponível em: <<https://hedra.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- HOLLAND, Vvyvian. Introdução. In: WILDE, Oscar. *De profundis*. Trad. de Julia Tettamanzy. Porto Alegre: L&PM, 1982. s/p.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Trad. de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.
- IMAGO EDITORA. Disponível em: <<http://www.imagoeditora.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.
- ISMAEL, J. C. Crítica sobre a obra de Oscar Wilde e *O retrato de Dorian Gray*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1981. p. 5.
- JORNAL DO BRASIL. *De profundis*, de Oscar Wilde, é publicado na coleção *Rebeldes e Malditos*, da editora L&PM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1982, p. 29.

JORNAL DO BRASIL. *O fantasma de Canterville*, adaptação da Rede Globo da obra para a série Quarta Nobre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1983, p. 14.

JORNAL DO BRASIL. O fantasma de Canterville, adaptação para o público infantil da obra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1993, p. 83.

JOYCE, James. Prefácio. In: WILDE, Oscar. *Aforismos ou mensagens eternas*. Trad. de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2000. s/p.

KILLEEN, Jarlath. *Oscar Wilde: visions and revisions, irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011.

KILLEEN, Jarlath. *The faiths of Oscar Wilde: Catholicism, folklore and Ireland*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José. *Functional approaches to culture and translation: selected papers by José Lambert*. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2006. p. 37-48.

L&PM EDITORES. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/s/>>. Acesso em: jan. 2014.

LEFEVERE, Andre. *Rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge, 1992.

LEITE, Januário. Nota da edição anterior. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Januário Leite. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1935. s/p.

LINTZ, Zuleika. Crítica à tradução e publicação de *Lira Irlandesa*. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1944. Coluna Leiam Fon-Fon.

LINTZ, Zuleika. Prefácio de tradução. In: WILDE, Oscar. *Lira Irlandesa: tradução de poesia de Oscar Wilde*. Tradução de Zuleika Lintz. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, 1944. s/p.

LÍSIAS, Ricardo. Introdução. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Hedra, 2006, p. 9-25.

LISPECTOR, Clarice. Introdução. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. e adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Ediouro, 1974. s/p.

MACHADO, José Maria. Prefácio editorial. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. de José Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1949, s/p.

MARKEY, Anne. Oscar Wilde's short fiction: the hermeneutics of storytelling. In: KILLEEN, Jarlath. *Oscar Wilde: visions and revisions, irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011. p. 71-93.

MENDES, Álvaro. O outro lado da lua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1983, p. 11.

MENDES, Oscar. Prefácio à seção de poemas. In: WILDE, Oscar. *Obras Completas*. São Paulo: José Aguilar, 1961. s/p.

MENDES, Oscar. Nota introdutória de tradução. In: WILDE, Oscar. *A importância de ser prudente*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: José Aguilar, 1975. s/p.

MENDES, Oscar. Notas do tradutor. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1972. s/p.

MENDES, Oscar. *Estética literária inglesa*. São Paulo: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

MENDONÇA, Jeová Rocha de. *As semioses da dança, de Salomé na cultura: pintura, literatura, teatro e cinema*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2005.

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

MORETZSOHN, José Eduardo Ribeiro. Posfácio editorial. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril, 2010. s/p.

MUCCI, Latuf Isaias. Walter Horatio Pater e a febre do esteticismo. In: BOUÇAS, Luiz Edmundo; CORRÊA, Irineu E. Jones (Orgs.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 15-30.

MUTRAN, Munira. O retrato do artista em Londres. In: _____. *Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX, um momento cultural*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Fapesp, 2002. p. 118-164.

NOVA CULTURAL. Disponível em:

<<http://www.novacultural.com.br/default.asp>>. Acesso em: jan. 2014.

O'NEILL, Peter. *Ligações entre Brasil e Irlanda*. Disponível em: <<http://gogobrazil.com/>>. Acesso em: out. 2012.

ORNICK, Eduardo Almeida. Apresentação. In: WILDE, Oscar. *Os retratos de Oscar Wilde*. Nova Alexandria, 2002. s/p.

PASSETTI, Edson. Da vida dos arquivos anarquistas no Brasil. *Revista Ecológica*, São Paulo, n. 6, p. 54-81, maio-ago. 2013.

PAULUS EDITORA. Disponível em: <<http://www.paulus.com.br/portal/>>. Acesso em: jan. 2014.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Tal Brasil, qual América? A América brasileira e a cultura ibero-americana. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 12, México, Universidad de Aarhus, 2007, p. 42-67.

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

PIRES, Paulo Roberto. Contracapa. In: WILDE, Oscar. *Obras primas de Oscar Wilde*. Trad. de Marina Guaspari et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. s/p.

PIRES, Paulo Roberto. Orelhas anterior e posterior. In: WILDE, Oscar. *Obras primas de Oscar Wilde*. Trad. de Marina Guaspari et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. s/p.

PRINCETON. *John Pentland Mahaffy*. Disponível em: <https://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/John_Pentland_Mahaffy.html>. Acesso em: jan. 2015.

RABY, Peter. Wilde's comedies of society. In: RABY, Peter. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: CUP, 2010, p. 143-160.

RANSOME, Arthur. *Oscar Wilde: a critical study* by Arthur Ransome. New York: Mitchell Kennerley, 1912.

REIM, Ricardo. Prefácio. In: Wilde, Oscar. *Aforismos*. Trad. Mario Fondelli. Curitiba: Ed. Polo Editorial, 1997, p. 8-10.

RELATIVA: LIVRARIA VIRTUAL ONLINE DE LIVROS TÉCNICOS. Disponível em: <<http://www.relativa.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

REVISTA AMERICA BRASILEIRA, Rio de Janeiro, março de 1924, p. 32. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

REVISTA FON-FON, Rio de Janeiro, 04 abr. 1936. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

REVISTA FON-FON, Rio de Janeiro, 22 abr. 1944. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: jun. 2014.

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

RIQUELME, Jean Paul. Oscar Wilde's aesthetic gothic: Walter Pater, dark enlightenment and The picture of Dorian Gray. In: BLOOM, Harold. *Oscar Wilde*. Bloom's modern critical views. New York: Infobase Publishing, 2011, p. 71-90.

ROBBINS, Ruth. *Oscar Wilde*. Londres: Continuum International Publishing Group, 2011.

RODRIGUES, Kelen Cristina. *Cenografia, ethos e autoria: uma abordagem discursiva do romance The picture of Dorian Gray*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2009.

RODRIGUES, Kelen Cristina. *Por uma análise do discurso literário: funcionamento da autoria em Oscar Wilde e construção de imagem de autor*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2014.

SALGADO, Luciana. Notas de tradução. In: WILDE, Oscar. *Contos completos*. Porto Alegre: Landmark, 2004. p. 10.

SANTOS, Alckmar Luis. Apresentação de Elísio de Carvalho. *Mafuá, Revista de Literatura em Meio Digital*, ano 7, nº 12, 2009.

SARAIVA. Disponível em: <<http://www.saraiva.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

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

SCHNEIDER, Otto. Traços biográficos e literários de Oscar Wilde. In: WILDE, Oscar. *O fantasma de canterville*. Trad. de Otto Schneider. São Paulo: Tecnoprint/Ediouro, 1983. s/p.

SCHWOB, Marcel. *O livro de Monelle*. Trad. e org. de Claudia Borges de Faveri. São Paulo: Hedra, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. *Currículo Lattes*. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/tycho/curriculoLattesMostrar?codpes=82166>, acesso em: 20.10.2013.

SILVA, Fernando Correia. Prefácio. In: WILDE, Oscar. *Os melhores contos de Oscar Wilde*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 8-9.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*: volume II, século XX, 1ª parte. São Paulo: Editora 34, 2000.

TODO LIVRO. Disponível em: <<http://www.todolivro.com.br/>>. Acesso em: jan. 2014.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Revised Edition. Philadelphia: John Benjamin Publishings, 2012.

TUFESCU, Forina. Mixing memory and desire: the scandal of Oscar Wilde's Neo-classical poetry. In: KILLEEN, Jarlath. *Oscar Wilde: visions and revisions, Irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2011, p. 47-70.

VASCONCELOS, Lia; OTSULA, Edu Teruki. Notas dos tradutores. In: WILDE, Oscar. *O fantasma de canterville*. Trad. de Lia Vasconcelos e Edu Teruki Otsula. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996. s/p.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*: por uma ética da diferença. Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villel, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Revisão técnica Stella Tagnin. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

VIZIOLI, Paulo. Introdução do tradutor. In: WILDE, Oscar. *A balada do cárcere de Reading*. Trad. de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1997. s/p.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Januário Leite. São Paulo: Flores e Mano, 1935.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Jeanette Marillier. São Paulo: Livraria Martins, 1952.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Jeanette Marillier. SP: Livraria Martins, 1952. s/p, Orelha.

- WILDE, Oscar. O Leque de Lady Winderemere. In: _____. *Oscar Wilde: obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- WILDE, Oscar. *Obra completa*. Trad. de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Hamilcar de Garcia. São Paulo: Editora Saraiva, 2 ed., 1964.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Ligia Junqueira Caiubi. São Paulo: Biblioteca Universal Popular, 1965.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. e adaptação de Clarice Lispector. São Paulo: Ediouro, 1974.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. SP: Ediouro, 1974, Contracapa.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. SP: Ediouro, 1974. s/p, Prefácio editorial.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. INTRODUÇÃO. Trad. Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 8-9.
- WILDE, Oscar. *O fantasma de Canterville: uma novela e três contos*. Adaptação em português de Rubem Braga. São Paulo: Scipione, 1988.
- WILDE, Oscar. *Histórias de fadas*. Trad. Bárbara Heliodora. RJ: Nova Fronteira, 1992. s/p, Orelha.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Claudia Lopes. São Paulo: Chancellor Press, 1994.
- WILDE, Oscar. *Intenções*. SP: Imago, 1994. s/p, Nota do editor.
- WILDE, Oscar. *Histórias para aprender a sonhar: contos de fantasia de Oscar Wilde*. Trad. de Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.
- WILDE, Oscar. *Chá das cinco com Aristóteles e outros artigos*. Seleção, tradução e apresentação de Marcello Rollemberg. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- WILDE, Oscar. *Aforismos*. Trad. de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2000.
- WILDE, Oscar. *O melhor de Oscar Wilde: epigramas*. Org. de Karl Beckson. Trad. de Dau Bastos. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

WILDE, Oscar. *Obras primas de Oscar Wilde*, SP: Editora Ediouro, 2000. s/p, Orelha.

WILDE, Oscar. *Lady Windermere's Fan*. In: *The Complete Illustrated Stories, Plays and Poems of Oscar Wilde*. London: Chancellor Press, 2002.

WILDE, Oscar. *Os retratos de Oscar Wilde*. Prefácio e cronologia de Anibal Fernandes. Trad. e apresentação de Eduardo Almeida Ornick. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

WILDE, Oscar. *Os retratos de Oscar Wilde*. Trad. Eduardo Ornick. São Paulo: Nova Alexandria, 2002. s/p, Contracapa.

WILDE, Oscar. *Obra completa*. Trad. de Oscar Mendes. 6. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Adaptação de Ana Carolina Vieira Rodrigues. São Paulo: Rideel, 2005.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Douglas Tufano e Renata Tufano. SP: Rideel, 2005. s/p, Contracapa.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio (Paulo Barreto). São Paulo: Hedra, 2006.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. s/p, Contracapa.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn, SP: Editora Abril, 2010, p. 287-298, Posfácio.

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

WILDE, Oscar. O leque de Lady Windermere. In: _____. *Oscar Wilde: teatro completo*. São Paulo: Landmark, 2011.

WILDE, Oscar. *Teatro completo*. Versão para o português de Doris Goestems. ed. bilingue inglês/ português. São Paulo: Landmark, 2011. V. 1.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Caio Riter. São Paulo: Escala Educacional, 2011.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. de Douglas Tufano e Renata Tufano. São Paulo: Paulus, 2011.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Adaptação de Stanislas Gros. Trad. Carol Bensimon. São Paulo: companhia das Letras, 2011.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Caio Riter. SP; Escala educacional, 2011. s/p, Contracapa.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. INTRODUÇÃO. Trad. Marcella Furtado. SP: Landmark, 2012, p. 7-11.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin, 2012.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2012.

ANEXOS

ANEXO I - ESQUEMA SINTETIZADO PARA DESCRIÇÃO DE TRADUÇÃO LAMBERT E VAN GORP (2006, P. 221)

Esquema sintetizado para a descrição de tradução

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. On describing translations. In: LAMBERT, José. *Functional approaches to culture and translation: selected papers by José Lambert*. Amsterdam: John Benjamins B.V, 2006. p. 46-47.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (orgs.). *Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 211-212.

1. Dados preliminares

Título e página-título (por exemplo, a presença ou ausência da indicação de gênero, nome do autor, nome do tradutor)

Metatextos (na página título; no prefácio; nas notas de rodapé – no texto ou separado?)

Estratégia geral (tradução parcial ou completa?)

Estes dados preliminares deveriam levar a hipóteses para análise posterior tanto no nível macroestrutural como no nível microestrutural.

2. Macronível:

Divisão do texto (em capítulos, atos, cenas, estrofes)

Título dos capítulos, apresentação dos atos ou cenas

Relação entre os tipos de narrativa, diálogos, descrição; entre diálogo e monólogo, voz solo e coro

Estrutura narrativa interna (enredo episódico? Final aberto?); intriga dramática (prólogo, exposição, clímax, conclusão, epílogo);

estrutura poética (por exemplo, contraste entre quartetos e tercetos em um soneto)

Comentário autoral, instruções de palco

Esses dados macroestruturais devem levar a hipóteses sobre as estratégias microestruturais.

3. Micronível (isto é, mudanças nos níveis fônicos, gráficos, microssintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, elocucionários e modais):

Seleção de palavras

Padrões gramaticais dominantes e estruturas literárias formais (metro, rima)

Formas de reprodução da fala (direta, indireta, fala indireta livre)

Narrativa, perspectiva e ponto de vista

Modalidade (passiva ou ativa, expressão de incerteza, ambiguidade)

Níveis de linguagem (socioleto; arcaico/popular/dialeto; jargão)

Esses dados sobre estratégias microestruturais deveriam levar a um confronto renovado com as estratégias macroestruturais e daí a considerações em termos do contexto sistemático mais amplo.

4.Contexto sistêmico:

Oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos)

Relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”)

Relações intersistêmicas (por exemplo, estruturas de gênero, códigos estilísticos)

ANEXO II - PARATEXTOS ANALISADOS

Nota do Editor

Esta edição tem por base o texto da primeira edição de Intenções (Rio de Janeiro e Paris: Livraria Garnier, 1912). Além da atualização ortográfica (mas não de vocabulário), só foram alterados alguns lapsos óbvios daquela edição. Com exceção de detalhes menores, como troca de letras ou acidentes de conjugação e regência, todas as alterações estão sinalizadas por colchetes, assim como as notas complementares do editor. Entre colchetes, também, foram incluídos pequenos trechos ou termos isolados, traduzidos do texto original de Oscar Wilde, e ausentes na fonte de 1912. Agradecemos à Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pelo empréstimo de um raro exemplar da tradução de João do Rio; a Cecília Maria Costa Moreira, pela correção da ortografia; e a Carlito Azevedo, por seu auxílio na preparação do texto.

A. N.

Nota do editor. In: WILDE, Oscar. *Intenções*. SP: Imago, 1994. s/p.

As paixões violentas vão se vestir de contornos bíblicos e míticos em 1893, quando estréia, em Paris, *Salomé*, a peça que Wilde escreveu em francês e que encantou Sarah Bernhardt. Em meados de 1892, a grande diva do teatro europeu havia sido proibida de encenar em Londres a versão muito particular de Wilde para o destino de personagens bíblicos, como Iocanaan (São João Batista). O dramaturgo havia recriado a história como um embate e uma mistura entre morte e sensualidade que definitivamente contrariava todos os padrões de moralidade da época.

O tempo fez ver que o texto — traduzido para o português na década de 10 por João do Rio, que nutria por Wilde um declarado fascínio — tem mais virtudes poéticas do que dramáticas, mas em muito iluminava a biografia de seu autor. Em 1894, *Salomé* seria vertida para o inglês por Lord Alfred Douglas, a quem o texto era dedicado na condição ambígua de “tradutor de minha tragédia” — o que se provaria no ano seguinte, de forma menos literal, com a prisão e a desgraça de Wilde por seu romance com Bosie, apelido familiar de Douglas.

Menos afetivo e mais importante do ponto de vista especificamente teatral é *Um marido ideal*, exemplo bem acabado das comédias de costumes que fizeram de Oscar Wilde um dos grandes sucessos do teatro da sua época. Propagandeado como “espetáculo sobre a vida moderna”, *Um marido...* estreou em Londres também em 1895, quando subia aos palcos outro de seus clássicos, *A importância de ser bonestão*. A ação se passa 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.

Ao comentar o teatro wildiano, o crítico paulista Décio de Almeida Prado dá as linhas-mestras de sua dramaturgia: “Negar a realidade e a moral corrente, criar uma atmosfera lúdica, 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.” Quando levada ao palco, a vida fica mais evidente como encenação e artifício, a ponto de um dos personagens de *Um marido ideal* funcionar como um porta-voz explícito do autor: “A moralidade é simplesmente a atitude que adotamos com as pessoas de quem não gostamos”.

Máximas como esta estão traduzidas nas belas e breves imagens dos *Poemas em prosa*, que completam a edição junto a uma seleção dos aforismos e de dois dos contos clássicos de Wilde, *O crime de Lord Arthur Savile* e *O fantasma de Canterville*. Dos dez textos, seis foram publicados em conjunto na *Fortnightly Review*, em 1894, e os quatro restantes foram revelados pelo filho do escritor, Vyvyan Holland, no livro de memórias *Son of Oscar Wilde*.

Diante do *Retrato...* e do teatro de Wilde, os *Poemas em prosa* assemelham-se a pequenas vinhetas, que traduzem, da forma mais direta possível, o pensamento do autor. É o caso do irônico “O Discípulo”, em que o lago no qual Narciso se mirava diariamente ganha voz para dizer o que aprendeu com o personagem mitológico. A afirmação da arte pela arte e da necessidade da fantasia é transfigurada em “O poeta”, na parábola de um artista que se recusa a narrar o que se apresenta diante de seus olhos como realidade — mesmo que esta seja a mais pura fantasia.

Oscar Wilde fazia o elogio da superficialidade para penetrar mais fundo nas mentalidades e no sentido de sua época. Cem anos depois de sua morte, esta atitude sobrevive quase intacta, já que os tempos são outros, mas permanece o mesmo mundo centrado na imagem e na celebridade, na ostentação de maridos, mulheres, meninas e meninos ideais. O escândalo e a transgressão sexual são passado e a importância de ser Wilde permanece na necessidade de lembrar que, mais do que nunca, vivemos os dias em que o grave aparece como frívolo e o efêmero ganha o peso da gravidade.

Para Oscar Wilde, sua maior obra era a própria existência. Esta crença norteou sua vida. Experimentou, como poucos, a curta distância “entre a fama e a infâmia”. Pelos escritos e peças teatrais, conheceu a glória. Pela rebeldia e a coragem desdenhosa com que afrontou a moral da época, foi alvo de rechaço e perseguição pública, materializados nos dois terríveis anos passados na prisão.

Ao se completar seu centenário de morte, Oscar Wilde permanece entre nós. E, contrariando sua máxima, não tanto pela vida que levou. É a inventividade de sua prosa, a agudeza do seu pensamento, seu teatro crítico e espirituoso que o fazem ainda vivo e vigoroso em nossa época.

Nesta antologia, reúnem-se algumas de suas principais obras. O leitor vai se encantar com *O retrato de Dorian Gray*, único romance que escreveu, hoje um clássico, que narra a intrigante história do jovem que faz um pacto com o destino em troca de não sofrer as marcas do tempo. Do teatro de Wilde estão presentes a tragédia *Salomé*, representada por

Sarah Bernhardt em Paris, e a comédia de costumes *Um marido ideal*, um dos pontos altos de sua carreira como festejado dramaturgo em Londres. Wilde flagra Sir Robert Chiltern, político brilhante, perfeito cavalheiro e marido ideal, às vésperas de sua nomeação para o gabinete pelo primeiro-ministro.

Também integram o livro os poemas em prosa de Wilde, dois de seus contos mais notáveis, *O crime de Lord Arthur Saville* e *O fantasma de Canterville*, e algumas das frases e aforismos, às vezes saídos de sua própria boca, outras da de seus personagens, que o tornaram célebre.

Dândi espirituoso, apóstolo da frivolidade, hedonista, enigmático, esnobe, rebelde, gênio, Oscar Wilde foi tudo isso e muito mais. Seu brilho, porém, concentra-se na obra que deixou à posteridade, como confirmará o leitor ao percorrer esta excepcional seleção.

A OBRA

Entre contos, poemas e ensaios, Wilde escreveu, em 1889, a primeira versão de seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, cuja versão definitiva saíria em 1891. É nessa obra que o leitor encontrará o esteticismo de Wilde condensado em seus principais personagens. O romance foi fortemente criticado – alguns viam nele uma fonte de imoralidade, pois Wilde, entre outros objetivos, introduziu com essa ficção o tema do homossexualismo no romance inglesês. “A apresentação convenientemente velada desse tema censurado deu ao livro notoriedade e originalidade”, anotou o biógrafo Richard Ellmann.

E foi esse livro que aproximou Wilde do jovem Alfred Douglas, o filho mais moço do marquês de Queensberry. Um primo de Alfred os apresentou e logo Wilde se ofereceu para ser seu professor particular. O garoto havia lido nove vezes *Dorian Gray*. Os dois mantiveram um intenso caso amoroso, que teria desdobramentos trágicos para o escritor. Enquanto isso, Wilde passou a se dedicar ao teatro, escrevendo e apresentando peças, como *O leque de lady Windermere* (1892), *Uma mulher sem importância* (1893), *Um marido ideal* (1895) e *A importância de ser prudente* (1895).



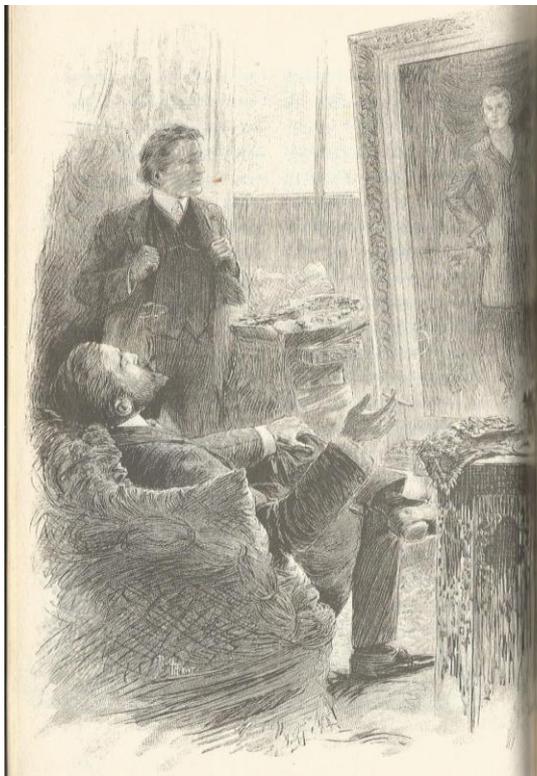
Alfred Douglas

O caso com Alfred Douglas, conhecido por Bosie, acabou por comprometer a vida do escritor. O pai do garoto acusou publicamente Wilde de sodomia, e este, como reação, resolveu processar o marquês por injúria. Ele não só perdeu a causa como o marquês contra-atacou com um processo de prática de homossexualismo que levaria Wilde a cumprir dois anos de trabalhos forçados. Na cela, escreveu o texto confessional *De profundis*; e, quando saiu da cadeia, o importante poema *A balada do cárcere de Reading*, sobre seus dias na prisão.

Seus últimos anos de vida foram praticamente no ostracismo. Ele havia perdido toda a notoriedade que conquistara. Mudou-se para Paris, onde chegou a se avistar com Bosie, de quem já havia se separado. Em 1898, soube da morte de

Constance, que havia mudado de sobrenome por causa do escândalo do processo. Ele mesmo dera entrada no Hôtel d'Alsace, em Paris, assinando-se como Sebastian Melmoth. E foi assim, em 30 de novembro de 1900, com poucos amigos, vivendo na miséria, que ele morreu.

Seu destino, guardadas as devidas diferenças, não deixa de lançar paralelos com seu principal personagem literário: o belo Dorian Gray. Para o escritor Albert Camus, no ensaio “O artista na prisão”, Wilde “desprezava o mundo em nome da beleza”: “Toda sua obra de então assemelha-se àquele retrato de Dorian Gray que se cobria de rugas com uma rapidez tanto mais assustadora quanto seu modelo parecia permanecer jovem e gracioso”. O romance, que condensa, em seus inúmeros diálogos, todo o pensamento de



OS PERSONAGENS

Nenhum resumo poderia revelar a verdadeira face de Dorian Gray. Ela está nas páginas do romance, é lá que ela se apresenta em sua complexidade. Pelos olhos de lord Henry, Dorian era “mesmo muito bonito, os lábios escarlates bem torneados, os olhos azuis, claros, os cabelos dourados, encaracolados. Havia algo, naquele rosto, que fazia que se acreditasse nele imediatamente. Ali estava toda a candura e também a pureza passional da juventude. Sentia-se que o jovem se mantivera inatingido pelo mundo”. Lord Henry chega a compará-lo com as obras de mármore gregas. É essa ima-

gem de uma beleza clássica que fica. Dorian encarna, em todos os aspectos, o ícone da beleza: quando seu retrato passa a envelhecer em seu lugar, ele quase se torna uma figura fria, vazia, como uma estátua.

Ele passa a ser uma espécie de discípulo de lord Henry, com suas ideias sobre a beleza eterna, sobre o hedonismo, com seus aforismos sobre todos os assuntos mundanos (e que agradavam tanto ao próprio Oscar Wilde). Dorian vai aos poucos entrando nesse fluxo de ideias, abandonando toda e qualquer paixão real que não seja pela beleza eterna. Chega a ser afítila a forma como ele recebe a notícia do trágico suicídio da jovem Sibyl Vane, a atriz por quem ele se apaixonara

*Ilustração de O retrato de Dorian Gray,
de Oscar Wilde (1854-1900),
impresso por E. d'Este (litogravura)*

CONTOS COMPLETOS
OSCAR WILDE
STORIES

"Ah! but we have, in our dreams," answered the children; and the Mathematical Master frowned and looked very severe, for he did not approve of children dreaming.

One night there flew over the city a little Swallow. His friends had gone away to Egypt six weeks before, but he had stayed behind, for he was in love with the most beautiful Reed. He had met her early in the spring as he was flying down the river after a big yellow moth, and had been so attracted by her slender waist that he had stopped to talk to her.

"Shall I love you?" said the Swallow, who liked to come to the point at once, and the Reed made him a low bow. So he flew round and round her, touching the water with his wings, and making silver ripples. This was his courtship, and it lasted all through the summer.

"It is a ridiculous attachment," twittered the other Swallows; "she has no money, and far too many relations"; and indeed the river was quite full of Reeds. Then, when the autumn came they all flew away.

After they had gone he felt lonely, and began to tire of his lady-love. "She has no conversation," he said, "and I am afraid that she is a coquette, for she is always flirting with the wind." And certainly, whenever the wind blew, the Reed made the most graceful curtsies. "I admit that she is domestic," he continued, "but I love travelling, and my wife, consequently, should love travelling also."

"Will you come away with me?" he said finally to her; but the Reed shook her head, she was so attached to her home.

"You have been trifling with me," he cried. "I am off to the Pyramids. Good-bye!" and he flew away.

All day long he flew, and at night-time he arrived at the city. "Where shall I put up?" he said; "I hope the town has made preparations."

Then he saw the statue on the tall column.

"I will put up there," he cried; "it is a fine position, with plenty of fresh air." So he alighted just

"Ah, mas nós vemos, em nossos sonhos", responderam as crianças; e o Professor de Matemática franziu as sobrancelhas num olhar severo, porque ele não aprovava o que as crianças sonhassem.

Certa noite, uma Andorinha sobrevoou a cidade. Seus amigos tinham ido ao Egito seis semanas antes, mas ele² ficou para trás, por estar apaixonado pela mais bela dos Juncos. Ele a encontrara no começo da primavera, quando voava rio abaixo atrás de uma imensa mariposa amarela, e tinha se sentido tão atraído por sua cintura delgada que teve que parar para conversar.

"Eu poderia amá-la?" disse o Andorinha, que gostava de ir direto ao ponto, e a Junco curvou-se, numa pequena saudação. Então ele voou e voou várias vezes em torno dela, tocando a água com suas asas e provocando ondulações prateadas. Essa era sua maneira de cortejá-la, e ele assim o fez durante todo o verão.

"Trata-se de uma fixação ridícula", gorjearam as outras Andorinhas; "ela não tem dinheiro algum, e além do mais, tem um monte de parentes", e, de fato, o rio estava completamente lotado de juncos. Então, quando o outono chegou, todas as andorinhas voaram para longe.

Depois que elas partiram ele sentiu-se só, e começou a cansar-se de sua amada. "Ela não tem assunto", disse ele, "e estou com medo de que seja leviana, por estar sempre flertando com o vento". E, de fato, sempre que o vento soprava, Junco fazia as mais graciosas reverências. "Eu aceito que ela seja caseira", prosseguiu, "mas amo viajar e minha esposa, conseqüentemente, também deve amar as viagens".

"Você iria embora comigo?", disse ele, finalmente, mas Junco balançou a cabeça, estava presa demais em sua própria casa.

"Você esteve brincando comigo", ele lamentou. "Vou para as pirâmides. Adeus", e voou para longe.

Ele voou durante todo o dia e ao cair da noite alcançou a cidade. "Onde poderei me hospedar?", disse, "espero que a cidade tenha feito os preparativos".

Então ele avistou a estátua sobre a alta coluna.

"Eu me hospedarei lá", exclamou; "é um bom lugar,

² Optamos por nos referirmos à Andorinha no masculino, por tratar-se de um espécime macho, no original. (N.T.)

³ No original, o Junco é feminino (N.T.)

Não ignoram os apreciadores de Wilde que sua obra literária se divide em três fases, que correspondem, logicamente, às três etapas da sua evolução moral e mental.

Da primeira fase resultaram poemas fortemente impregnados de misticismo e os maravilhosos contos que, na opinião de numerosos leitores, são o melhor da sua produção. A segunda fase foi a da euforia da inteligência e dos sentidos, ou, segundo os seus detratores, a sua fase de ciúme; nela foram criados "O retrato de Dorian Gray", "Intenções" e as peças teatrais. Quanto à terceira e última fase, resume-se na sublimação da sua alma através do sofrimento. Surge então um Wilde mais generoso, mais humano, um Wilde que descera do seu pedestal de glória para confraternizar, de todo o coração, com os infelizes e os pequeninos. "De Profundis" e "A Balada de Reading Gaol" ilustram admiravelmente a crise decisiva de um espírito verdadeiramente superior.

Devido ao interesse despertado por tão fascinante personalidade, as obras de Wilde têm sido amplamente divulgadas. Entre nós, sob o título "A tragédia da minha vida",

dade de originalidade que experimentam; originalidade essa traduzida artisticamente pelo maneirismo lingüístico, a graduidade de intenções; originalidade levada ainda cotidianamente à prática quer pelo uso de um traje incomum, quer pela adoção de uma atitude excêntrica.

O pano de fundo está esboçado. Podemos agora entender melhor por que Wilde chega ao proscênio e declama: "Meu gênio, utilizo-o em minha arte de viver. Meu talento, em minha arte de escrever". E, como diz Arnold Hauser, a manifestação do "ideal de uma existência absolutamente inútil, sem objeto e sem motivo", a profissão do dandismo apregoado por Baudelaire em *Le peintre*. E quando esse dandismo, que é atitude cotidiana, se transforma em elaboração artística, eis os "versos habilmente cinzelados, uma prosa sem mácula, as frases perfeitamente articuladas e equilibradas"¹, uma história ou uma comédia motivadas por um nada, a obra de arte reduzida a um virtuosismo simultaneamente brilhante e penoso, todas as experiências consideradas não como um meio, mas como um fim em si mesmas. Porém, esse hedonismo seria fatal a Oscar Wilde, como vimos. Os boêmios franceses, como Verlaine, eram artistas proletarizados, ou melhor, conscientemente pauperizados; portanto, fora da zona da influência burguesa. Já os dândis ingleses, e entre eles Oscar Wilde, eram artistas da classe média, alçados a uma classe superior. E a burguesia britânica possuía ainda a necessária força para tolerar ou destruir um dândi. Oscar Wilde é um exemplo típico. Escritor e conversador aplaudido até que suas atitudes se tornaram por demais acintosas.

As histórias que selecionamos para esta coletânea foram extraídas dos seguintes volumes de Wilde:

De *The happy prince and other tales* (1895): "O Rouxinol e a rosa" ("The Nightingale and the rose"), "O príncipe feliz" ("The happy prince"), "O gigante egoísta" ("The selfish giant"), "O amigo dedicado" ("The devoted friend") e "O foguete notável" ("The remarkable rocket").

De *Lord Arbur Savile's crime and other stories* (1891):

¹ Arnold Hauser. Historia social de la literatura y del arte. Madrid, Ediciones Guadarrama.

"A esfinge sem segredo" ("The sphinx without a secret"), "O fantasma de Canterville" ("The Canterville ghost"), e "O modelo milionário" ("The model millionaire").

De *A house of pomegranates* (1891): "O jovem rei" ("The young king"), "O aniversário da infanta" ("The birthday of the infanta"), "O pescador e sua alma" ("The fisherman and his soul"), e "O filho da estrela" ("The star child").

Excetuando-se "O gigante egoísta", "O príncipe feliz" e "O rouxinol e a rosa", traduzidos por Celly Monteiro Moço, as demais histórias desta coletânea foram traduzidas por Octávio Mendes Cajado.

Fernando Correia da Silva

porém, em sua poesia, tida como a parte mais fraca de sua produção literária. E, de fato, seus poemas pecam pelo artificialismo formal e pela falsidade do sentimento, os defeitos básicos do decadentismo estereotipado. Há, contudo, uma grande exceção: *A Balada do Cárcere de Reading*, a derradeira obra do escritor. Esse poema (que uma das versões em português chamou de *A Balada do Enforcado*) conquistou, por seus méritos, imediata popularidade, e foi traduzido em várias línguas. Focalizando a vida na horrível prisão que lhe quebrou o espírito, logrou aqui o autor uma intensidade emotiva e uma seriedade temática como nunca antes em seus versos. Mesmo assim, o aplauso da crítica não foi unânime, pois muitos ainda duvidavam da sinceridade de um poeta sabidamente superficial. Um exemplo é A. C. Ward (já citado nesta Introdução), para quem “tanto *De Profundis* (a “apologia” de Wilde) quanto *A Balada do Cárcere de Reading* são tocantes, nada mais: nenhuma das duas atinge as profundezas. Sempre um maquinador premeditado e calculista, Oscar Wilde era incapaz de sinceridade e simplicidade completas; estava sempre a fazer pose, até mesmo em sua agonia”⁷. Hoje essa atitude condenatória não é tão frequente, sendo mais comuns posições como a do crítico A. E. Rodway, o qual, embora afirmando que Wilde, em sua poesia, permanece “emocionalmente adolescente” e temeroso de “ser outra coisa a não ser superficial”, reconhece que *A Balada do Cárcere de Reading*, “a rigor, não é absolutamente superficial”⁸. Outras restrições feitas

7 In W. H. Hudson, Op. Cit., pág. 266.

8 A. E. Rodway, “The Last Phase”, in *The Pelican Guide to English Literature - Vol. 6* (Cf. Nota 3), págs. 389-90.

à obra na época de seu aparecimento dizem respeito à sua dedicatória a Alfred Douglas e a seu caráter irregular, um misto de “excelência” e “confusão”. A primeira não merece atenção, por tratar-se de fator extraliterário; já a segunda tem sua razão de ser.

De fato, se o poema é uma balada, deveria caracterizar-se pela atitude objetiva e pelo estilo simples. No entanto, em alguns momentos (poucos, felizmente), o autor se deixa levar pelo subjetivismo sentimental; em outros, perde-se em artificialismos excrescentes, provavelmente inspirado por modelos de outros (*The Shropshire Lad* de A. E. Housman e *Rime of the Ancient Mariner* de S. T. Coleridge foram duas fortes influências sobre ele). Para o há pouco citado A. E. Rodway, um exemplo desta última falha é “a dança fantasmagórica da terceira seção”, reminescente de Coleridge, mas deslocada no presente contexto. O mesmo crítico, porém, concede que, de modo geral, o que prevalece no poema — “a despeito do tênue elemento narrativo” — é a genuinidade do sentimento, acoplado ademais a um pensamento severo (que já havia despontado na obra de Wilde em trabalhos como *A Alma do Homem sob o Socialismo*). Além disso, para Rodway, o poema, do ponto de vista formal, vem enriquecido pelo uso inteligente das repetições (que, de fato, a meu ver, funcionam como “leit-motifs” musicais) e pelas variações tonais de grande sutileza. “Assim”, conclui ele, “a mesma linguagem simples pode transmitir o horror nauseado (“o carrasco, enluvado como um jardineiro”) ou um humor lúgubre, cheio de implicações:

buido das teorias de Ruskin e de Pater, que afinal de contas haviam sido seus mestres em Oxford. Não faltavam, obviamente, aqueles que o consideravam artificial e afetado, mas Wilde sem dúvida não era um homem qualquer, e de alguma forma a sua presença não podia passar despercebida: a sua conversa culta e brilhante e o seu humorismo, amiúde impiedoso, eram extremamente contagiosos e se espalhavam em volta como uma espécie de embriaguez. Quem o escutasse não podia deixar de ficar encantado: nenhum ator, em nenhum palco, jamais falara como Wilde falava na vida. E de fato Oscar trabalhava recitando, ou melhor, «ensaiava», conversando, os seus contos e principalmente o seu teatro: aprimorava pouco a pouco as falas até elas soarem perfeitas ao seu ouvido e lhe parecerem dignas de serem escritas. Ele era o primeiro e melhor intérprete de si mesmo, como chegou a comentar Sarah Bernhardt: os seus olhos azuis prescrutavam os ouvintes enquanto dizia com graça impecável as impertinências que mais tarde iriam ser proferidas pelos personagens de comédias como Lady Windermere's Fan ou The Importance of Being Earnest. *Haviam sido anos rápidos e distraídos, de muito trabalho, durante os quais até se casara tornando-se duas vezes pai quase sem perceber: o verdadeiro, grande sucesso chegara com a publicação de O retrato de Dorian Gray, em 1891, o mesmo ano em que o destino cruzara o seu caminho com o do jovem lord, de vinte e um anos, Alfred Douglas – Bosie para os íntimos –, o segundo filho do oitavo marquês de Queensberry. Bosie era um adolescente esguio e delicado, de grandes olhos claros e cabelos loiros, que gostava de bancar o poeta. Wilde sentiu-se imediatamente atraído pela beleza feminina do jovem e, talvez, mais ainda pelo seu altissonante sobrenome, pois num cantinho da alma nunca deixara de ser esnobe; havia finalmente encontrado o seu Dorian Gray; a sua vida podia agora contemplar-se no espelho da arte satisfazendo-se com a sua obra-prima.*

A vida como obra de arte, portanto; Oscar e o seu Gíton (como Bosie gostava de chamar a si mesmo) começaram a freqüentar assiduamente todos os pontos de encontro da Londres elegante, desafiando ostensivamente os mexericos e o escândalo. Podiam ser vistos, particularmente, no Café Royal onde, numa mesinha discreta, passavam as noites bebendo champanha, servidos em silêncio por impecáveis garçons, e onde, certa vez, o «príncipe

dos decadentes» deixou escorregar, entre as mãos do seu apolíneo amigo, um papel em que estava escrito um soneto que começava com as ambíguas e melodiosas palavras: «The sin was mine, and I did not understand»...

Af tudo acontecera com incrível rapidez, tanto assim que quase pareceu um aterrador pesadelo: o bilhete injurioso do pai de Bosie, no qual sobressaía aquela palavra terrível, sodomita; a denúncia por calúnia, alheia a qualquer sentido de elemental prudência; o processo no qual se apresentara num coche de dois cavalos escoltado por lacaios de libré, confiante e certo que iria triunfar, e do qual sairia ao contrário arruinado social e economicamente; e finalmente o cárcere, primeiro Wandsworth e depois Reading, por dois longos anos que iriam marcá-lo no corpo e na alma. Foi libertado em 19 de maio de 1897; só uns poucos amigos esperavam por ele: entre estes, o infalível Robert Ross, que cautelosamente o aconselhara a morar, pelo menos durante algum tempo, no continente. Oscar obedeceu: embora não quisesse deixar transparecer a coisa, aquele período sombrio na prisão o transformara profundamente. Ficou em Berneval, em Nápoles, em Paris, aí na Suíça, em Gênova, em Roma, para voltar mais uma vez a Paris... Bosie, os amigos, o sucesso: eram todas coisas do passado e nada mais parecia fazer sentido. O pequeno poema The Ballad of Reading Gaol, publicado sob o pseudônimo de C.3.3., proporcionara-lhe muito pouco dinheiro apesar do interesse com que havia sido recebido na Inglaterra e nos Estados Unidos; as portas que poderiam ser-lhe úteis para voltar ao sucesso continuaram inexoravelmente fechadas. Humilhações, pobreza, resignação, aviltamento: deixava-se envolver pela preguiça como se ela fosse um caloroso abrigo. Ele já não era o dandy brilhante e de roupas elegantes: já não era nem mesmo Oscar Wilde e era conhecido como Sebastian Melmoth; vestia roupas baratas que cobriam o corpo em decomposição, parecido com aquele que o seu Dorian Gray contemplara um dia no retrato fatal. Morava em dois miseráveis quatinhos no Hôtel d'Alsace, na Rue des Beaux Arts, inerte e entristecido, quase sempre sozinho. E foi ali que a morte impediu que sobrevivesse por muito tempo a si mesmo: Oscar Wilde morreu de um violento ataque de meningite (tornado ainda mais grave pela sífilis e o álcool) às duas da tarde do dia 30 de novembro de 1900.

Um ano depois da morte do escritor, em 1901, Robert Ross, seu testamentário, mandava publicar a coletânea Aphorisms, sob o

pseudônimo de Sebastian Melmoth, o nome usado por Wilde no exílio, quase como irônica homenagem ao tio-avô Charles Robert Maturin, autor do famoso Melmoth the Wanderer. Em 1913 o livro (sempre com o pseudônimo) também aparecia na Itália, aos cuidados de Biagio Chiaria (que já traduzira em 1900 a primeira edição italiana do romance de Wilde, Dorian Gray dipinto), chegando a ter algum sucesso. Paradoxos, ditos espirituosos, clarões verbais; quase parece ouvir o próprio escritor burilando, com a voz, as palavras que mais tarde irão ocupar o devido lugar no papel. É a sua parte mais verdadeira, embora enganosa, que também se mostra, por baixo de uma aparente frivolidade, terrivelmente profunda e estranhamente reveladora. Como uma vez disse Bernard Shaw, ainda que Wilde tivesse sido um homem «normal», um inofensivo janota que morreu pacificamente na cama, «a coletânea dos seus aforismos ficaria certamente muito bem ao lado das Máximas de La Rochefoucauld na estante de uma biblioteca».

RICCARDO REIM

REIM, Ricardo. Prefácio. In: Wilde, Oscar. *Aforismos*. Trad. Mario Fondelli. Curitiba: Ed. Polo Editorial, 1997, p. 8-10.

Introdução

As literaturas primitivas se exprimem com muita freqüência e espontaneidade por meio de parábolas. Na parábola, a trama anedótica não é um fim, mas um meio, o instrumento que serve para caracterizar uma profunda experiência humana de valor permanente. Os velhos contos mitológicos encerram praticamente toda a gama das vivências do homem. As histórias de Narciso, de Sísifo, de Édipo e todas as outras do mesmo naipe hão de ficar para sempre como uma espécie de anatomia da alma. São os pontos de referência a que teremos sempre de retornar; a nossa civilização tecnológica não diminui a importância desses mitos, pelo contrário, é neles que a ciência psicológica moderna encontra os paradigmas das mais recônditas experiências humanas.

Escrever novas parábolas ou alegorias, contribuir com uma ou algumas histórias para esse patrimônio intemporal e universal é uma ambição de todos os escritores. Pois aquele que consegue compor uma alegoria válida será lido: em todos os tempos; por todos os povos; por todas as classes; por todas as idades.

O Príncipe Feliz e outros contos

Poucos são, no entanto, os escritores que possuem o dom dessa simplicidade alegórica. O irlandês Oscar Wilde foi um deles.

Todas as histórias contidas neste livro gozam dessa novidade eterna dos antigos mitos; podem servir de alimento às almas de todas as idades.

Ao adaptá-las, meu intuito foi ampliar ainda mais essa grande faixa de interesse, eliminando as dificuldades de sintaxe ou de vocabulário que pudessem afastar das narrativas de Wilde a juventude que se encontra vivendo as primeiras encantadas experiências da literatura.

Paulo Mendes Campos

CAMPOS, Paulo Mendes . Introdução. WILDE, Oscar. *O Príncipe Feliz*. Trad. Paulo Mendes Campos. RJ: Ediouro, 2005, p. 7-10.



Prefácio

Luciana Salgado

A presente coletânea traz ao leitor os contos escritos entre 1888 e 1891, produzidos durante o período mais feliz, e menos turbulento, da vida do escritor Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, ou apenas Oscar Wilde, nome de um dos maiores autores da língua inglesa. Nascido em 1854 na cidade de Dublin, Irlanda, Wilde viveu na efervescente capital londrina, na Inglaterra, freqüentando ciclos de escritores, atores e figuras de destaque da época. Nessas reuniões, o autor aproveitava para demonstrar seu talento não só como escritor, mas também como intérprete, lendo em voz alta os contos que produzia, com a entonação, a ênfase e a dicção próprias dos atores. Exímio contador de histórias, encantava os círculos ingleses com suas ironias, a precisão formal dos textos e, claro, com a própria presença. Os que tiveram o privilégio de ouvi-lo, diziam que a voz cadenciada, bem modulada, a interpretação dramática e o carisma peculiar de Wilde eram simplesmente irresistíveis, cativando a atenção do público seletivo que se reunia para assisti-lo.

Nos primeiros contos, em que os personagens não têm nomes, são designados pela função que exercem ou meramente pelo que são, o autor vale-se do recurso dos contos de fadas, emprestando vida humana a pássaros, estátuas, juncos, numa espécie de realismo fantástico que serve para focar os diferentes pontos de vista de cada questão. Sem se aprofundar em temas como diferenças entre classes sociais ou pretender dar uma conotação política aos textos, Wilde aborda com maestria o sofrimento brutal dos estratos mais baixos da sociedade inglesa, a distância abissal que separa a futilidade da nobreza e a miséria dos vassalos. Justiça feita, em seus contos o autor não poupa a realeza e a alta burguesia, dissecando com fina ironia os costumes e o *savoir faire* dessas camadas sociais, evidenciando intrigas, sortilégios, trações. Nos contos de Oscar Wilde, príncipes e princesas não são felizes para sempre.

Com narrativa clara e temas considerados, por vezes, extravagantes, Wilde ao mesmo tempo em que encantava a muitos, tornando-se célebre ainda em vida, irritava a outros, sobretudo à alta burguesia, com as sátiras e críticas leves aos costumes ingleses. É importante notar que, à época, não havia como hoje a preocupação com assistência social, o cuidado com aqueles que, por um motivo ou outro, foram marginalizados pela sociedade. Tanto esses quanto a numerosa classe proletária da Inglaterra da Revolução Industrial eram completamente desconsiderados, tanto pelos cidadãos das classes mais privilegiadas como pelo próprio Estado. Nesse ponto destaca-se a preocupação pioneira de Wilde em olhar com mais cuidado para essas pessoas que nasciam, viviam e morriam invisíveis, ignoradas na vida cotidiana.

Apesar disso, não havia por parte do autor a intenção de transformar sua obra em discurso político, social ou engajado em qualquer tipo de movimento com vistas a alterar o atual estado das coisas. Wilde passeava despreocupadamente por diversos assuntos deixando claro, em seus textos e na vida real, a crença na arte pela arte, na arte como finalidade em si mesma, sem outra pretensão exceto a de ser bela e agradável aos olhos. Como evidenciado na obra, o autor considerava os artistas sem qualquer função prática na sociedade, cuja única finalidade é

ver e ser visto. Hedonista ao extremo, Wilde preocupava-se em vestir sempre a última moda, acrescentando toques pessoais e extravagantes, como as famosas meias de seda e o laço no pescoço com que aparece na notória seqüência de fotografias. A reverência pela beleza aparece nos contos sob a forma de longas descrições, sejam das flores, dos palácios ou dos belos jovens que ocupam papel de destaque nas narrativas. A riqueza de detalhes valoriza o trabalho do artesão, que Wilde muito admirava, em detrimento da coisa massificada, industrializada, e as características físicas dos personagens masculinos, ricamente descritas, mascaravam as preferências sexuais do autor.

Durante a leitura, é importante notar a rapidez dos diálogos, que evoluem texto a texto, num crescendo de complexidade e intensidade dramáticas, alternado o estilo notadamente teatral, como o caso de *O Crime de Lorde Arthur Savile*, em que, por vezes, nos sentidos diante de uma representação cênica, com atores entrando e saindo do palco conforme a deixa contida nas falas, com outro, mais literário, como no *Retrato do Sr. W. H.*, em que um narrador conta-nos toda a história. Com relação a esse texto, que fecha a coletânea, o autor aborda o tema que, para ele, havia se tornado uma espécie de fixação: o ser humano e seu duplo, o outro, a imagem refletida, captada, fixada num retrato. A imagem, nem sempre fiel ao que se espera dela, ou de si mesmo. A imagem, que adquire força e vida própria, que passa a existir graças, ou apesar de, àquele que a originou. No *Aniversário da Infanta*, o Anãozinho viveu feliz até ser confrontado com um espelho; o *Jovem Rei era feliz*, até ver a si mesmo em seus sonhos; e o *Retrato do Sr. W. H.* tem uma história trágica para contar. Trágica no conto, trágica na vida real. Segundo críticos contemporâneos, ao escrevê-lo Wilde assinou a própria sentença, numa espécie de suicídio premeditado.

Com um estilo literário entre o conto e o ensaio, o autor deixa clara, clara até demais para a época, quando a homossexualidade era considerada crime passível de prisão, suas preferências sexuais, que ele afirma serem também as de Shakespeare. Abordando dois temas altamente explosivos para a conservadora sociedade vitoriana: a predileção por rapazes e a sexualidade do intocável Shakespeare, que, sabe-se, acreditava que a natureza humana é bissexual, Wilde forneceu argumentos para que seus detratores o condenassem. O texto, escrito em 1889, foi publicado clandestinamente em 1897. Depois disso, ficou perdido por vários anos até ser recuperado em 1973 e incorporado às *Obras Completas*. O tema do duplo, da personalidade e da máscara que ela enverga, do eu e do outro, será retomado com maestria em *O Retrato de Dorian Gray*, escrito em 1891 e até hoje amplamente divulgado, cujo personagem central figura entre os grandes e inesquecíveis da literatura mundial. O simulacro, o homem e seu retrato, era a própria maneira de que o autor se utilizava para relacionar-se com o mundo. Casado com uma mulher a quem respeitava e admirava, mãe de seus dois filhos e que, mesmo ciente das opções do marido, nunca o repriminou ou o abandonou, Wilde mantinha, paralelamente, casos com jovens rapazes, num jogo perigoso que acabou em tragédia.

Por influência de seu amante à época, o jovem aristocrata Lorde Alfred Douglas, Oscar Wilde decide mover uma ação contra o pai do rapaz, o Marquês de Queensbury, acusando-o de difamação. A estratégia voltou-se contra ele, pois o marquês reverteu o processo, acusando o célebre autor de “crime de homossexualismo”. Wilde perde o processo e em 1895 é preso e condenado a dois anos de trabalhos forçados. Na prisão ainda produz obras importantes, como *De Profundis* e *A Balada do Cárcere de Reading*, que teve dificuldade em encontrar quem ousasse publicá-la. Ao ser libertado depois de cumprir a pena, Wilde se exila em Paris, aonde vem a falecer em 1900. Como legado, deixou-nos uma obra admirável representada por contos, romance, poesias e peças teatrais que até hoje são encenadas.

Como dito no início, os contos que o leitor tem nas mãos nada sabem da tragédia por vir, das reviravoltas que o destino reserva ao autor. Foram escritos com alegria, para serem lidos com alegria, em voz alta, para a platéia, ainda que imaginária, como Oscar Wilde os concebeu. Desejamos que a sutil ironia do *Foguete Notável*, o senso de humor burlesco do *Fantasma de Canterville* e os tantos outros personagens apresentados preencham com alegria, sempre esta palavra: alegria, as horas que o leitor passar em nossa companhia.

INTRODUÇÃO

10 | O livro causa razoável escândalo – que acompanha os rumores sobre a vida pessoal do artista –, recebendo algumas críticas muito negativas, todas prontamente respondidas por Wilde, que alternava réplicas em tom irônico, por um lado, e às vezes irritadigo, por outro. O livro, o único de Oscar Wilde que pode ser classificado rigorosamente como um romance, acompanha uma série de textos em prosa que ele já vinha praticando, como por exemplo os contos de *O príncipe feliz e outras histórias*, publicados esparsamente e compilados em livro em 1888.

Se não foi unanimidade entre os críticos, *O retrato de Dorian Gray* agradou artistas de todo o mundo, que passaram a tomar o livro, ao lado do também clássico *A rebours*, de J. K. Huysmans, como uma espécie de guia estético decadentista. Ao menos no caso de Wilde, o fenômeno é natural, já que o livro traz, logo no início, um manifesto que resumia a posição do autor diante da nova arte. Trata-se, portanto, de um romance programaticamente concebido para nortear a produção de seu tempo.

Depois de *O retrato de Dorian Gray*, Wilde mergulha com mais força no teatro, escrevendo e montando as peças que já citamos e ainda algumas outras, como *Uma mulher sem importância* (1894). Paralelamente ao crescimento vertiginoso de seu sucesso, ele começa a ser perseguido pela burguesia britânica, que o acusa de comportamento licencioso, principalmente por conta de suas relações muito próximas com um jovem aristocrata, Alfred Douglas. A conclusão de um processo suspeito, em que as influências políticas tiveram um peso enorme, bem como o preconceito e até a ignorância artística, é a detenção, em 1895, de Wilde, que passa dois anos em um regime carcerário extre-

RICARDO LÍSIAS

mamente violento. Os trabalhos forçados e a situação carcerária consomem praticamente toda a sua saúde. Solto em 1897, Oscar Wilde deixa a Inglaterra em direção à França, onde viveria até sua morte, em 1900. Seus dois últimos textos, *De profundis*, uma longa e bela carta dirigida a Alfred Douglas, e a *Balada do cárcere de Reading*, um poema inspirado na execução de um ex-militar que Wilde presenciara na prisão, repercutem em todo o mundo e coroam a obra de um dos artistas mais radicais de seu tempo.

Conhecido como principal autor decadentista (a corrente estética predominante no final do século XIX), Oscar Wilde teve uma influência que se estendeu até as primeiras décadas do século XX. Toda a *belle époque*, com sua valorização do artificialismo, os climas brumosos e esmaecidos e a compreensão da própria vida como um ato estético, pode ser encontrada na biografia e na bibliografia de Oscar Wilde. No caso brasileiro, em que Wilde foi precocemente traduzido (uma raridade para nossa cultura literária à época), podemos encontrá-lo em parte do movimento simbolista e sobretudo em alguns artistas importantes nos anos imediatamente anteriores à Semana de Arte Moderna, caso por exemplo de Álvaro Moreyra, Eduardo Guimaraens e Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, aliás autor da tradução que estamos apresentando.

Paulo Barreto nasceu no Rio de Janeiro em 1881, mesmo ano em que Oscar Wilde embarcava para fazer uma série de conferências nos Estados Unidos, filho de uma espécie de intelectual da classe média carioca, conhecido como “o

| 11

12 | filósofo¹, que lhe teria passado o gosto pelos livros. A partir dos 18 anos, Barreto colabora com a imprensa, fazendo reportagens, publicando crônicas e críticas. Desde sempre uma de suas preferências está na vida mundana, o que o levaria, mais adiante, a fazer uma espécie de estudo-reportagem sobre as crenças religiosas da população carioca, *As religiões do Rio* (1905).

Com uma ou outra diferença, sobretudo na proporção tanto do sucesso quanto da consciência estética, a vida de Paulo Barreto (que a partir de 1914 passa a assinar João do Rio) é semelhante à de Oscar Wilde: o carioca também militou no teatro, realizou diversas conferências e procurou levar uma vida de dândi, muito embora, como veremos adiante, quase sempre assumindo apenas um ar caricatural.

A ligação com a imprensa levou João do Rio a praticar, como poucos antes haviam feito, a crônica de maneira quase profissional. Pode-se dizer que a partir dele, e por bastante tempo, o gênero crônica tornou-se importante para muitos escritores. Como romancista, João do Rio publicou o interessante *A profissão de Jacques Pedreira* (1913) e *A correspondência de uma estação de cura* (1918), esse último uma das poucas obras de ficção epistolar da literatura brasileira.

Não são poucos os críticos que notaram a ligação de João do Rio com Oscar Wilde. De fato, ele mesmo nunca escondeu seu enorme encanto pelo escritor irlandês, assumindo por exemplo que suas traduções tinham uma finalidade de divulgação. Mesmo com particularidades inevitáveis, seguramente João do Rio é um representante

¹ Renato Cordeiro Gomes, *João do Rio*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Rioarte, 1996.

importante da *belle époque* que, um tanto tardiamente, o Brasil exportou da Europa.

Com algum reconhecimento literário (que redundou, por exemplo, na eleição para a Academia Brasileira de Letras em 1910), João do Rio ainda publica ensaios e contos, sempre em estreita relação com a imprensa – aliás, ele chegou inclusive a ser fundador de jornais. Um ano antes da Semana de Arte Moderna, já muito conhecido, João do Rio morre de enfarto dentro de um carro.

De imediato, qualquer reflexão sobre a versão que João do Rio realizou para *O retrato de Dorian Gray* impõe uma pergunta: qual o sentido de republicar, quase um século depois, um texto que já foi, mais de uma vez, traduzido, adaptado, resumido, atualizado, enfim, trabalhado quase à exaustão? Falando de outro jeito, cabe procurar compreender a utilidade de uma tradução que utiliza uma linguagem antiquada, de vocabulário castiço e raro, feita, seguramente, impulsionada por critérios estéticos que, há muito, já não vigoram.

Há, obviamente, o interesse documental: uma tradução feita por um escritor, qualquer que seja a consciência que ele tenha do trabalho de transporte de um texto de uma língua para outra, sempre é um material importante para a compreensão de sua própria obra. Opções estão ocultas, valores ficam latentes e preferências afloram. Assim, este livro é importante para os interessados na obra de João do Rio, especificamente, e na *belle époque*, de maneira mais geral.

Além disso, os estudiosos dos movimentos que a cultura

22 | poucos homens. A tradução de João do Rio para esse trecho, entre as que estamos analisando, é de longe a melhor: “O artista vê e pode exprimir tudo”. Todas as outras traduções, com uma exceção, traduziram “morbid” pelo óbvio “mórbido”, chegando a um resultado semântico evidentemente negativo¹⁸.

Ao optar por um verbo, imediatamente João do Rio transmitiu um aspecto de ação ao termo, trazendo para o artista toda possibilidade de movimento. Além disso, fica evidente o reforço à figura do visionário, tornado aquele que enxerga as coisas, nunca as deixando morrer. Para o efeito de um quase manifesto, João do Rio foi perfeito.

No célebre ensaio “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin propõe que em um determinado momento as línguas de chegada e partida se encontrariam em uma espécie de língua primordial. A propósito, as traduções seriam justamente os lugares em que essa língua estaria oculta de maneira condensada: “Se existe uma língua da verdade, na qual os últimos segredos que mobilizam o esforço de todo o pensar são conservados em silente repouso, então essa língua da verdade é – a verdadeira linguagem. E é precisamente essa língua – captá-la ou descrevê-la é a única perfeição que o filósofo pode desejar – que está encoberta, de modo concentrado, nas traduções”¹⁹.

Sem querer atualizar a bela metafísica de Benjamin, talvez seja possível especular que no caso do diálogo entre Wilde e João do Rio o que terminou coberto pela tradução

¹⁸ Martillet, apenas, traduziu “morbid” por “insano”, mantendo a negatividade na interpretação.

¹⁹ Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, *apud* George Steiner, *Depois de babel*, obra citada.

foi justamente o espírito decadentista compartilhado por ambos. Tanto a postura positiva diante de algumas questões caras à estética finissecular (caso do adjetivo “morbid” que discutimos) quanto o esforço por aclimatar o texto à *belle époque* brasileira denunciavam a intenção de alinhamento que João do Rio procurou no trabalho de tradução – denunciada por ele mesmo, aliás, nos prefácios que redigia para os livros.

No caso, pode-se dizer que estamos diante de um tradutor que talvez tenha ultrapassado o texto original para ir a uma direção mais ampla, em busca de uma estética. Vindo de um artista, evidentemente o gesto é interessado: a tradução serve, além de tudo, como arma para a solidificação de um movimento estético.

A procura pelo Decadentismo, no entanto, ultrapassa o mero esforço de João do Rio por publicar os melhores livros do movimento no Brasil: ela está nos próprios procedimentos adotados na tradução, como vimos. De fato, aparentemente o escritor carioca acreditava ser possível encontrar a essência decadentista por trás dos textos de seu autor principal. E o caminho que ele pretendia usar para isso era justamente a tradução.

Talvez tenha sido inevitável para João do Rio ter feito uma “tradução decadentista”, já que, como escritor, ele estava inteiramente imerso no mesmo ambiente que Oscar Wilde. A identificação estética, indo mais além, fez com que João do Rio imprimisse uma positividade no livro que conseguiu ainda outro resultado notável: a manutenção de certo espírito alegre no texto, apesar do tom às vezes dramático das cenas. Falando de Wilde,

| 23

Para o Artista pensamento e linguagem são instrumentos de uma arte.

O vício e a virtude são materiais. No ponto de vista da forma, a música é o tipo das artes. No ponto de vista da sensação é a profissão do comediante.

Toda Arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo. Aqueles que procuram ver por baixo da superfície, fazem-no por conta e risco.

O mesmo acontece aos que tentam penetrar o símbolo.

É o espectador e não a vida que a Arte realmente reflete.

A diversidade de opiniões a respeito de uma obra de arte mostra que essa obra é nova, complexa e viável.

Quando os críticos diferem, o Artista está de acordo consigo mesmo.

Podemos perdoar a um homem ter feito uma coisa útil enquanto ele não a admira. A única desculpa de ter feito uma coisa inútil é admirá-la intensamente.

A Arte é completamente inútil.

Oscar Wilde

NOTA

O retrato de *Dorian Gray* apareceu no *Lippincott's Magazine* em 1890. Foi de súbito o maior escândalo literário de que há memória. Os jornais, numa crise de furor inaudito, diziam do romance os maiores horrores. E conseqüentemente diziam também do autor.

Oscar Wilde escreveu várias cartas aos jornais em resposta aos ataques. O romance apareceu em volume com maior número de capítulos e com muitos cortes. Asseguraram que

Pater, o grande espírito dos *Retratos imaginários*, que escreveu um artigo de louvor ao romance, corrigiu com Wilde as provas do livro.

Os pormenores da história da vida de *O retrato de Dorian Gray*, artigos, ataques, respostas, foram publicados pelo editor Mason sob o título *Arte e moralidade*.

O livro deu uma exasperante fama a Oscar Wilde. O admirável artista teve de escrever para outra edição o *Prefácio*, que é sua teoria da arte e uma resposta em epígrafas à obtusidade da crítica.

Em 1895, no seu processo, *Dorian Gray* voltou ao escândalo. Leram no tribunal vários trechos da edição do *Lippincott's*, interrogando Wilde a respeito. Ele foi quase sempre esplendidamente impertinente. Apenas foi suficientemente menos para que *Dorian Gray* pudesse parecer uma confissão.

Essa confissão seria, em todo caso, uma antecipação. Quando o pai de lorde Alfredo Douglas deixou no clube um bilhete dizendo que Wilde *posava* de vicioso e comprometia o filho; quando lorde Alfredo Douglas, belo, tão belo que parecia ter 16 anos tendo vinte e tantos, exigiu que Wilde processasse o pai, para pregar uma peça ao pai que se divorciara da esposa, quando rebentou o desastre que levou Wilde à prisão, o romance *O retrato de Dorian Gray* já estava escrito havia cinco anos. E é público que lorde Alfredo Douglas conheceu Oscar Wilde muito tempo depois de aparecer o romance.

De resto, tudo quanto Wilde escreveu era a história do que se iria dar. E ninguém sabe dos três personagens principais do romance — Dorian, lorde Harry e Basil — quem é Wilde. São os três decerto...

Os horrores contra esse livro fascinador nada adiantaram,

30 |

perém. *O retrato de Dorian Gray* é há trinta anos o livro de ficção mais sensacional da Terra. A sua sedução persiste, é cada vez maior. Hoje passou a ser o credo de uma estética nova na Terra inteira. Porque *Dorian Gray* foi traduzido como *Salomé* em todas as línguas.

Achei necessário traduzir a esplêndida obra em português. A tradução por circunstâncias independentes da minha vontade esteve oito ou nove anos em provas. Ao revê-la, senti ainda útil publicá-la. *Dorian Gray* é um dos mais belos livros. É integralmente belo.

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

Não é quanto basta à generosidade do trabalho?

João do Rio
(Londres, 1919)

O RETRATO DE DORIAN GRAY

NOTA DA EDIÇÃO ANTERIOR

Foi Wilde o Escritor-Artista mais discutido do seu tempo, dada a estranha concepção de Beleza que o maravilhoso esteta das *Intenções* quis transfundir na sua Obra, bem inferior a si proprio, mas tambem mais alta que todas as acusações e louvores, todas as criticas e estudos que sofreu.

E foi, sem dúvida, *O Retrato de Dorian Gray*, o seu livro mais discutido, mais escandalosamente julgado.

André Gide e Robert Sherard procuraram estudar Wilde nos seus mais impressionantes aspectos. Recorra a êles o leitor se quer aprender a estimar Wilde.

Januario Leite traduziu para admirável portugês *O Retrato de Dorian Gray*, conservando-lhe todo o fulgor de obra-prima. Leiam o presente volume e terão conhecido algumas das mais empolgantes paginas de todos os tempos.

Rio de Janeiro, 1926.

LEITE, Januário. Nota da edição anterior. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. SP: Flores e Mano, 1935. s/p.

NOTA EXPLICATIVA

Oscar Wilde é uma das glórias literárias do povo inglês. Inúmeras pessoas, contemporâneas ou não, do grande escritor, e naturalmente menos avisadas, quiseram ver na obra de Wilde apenas o deslumbramento da forma, a riqueza do colorido, a cintilação da sua palavra e o requintado sentido estético de suas emoções. Por trás desse incomparável tesouro, que, por si, imortalizaria um nome, não quiseram ver a profunda e encantadora verdade do seu pensamento.

“O retrato de Dorian Gray” está cheio de símbolos. Wilde comprazia-se em criar tais mensagens: Lorde Harry, Basil, Sibyl Vane, Campbell, tudo é simbólico. Divergências enormes suscitou a obra de Wilde, que apresentava, de um lado, os falsos puritanos, os cínicos, os inescrupulosos, as metritrizes, os descrentes, tôdas as flores do mal, que a vida contém. De outro lado, o espírito humano à procura da Bondade e da Beleza.

O personagem simbólico Dorian Gray representa duplamente as duas grandes faces do Homem, as suas duas mais antigas expressões: O Bem e o Mal.

Para vazar esse drama da criatura humana, prês a aos seus dois fatalismos, nenhum livro na literatura do mundo supera a obra de Wilde. “O retrato de Dorian Gray” é simplesmente uma obra-prima. É livro completo: tese, forma, estilo, dinamismo, conceitos, imagens e o sôpro de Arte, intenso, empolgante, belo, que nêle palpita e que nôs cativa à leitura das primeiras linhas e nos leva até ao fim, quase com a respiração suspensa, tal a fôrça de expressão do imortal escritor inglês.

Inda recentemente, o Cinema filmou “O retrato de Dorian Gray”. Mas, o Cinema ficou, apenas, na expressão epidérmica da obra, encaixando o mundo de emoções e de pensamento em hora e meia de exibição. Ao demais, de-

formou algumas partes do livro, alterou outras, e introduziu “motivos teatrais” ao desenrolar do filme. Para quem não conhecer o livro, a película cinematográfica pode agradar, porque conserva, em linhas gerais, o “leit-motiv” da obra de Wilde; mas, para quem ler, página a página, linha a linha, êste admirável documentário psicológico e apreender seus terríveis diálogos e seu profundo sentido, o Cinema não satisfaz. Nem seria possível filmar as mutações dessa estranha, extraordinária, misteriosa e inquieta alma humana! Seria como o mundo da Sombra a querer assenhorear-se do mundo do Imponderável!

* * *

Oscar O’Flahertie Wills Wilde, filho do aristocrata “Sir” William Wilde, nasceu em Dublin, Irlanda, nos meados do século passado, morrendo em Paris, em 1900, com apenas 44 anos de idade. Oscar Wilde tem uma vida cheia de glórias e de percalços. Depois de ter realizado uma viagem pelos Estados Unidos da América do Norte, pregando sua “filosofia estética”, fêz representar várias peças teatrais, entre as quais se destacam: “Vera”, “A Duquesa de Pádua”, “O leque de Lady Windermere”, “Salomé”, peça em um ato, escrita em francês e musicada por Strauss. Viajou pela Grécia e pela Itália, tendo escrito um poema sôbre a cidade italiana de Ravenna.

Sofreu um processo difamatório e no presídio de Reading compôs um livro comovedor, intitulado “De Profundis”. Deixou as seguintes obras: “O Príncipe Feliz”, “O retrato de Dorian Gray”, “Uma mulher sem importância”, “Um marido ideal”, “A importância de ser formal”, “Banbury”, “A Esfinge”, “Balada do cárcere de Reading”, “Uma tragédia florentina”, “Balada do enforcado” e outros trabalhos literários esparsos.

Wilde é dos mais finos escritores modernos. Sua prosa é fluente, límpida, cheia de graça e de originalidade, o que o tornou imortal nas letras inglesas e universais.

MÁRIO GRACIOTTI

Robert Louis Stevenson com o seu O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde. E este gênero fantástico que atingiu um Goethe, que teve em Hoffmann um convicto, que sobreviveu em Henry James e que deu oportunidade a Swift para a sua obra-prima, desaguou, no caso de Oscar Wilde, através de um afluente mais aproximado: La Peau de Chagrin, de Balzac.

O escritor Oscar Wilde estava suficientemente escorçado para fazer o seu romance. E o homem Oscar Wilde sentiu-se escorçado e encorajado para escrevê-lo. A difícil fase do processo criminal estava longe ainda e Wilde podia escandalizar e ridicularizar a sociedade inglesa. Esta sociedade, ao mesmo tempo em que exasperava o futuro autor do De profundis, também ridicularizava o seu bôbo da corte, o seu Petrônio de Dublin. Petrônio, inconscientemente para se vingar do título de árbitro, escreveu o Satiricon. Wilde escreveu Dorian Gray.

Literariamente, o romance resiste, tal como o seu autor. Wilde é responsável por alguns dos mais belos versos da língua inglesa. A Balada do Cárcere Reading, além de seu valor social, é um poema que fica. Salomé — como disse Otto Maria Carpeaux — sobrevive pela música de Richard Strauss. E Dorian Gray aí está, editado e reeditado em quase todas as línguas do mundo, provocando não mais escândalo, como em sua época, mas a admiração de muitos e o respeito de todos.

Wilde pertence à categoria dos autores revistos. Imediatamente ao seu processo, principalmente após a sua morte, foi dado como escritor menor, cuja obra se perderia no dandismo intelectual que o Século XX refugou e condenou. Mas vieram as revisões e gradativamente Wilde recuperou terreno. Hoje, é um autor. Me-

rece o nome e a glória que a condição de autor confere a alguns poucos.

O Retrato de Dorian Gray não é um livro original, em plano e essência. Balzac, em La Peau de Chagrin, e Stevenson, em Dr. Jekyll e Mr. Hyde, fizeram obras semelhantes e — pelo menos no caso de Balzac — maiores. Mas a obra wildeana consegue viver à própria custa, graças aos estonteantes recursos de inteligência de seu autor. O leitor mais amadurecido talvez se cansse dos paradoxos forçadamente brilhantes de Lord Henry, um conselheiro Acácio às avessas, inglês e não português, inteligente e não estúpido, como o personagem de Eça. E a fantástica aventura do jovem londrino que encontrou em sua beleza a sua própria miséria, se tem, por um lado, um aspecto moral muito óbvio para merecer a categoria de símbolo, por outro lado tem a força de um libelo.

Libelo contra as sociedades que geram, em seus monturos de mitos e modas, o monstro repugnante do qual Dorian Gray é um retrato inapelável e cruel.

Oscar Wilde

Foi, durante algum tempo, esty-
la e modelo para o jovem Fagali e
Fátima Wilde em Dublin, no ano
de 1888.

Estudou em Oxford, estudando-se
sempre brilhante e não obtendo o prê-
mio de ponta.

Discípulo dos mais entusiasmados de
Boskin, viajando pela Grécia e pela
Itália aumentou grandemente seus
conhecimentos artísticos e literários.

Seu primeiro volume de poemas
foi publicado em 1881; no ano se-
guinte empreendeu uma viagem à
América do Norte onde expôs sua
filosofia estética e escreveu seu dra-
ma «Vera».

Logo depois Sarah Bernhardt le-
vou à cena, em Paris, «Salomé» com
enorme sucesso cuja exibição foi, no
entanto, proibida na Inglaterra.

Casou-se em 1884 com Constance
Lloyd, de quem teve dois filhos.

Homem mundano, considerado co-
mo um dos mais brilhantes orna-
mentos da sociedade do seu tempo,
Oscar Wilde dominava os salões da
época com o fulgor da sua conversa
e a elegância das suas atitudes. Era
um ídolo festejado por todos e a sua
glória, cintilante de ironia e graça,
parecia imortal quando, agastando-se
com o Marquês de Queensbury, pai
de seu amigo Lord Douglas, foi
arrestado aos tribunais ingleses sob
acusação de ultraje aos costumes. O
escândalo, na sociedade arruinada do
parlamentarismo de então, resultou com
tal violência que Wilde foi condenado

ROMANCES

1728



Orelha. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Jeanette Marillier. SP: Livraria Martins, 1952. s/p.

Wilde sobre o esteticismo, permite leitura variada.

É o romance de um esteta, mas, ao mesmo tempo, contém as limitações do próprio esteticismo – que se esvazia diante da realidade, do tempo que dolorosamente passa e abre sulcos no rosto do homem. Todas as questões que acompanharam o exuberante Wilde ao longo dos anos aparecem nas páginas do livro, principalmente nos diálogos sensacionais entre o jovem Dorian Gray, o pintor Basil Hallward e o velho dândi Henry Wotton. É por meio desse tripé que Wilde oferece ao leitor uma análise detalhada e complexa da sociedade inglesa do final do século XIX.

Um traço que chama a atenção no livro de Wilde é a quase desapareção de um narrador – ele surge, está lá, se intromete, mas, no entanto, a história se desenrola em diálogos. É uma

narrativa dramática basicamente marcada por atos teatrais, com seu cenário, movimentos, gestos e conversas de fundo filosófico. Ele mesmo chegou a comentar com uma amiga: “Receio que se pareça bastante com minha vida – repleto de conversas e nenhuma ação”.

É por meio dessas conversas que o escritor vai adentrando em seus assuntos: a moral, a ética, a estética, a religião etc. Aquelas ideias que ele havia bebido em Pater ou em Ruskin são ativadas nesses diálogos. No entanto, o fio condutor é o da tragédia: o belo adolescente Dorian Gray deixa-se retratar pelo pintor Basil Hallward, que nutre por ele uma secreta paixão; Basil o apresenta ao lord Henry Wotton, que, com suas teorias em defesa do individualismo, da arte pela arte, do pouco-caso pela vida comum e do prazer extremo, será uma

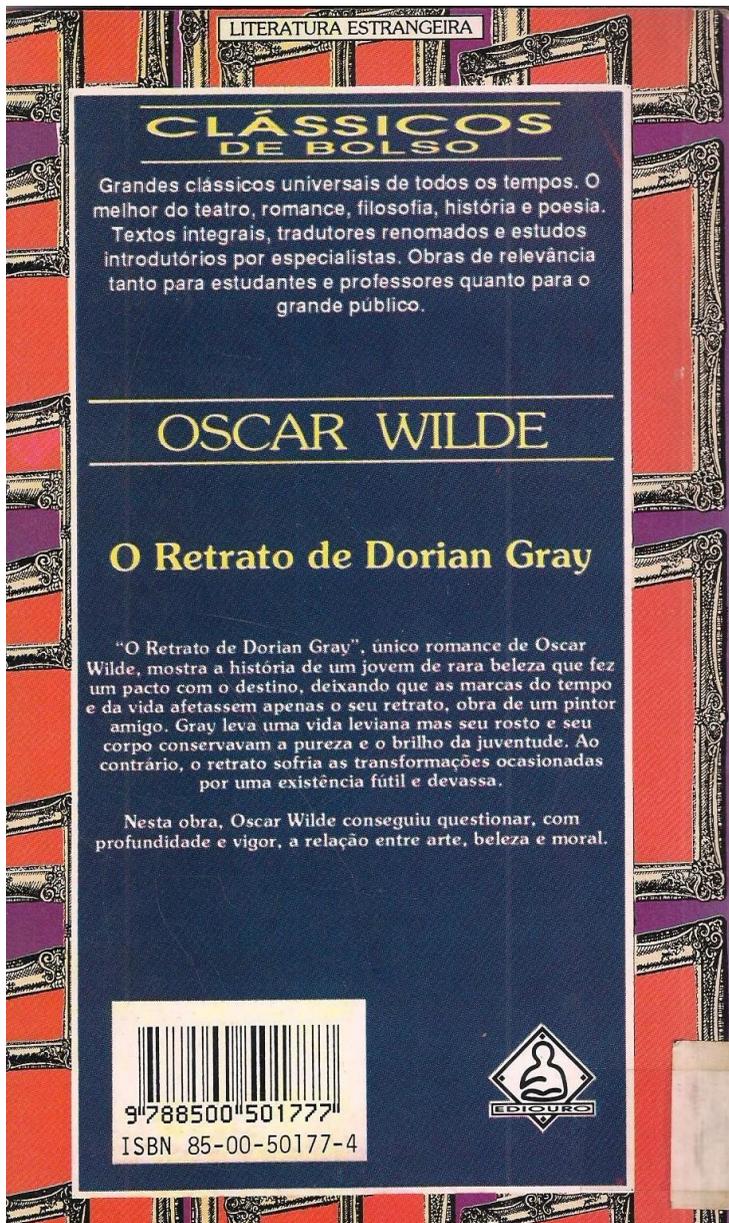
figura fulgurante ao longo do livro todo. Dorian, diante da beleza do quadro, faz uma súplica, pedindo para permanecer sempre jovem, como no retrato. Não sem espanto, ele descobre certo dia que o retrato começa fantasticamente a envelhecer, a surgir todos os dias com novas marcas na face colorida. É a vitória da beleza e, ao mesmo tempo, a derrota do homem, que não a percebe, tão entretido está em si mesmo, no seu profundo individualismo e narcisismo.

Ele passa a esconder o retrato no sótão e a levar uma vida mundana, de esplendor, dissipando-se nos prazeres de toda ordem. Wilde havia se embebido da literatura gótica, como *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, ou a famosa

lenda do Fausto, que inspirou o poeta alemão Goethe. Mas criou um romance cuja leitura não se fecha na questão do bem e do mal, vai além disso, criando um personagem que não se pode abarcar com respostas prontas: Dorian teria sido um herói do esteticismo, levando-o às últimas consequências, ou uma vítima ingênua dele?



Ilustração de O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde (1854-1900), impresso por E. d'Este (litogravura)



Contracapa. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. SP: Ediouro, 1974. s/p.

*“Como é triste! Eu vou ficar velho e horrendo e medonho.
Ele jamais envelhecerá além deste dia de junho... Se pudesse
ser diferente! Se eu permanecesse sempre jovem e o retrato
envelhecesse! Por isso — por isso — eu daria tudo!
Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria!
Daria a minha alma por isso!”*

Publicado em sua versão final em 1891, *O retrato de Dorian Gray* foi o primeiro sucesso literário de Oscar Wilde e, algo que se tornaria frequente durante a curta carreira do autor, motivo de grande escândalo.

Exemplo extremo de um indivíduo que leva uma vida dupla, seu protagonista comete todo tipo de atrocidade enquanto mantém uma aparência intocada de beleza e virtude. Seu segredo, porém, está materializado em um retrato guardado em uma sala trancada, que reflete fisicamente as deformações de seu caráter.

Ao longo da década em que Wilde conviveria com doses idênticas de fama e infâmia, seu único romance foi usado como parâmetro tanto de sua capacidade artística como de sua total inadequação à sociedade em que vivia. E, se mais de cem anos depois ainda consegue fascinar leitores de todo o mundo, é porque revela muito mais sobre a condição humana do que inicialmente se imaginava.

Tradução de PAULO SCHILLER

P E N G U I N  C O M P A N H I A

CLÁSSICOS

Imagem de capa:
Nocturne 110 by Chad Wys
www.chadwys.com



Contracapa. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. s/p.

INTRODUÇÃO

A versão apresentada nesta edição é uma versão bilíngue da primeira publicação impressa pela “LIPPINCOTT’S MONTHLY MAGAZINE” e escrita por Oscar Wilde, em 1890, sem as alterações inseridas na versão inglesa de 1891.

“O RETRATO DE DORIAN GRAY” é o único romance produzido por Oscar Wilde, escrito inicialmente para uma revista literária norte-americana, a “Lippincott’s Monthly Magazine”, em 1890. Oscar Wilde já era muito conhecido do público norte-americano desde 1882 quando foi convidado para ir aos Estados Unidos da América e palestrar sobre o recém criado movimento do Esteticismo, uma vez que se tornara o principal divulgador das ideias de renovação artística.

As bases do Esteticismo foram desenvolvidas principalmente por Walter Pater, professor de Estética da Universidade de Oxford, cuja obra “STUDIES IN THE HISTORY OF THE RENAISSANCE”, de 1873, influenciaria toda uma geração de escritores, pintores e artistas, entre eles o próprio Wilde. O movimento defendia o ‘belo’ como única solução contra tudo o que considerava denegrir a sociedade da época, onde em suas manifestações mais fortes, os valores estéticos têm predominância sobre todos os demais aspectos da vida, numa atitude elitista em relação à arte. Esse movimento, que contava com grande influência sobre toda uma nova geração de intelectuais e artistas britânicos, visava transformar o tradicionalismo na época vitoriana, dando um tom de vanguarda às artes. Além de Wilde, seus principais representantes eram os pintores pré-rafaelistas, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, além de James Whistler e os teóricos John Ruskin e William Morris.

Oscar Wilde conquistou sua fama através de suas obras para o teatro e o modo escolhido de expressão literária foi a sátira de costumes, uma

7

THE PICTURE OF DORIAN GRAY / OSCAR WILDE / O RETRATO DE DORIAN GRAY

Introdução. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marcella Furtado. SP: Landmark, 2012, p. 7-11.

forma que lhe permitia exibir seu estilo e suas crenças estéticas, bem como seu domínio sofisticado sobre a vida intelectual e a literatura de sua época. É inegável a presença da sátira na maioria de suas peças, entretanto não se pode deixar de observar a extensão pelo qual o Esteticismo moldou a estrutura dramática bem como os temas de suas obras. Wilde defendia amplamente através de sua produção as teses do movimento: a função primordial da arte seria a de criar beleza e harmonia, e não apresentar de forma principal uma mensagem social ou moral. Frequentemente, citava uma máxima proferida pelo poeta do romantismo inglês, John Keats (1795-1821) – “A BELEZA CORRESPONDE À VERDADE E A VERDADE É BELA” – como sendo o marco inicial do movimento estético, um verdadeiro renascimento das artes na Inglaterra. A oportunidade de construir o movimento estético precisamente e combiná-lo com os grandes temas sociais, levou Wilde a enveredar pelo drama.

Em 1889, J. M. Stoddart, um dos sócios da Lippincott, se encontrava em Londres para coletar e contratar pequenos romances e contos para serem publicados em sua revista. Na ocasião, conheceu pessoalmente Wilde e lhe encomendou uma obra que retratasse o pensamento do Esteticismo. Segundo o biógrafo Philippe Julian, em sua obra “OSCAR WILDE”, Wilde desenvolveu a trama de “O RETRATO DE DORIAN GRAY” a partir de um acontecimento verdadeiro ocorrido com o escritor alguns anos antes: por volta de 1884, Oscar Wilde foi convidado ao estúdio do pintor Basil Ward, onde o mesmo estava finalizando uma pintura de um jovem modelo. Quando a obra foi finalmente completada, Wilde teria dito: “é uma pena que tal gloriosa criação um dia envelheça”. O pintor concordou com sua opinião, respondendo “seria maravilhoso se ele pudesse permanecer exatamente como ele é; a imagem do quadro é que deveria ganhar as marcas do tempo”. Valendo-se desse acontecimento, Wilde desenvolveu um pequeno romance que retratava alguns dos conceitos desenvolvidos pelo movimento e apresentava uma história unida aos conceitos da vida dupla, publicado na edição da revista literária norte-americana em 20 de junho de 1890.

O Esteticismo é um dos temas mais fortes no romance, bem como a visão de uma vida dupla empreendida pelo personagem principal, Dorian Gray; apesar de ser um adepto do hedonismo, Gray mantém um certo conservadorismo externo diante da sociedade vitoriana da qual faz parte, ao mesmo tempo em que desfruta de uma terrível aproximação das sensações apresentadas por sua vida dupla da qual não consegue se afastar. Gray, por exemplo, comparece às reuniões da sociedade londrina apenas algumas horas após ter cometido um dos seus inúmeros assassinatos.

Esta duplicidade e indulgência são mais evidentes na descrição das inúmeras visitas de Gray aos bairros empobrecidos das classes baixas de

Londres, demonstrando as diferenças e os conflitos existentes em uma cidade em constante transformação econômica e social. Através de lorde Henry Wotton, Wilde apresenta uma visão da burguesia inglesa sobre as classes menos favorecidas: “o crime pertence exclusivamente às ordens mais baixas, e imagino que o crime represente para elas o mesmo que a arte é para nós, simplesmente um método de busca de sensações extraordinárias”. A partir disso, Wilde demonstra que Gray é a síntese entre o criminoso e o esteta, o ponto de encontro entre as várias classes sociais que coexistem na Inglaterra dos finais do século 19. Este tema acaba por ser recorrente em toda a literatura gótica ao longo daquele século, onde “O RETRATO DE DORIAN GRAY” é um dos seus últimos representantes.

De certo modo, a trama desenvolvida por Wilde acaba por se referir a um outro romance contemporâneo seu, de autoria do escritor escocês Robert Louis Stevenson – “O ESTRANHO CASO DO DOUTOR JEKYLL E DO SENHOR HYDE”: o que neste último é demonstrado como sendo uma divisão intrínseca à personalidade humana, e com isso a busca primordial dos ensaios científicos da personagem Henry Jekyll, em “DORIAN GRAY”. Wilde apresenta através da personagem principal como essas duas partes divergentes de sua personalidade tentam coexistir. Gray chega a comentar que apesar das aparências, cada um de nós possui em si mesmo, um pouco do Céu e do Inferno. Devido a essa observação e outras ao longo do romance, Wilde foi acusado de ser um mero compilador de estilos e conteúdos, empregando livremente opiniões, personagens e características de outros autores, como Honoré de Balzac, Robert Louis Stevenson, Edgard Allan Poe e Arthur Conan Doyle.

O romance ampliado foi publicado no ano seguinte, em abril de 1891, pela casa editorial inglesa “Ward, Lock and Bowden Company”; nesta versão, Wilde ampliou os treze capítulos originais passando para vinte, em virtude de uma série de exigências que os editores ingleses realizaram no sentido de se suavizar a trama, sem contudo perder o foco principal da história: Wilde inseriu quatro novos capítulos – os capítulos 3, 5, 15 e 18 da versão de 1891 – e dividiu o capítulo 13 da versão de 1890, em dois.

As mudanças mais profundas foram no sentido de se “abrandar” a influência negativa de lorde Henry sobre Gray, bem como alguns aspectos das relações entre os personagens ao longo da trama. Wilde também tentou moderar as relações entre certos personagens, principalmente o relacionamento entre o pintor Basil Hallward e o personagem de Dorian Gray. Mais tarde, durante as sessões do julgamento de 1895 que o levariam à prisão, Wilde testemunhou que grande parte das mudanças foi empreendida após o autor ter recebido uma série de correspondências encaminhadas por seu antigo professor de Estética da Universidade de Oxford e seu amigo pessoal, Walter Pater.

Algumas dessas alterações ocorreram principalmente por iniciativa de Wilde e outras por influência de seus editores, tanto o inglês quanto o norte-americano. Na versão de 1890, Wilde apresenta uma série de referências a um livro fictício chamado "LE SECRET DE RAOUL", do também autor fictício Catulle Sarrazin. Gray se refere constantemente a esse livro na versão de 1890, demonstrando sua tendência à crueldade. Tanto o livro quanto o seu autor continuaram a serem referidos na versão de 1891, sem contudo serem nominados na trama.

As alterações desenvolvidas por Wilde em sua segunda versão também pretenderam "remover o brilho de Gray como personagem", apresentando maiores detalhes sobre seu passado e suas origens e tornando mais crível a transformação psicológica do personagem ao longo da história. No capítulo 3 da nova versão, Wilde apresenta a origem de Gray, relatando que ele era fruto da fuga e casamento da filha de um arrogante nobre inglês que manipulava a sociedade com o intuito de acabar com esse relacionamento. O avô de Gray teria contratado uma pessoa para desafiar o genro em um duelo, o que resultou na morte do mesmo; do desgosto da perda do marido, a mãe de Gray viria falecer logo depois ficando o menino sob a responsabilidade do avô.

No novo capítulo 5, Wilde apresenta a família de Sibyl Vane, demonstrando o quanto Gray estava envolvida com a infantil e pouco talentosa atriz londrina, e as preocupações de sua mãe com esse relacionamento tão repentino e inconsequente; é apresentado também um novo personagem que não existia na versão de 1890, James Vane, irmão de Sibyl: Wilde o introduz na história para balancear a trama, enfatizando as diferenças entre as personalidades de Gray e James Vane, dando uma visão tipicamente vitoriana à história em uma tentativa de diminuir a controvérsia em torno do livro.

Além dessas mudanças, Wilde apresenta um "Prefácio" à obra, um manifesto à estética, composto por vinte e quatro aforismos, sendo sua resposta pessoal aos críticos ingleses que consideraram a versão de 1890 um conto escandaloso e repleto de imoralidades. Wilde e outros devotos à filosofia acreditavam que a Arte possui um valor intrínseco, não tendo outro propósito senão o de cultivar apenas a Beleza. Suas argumentações entraram em choque com a posição corrente da sociedade vitoriana, onde a Arte não é apenas um meio de se propagar a moralidade, mas também um meio de reforçá-la. É notório o posicionamento de Wilde, apresentado através de um de seus personagens, ao declarar que "os livros que o mundo chama de imorais são aqueles que apresentam ao mundo as vergonhas de sua própria existência". Dado o caráter inovador e provocador de seu "Prefácio" para a edição de 1891, apresentaremos este pequeno texto também nesta edição.

Os fatos e as opiniões que Wilde apresenta em defesa de seu romance são exemplos de seus golpes severos contra a hipocrisia artística inglesa, que

julgava pretensiosa e convencionalmente tediosa. Principalmente através de lorde Henry, Wilde apresenta seu posicionamento crítico à sociedade vitoriana, amplamente desenvolvidos também em suas inúmeras peças teatrais:

"Um artista, meu caro senhor, não possui afinidade ética com tudo. A virtude e a fraqueza são para ele simplesmente o que as cores de uma paleta são para um pintor".

"O público inglês não possui qualquer interesse em uma obra de arte até que lhe seja informado que esta mesma obra é imoral".

"Não desejo ser um escritor popular. Isso seria bom demais para as massas".

"O crítico deve educar o público; mas o artista deve educar o crítico".

O lançamento de "O RETRATO DE DORIAN GRAY" fez com que seu autor se tornasse ainda mais admirado e famoso. No entanto, em seu apogeu literário, começaram a surgir os problemas pessoais, aliados aos seus posicionamentos audaciosos para a época, o que desafiavam a moralidade da aristocracia inglesa. Seu envolvimento com lorde Alfred Douglas o levaria à ruína: o pai de lorde Douglas, o marquês de Queensberry, sabendo do envolvimento de seu filho com o escritor, enviou uma carta ao escritor endereçada a "Oscar Wilde, o conhecido Sodomita". O escritor decidiu processar o marquês por difamação; em seguida, tentou mudar de ideia e desistir do processo, visto que muitos rumores pairavam sobre sua própria conduta, mas já era tarde demais: as provas apresentadas sobre seu comportamento começaram a surgir e um novo processo foi instaurado contra ele. Nesse processo, o tribunal também se valeu das ideias apresentadas em "O RETRATO DE DORIAN GRAY" como forma de justificar o caráter corruptor dos ideias de Oscar Wilde, principalmente entre a juventude aristocrática inglesa.

"O RETRATO DE DORIAN GRAY" é uma obra que pode ser considerada imprescindível, não apenas pelo ser caráter genial, digno dos mais constantes louvores, mas sobretudo por possuir uma história que acabou por se tornar um dos cânones da literatura ocidental, sendo impossível não se degustar o tempo ganho ao se ler este adorável romance.

Encontro com os clássicos

A coleção Encontro com os clássicos apresenta adaptações dos grandes clássicos da literatura universal para os leitores jovens. O objetivo é favorecer um primeiro contato com essas obras por meio de linguagem acessível às novas gerações, preservando o enredo e as principais características de cada obra, motivando o gosto pela boa leitura e pelo aprofundamento no conhecimento dos clássicos e de seus autores.

O retrato de Dorian Gray é tido como a obra-prima de Oscar Wilde, escritor irlandês (1854-1900), e conta a história de um jovem inglês, Dorian Gray, que é extremamente bonito e inocente. O jovem é o modelo preferido do pintor Basil Hallward, e é no estúdio do artista que Dorian conhece lorde Henry Wotton, uma pessoa extremamente irônica, que vai influenciá-lo de modo decisivo. Quando Basil Hallward completa um retrato de Dorian, o modelo fica tão fascinado com o que vê que deseja permanecer jovem para sempre.

ISBN 978-85-349-0494-0



9 788534 904940

Contracapa. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Douglas Trufano e Renata Trufano Ho. SP: Rideel, 2005. s/p.



RECONTAR JUVENIL

*Clássicos da literatura universal
adaptados e ilustrados para o
público juvenil por destacados escritores
e ilustradores brasileiros.*

*Uma das mais célebres obras de Oscar Wilde,
O retrato de Dorian Gray instiga o leitor com a
impressionante saga do jovem que não envelhece
nunca. Rico, popular e de beleza incomum, Dorian
fascina todos que o cercam. Mas que segredos
estariam por detrás desse curioso dom?*




Contracapa. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Caio Riter. SP; Escala educacional, 2011. s/p.

O AUTOR

Flores se espalham em volta do túmulo de Oscar Wilde, no cemitério Père Lachaise, em Paris. Há também inúmeros bilhetinhos apaixonados pelo chão. São declarações de amor ao autor de *O retrato de Dorian Gray*, que morreu num hotel simples, em Paris, em 1900. De certa forma, essas pequenas e diárias homenagens revelam a admiração que até hoje sua literatura suscita entre jovens leitores. Não se pode dizer apenas sua literatura, mas sua figura, que encarnou perfeitamente a imagem do dândi do século XIX.

Claro que na esteira das admirações também vieram

os detratores, com boatos e acusações principalmente sobre seu homossexualismo. Não é para menos. Oscar Wilde desafiou as regras estanques da moral inglesa, buscando ampliar o horizonte literário e estético de sua época. Sua obra e suas atitudes são provas de uma postura que não se poderia chamar de rebelde, mas provocativa. Como anota Richard Ellmann, em *Oscar Wilde*, extensa e minuciosa biografia do escritor, ele sempre esteve exposto ao perigo, "ri de sua situação difícil e, ao caminhar para a perda de tudo, provoca a sociedade por ser ela muito mais dura do que



O escritor
Oscar Wilde

ele, muito menos amável, muito menos atraente”.

Para Jorge Luís Borges, a literatura nos oferece autores mais complexos ou imaginativos que Wilde, mas nenhum mais encantador. Num resumo impressionante dessa trajetória, Borges escreve o seguinte – e vale seguir suas linhas, deliciosamente bem traçadas: “Mais do que outros de sua espécie, Oscar Wilde foi um *bomo ludens*. Jogou com o teatro; *A importância de se chamar Ernesto* ou, como quer Alfonso Reys, *A importância de ser severo*, é a única comédia do mundo que tem sabor de champanhê.

Jogou com a poesia; *A esfinge*, não tocada pelo patético, é pura e sabiamente verbal. Venturosamente, jogou

Lady Wilde,
mãe do escritor



com o ensaio e o diálogo. Jogou com a novela; *Dorian Gray* é uma variação decorativa executada sobre o tema de *Jekyll e Hyde*. Jogou tragicamente com seu destino; iniciou um pleito que sabia de antemão perdido e que o levaria ao cárcere e à desonra. Em seu desterro voluntário, disse a Gide que ele quis conhecer ‘o outro lado do jardim’.

Assim, em sucintas linhas, Borges nos coloca diretamente no coração da vida de Oscar Wilde, esse irlandês nascido em Dublin, em 1854, e que recebeu o nome completo de Oscar

Fingal O’Flahertie Wills Wilde. Foi criado num ambiente em que se respirava literatura. Sua mãe, Jane Francesca Wilde, uma bela e excêntrica mulher, bastante admirada em

seu meio, era poeta de inspiração nacionalista, e colaborava na imprensa com seus poemas e também com seus artigos, alguns bastante polêmicos, defendendo a identidade

irlandesa. O pai, William Wilde, era médico, com especialização em doenças do olho e do ouvido. Além disso, tinha grande facilidade para escrever. Conta-se que, muitas vezes, entre camponeses, no lugar de receber pelas consultas, ele preferia que lhe contassem superstições locais, lendas, receitas medicinais e feitiços – material que depois ele transformaria em livros sobre a cultura popular irlandesa.

Oscar cresceu num ambiente de abundância. Ele e seu irmão Willie estudaram em Portora e depois no Trinity College com



William Wilde,
pai do escritor

uma forte formação humanística.

Tinham uma irmã menor, Isola, que morreu aos nove anos. Além dela, tinham também três outros irmãos, filhos de seu pai, anteriores ao casamento com Jane. Destes, Henry Wilson seguiu a carreira do pai, e as duas moças morreram cedo, e de forma trágica, marcando profundamente a experiência familiar. O pai, que nunca escondeu os filhos ilegítimos, cuidou da educação de todos.

Foi em Trinity que o menino Oscar começou a se interessar pela cultura clássica e principalmente pela estética. Como lembra seu biógrafo, foi nessa época que ele começou a reunir

os elementos de seu comportamento em Oxford – “as afinidades com os pré-rafaelistas, as roupas de dândi, a sexualidade ambígua, o desprezo pela moral convencional”. Em Oxford, cursando letras clássicas, encontrou o ambiente propício para seu talento e sua verve, principalmente nos seminários de dois professores: John Ruskin e Walter Pater. Ruskin era professor de belas-artistas, autor do famoso livro *As pedras de Veneza*; Pater, vinte anos mais novo, trabalhava na mesma área e tinha escrito *Estudos da história da Renascença*, livro de cabeceira de Wilde. Foi nas aulas dos dois – que divergiam profundamente – que o jovem Oscar foi buscar sua concepção de estética, de uma vida estética.

Como lembra o crítico Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, a arte para os esteticistas é “a atmosfera da rela-

tivismo ético; e para alcançar essa esfera servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música: colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal”. E continua: “A fé na arte não é o elemento essencial do esteticismo; antes, essa fé exclusiva na arte é a última consequência da indiferença moral ou até do imoralismo consciente dos esteticistas”.

Essas ideias pavimentam o pensamento filosófico do jovem Wilde que, depois de formado, precisando ganhar a vida (seu pai morreu em 1876, dividindo a herança entre os filhos), acabou se tornando um porta-voz da corrente esteticista não só na Inglaterra, mas também em outros países. Logo depois de lançar seu primeiro livro, *Poems*, em 1881,

que obteve sucesso e também gerou muita polêmica – chegou a ser acusado de plágio –, o autor passou uma longa temporada nos Estados Unidos, vivendo de palestras e chocando a sociedade local com suas vestimentas exuberantes e suas frases afiadas, cheias de visgo, veneno e esteticismo exacerbado.

Entrou em cena o Oscar Wilde que conhecemos – que já vinha de antes, da adolescência, mas que agora desfilava com seu dandismo escorado numa corrente estética e ideológica que reverberava nos jornais e revistas e, claro, na sociedade vitoriana. Durante uma viagem a Dublin, ele conheceu uma jovem admiradora, Constance Lloyd, com quem viria a se casar, em 1884. Eles tiveram dois filhos, Cyrill, que

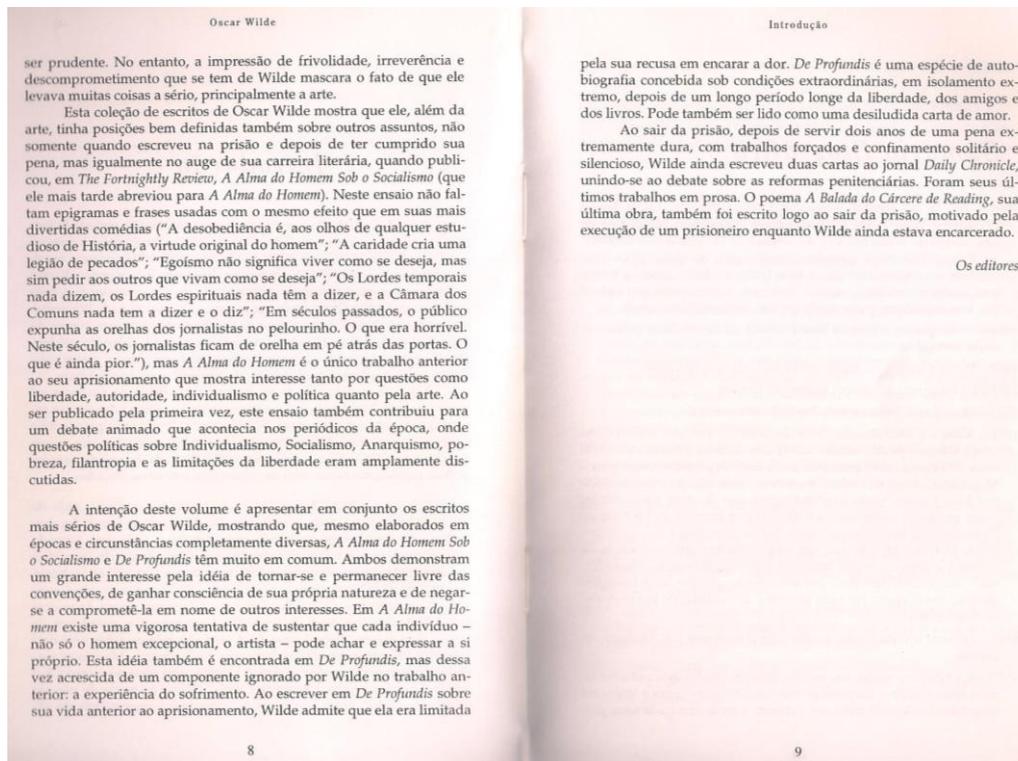
nasceu em 1885, e Vyvyan, em 1886. Mas logo Wilde foi deixando de lado o papel de marido e se aproximando da sociedade dos moços – seu homossexualismo sempre foi tolerado, mas também explorado por seus adversários, muitas vezes em tom de galhofa.

Wilde tinha resposta para tudo. Apaixonado pela forma do epigrama, formulava frases contundentes que revelavam toda a sua inteligência e sua facilidade para a concisão de pensamento. Continuou levando a vida de conferencista, atraindo um público cada vez maior – e também, vale dizer, detratores.

Como dizia Carpeaux, “sua vida foi obra de gênio; e ao gênio a sociedade sempre faz pagar caro a singularidade da sua natureza”.



Constance e Cyril Wilde, mulher e filho do autor



Introdução. In: WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Trad. Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 8-9.

Aliás, foi essa dissociação da arte e da ética, aqui reafirmada, que provocou a indignação dos contemporâneos de Wilde, já que o propósito último do livro é essencialmente moral. O autor, sem dúvida, pregava a busca da sensação, mas reconhecia que, ao tornar-se obsessiva (sobretudo quando a sensação é tomada como um fim em si), essa busca pode ser fatal. Pelo menos, é o que demonstra a história de Dorian Gray, o belo aristocrata cujo retrato registrava, à medida que ele cometia os crimes ditados por seus caprichos, todas as deformações de sua alma, enquanto ele próprio permanecia jovem e belo. A mensagem moral se torna patente no último capítulo, quando, ao esfaquear o repulsivo quadro, é Dorian quem morre; nesse instante, seu cadáver passa a refletir toda a sua monstruosidade interior, enquanto o retrato reassume a beleza original.

Obras apreciáveis são também os contos dedicados à infância e à juventude. Segundo Vyvyan Holland, filho de Wilde e seu biógrafo, "essas histórias situam-se agora, juntamente com as de Perrault, Hans Andersen e Grimm, entre os grandes contos-de-fadas do mundo. Por sua natureza, aproximam-se mais dos poemas em prosa que dos contos, particularmente 'O Rouxinol e a Rosa', que, há alguns anos, foi tema de um maravilhoso balé". Outro conto notável é "O Príncipe Feliz", que, de certa forma, desenvolve às avessas o tema de *O Retrato de Dorian Gray*: aqui, a estátua do Príncipe, na medida em que voluntariamente se despoja de seus ricos adornos (enviados, por meio de uma

6 Vyvyan Holland - *Oscar Wilde*, London: Thames and Hudson, 1960 (Revised Edition, 1966), pág. 63.

andorinha, aos pobres necessitados), vai se tornando cada vez mais feia, enquanto sua beleza interior cresce continuamente.

Pode-se dizer que Wilde retorna, de modo ainda mais claro, ao tema de *Dorian Gray* na peça *Salomé*, onde a personagem central, igualmente sequiosa de sensações, pede a cabeça de João Batista apenas para gratificar mais um de seus loucos caprichos. E, a exemplo de Dorian Gray, é punida com a morte. Mas essa produção dramática (que rendeu a Richard Strauss uma ópera magnífica), cheia de cores fortes, perfumes pungentes, riqueza e excentricidade numa atmosfera de decadência moral, difere substancialmente das suas outras peças da maturidade, ou seja, aquelas que, caracterizadas pela inteligente utilização do epigrama irônico como instrumento de crítica social, realmente permitiram que o nome de Wilde fosse colocado entre os dos maiores dramaturgos de língua inglesa. Exemplo típico é *A Importância de Ser Prudente*. Lendo-a, compreendemos de imediato porque o escritor irlandês contribuiu tanto para acelerar a derrocada do moralismo hipócrita que em grande parte estigmatizou a era vitoriana. Do mesmo modo, compreendemos também porque ele foi capaz de dar vida nova ao teatro de seu tempo, dominado ou por um sentimentalismo melodramático, ou por um realismo nada original (geralmente associado aos nomes de Henry Arthur Jones e Arthur Wing Pinero), abrindo assim caminho para o teatro de idéias de George Bernard Shaw e para o teatro moderno.

Toda essa grandeza, que Wilde alcançou no ensaio, na ficção e, principalmente, no teatro, não se reencontra,

VIZIOLI, Paulo. Introdução. In: WILDE, Oscar. *A balada do Cárcere de Reading*. Trad. Paulo Vizioli. SP: Nova Alexandria, 1997, p. 19-21.

porém, em sua poesia, tida como a parte mais fraca de sua produção literária. E, de fato, seus poemas pecam pelo artificialismo formal e pela falsidade do sentimento, os defeitos básicos do decadentismo estereotipado. Há, contudo, uma grande exceção: *A Balada do Cárcere de Reading*, a derradeira obra do escritor. Esse poema (que uma das versões em português chamou de *A Balada do Enforcado*) conquistou, por seus méritos, imediata popularidade, e foi traduzido em várias línguas. Focalizando a vida na horrível prisão que lhe quebrou o espírito, logrou aqui o autor uma intensidade emotiva e uma seriedade temática como nunca antes em seus versos. Mesmo assim, o aplauso da crítica não foi unânime, pois muitos ainda duvidavam da sinceridade de um poeta sabidamente superficial. Um exemplo é A. C. Ward (já citado nesta Introdução), para quem “tanto *De Profundis* (a “apologia” de Wilde) quanto *A Balada do Cárcere de Reading* são tocantes, nada mais: nenhuma das duas atinge as profundezas. Sempre um maquinador premeditado e calculista, Oscar Wilde era incapaz de sinceridade e simplicidade completas; estava sempre a fazer pose, até mesmo em sua agonia”⁷. Hoje essa atitude condenatória não é tão freqüente, sendo mais comuns posições como a do crítico A. E. Rodway, o qual, embora afirmando que Wilde, em sua poesia, permanece “emocionalmente adolescente” e temeroso de “ser outra coisa a não ser superficial”, reconhece que *A Balada do Cárcere de Reading*, “a rigor, não é absolutamente superficial”⁸. Outras restrições feitas

7 In W. H. Hudson, Op. Cit., pág. 266.

8 A. E. Rodway, “The Last Phase”, in *The Pelican Guide to English Literature - Vol. 6* (Cf. Nota 3), págs. 389-90.

à obra na época de seu aparecimento dizem respeito à sua dedicatória a Alfred Douglas e a seu caráter irregular, um misto de “excelência” e “confusão”. A primeira não merece atenção, por tratar-se de fator extraliterário; já a segunda tem sua razão de ser.

De fato, se o poema é uma balada, deveria caracterizar-se pela atitude objetiva e pelo estilo simples. No entanto, em alguns momentos (poucos, felizmente), o autor se deixa levar pelo subjetivismo sentimental; em outros, perde-se em artificialismos excrecentes, provavelmente inspirado por modelos de outros (*The Shropshire Lad* de A. E. Housman e *Rime of the Ancient Mariner* de S. T. Coleridge foram duas fortes influências sobre ele). Para o há pouco citado A. E. Rodway, um exemplo desta última falha é “a dança fantasmagórica da terceira seção”, remanescente de Coleridge, mas deslocada no presente contexto. O mesmo crítico, porém, concede que, de modo geral, o que prevalece no poema — “a despeito do ténue elemento narrativo” — é a genuinidade do sentimento, acoplado ademais a um pensamento severo (que já havia despontado na obra de Wilde em trabalhos como *A Alma do Homem sob o Socialismo*). Além disso, para Rodway, o poema, do ponto de vista formal, vem enriquecido pelo uso inteligente das repetições (que, de fato, a meu ver, funcionam como “leit-motifs” musicais) e pelas variações tonais de grande sutileza. “Assim”, conclui ele, “a mesma linguagem simples pode transmitir o horror nauseado (“o carrasco, enluvado como um jardineiro”) ou um humor lúgubre, cheio de implicações:

VIZIOLI, Paulo. Introdução. In: WILDE, Oscar. *A balada do Cárcere de Reading*. Trad. Paulo Vizioli. SP: Nova Alexandria, 1997, p. 19-21.

Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, em 16 de outubro de 1854. Ainda na faculdade conquistou vários prêmios e foi para Londres onde, em 1878, publicou seus primeiros poemas.

Somente quando começou a escrever peças de teatro, Oscar Wilde alcançou sucesso financeiro e de crítica. Algumas de suas peças, como *A importância de ser prudente*, *O leque de lady Windermere* e *O marido ideal*, se tornaram clássicos do teatro inglês do século passado. Seu único romance, *O retrato de Dorian Gray*, de 1891, é ao mesmo tempo conto fantástico, sátira social, novela policial, com os diálogos repletos de paradoxos e de conceitos escandalosos, o que lhe garante até hoje notável sucesso.

Casou-se em 1884 com Constance Mary Lloyd, com quem teve dois filhos. Mas após seu primeiro filho nascer, tomou horror à vida conjugal e passou a viver com o jovem Alfred Douglas, escândalo que o levaria à prisão por dois anos.

As histórias contidas neste volume, publicadas pela primeira vez em 1888, fizeram com que o autor fosse comparado pela crítica da época ao

notável dinamarquês Hans Christian Andersen.

Wilde, um autor altamente irônico, crítico impiedoso da sociedade de seu tempo, consegue manter em seus contos de fadas o estilo inconfundível, sendo ao mesmo tempo altamente poético. A maioria dos personagens é forçada a reconhecer a si mesmos e também a feiúra e a miséria que os cercam, celebrando por fim o poder do amor como maior e mais importante que os poderes do bem e do mal.

A tristeza das histórias, no entanto, não prejudica o resultado da leitura; pois a beleza pura de sua arte resgata a crueldade ou a tristeza do tema.

Oscar Wilde escreveu essas histórias para seus próprios filhos. Sua intenção era não só falar-lhes sobre príncipes, gigantes, rouxinóis e rosas, mas sobretudo ensinar-lhes sobre a vida e como vivê-la.

Capa: Victor Burton

Orelha. In: Wilde, Oscar. *Histórias de fadas*. Trad. Bárbara Heliodora. RJ: Nova Fronteira, 1992. s/p.

Oscar Wilde (1856-1900) é um dos grandes escritores irlandeses. Dotado de personalidade sagaz e irreverente, é tão famoso por suas tiradas brilhantes quanto por suas peças, romances — é dele *O retrato de Dorian Gray* — e contos. “Apenas a mediocridade progride, o artista se move em um ciclo de obras-primas, a primeira tão perfeita quanto a última”, disse Wilde. Os dois contos reunidos neste volume dão notícia dessa perfeição e do encanto desse esteta que escandalizou a Inglaterra vitoriana.

Capa: Foto-montagem Horácio Rodrigues Gerpes

Coleção Leitura



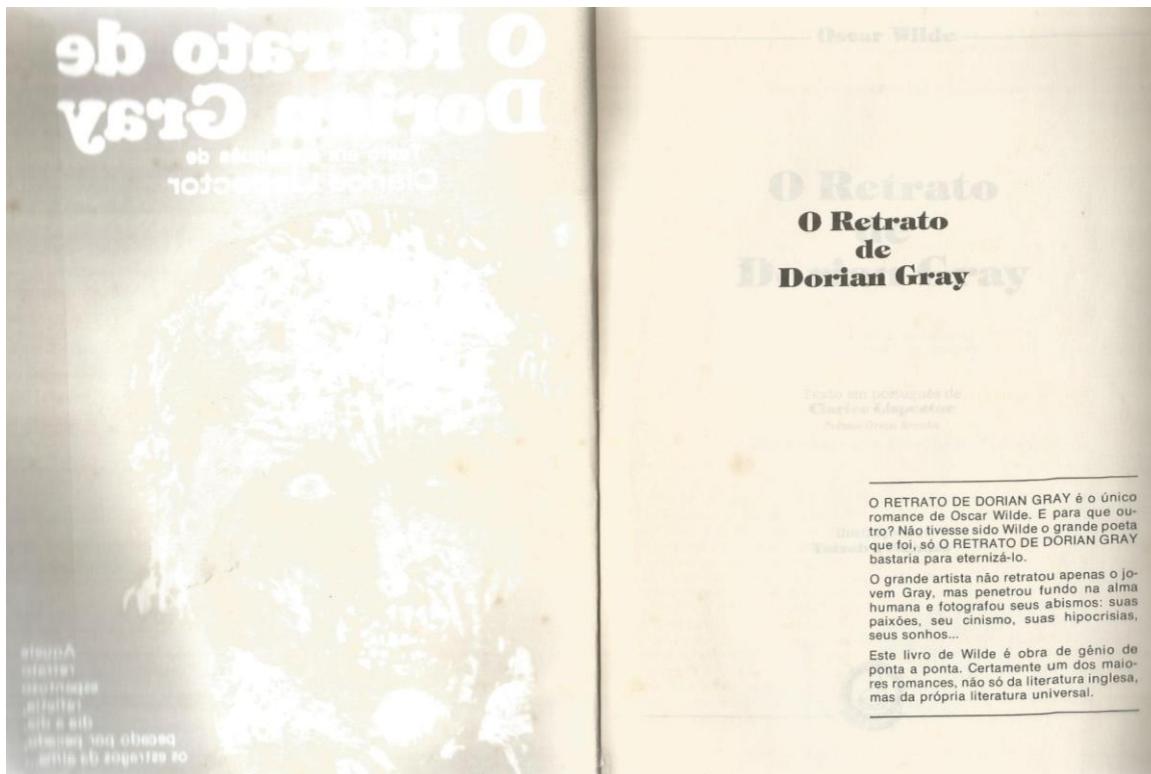
PAZ E TERRA

ISBN 85-219-0202-6



9 788521 902027

Contracapa. In: WILDE, Oscar. *O fantasma de Canterville*. Trad. Lia Vasconcelos e Edu Teruki Otsula. RJ: Editora Paz e Terra, 1996. s/p.



Prefácio editorial. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Clarice Lispector. SP: Ediouro, 1974. s/p.

Este volume reúne dois “retratos” intimamente ligados. Um deles, *O retrato de Dorian Gray*, é certamente a mais famosa obra de Oscar Wilde e aquela que projetou seu autor entre os maiores nomes da língua inglesa. O romance ajudou a construir também a aura polêmica que cerca Wilde desde então. Nascido sob a artilharia de seus contemporâneos, foi visto como um livro “ímoral”. O futuro, porém, reservaria espaço para ele entre as grandes obras-primas.

O outro, *O retrato do sr. W.H.*, apresenta muitas particularidades em seus traços. Permanecendo praticamente inédito durante décadas após a morte de Wilde – o romance foi incorporado às *Obras completas* do autor apenas em 1973 – só agora ganha sua primeira edição no Brasil. Escrito um ano antes da primeira versão de *O retrato de Dorian Gray*, trata-se de um texto que adianta formas e reflexões que ele exploraria a fundo em seu célebre romance, também incluído na presente edição. A transcendência da arte, sua autonomia em relação aos preceitos morais e o amor espiritual entre homens estabelecem um grau de parentesco inegável entre as obras.

Ambos os “retratos” são feitos a partir da mesma matéria-prima, a inteligência radiante e provocativa de Oscar Wilde, cuja importância não cessa de se confirmar para as diversas gerações de leitores.



“— Emprego as palavras necessárias. Tivemos Wilde, Krupp, Macdonald, Eulenburg... Se lhe não chega...

“— Esses são vítimas, e vítimas encontramos quantas quisermos! Mártires é que não há nenhum. *Todos negaram e hão-de negar*”³.

Vítima exemplar do puritanismo vitoriano, provocador incansável das suas iras e dos seus escândalos, nos instantes capitais, porém, não deixará Wilde de limitar a interpretação pública da sua realidade sexual ao campo sublimado dos afetos platônicos. São significativos certos passos dos depoimentos que fez nos processos judiciais em que foi, sucessivamente, acusador e acusado.

No primeiro processo:

“O JUIZ CARSON (lendo uma passagem de *O Retrato de Dorian Gray*): Quer convencer-me de que esta passagem descreve um sentimento natural entre homens?

“OSCAR WILDE: É a influência que uma bela personalidade exerce.

“O JUIZ CARSON: Uma bela pessoa?

“OSCAR WILDE: Eu disse “uma bela personalidade”, mas pode interpretar como quiser. Dorian Gray era uma personalidade excepcional.

“O JUIZ CARSON: Poderei então concluir que o senhor nunca experimentou, como artista, um sentimento idêntico a este?

“OSCAR WILDE: Nunca deixei que uma personalidade alheia dominasse a minha arte.

“O JUIZ CARSON: Mas examinemos o passo frase a frase: ‘Admito que cheguei a adorar-te loucamente’. O que pensa disto? Alguma vez adorou loucamente um rapaz?

“OSCAR WILDE: Nunca adorei outra pessoa além de mim próprio.

“O JUIZ CARSON: E acha o fato muito espiritual?

“OSCAR WILDE: Mesmo nada.

“O JUIZ CARSON: Nunca experimentou, portanto, um sentimento análogo...

“OSCAR WILDE: Nunca. Lamento ter de dizer que essa idéia bebi-a em Shakespeare... sim, nos Sonetos de Shakespeare.

“O JUIZ CARSON: Segundo sei, escreveu um artigo para demonstrar que os *Sonetos* de Shakespeare sugeriam um vício contra a natureza...

“OSCAR WILDE: Pelo contrário, escrevi um artigo para demonstrar que não era esse o caso”⁴.

³ André Gide, *Corydon*, Éditions Gallimard, Paris, 1925.

⁴ H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde*, Londres, s/d.

FERNANDES, Aníbal. Prefácio. In: WILDE, Oscar *Os retratos de Oscar Wilde*. Trad. de Eduardo Almeida Ornick, São Paulo: Nova Alexandria, 2002, p. 9.

"Vera". Casou-se no ano seguinte com Constance Lloyd, filha de rico advogado de Dublin, e fixou residência em Londres. Tiveram dois filhos, Cyril e Vyvyan, nascidos em 1885 e 1886, e que, após a tragédia na vida do pai, mudariam seu nome Wilde para o de Holland.

Entre 1887 e 1888, Oscar Wilde publicou "O Crime de Lord Arthur Savile", "O Fantasma de Canterville" e "O Príncipe Feliz e Outras Histórias", este último, até hoje, um dos livros mais apreciados por crianças e adultos.

O cenário do terceiro ato foi novamente Londres, quando Wilde, entre 1890 e 1895, guindou-se às culminâncias da glória literária. Apareceram nesse período, além de outras obras, seu único romance "O Retrato de Dorian Gray", a tragédia "Salomé" (cuja impressão não foi permitida na Inglaterra, sendo publicada na França e representada por Sarah Bernhardt em Paris), as duas comédias "Um Marido Ideal" e "Uma Mulher sem Importância", assim como "A Esfinge", por muitos considerada sua obra-prima.

Sobreveio então a catástrofe, em 1895, começando com ela os dois últimos atos. Após rumoroso processo, Oscar Wilde foi condenado a dois anos de trabalhos forçados. Sua fama, que havia sido como um meteoro, subitamente ruiu por terra. A sociedade, que o havia adulado, achava imoral a simples menção do seu nome. Os editores, antes pródigos em homenagens ao jovem poeta, negavam-se a vender suas obras.

"Entre a fama e a infâmia não há mais que um passo, e talvez menos", escreveria Wilde em "De Profundis" na prisão. E caíndo em si: "Por terrível que haja sido o que o mundo me fez, o que eu fiz a mim mesmo foi ainda mais terrível... Farto de me ver nos píncaros, desci deliberadamente às profundidades em busca de sensações novas. O que para mim, na esfera do pensamento, era o paradoxo, passou a ser a perversidade na esfera da paixão. Afinal, o desejo converteu-se numa enfermidade ou numa loucura, ou em ambas ao mesmo tempo... Agora, só me resta uma coisa: a humildade absoluta."

Posto em liberdade, a 19 de maio de 1897, contando então 41 anos, e distante apenas três da morte, Wilde não se iludia sobre a completa impossibilidade de recomeçar a vida na Inglaterra. Foi viver primeiro em Dieppe, temporariamente na Itália e finalmente em Paris. Mas só duas obras, dois documentos de imensa força e beleza, foram posteriores à sua condenação: "Epístola in Carcere et Vinculis", mais conhecida como "De Profundis", e "Balada do Cárcere de Reading".

Pobre, alquebrado, inimizado, Oscar Wilde não se recuperaria mais. "Deliberei vestir-me de tristeza como um rei se veste de púrpura... Sei que me esperam lágrimas nas pétalas de uma rosa."

Dali até o fim foi o que se sabe: hotéis de quinta catego-

ria em Paris, absinto em doses crescentes e então a solitária morte, por meningite cerebral, a 30 de novembro de 1900. Ao seu leito, nem a mulher nem os filhos, ausentes de sua vida desde o escândalo, apenas um amigo, Robert Ross, e o proprietário do mísero hotelzinho. Enterraram-no três dias depois.

No cárcere, encerrando o seu "De Profundis", talvez a mais amarga apologia da dor até hoje escrita por um poeta, Oscar Wilde despedira-se assim: "A Sociedade, tal como a constituintes, não terá mais lugar para mim, nem me oferecerá nenhum. Mas a Natureza, cujas doces chuvas caem tanto sobre os injustos como sobre os justos, terá nas rochas algum esconderijo onde me possa ocultar, e me oferecerá vales secretos em cujo silêncio poderei chorar sem que me perturbem. Ela fará resplender as estrelas na escuridão para que eu não cambaleie nas trevas; fará soprar o vento sobre o rasto de meus passos, para que ninguém me persiga à morte; lavar-me-á com suas abundantes águas, e curar-me-á com suas ervas amargas."

Otto Schneider