



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM
LETRAS/INGLÊS

CAMILA CÂNDIDO ROCHA

MUSAS DO DECADENTISMO: FIGURAS FEMININAS EM *O RETRATO*
DE DORIAN GRAY

João Pessoa

2024

CAMILA CANDIDO ROCHA

**MUSAS DO DECADENTISMO: FIGURAS FEMININAS EM *O*
*RETRATO DE DORIAN GRAY***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba - Campus I, João
Pessoa, em cumprimento aos requisitos para
obtenção do grau de Licenciatura em Letras - Língua
Inglesa.

Área de concentração: Literatura Inglesa
Orientador: Prof^ª Doutora Juliana Henriques de Luna
Freire

JOÃO PESSOA

2024

À minha mãe, que me apoiou ao longo de toda a vida e curso; aos meus amigos José Quirino, Anaís e Lucas que compartilham comigo o gosto por esta estética particular e à minha irmã Catarine com quem sempre dividi interesses em Artes e Literatura, dedico.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso objetiva analisar as figuras femininas representadas em *O Retrato de Dorian Gray* (2001). Nosso objetivo principal é o estudo da representação da personalidade feminina no referido romance a fim de discutir seus efeitos gerais sobre a narrativa. Através de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, pretendemos analisar a estética geral dos trabalhos do decadentismo europeu; discutir as questões históricas das mulheres no final do século XIX; sua presença no romance vitoriano, e discorrer acerca da construção de quatro principais personagens femininas presentes no livro. Utilizamos as teorias estabelecidas por Umberto Eco, em seu livro *História da Beleza* (2004), assim como as contribuições de Davison (2012) e Denissof (2004) sobre o romance gótico e o esteticismo inglês. Através da nossa análise encontramos as representações da Beleza Andrógina; da Beleza Inatural na Fallen Woman vestida de joias; A Mulher-Flor e a New Woman aristocrática, nas personagens analisadas. Concluimos que apesar de todas as representações caracterizarem as mulheres de forma afetada e superficial, suas representações são diversas e refletem na multiplicidade e verossimilhança do romance, que aliadas à arquitetura geral da narrativa, trazem plausibilidade à uma história gótica e sobrenatural.

PALAVRAS-CHAVE: Oscar Wilde; Dorian Gray; Decadentismo; Esteticismo; Feminilidade.

ABSTRACT

In this Graduation Final Project we analyzed the female figures represented in *The Picture of Dorian Gray* (2001). Our main objective was to study the representation of the female personality in the aforementioned novel in order to discuss its general effects over the narrative. Through qualitative research of bibliographic nature, we intended to analyze the general aesthetics of the works of European decadentism; discuss the historical issues of women in the late 19th century; their presence in the Victorian novel; and discuss the construction of four main female characters present in the book. We use the theories established by Umberto Eco, in his book *On Beauty* (2004), as well as the contributions of Davison (2012) and Denisof (2004) on the Victorian Gothic novel and English aestheticism. Through our analysis, we find the representations of Androgynous Beauty; Unnatural Beauty in the Fallen Woman dresses in *Jewels*; The-Flower Woman and the aristocratic New Woman in the characters analyzed. We conclude that although all the characterizations portray women often in an affected and superficial way, their representations are diverse and reflect the multiplicity and verisimilitude of the novel, which, combined with the general architecture of the narrative, bring plausibility to a gothic and supernatural story.

KEYWORDS: Oscar Wilde; Dorian Gray; Decadentism; Aestheticism; Womanhood.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 CAPÍTULO I - A ESTÉTICA DECADENTISTA.....	9
1.1 - O Culto da Arte e o Dândi.....	10
1.2 - Temas e Figuras Femininas na Tradição Decadentista.....	13
1.2.1 - A Beleza Ambígua.....	13
1.2.2 - A Beleza Andrógina.....	14
1.2.3 - A Mulher Joia.....	15
1.2.4 - A Mulher Vestida de Flores.....	17
2 CAPÍTULO II - O MOVIMENTO DECADENTISTA E A MULHER NO PERÍODO VITORIANO.....	19
2.1 - O Anjo do Lar x “A Fallen Woman”.....	19
2.2 - Gênero, Sexualidade e o Romance Gótico.....	21
2.3 - Gênero, Sexualidade e os Monstros no Romance Gótico.....	22
2.4 - Colaborações de mulheres em The Yellow Book.....	23
3 CAPÍTULO III - REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS FEMININAS EM DORIAN GRAY:.....	27
3.1 - Sibyl Vane: A Beleza Andrógina.....	28
3.2 - Mrs. Vane: A “Fallen Woman” Vestida de Joias.....	34
3.3 - Lady Victoria Wotton: A New Woman Vestida de Flores.....	38
3.4 - A Duquesa de Montmouth: A New Woman Espirituosa.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	46
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso visa analisar o romance *O Retrato de Dorian Gray*, publicado pelo escritor irlandês Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, imortalizado como Oscar Wilde. O romance conta com duas principais versões, sendo publicado inicialmente em 20 de junho de 1890 na *Lippincott's Monthly Magazine*, com um total de treze capítulos, editada por JM Stoddart. Essa versão é conhecida como mais franca e fala mais abertamente do fascínio romântico e homossexual do pintor Basil por Dorian Gray, além de tocar em questões que Stoddart já considerava impróprias, como o questionamento de Henry sobre Sibyl ser uma amante de Dorian (Mighall, 2001). O livro foi relançado em abril de 1891 na forma de romance e, nesse segundo lançamento, Wilde manteve as edições de Scott, adicionou o célebre prefácio e expandiu o livro de treze para vinte capítulos.

Apesar das alterações, o texto ainda foi objeto de grande celeuma entre a sociedade vitoriana em razão do sua atmosfera decadente e de passagens consideradas imorais. Tendo sido deixado de lado por muitos críticos até o final do Período Vitoriano, especialmente após o escândalo causado pela condenação de Wilde, o livro voltou a ser objeto de estudos acadêmicos em razão das mudanças sociais e ideológicas dos últimos dois séculos quanto a diversas questões, incluindo as discussões de pautas *queer* e dos direitos das mulheres. Na atualidade, o livro é considerado um clássico do romance gótico vitoriano.

Como ferramenta intertextual, o romance dialoga fortemente com várias ideias de outra obra do mesmo período, *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), incorporando especialmente reflexões acerca da estética e da existência hedonística cultivada pelos decadentistas e suas consequências espirituais. Em *À Rebours* e em *Dorian Gray* há ainda a discussão de temas voltados à realidade do século XIX, como a industrialização da Europa e o crescimento da classe burguesa com seus valores, cujos ambos protagonistas buscam rejeitar. Em *Dorian Gray*, as reflexões sobre tais temas, geralmente levantadas pelo personagem Lorde Henry Wotton, apelidado de Harry pelos mais próximos, são geralmente analisadas da forma pungente, embora distanciada, que caracteriza o estilo de discurso epigramático do personagem e denotam a sua visão sagaz da linguagem e do mundo, ao mesmo tempo que revelam a sua inércia não-revolucionária para uma mudança de paradigmas ou para um embate com as filosofias dominantes de sua classe e época.

Embora o livro abarque as mais diversas e variadas discussões, como o valor da beleza, a superficialidade da sociedade vitoriana e as consequências negativas da influência, sobressai-se a discussão sobre a supremacia da beleza física e da juventude, exaltadas pelo Lorde Henry, que moldam a visão do jovem e influenciável Dorian Gray sobre a vida e manipulam os movimentos desse protagonista ao longo do romance. Tal personagem é ainda responsável por tecer diversos comentários relacionados ao casamento e à natureza feminina, que afetam tanto a percepção de mundo do jovem Dorian quanto do leitor do romance, e trazem à tona discussões pertinentes às mudanças de poder entre homens e mulheres que estavam em voga no fim de século.

Apesar do texto de Wilde analisar temas que englobam as áreas da psicologia, sociologia, política, filosofia, estética da obra de arte, religião e muitos outros, o nosso objetivo através desse trabalho é analisar a estética decadentista do final do século XIX, as questões das mulheres e os padrões estéticos do esteticismo vitoriano e, através desse referencial teórico, analisar as principais figuras femininas no romance de 1891, que são representadas pela personagem da Sibyl Vane; da sua mãe, Mrs. Vane; da Lady Victoria Wotton e da Duquesa de Monmouth, para entender como são caracterizadas e que efeitos gerais produzem sobre a narrativa. Para tanto, realizaremos uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico voltada principalmente para as áreas de História da Arte, Filosofia da Obra de Arte e Literatura do final do século XIX.

Este trabalho será dividido em três capítulos: No primeiro discutiremos a estética decadentista e construção da figura feminina no decadentismo do final do século XIX. No segundo, analisaremos as questões das mulheres no contexto histórico Vitoriano e na sua Literatura. No terceiro capítulo analisaremos a construção das personagens: Sibyl Vane; Mrs. Vane; Lady Victoria Wotton, e por fim, a Duquesa de Monmouth.

Por fim, realizamos um resumo dos principais temas e personagens analisados em nossa pesquisa e consideramos se conseguimos responder aos nossos questionamentos sobre a caracterização das personagens e seus efeitos gerais sobre o romance.

1 CAPÍTULO I - A ESTÉTICA DECADENTISTA

A Europa do século XIX é palco de diversos acontecimentos militares, tecnológicos, sociais, e epistemológicos. O período marca a expansão de diversos impérios: entre 1876 e 1915, um quarto da superfície continental global pertencia como colônia a meia dúzia de Estados, em sua maioria europeus (Hobsbawm, 2015). O período também marca uma era de relativa tranquilidade militar que perdurou até o início do século XX, pois desde 1815, não houve nenhuma guerra envolvendo as principais potências europeias. Além das conquistas militares, o período é marcado por inúmeras descobertas científicas como as de Louis Pasteur, pelo exponencial desenvolvimento industrial, e com tal, um sentimento de progresso geral no continente.

Com a passagem das décadas, o sentimento de otimismo pelo progresso desenvolvido através das descobertas científicas e dos avanços industriais começa a desfazer-se através das percepções desse crescimento desenfreado. Segundo Eco:

[...] aos entusiasmos e às desilusões dos primeiros decênios do século substitui-se um período de ideais modestos, mas eficientes, (é o período vitoriano na Inglaterra, o Segundo Império na França), no qual dominam as sólidas virtudes burguesas e os princípios de um capitalismo em expansão. A classe operária toma consciência da própria situação: O Manifesto de Karl Marx foi publicado em 1848. O artista, diante da opressão do mundo industrial, do crescimento das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, do surgimento das novas classes cujas necessidades urgentes certamente não incluem a estética, ofendido pela forma das máquinas que ostentam a pura funcionalidade de novos materiais, sente ameaçado os próprios ideais, percebe como inimigas as ideias democráticas que avançam gradualmente, decide se fazer **diverso**” (Eco, 2004, p. 329).

É considerando esse contexto de desilusão provocado pela eficiência e padronização de máquinas e individualidades que, para Denissof (2007, p.32), o pensamento decadentista surge. Ele é, portanto, uma resposta à visão ocidental, que observa o nascimento e o crescimento mediante um viés positivo, enquanto enxergam a decadência e a morte como negativo. Na perspectiva dos decadentistas, todavia, esses fenômenos fazem parte de um mesmo movimento, indivisível e não-linear, e neste sentido, esse grupo também contesta normatizações, como o modelo na família burguesa, o progresso industrial e o senso comum no julgamento do Belo. Ainda segundo Eco (2004, p. 330), os representantes desse movimento estavam tão conscientes do seu paralelo com o das civilizações no momento da decadência, especialmente Roma, tomada pelos bárbaros, que tal nostalgia nomeia esse período cultural, que tem início na segunda metade do século XIX e se projeta até o início do

XX.

Em relação às primeiras introjeções da ideia de decadência no campo da arte, Denissof (2007, p.33) afirma que, em 1834, o escritor e crítico literário Desirée Nisard utilizou pela primeira vez o termo “decadente” para descrever obras literárias que enfatizavam a artificialidade dos mecanismos estéticos de um texto em detrimento do seu significado e, portanto, propósito moral. Posteriormente, em 1868, Théophile Gautier em seu prefácio para *As Flores do Mal*, de Baudelaire, transformou o termo em um elogio, e afirmou que o trabalho deste poeta:

[...] reflete a arte e sociedade em sua completa maturidade, onde é mais complexa e ousada, e onde o artista cumpre sua responsabilidade com a Beleza através da maximização do prazer do leitor por meio do uso de vívidas, sugestivas, imagens e símbolos¹ (Denissof, 2007, p.33. tradução nossa).

A tradição decadentista é ainda caracterizada pela ideia da beleza da obra de arte como um valor supremo; por uma rejeição aos ideais capitalistas e burgueses; por uma obsessão pela morte, pelo grotesco, pelo lado obscuro de ser humano; pela apreciação das experiências alucinatórias e sinestésicas; pelo erotismo; pelo desejo de provocar choque no espectador, entre muitos outros temas, símbolos e estratégias estéticas.

1.1 - O Culto da Arte e o Dândi

Um movimento que surge através da celebração da arte pela arte é o Culto da Arte. Eco (2004, p.330) reconhece que o esteticismo retoma muitas características e temas da tradição romântica, especialmente a fascinação pela doença, pelo horror e pelo demoníaco. Entretanto, diferente do Romantismo, onde tais aspectos são retratados na intenção de documentação e julgamento, na tradição decadentista tais temas são “exaltados e simplesmente redimidos à luz da Beleza, tornando-os fascinantes, e até mesmo como modelos de vida” (Eco, 2004, p.330). Assim, há o surgimento de uma verdadeira religião estética, que posiciona a Beleza como um valor primário, acima da moral e das exigências práticas, a ser realizado a qualquer custo.

Com o crescimento da religião da Beleza, é formado um séquito de seguidores dispostos a submeter-se aos dogmas da vida estética. O maior expoente dessa categoria de

¹ According to Gautier, Baudelaire's poetry reflects art and society at its full maturity, where it is most complex and daring, and where the artist has fulfilled his responsibility to beauty itself by maximizing the reader's pleasure through vivid, suggestive images and symbols (Denissof, 2007, p. 33).

seguidores é o dândi. Eco (2004, p.333) e Tavares (2016, p.80) creditam o surgimento do primeiro dândi ao jovem oficial inglês e favorito do rei George IV, George Bryan "Beau" Brummell (1778-1840). Antes dos postulados de Baudelaire e D'aurevilly sobre a figura, o jovem inglês se destacava pela sua elegância nas roupas, nos dizeres e nos tratos, mesmo na sóbria corte do monarca George IV.

Visto com suspeita pelos franceses durante o início do século XIX, a figura do dândi é finalmente aceita por esta sociedade em torno dos anos trinta. Em 1829 há a publicação da revista *Le Mode*, que listava lugares e obras apreciados por dândis de gosto refinado. Em 1830, Balzac publica a primeira menção elogiosa ao dândi em seu *Tratado da vida elegante*, no qual, segundo Tavares (2016, p.80), o dândi é descrito como “uma figura destoante, de uma elegância exagerada e marcante”.

Ainda segundo Tavares (2016), Baudelaire destaca algumas características dessa estética que transforma a vida pública em algo a ser pacientemente modelado e trabalhado como um projeto de arte, e neles postula que “caberia ao dândi contrariar a vida burguesa, sendo a androginia, a toalete e a articulação textual suas principais armas” (Mutran *apud* Tavares, 2016, p. 80-81). Eco (2004, p.334), também reforça a ideia do dandismo como uma oposição aos preconceitos e costumes correntes, e que, por tal motivo, a escolha da homossexualidade é significativa para alguns dândis. O teórico também apresenta as contradições desse movimento: apesar do desprezo pela sensibilidade comum; pelo utilitarismo industrial; pela opulência vazia e materialismo burguês, o dandismo não é uma revolta contra a sociedade burguesa e seus valores, pois, “[...] no final das contas, se mantém como uma manifestação marginal e certamente não revolucionária, mas aristocrática (e aceita como ornamento excêntrico)” (Eco, 2004, p.334).

Após as análises de Balzac, D'aurevilly e Baudelaire sobre a figura do dândi, serão Huysmans e Wilde quem estabelecerão a imagem do dândi no final do século XIX.

Em 1884, o escritor Joris-Karl Huysmans publica *Às Avessas*. Romance, nos quais o tom e estilo ensaístico aproximam-se mais de um anti-romance, e apresenta seu herói, que mais se aproxima de um anti-herói: Jean Floressas Des Esseintes. O herói protagonista é o último descendente de uma linhagem consanguínea de aristocratas, e um dândi excêntrico e adoecido por seus próprios experimentos sensuais e intelectuais. Tal personagem procura afastar-se o máximo possível das pessoas de sua própria era, isolando-se em seu palacete e

cultivando bizarras experiências estéticas, hedonísticas e sacrílegas à medida que agoniza com a progressão de sua nevrose.

O dândi apresentado por Huysmans é um dândi misantropo, “no limiar da sua experimentação sensual e estética” (Tavares, 2016, p.85), que cansado da insignificância do materialismo burguês, decide executar um projeto que ateste a possibilidade do homem em se tornar uma ilha metafórica, distanciando-se de todas as pessoas do seu espaço e da sua era. Tal projeto fracassa, visto que em diversos momentos Des Esseintes recorre à ajuda de seus contemporâneos, sejam empregados, alfaiates, cozinheiros e médico. A tentativa de criar um paraíso artificial, no qual os utensílios cotidianos são elevados à obra de arte, assim como a obra de arte é trazida à utilidade cotidiana, apenas tem um efeito ainda mais adoecedor à sua condição, e por fim o personagem é, por estritas ordens médicas, ordenado a abandonar a sua estufa de decadência.

A estética decadentista do dândi pode ser até mesmo na sexualidade de Des Esseintes, pois o protagonista, saturado das experiências sexuais que empreende em razão do seu prestígio e fortuna, encontra no Circo (mais um tema e estética recorrente na tradição decadentista) uma malabarista americana que atia a sua curiosidade pelo contraste que produz entre seu corpo muscular, saudável e masculinizado e o do protagonista: frágil, neurótico e efeminado. Assim o narrador descreve a experiência do seu encontro:

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

Des Esseintes então decide numa noite dispensar os criados e convidar a Miss Urania ao seu palacete. Entusiasmado com a expectativa de uma “americana estúpida e bestial como um lutador de feira” (Huysmans, 2011, p.170), o personagem logo se decepciona com as atitudes da acrobata, que embora observe não ter o tato, a educação e o coquetismo típicos das damas que até então encontrara, tampouco tem a brutalidade masculina que Des Esseintes esperava, e o protagonista logo conclui : “[...] Miss Urania revelara-se uma amante comum,

não justificando de modo algum a curiosidade cerebral que fizera nascer” (Huysmans, 2011, p.171).

1.2 - Temas e Figuras Femininas na Tradição Decadentista

É considerando, portanto, a rejeição dos ideais burgueses das sociedades europeias, seu senso comum sobre o Belo, e seus julgamentos sobre a sexualidade e os ideais de família que certos temas e figuras se repetem na tradição decadentista. Quanto às mulheres, algumas perspectivas e arquétipos serão posteriormente questionados e parodiados por escritoras como Ada Levenson (1862-1933) na revista *The Yellow Book*, principal veículo das ideias decadentistas na Inglaterra. Em contos como "The Quest of Sorrow" (1896), Levenson questiona a atitude dos dândis perante as mulheres e à vida e aponta problemáticas desse movimento quanto à objetificação feminina.

Ainda na tradição decadentista europeia, Eco (2004) argumenta que o apreço dos decadentistas, que consideram o Belo como uma alteração das forças naturais, pela artificialidade, faz com que haja uma crescente atenção e valorização da Beleza Inatural e Indefinível, o que resulta em diversos tipos de representações que se tornam recorrentes na tradição. Ele destaca a Beleza Ambígua; a Beleza Andrógina; A Mulher Jóia, e A Mulher Flor, ou “Mulher Vestida de Flores”. Analisaremos cada uma das representações a seguir.

1.2.1 - A Beleza Ambígua

Para Eco, os estetas ingleses e franceses encontram na arte renascentista uma “[...] reserva inexausta de sonhos crueis e suavemente doentios” (2004, p.342), e muitas são as análises que os artistas do período realizam sobre as pinturas de Botticelli e Da Vinci. Eco exemplifica o arquétipo da Beleza ambígua via uma ilustração do tema realizada por Charles Algernon Swinburne, principal expoente do decadentismo no poema inglês, em seu “Ensaio Sobre Leonardo” (1864):

De Leonardo são poucos e escolhidos os exemplos: cheios daquele grave mistério que pertence à sua obra mais sutil e selvagem. Belos estranhos rostos de mulher plenos de vaga dúvida e leve desprezo; ansiosos e cansados, parecem a um só tempo pálidos e ardentes de paciência e paixão, abatidos e perplexos os pensamentos e os olhos dos homens (Swinburne *apud* Eco, 2004. p.343).

O teórico também reforça a obsessão pela ambiguidade espiritual dos personagens de pinturas renascentistas ao citar o texto *Roma, 1895-1904* do escritor decadentista francês Jean Lorrain:

Ah, as bocas de Botticelli, aquelas bocas carnudas, sólidas como frutos, irônicas e dolorosas, enigmáticas em suas dores sinuosas, sem que se possa entender se calam por pureza ou ignomínia (Lorrain *apud* Eco, 2004. p.343).

Ambiguidade, enigmas e mistério; assim como a Beleza Ambígua, enigmática e misteriosa, são preferências temáticas e estilísticas de muitos outros artistas do período, incluindo Wilde, que tratou recorrentemente desses assuntos em trabalhos como “A Esfinge Sem Segredos” (1887); *O Leque de Lady Windermere* (1892) e *O Retrato de Dorian Gray* (1891). Denissof (2007, p.43), citando Bourget, afirma ainda que “a estrutura, estilo e mesmo os temas dos trabalhos decadentistas encorajam uma despreocupação pela coesão e um senso de dissipação”, cujo “efeito geral é um desconforto combinado com excitação”², e a criação e uso de temas e imagens, misteriosas, intrigantes, aparentemente paradoxais e contrastantes, ao nosso ver, concorrem para esse efeito de desconexão, que vai de encontro à exigência de uma rígida unidade da obra de arte, já instaurada no senso comum sobre o Belo desde o período clássico.

1.2.2 - A Beleza Andrógina

Uma vez que a sensibilidade decadentista está em busca de Belezas Inaturais e indefiníveis, a Beleza Andrógina é cultivada em diversas produções do período, pois “[...] ama-se na feminilidade a natureza alterada” (Eco, 2004, p.342). Miss Urania e o protagonista Des Esseintes na obra de Huysmans são representantes dessa estética, pois se configuram como personagens cujas características do sexo oposto ao biológico a ele se sobrepõem. A ideia de Beleza Inatural também faz com que os artistas do período voltem-se ao circo como esse ambiente que abarca indivíduos com características singulares e excepcionais à população em geral. Em relação à Beleza Andrógina, Eco escolhe esta citação do escritor francês Josephin Peladán que explicita a tese de tais escolhas estéticas:

Leonardo encontrou o cânone de Policlete, que se chama andrógino [...] O andrógino é o **sexo artístico por excelência**, confunde os dois princípios, feminino e masculino, e os coloca em equilíbrio [...] Na Gioconda, a autoridade cerebral do

² As suggested by Bourget, the structure, style and even themes of decadent works encourage a disregard for cohesion and a sense of dissipation. The overall effect is one of discomfort combined with titillation (Denissof, 2007, p.43).

homem de gênio se confunde com a volúpia da mulher gentil, é o androginismo moral. No São João, a comistura das formas é tal que o sexo se torna enigma. (Péladan *apud* Eco, 2004, p. 345, grifo nosso).

A Beleza Andrógina é recorrentemente celebrada nos trabalhos de Wilde, ainda que para Harry seja a mulher, e não o andrógino, o “sexo decorativo” (Wilde, 2001, p.47) por excelência. No seu romance, o autor constantemente utiliza de trejeitos tradicionalmente atribuídos ao sexo oposto ao biológico dos personagens para caracterizá-los; como em Dorian Gray, cuja aparência física é herdada da sua mãe, Lady Margaret Devereux (Wilde, 2001, p.34); Basil Hallward que tem uma “ternura puramente feminina”³ (Wilde, 2012, p.140, tradução nossa), no romance de 1890; ou na representação de Sibyl constantemente fazendo *cross dressing* para a representação de personagens shakespearianos, como Rosalinda e Imogen (Wilde, 2001, p.74). Esses exemplos atestam o conhecimento do autor quanto a essa tradição já instaurada no movimento, além de possibilitarem uma discussão ao mesmo tempo desafiadora e estética sobre os papéis de gênero muito estabelecidos e diferenciados na sociedade vitoriana.

1.2.3 - A Mulher Joia

Para além da Beleza Ambígua e da Beleza Andrógina, Eco identifica outro ideal recorrente de representação da mulher no período: a Mulher Jóia. Eco (2004) esclarece que essa apreciação pela Beleza Inatural faz com que a mulher, quando desejada, seja “[...] vista sob o perfil do Mal triunfante, encarnação de Satanás, insondável porque negada ao amor e à normalidade, desejável porque pecadora, embelezada pelas marcas da corrupção” (Eco, 2004, p.342). Ama-se, portanto, na feminilidade a natureza alterada. A Mulher Joia, ou a mulher vestida de joias transforma a natureza feminina ao adorná-la com o trabalho artificial do homem, que penetrando na gema bruta, a lapida. Tal obsessão pela transformação do mundo natural é recorrente na obra de Huysmans. Em *Às Avestas* (1884), Des Esseintes, ao encontrar uma tartaruga marinha numa loja de animais, decide melhorar o feito da natureza e manda pintar de dourado e cravejar de pedras preciosas o casco do animal (Huysmans, 2011, p.107-117). O episódio é inspirado num fato verídico realizado pelo Conde de Montesquieu, um dândi francês que havia criado essa espécie de bibelô ambulante, e que havia sido relatado a Huysmans através de uma carta de Mallarmé (McGuiness, 2011, p.328). O animal

³ "Hallward felt strangely moved. Rugged and straightforward as he was, there was something in his nature that was purely feminine in its tenderness" (Wilde, 2011, p.140).

da ficção, assim como o da realidade sucumbem, pois não conseguem “[...] suportar esse luxo deslumbrante que lhe impunham” (Huysmans, 2011, p.117).

Em relação à mulher vestida de joias, esse tema é representado em diversos trabalhos, inclusive em *Às Avestas*, quando o narrador descreve a pintura de Salomé, por Gustave Moreau:

Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; está vestida tão-só de materiais de ourives e minerais lúcidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de broche soberbo, uma joia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos dois seios; mais abaixo, nas ancas, o cinto que a rodeia cobre-lhe a parte superior das coxas sobre as quais pende um gigantesco pingente de onde flui um rio de rubis e esmeraldas; por fim, sobre o corpo desnudo, entre o gorjal e o cinto, o ventre convexo, escavado pelo umbigo cujo orifício parece um sinete gravado em ônix, de tons leitosos e cores róseas (Huysmans, 2011, p.123).

Em Wilde, essa obsessão pelas joias está presente principalmente no capítulo XI de *Dorian Gray*, que é notadamente inspirado nos experimentos estéticos de Des Esseintes em *Às Avestas*. Nas páginas 130 a 132 do capítulo, Wilde descreve detalhadamente os esforços de Dorian no estudo das joias e seus simbolismos. Embora no romance, as figuras femininas vestidas de joias não recebam grande destaque, Wilde veste o seu protagonista dândi e andrógino com elas através de mais uma das investigações sensoriais e hedonistas do jovem:

Em uma ocasião, ele se dedicou ao estudo das joias e apareceu em um baile de fantasias como Anne de Joyeuse, Almirante da França, em um vestido coberto com quinhentas e sessenta pérolas. Esse gosto o fascinou por anos, e, pode-se dizer que nunca o deixou. Ele frequentemente perdia um dia inteiro organizando e reorganizando em seus estojos as múltiplas joias que havia colecionado, como o crisoberilo verde-oliva, que se torna vermelho à luz da chama, os topázios amarelo-vinho, carbúnculos de um escarlate flamejante com trêmulas estrelas de quatro raios, cinamonos vermelho-fogo, laranja e violeta [...] (Wilde, 2001, p.130, tradução nossa).

Assim como a tartaruga de Des Esseintes, essa intervenção na natureza não vêm aos personagens sem nenhum custo, sem nenhuma punição, pois tanto Des Esseintes, quanto Salomé, quanto Dorian, eventualmente sucumbem ao luxo deslumbrante com o qual se

⁴ On one occasion he took up the study of jewels, and appeared at a costume ball as Anne de Joyeuse, Admiral of France, in a dress covered with five hundred and sixty pearls. This taste enthralled him for years, and, indeed, may be said never to have left him. He would often spend a whole day settling and resettling in their cases the various stones that he had collected, such as the olive-green chrysoberyl that turns red by lamplight, the cymophane with its wire-like line of silver, the pistachio-coloured peridot, rose-pink and wine-yellow topazes, carbuncles of fiery scarlet with tremulous four-rayed stars, flame-red cinnamon-stones, orange and violet spinels, and amethysts with their alternate layers of ruby and sapphire (Wilde, 2001, p.130).

revestem.

1.2.4 - A Mulher Vestida de Flores

Uma última análise que Eco (2004) realiza sobre os temas decadentistas relacionados às representações femininas do período é a da Mulher Flor. O teórico apresenta tal modelo como “O único objeto da natureza que consegue sobreviver e triunfar nesta estação de gosto” (2007, p.342). Entretanto, também explicita que tal afeto pela natureza inalterada é um engano, pois: “[...] o que atrai na flor é a pseudo-artificialidade de uma ourivesaria natural, a capacidade de estilizar-se, de tornar-se ornamento, gema, arabesco, o senso de fragilidade que permeia o mundo vegetal, a rápida passagem que nele se realiza entre a vida e a morte” (Eco, 2004, p.342).

A mais célebre representação dessa obsessão floral é possivelmente o icônico título *As Flores do Mal* da célebre e influente coletânea de Baudelaire. No de Huysmans, a natureza pseudo-artificial desse objeto da natureza é ainda mais alterada, pois se busca nas plantas carnívoras a distinção da artificialidade: “Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (Huysmans, 2011, p.155).

Já em Wilde os as figuras florais também abundam, ora em metáforas para descrever a modificação da natureza em curso do jovem Dorian: “Sua natureza havia se desenvolvido como uma flor, havia produzido florescimentos de vermelho flamejante”⁵ (Wilde, 2001, p.54, tradução nossa); ora para descrever a graça de Sibyl: “As curvas da sua garganta eram as curvas de um lírio branco”⁶ (Wilde, 2001, p.81, tradução nossa); mas também enfeitam ambientes com orquídeas monstruosas, e perfumam mulheres com suas essências (Wilde, 2001, p.47), ampliando a atmosfera de decadência geral do romance e jogando com os simbolismos advindos das numerosas espécies.

Em suma, os temas percorridos por Eco resumem em grande medida a sensibilidade decadentista: uma estética na qual o artista busca tornar-se diverso da turba industrial e da vulgaridade burguesa, criando assim um Culto à Beleza cuja prática leva artistas e não artistas a executar seu dogma nas linguagens artísticas, assim como na vida cotidiana e pública, esta alçada à estatura de Obra de Arte. O dândi, principal representante do Culto, com sua ânsia por elegância, distinção e singularidade, é analisado por Baudelaire, que

⁵ His nature had developed like a flower, had borne blossoms of scarlet flame (Wilde, 2011, p.54).

⁶ The curves of her throat were the curves of a white lily (Wilde, 2011, p.81).

identifica suas principais armas: a androginia, a toalete, e a articulação textual, como forma de contra-ataque à sensibilidade burguesa. A androginia, por sua vez, insere-se nas representações do Belo decadentista: a Beleza Inatural, como também a Beleza Ambígua. Desses pressupostos estéticos resultam a Beleza Andrógina. Enquanto os princípios da Beleza Inatural engendram também os ideais da Mulher Joia e da Mulher Flor. Esses temas, símbolos e figuras, portanto, mesmo quando não atrelados à mulher, permeiam os trabalhos do decadentismo europeu.

2 CAPÍTULO II - O MOVIMENTO DECADENTISTA E A MULHER NO PERÍODO VITORIANO

De acordo com Davison (2012), o Período Vitoriano é palco de diversas transformações na sociedade inglesa: Coloca-se em pauta “The Woman Question”, um debate crescente na Europa desde o final do século XVII, que recebe tal nome no ano de 1840; “The New Woman Question”, em 1890; a ascensão das mulheres de classes operárias no campo de trabalho e o crescente clamor de mulheres das classes mais abastadas que, entediadas, desejavam participar mais da vida pública; a legalização do divórcio e a criação de leis que garantiam o direito de compra, posse e venda de propriedades. Tais mudanças provocaram a popularização do termo “New Woman” nos discursos da sociedade inglesa, assim como um grande impacto em relação à forma como a população e os intelectuais enxergavam os papéis de gênero, resultando em diversas ansiedades materializadas especialmente nos romances góticos que permeiam o período.

O período vitoriano, que vai de 1837 a 1901, é, para as mulheres, caracterizado por uma era de domesticidade, na qual as esferas públicas e privadas eram estritamente associadas ao masculino e ao feminino, respectivamente (Abrams, 2001). Por este motivo, a figura da rainha Vitória, marcada pela religiosidade, maternidade, respeitabilidade e devoção ao seu consorte, o príncipe Albert, tornou-se um ícone extremamente celebrado pela classe média britânica. Também nesse período o corpo, especialmente o feminino, é zelosamente ocultado, numa mensagem que deixa clara que “a modéstia feminina, sinônimo de pudor, separava as mulheres ‘honestas’, das ‘caídas’” (Bologne *apud* Santana; Senko, 2016, p.193).

2.1 - O Anjo do Lar x “A Fallen Woman”

É, portanto, nesse período que ganham evidência as figuras do “Anjo do Lar”⁷, e a da “Fallen Woman”. De acordo com Kuhl (2016), não é por coincidência que, quando a “New Woman” começa ter direitos assegurados pelo Estado, a figura da dona de casa, personificada no “Anjo do Lar”, passa a receber uma glorificação sem precedentes dentro da sociedade vitoriana, pois é através da criação de estereótipos que os homens seriam capazes de reganhar

⁷ O termo anjo do lar corresponde ao título “The Angel In the House”, um longo poema narrativo e semi-autobiográfico escrito por Coventry Patmore em 1854. No poema, o eu lírico celebra, entre muitas virtudes da sua esposa, a sua modéstia, castidade, inocência e amor incondicional ao seu marido. O poema cunhou o termo utilizado para descrever os valores da mulher da classe média vitoriana (Kuhl, 2016, p.171-172).

o controle cada vez mais instável sobre essa parte da população, limitando-a a certos papéis e espaços que se apresentam como parte de uma obsessão muito maior sobre a respeitabilidade, presente naquela sociedade. Muitos anos após o final do Período, em um texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às mulheres, em 1931, Virginia Woolf define o estereótipo do “Anjo do Lar” da seguinte forma:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitiço era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo (Woolf, 2012. p.11-12).

Numa relação dicotômica, por outro lado, as mulheres que perdiam a respeitabilidade na sociedade vitoriana eram categorizadas como “fallen woman”, como Kuhl explica:

Enquanto (no período vitoriano) era geralmente aceito que homens fizessem sexo antes do casamento e que homens casados frequentassem prostitutas, mulheres eram ensinadas que não havia pecado maior que dormir com um homem que não fosse o seu marido, e se ambos fossem descobertos, a sua reputação estava arruinada. Elas eram imediatamente colocadas na categoria das “fallen woman” e redimir-se após isso era quase impossível⁸ (Kuhl, 2012. tradução nossa).

Entretanto, apesar da obsessão vitoriana pelo pudico, o sexo pré-marital e extramarital eram uma realidade em todas as camadas da sua sociedade. Pesquisas em paróquias que comparam os casamentos e batizados por volta da metade do período vitoriano mostram que mais da metade das noivas estavam grávidas quando se casaram (Cooper *apud* Kuhl, 2012). Além dessa obsessão pelo sexo e suas consequências, a sociedade vitoriana, em especial a classe média, também estabelecia grande ênfase na sexualidade dos seus indivíduos, considerando-a uma determinante-chave para a personalidade de alguém. Os vitorianos também confundiam os conceitos de gênero e sexo biológico, considerando o gênero um atributo inato, e não como uma construção cultural e social (Mill *apud* Davison, 2012, p.125).

⁸ While it was generally accepted that men had sex before they got married and that married men might frequent prostitutes every now and then, women were taught that there was no greater sin than to be with a man who was not their husband and if they were exposed their reputation was ruined. They were immediately put into the category of a fallen woman and to redeem themselves after that was nearly impossible (Kuhl, 2012, p.176).

2.2 - Gênero, Sexualidade e o Romance Gótico

Dentro das definições de gênero bastante delimitadas daquela sociedade, observamos que o masculino era considerado o padrão, ao qual o feminino apresentava-se como uma alternativa desviante. A masculinidade era ainda um valor central para a classe média vitoriana, e a ela era associado o atributo do autocontrole; enquanto à feminilidade associava-se a histeria e a falta de controle sexual e moral. (Davison, 2012, p.125).

A autora também (2012, p.125 -127) argumenta que, à medida que o século progredia, assim como as conquistas das mulheres vitorianas, o desafio de manter uma delimitação entre os papéis atribuídos aos dois gêneros naquela sociedade torna-se cada vez maior. Um meio através do qual os artistas do período conseguiram engajar nesses debates e exprimir os desejos e ansiedades que permeavam as discussões sociais foi através do romance gótico. Segundo a pesquisadora, o gênero gótico surge e ganha força por volta do século XVIII, sendo associado à feminilidade, tanto das autoras, quanto do público alvo, e, portanto, julgado popularmente como inferior. Em um ensaio, publicado postumamente, Ann Radcliffe, célebre escritora do gênero, diferencia as produções feitas por mulheres e homens, conforme os impactos que produziam sobre as faculdades mentais dos seus leitores. A produções como as suas, ela dá o nome de “terror gothic”, e seriam obras que teriam por fim a expansão da alma através do contato com o aspecto sublime do terror. Ela caracteriza essas obras como femininas. Por outro lado, obras como as de Matthew G. Lewis e outros homens, ela classifica como “horror gothic”, e estas seriam focadas em encontros com a mortalidade representada de forma grotesca, e que teriam como efeitos “contrair, congelar e aniquilar as faculdades mentais dos espectadores”⁹ (Radcliff *apud* Davison, 2012, p.124, tradução nossa).

⁹ In stark contrast to the sublimity of ‘terror Gothic’, ‘horror Gothic’ was said to focus on encounters with gruesomely depicted mortality with the effect of contracting, freezing and nearly annihilating the faculties (Radcliff, *apud* Davison, 2010, p.124).

2.3 - Gênero, Sexualidade e os Monstros no Romance Gótico

Para além das discussões iniciais de gênero produzidas com o nascimento do romance gótico, as pautas sociais dos romances vitorianos progridem em direção aos debates sobre classe e gênero no início e na metade dessa era. É o caso das discussões encontradas em produções como *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*. À medida que essa época chega ao seu fim, as discussões sobre gênero e sexualidade ganham força com a New Woman Question e o movimento decadentista, especialmente nas publicações impressas. É o caso de obras como *Dorian Gray*. Um tema que permeia a tradição gótica vitoriana, especialmente a ficção “fantastic gothic” do final do período, subgênero com o qual *Dorian Gray* é caracterizado contemporaneamente, é o personagem do monstro e da humanidade monstrualizada.

A partir dessa figura, os artistas do início do período conseguiram debater situações em que monstros eram criados através da influência e convivência em sociedade. É o caso, por exemplo, de Heathcliff, em *Wuthering Heights*, ou da Bertha em *Jane Eyre*. Com o passar das décadas, entretanto, Davison (2012, p.127) argumenta que esse arquétipo de monstro, com sua sexualidade e gêneros bem definidos, aos poucos dá lugar a monstros espetaculares e comercialmente populares que desafiam os limites entre gêneros. É o caso de monstros como o *Drácula*, de Bram Stoker (1897) e a *Carmilla*, de Le Fanu (1872). Os crimes desses personagens também são sensacionais e espetacularizados, e são proporcionais às agressões que cometem às regras de gênero e aos ideais da sociedade vitoriana.

Todavia, Davison (2012, p.137) argumenta que monstros como *Dorian Gray*, de Wilde; Mr. Hyde, de Stevenson, ou o homem invisível de H.G. Wells, apesar de representarem produções do final desse período, também trazem a questão de uma sociedade que produz monstros através da repressão, hipocrisia e superficialidade. Os personagens reagem a uma sociedade obcecada com a respeitabilidade através da divisão em diferentes personas: aquela apropriada a ser mostrada em público, e outra que, na busca dos prazeres individuais, torna-se monstruosa graças a uma repressão que gera perversão.

Da ansiedade da sociedade vitoriana sobre o crescente aumento de poder das mulheres, outros modelos de personagens, já utilizadas em diversos contextos históricos, são retomadas nos textos do movimento decadentista, são elas a figura da *femme fatale* e do *homme fatal*. A *femme fatale*, representada na literatura inglesa dessa período por

personagens como Salomé e Carmilla, e celebrada nas obras do decadentismo francês pois “ardorada pelas marcas da corrupção” (Eco, 2004, p.42), representa agora para os vitorianos o pânico de uma sociedade diante de uma parcela da população que ameaça expressar-se sexualmente, tornando-se capaz de subjugar os homens.

Na Inglaterra do final do século XIX, especialmente após infames processos envolvendo homossexuais no período, incluindo o de Wilde (Davison, 2012, p.137), a figura do *homme fatal*, representada por personagens como Dorian Gray, também representa um pânico homossexual que sonda a população e ameaça nela despertar desejos considerados então imorais, afetando o valor supremo do que a sociedade julgava ser respeitabilidade, e assim colocando em risco o tênue equilíbrio entre as suas partes.

Davison (2012, p. 136-197) destaca, todavia, o destino e a punição narrativa que tais personagens geralmente enfrentam ao final dos romances vitorianos. É o caso da morte trágica de Salomé, Carmilla, Lucy Westenra e de Dorian Gray. Pois é necessário que as agressões cometidas à sexualidade, respeitabilidade e religião vitorianas sejam redimidas através da morte.

2.4 - Colaborações de mulheres em *The Yellow Book*

Como discutimos no capítulo I do presente trabalho, as colaborações de homens no movimento decadentista foram majoritárias e desta forma, as produções do período ganham um viés masculino sobre a representação feminina, resultando numa visão desse sexo como algo um pouco além de um objeto estético capaz de despertar desejo ou um símbolo do mal, da perversidade e de práticas sexuais consideradas bizarras.

Na Inglaterra vitoriana, tal realidade não era muito diferente. Denisof (2007, p.48) relata que os trabalhos dos artistas pré-raphaelitas, assim como os de Swinburne, Beardsley e Wilde, realizam frequentemente em seus trabalhos a operação de objetificação que transforma a mulher em símbolo. Todavia, no final do século XIX, o movimento esteticista na Inglaterra apresentava uma oportunidade de discutir e dismantelar convenções sociais pré-estabelecidas de sexo e gênero, o que era atraente para as mulheres. Entretanto, essa misoginia simbólica do movimento precisava ser discutida. Nesse sentido, a revista *The*

Yellow Book serviu como um meio de discussão para as mulheres do período, assim como plataforma para debaterem suas queixas dentro do movimento.

Lançada pela primeira vez em 1894, a publicação *The Yellow Book* utilizou a imagem do livro amarelo emprestado a Dorian Gray por Henry Wotton, que já havia se tornado icônica entre os leitores do período, como meio de promoção desse novo movimento cultural (Denissoff, 2007, p.41). Contando principalmente com o conhecimento de negócios de John Lane e a edição de arte e textos por Aubrey Beardsley e Henry Harland, respectivamente, a revista tornou-se o mais influente jornal *avant-garde* circulante na Inglaterra da época. O veículo não contava apenas com as colaborações de escritores envolvidos com o movimento decadentista, publicando também trabalhos de autores como Henry James, H.G. Wells e W.B. Yeats. Autoras como Victoria Cross, Ella D'arcy, Ada Levenson, Charlotte Mew, Evelyn Sharp, Netta Syrett, dentre muitas outras, também receberam e ofereceram apoio da comunidade do periódico, desta forma também colaborando para uma consolidação estética do movimento e da publicação.

Denissoff (2007, p.43) discute que a maioria das histórias publicadas pelas mulheres no jornal era considerada “New Woman Writing”, e tais textos geralmente adotavam um estilo realista sem grandes influências da poesia e da prosa decadentista. Entretanto, uma das colaboradoras do jornal, Ada Levenson, também conhecida por ser uma amiga próxima de Wilde, incorporou em histórias como “The Quest of Sorrow” (1896) e “Suggestion” (1898) um estilo com a autoparódia e o *wit*¹⁰ característicos das publicações do fim de século. É precisamente em “A Quest of Sorrow” que a autora irá utilizar a revista como suporte para parodiar e questionar os valores do movimento decadentista e suas atitudes em relação às mulheres.

Nesse conto, Levenson narra em primeira pessoa a busca de Cecil, um jovem esteta em busca de novas sensações (assim como Des Esseintes e Dorian Gray), especialmente a tristeza. O garoto relata que sua beleza e situação financeira nunca o permitiram experimentar esse sentimento e que isso para ele, é um grande problema. O protagonista então se envolve em uma série de ações, como enviar poemas para publicações “comuns e bárbaras” na intenção de ser rejeitado e finalmente experimentar a tristeza, apenas para ser aceito e

¹⁰ “Uma habilidade de dizer ou escrever coisas que são inteligentes e geralmente engraçadas” (Britannica, 2024, tradução nossa).

elogiado pelos periódicos, esquivando-o de seu objetivo. Em outra tentativa, Cecil busca apaixonar-se pela noiva do seu melhor amigo, com a ideia que esse amor proibido provoque o encontro com o pesar amoroso. Entretanto, após confessar o seu amor e a jovem Alice abandonar seu noivo, o rapaz, num movimento similar ao realizado por Dorian Gray após a confissão de Sibyl Vane, perde o interesse na garota e vai a um feriado na praia, abandonando por vez a busca pelo sentimento.

Alice por sua vez, diferenciando-se de suicídio cometido por Sibyl, pouco se afeta com o rompimento do relacionamento, recusando-se a permitir que a objetificação do jovem controle a sua identidade e vida. Ela simplesmente retorna ao homem que sempre a amou, não como um ideal de um sentimento, mas de forma sincera.

O conto de Levenson leva o leitor a refletir sobre a fugacidade dos ideais do movimento decadentista, que não era desconhecida pelos estetas, pois a autoparódia neste movimento frequentemente apontava a fragilidade destes ideais. Todavia, pode-se dizer que a consciência dessas problemáticas desestabilizava seus participantes, ao considerar que esses valores e princípios poderiam desmoronar fora da sua “estufa”, diante das realidades políticas e sociais do mundo.

Entretanto, como afirma Denissof: “a dissidência do decadentismo e esteticismo operava para desestabilizar a lógica binária que privilegiava os valores produtivistas do capitalismo industrial”¹¹ (2007, p.51, tradução nossa), portanto Levenson não aponta tais fraquezas no intuito de destruir o movimento, mas sim de apresentar essas problemáticas com a intenção de que tais posições sejam remodeladas de acordo com as preocupações políticas e sociais em constante mudança naquela época.

É considerando o apanhado que realizamos ao longo do capítulo II que conseguimos identificar, de forma geral, as questões relacionadas às mudanças políticas e sociais voltadas às mulheres ao longo do final do século XIX, como a Woman Question e a New Woman Question, as mudanças nas leis de divórcio e posse e os questionamentos de mulheres das classes trabalhadoras, assim como daquelas de classes abastadas que tinham interesse em aventurar outras esferas, além da vida privada. Também compreendemos que a sociedade

¹¹ The dissidence of aestheticism and decadence usually functioned to destabilize the binary logic that privileged the productivist values of industrial capitalism (Denissof, 2007, p.51).

vitoriana assumia a masculinidade como um padrão e um valor, especialmente na moral da classe média, ao qual mulheres e crianças apresentavam-se como alternativas desviantes.

Tais ansiedades quanto a essas mudanças são discutidas, de forma implícita ou explícita, particularmente nos romances góticos que surgem como um gênero produzido por e para mulheres, e eventualmente adquirem o sucesso comercial geral entre a população vitoriana. Nesse suporte para estas discussões através da ficção, surgem figuras que simbolizam muitas dessas ansiedades, como os monstros, as *femme fatales* e os *homme fatales*; bem como a figura do duplo: um monstro que espreita sorrateiramente entre os cidadãos e adquire diferentes aparências e atitudes, de acordo com as oportunidades e situações sociais. Com a chegada do final do século XIX, o movimento decadentista ganha força, e com a criação do periódico *The Yellow Book*, as escritoras do período ganham um suporte para colaborarem com e criticar as atitudes do movimento, cujas escritoras e leitores a essa altura já haviam notado contradições em relação às mudanças políticas e sociais em curso no país e no continente.

3 CAPÍTULO III - REPRESENTAÇÕES DE PERSONAGENS FEMININAS EM DORIAN GRAY:

É tendo em vista as discussões correntes no *fin-de-siècle*, e consciente da moral da classe média vitoriana com seus papéis de gênero rigidamente estabelecidos que Wilde constroi a caracterização das personagens do seu único romance. No tocante às mulheres, a quantidade de personagens na versão de 1891, ampliada, “censurada e indiscutivelmente melhorada”¹² (Mighall, 2001, p. 42, trad. nossa), é numerosa e diversa, retratando especialmente a classe aristocrática e as classes mais baixas e criminosas, numa aproximação que Mighall discute como uma “fusão entre a cultura e a corrupção”¹³ (Mighall, 2001, p.30, trad. nossa).

O romance *Dorian Gray* (1891), narra a história de um jovem descendente de aristocratas, que, ao estabelecer uma amizade com outros dois jovens, porém mais velhos que ele, o pintor Basil Hallward, e o nobre Lorde Henry Wotton, tem suas perspectivas sobre a vida alteradas pelas opiniões de ambos amigos. Num momento em que Basil Hallward finaliza o retrato do jovem Dorian, Lorde Henry discute sobre a importância da beleza física, colocando-a como um atributo supremo, e logo em seguida, lamenta a fugacidade desse bem. O jovem Dorian, influenciado pelas palavras do amigo, realiza um pacto sobrenatural em que troca a sua alma pela juventude eterna. A partir de então, agraciado pela aparência física, fortuna e agora juventude eterna, Dorian embarca em uma série de aventuras sensuais, que envolvem encontros com diversas mulheres, algumas das quais serão objetos da nossa análise.

Neste trabalho, buscamos analisar as quatro principais personagens do romance de 1891 e discutir a sua caracterização através do narrador, ambiente e dos outros personagens, para por fim debater como essas representações acompanham os temas tradicionalmente utilizados pelo movimento decadentista e seus efeitos gerais sobre o romance.

¹² The revised version of the novel was both ‘censored’ and indisputably improved (Mighall, 2001, p.xliii).

¹³ Wilde’s conflation of “culture and corruption”, and the association between art and crime, was very much in line with the views of a number of contemporary thinkers and could even be considered “commonsensical” at the time (Mighall, 2001, p.xxx).

3.1 - Sibyl Vane: A Beleza Andrógina

A personagem feminina que recebe o maior destaque no romance, Sibyl Vane, é introduzida ao leitor no capítulo IV do texto de 1891. Nesta cena, que ocorre logo após a apresentação da personagem Lady Victoria Wotton, Dorian Gray e Lorde Henry Wotton trocam opiniões sobre o sexo feminino e Harry aconselha o jovem a nunca se casar. Contrariando o seu “mentor”, Dorian confessa estar apaixonado por uma atriz que acabou de conhecer, ao que Lorde Henry o responde: “Este é um *début* bastante comum”¹⁴ (Wilde, 2001, p. 47, tradução nossa).

Tomamos conhecimento sobre quem é essa personagem majoritariamente através da descrição que os personagens masculinos fazem sobre a garota: Dorian a introduz para os seus amigos e para o leitor como uma jovem que além de muito bela, é uma artista brilhante (Wilde, 2001, p.47). Henry, ao assistir à desastrosa apresentação, insiste para que Dorian não se desfaça da garota, pois além de bela, sua ingenuidade em relação à vida é algo a ser apreciado: “Eu não suponho que você queira que sua esposa atue. Então, o que importa se ela interpreta Julieta como uma boneca de madeira? Ela é muito adorável, e se ela sabe tão pouco sobre a vida quanto sabe sobre atuar, ela será uma experiência encantadora.”¹⁵ (Wilde, 2001, p.82, tradução nossa). E Basil, apesar do desapontamento durante a performance, acredita no potencial da garota, e apenas imagina que está doente (Wilde, p.82). São através de relatos como esses que tomamos conhecimento de outros aspectos da personagem, como o fato de que está presa à companhia onde trabalha por uma dívida que Dorian promete a si mesmo pagar para resgatá-la, e detalhes sobre a sua posição social inferior à dos três homens.

Ao longo das descrições oferecidas pelo protagonista, assim como as discussões que este estabelece com Harry, fica claro que tais personagens realizam um processo de objetificação da garota. Fredrickson e Roberts (1997) alegam que nas sociedades patriarcais, a aparência física das mulheres se apresenta como um critério para a definição do seu valor, e esse processo é reforçado pelo *male gaze* e pela mídia. Ao julgá-las através das suas aparências, a sociedade desumaniza as mulheres, colocando-as na posição de commodity ao

¹⁴ “That is a rather commonplace *début*” (Wilde, 2001, p.47).

¹⁵ I don’t suppose you will want your wife to act. So what does it matter if she plays Juliet like a wooden doll? She is very lovely, and if she knows as little about life as she does about acting, she will be a delightful experience (Wilde, 2001, p.82).

retirá-las da posição de indivíduo. A teórica britânica de cinema, Laura Mulvey, que cunhou o termo "male gaze" em seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative* (1975) também descreve essa atitude da seguinte maneira:

Em um mundo operado pelo desequilíbrio sexual, o prazer escópico tem sido dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. No papel exibicionista tradicional, as mulheres são simultaneamente observadas e exibidas, com suas aparências codificadas para causarem fortes impactos visuais e eróticos, então elas podem conotar a qualidade de "ser olhada" (Mulvey, 1975, p.11, tradução nossa).¹⁶

No caso de Dorian, essa objetificação vai além da aparência física de Sibyl, pois ao presenciar o desastre da sua performance, o jovem perde completamente o interesse na garota. A relação de afeto que Dorian tem pela jovem reside no fato de que ela é a obra de arte perfeita: uma atriz de beleza comovente capaz de interpretar de forma genial todas as heroínas do cânone shakespeariano, ao “[...] realizar os sonhos dos grandes poetas e dar forma e substância às sombras da arte¹⁷” (Wilde, 2001, p. 85, tradução nossa). O sentimento que Dorian tem pela garota é ainda o de o descobridor de um artefato precioso de arte, que deseja expô-la para toda a sociedade, como fica claro no excerto: “Eu quero colocá-la num pedestal de ouro, e ver o mundo venerar aquilo que é meu”¹⁸ (Wilde, 2001, p. 75, tradução nossa).

Portanto, o desejo do jovem em torná-la sua esposa, embora seja uma decisão socialmente inadequada considerando o status e a riqueza de Dorian, é apropriado para a posição de Dorian como um dândi apreciador do belo e do perfeito, especialmente após a influência de Harry quanto a tais assuntos. Dorian insiste, todavia, que seu interesse pela menina vai além da sua beleza ou da suas capacidades como atriz, pois também está apaixonado por sua “personalidade” (Wilde, 2001, p.55) e gênio (Wilde, 2001, p.47);

¹⁶ In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness (Mulvey, 1975, p.11).

¹⁷ I loved you because you were marvelous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art (Wilde, 2001, p.85).

¹⁸ I want to place her on a pedestal of gold, and to see the world worship the woman who is mine (Wilde, 2001, p.75).

entretanto, o leitor encontra uma incongruência entre as palavras e ações do protagonista: o jovem mal conhece Sibyl Vane quando tem a intenção de torná-la sua noiva, portanto não pode compreender a sua personalidade, assim como ao ouvir as opiniões formuladas pela própria Sibyl sobre o amor e o ofício de uma atriz:

[...] Você me fez entender o que o amor realmente é. [...] Estou farta de sombras. Você é mais para mim do que toda a arte pode ser. O que eu tenho a ver com os fantoches de uma peça? Quando entrei esta noite, não conseguia entender como tudo tinha desaparecido para mim. De repente, ocorreu à minha alma o que tudo isso significava. O conhecimento me foi extraordinário. Eu os ouvi sibilando e sorri. O que eles deveriam saber sobre o amor? [...] Eu odeio o palco. Posso imitar uma paixão que não sinto, mas não posso imitar uma que me queima como fogo. Oh, Dorian, Dorian, você entende agora o que tudo isso significa? Mesmo se eu pudesse, seria uma profanação para mim atuar como se estivesse apaixonada. Você me fez ver isso ¹⁹ (Wilde, 2011, p.117, tradução nossa).

O jovem dândi em formação, humilhado diante dos seus colegas estetas que testemunham uma performance patética, rejeita a atriz completamente:

Você matou o meu amor [...] Quão pouco você deve saber sobre o amor, se você diz que isso estraga a sua arte! O que é você sem a sua arte? Nada. Eu teria feito você famosa, esplêndida, magnífica. O mundo teria te venerado e você teria pertencido a mim. O que você é agora? Uma atriz de terceira categoria com um rosto bonito (Wilde, 2011, p.117-118, tradução nossa).²⁰

Destaca-se ainda o modo que o nome da personagem relaciona-se com a sua função na narrativa. Sibyl: “do grego *Sibylla*: profetisa, oráculo” (Frankel, 2012, p.50) associa-se, assim como Dorian, à ideia da antiguidade clássica, celebrada como um grande apogeu da cultura humana na opinião de Lorde Henry. Não é à toa que Dorian a compara a uma escultura de Tanagra (Wilde, 2001, p.74) quando fala dela aos amigos. Mas, para além dessa referência à era de ouro da antiguidade, a personagem funciona como um oráculo no qual o espectador pode observar o início da degeneração moral do personagem, que se acelera após a morte de Sybil. Embora a consciência do jovem o leve a diversas tentativas de redenção e

¹⁹ You have made me understand what love really is. [...] I am sick of shadows. You are more to me than all art can ever be. What have I to do with the puppets of a play? When I came on to-night, I could not understand how it was that everything had gone from me. Suddenly it dawned on my soul what it all meant. The knowledge was exquisite to me. I heard them hissing, and I smiled. What should they know of love? [...] I hate the stage. I might mimic a passion that I do not feel, but I cannot mimic one that burns me like fire. Oh, Dorian, Dorian, you understand now what it all means? Even if I could do it, it would be profanation for me to play at being in love. You have made me see that (Wilde, 2001, p.117).

²⁰ You have killed my love, [...] How little you can know of love, if you say it mars your art! What are you without your art? Nothing. I would have made you famous, splendid, magnificent. The world would have worshipped you, and you would have belonged to me. What are you now? A third-rate actress with a pretty face (Wilde, 2001, p.117-118).

reforma, é possível entrever desde o seu relacionamento com a garota o destino de corrupção moral que afetará o personagem.

O sobrenome Vane, reforça a ideia de um objeto que oferece a direção através do empuxo de outras correntes, mas também associa-se em nível fônico com *vain*, e com isso revela a vaidade das pessoas que dela se aproximam, como Dorian e a Mrs. Vane, assim como a da própria personagem. Sibyl, apesar das difíceis condições que cercam a sua existência, vive numa espécie de conto de fadas, dentro e fora do palco, como explica Mighall (2001):

Wilde torna as cenas com Sibyl (especialmente na visão revisada) o mais artificial possível. No capítulo V, no qual ele adiciona ao romance, nós encontramos Sibyl vivendo em um mundo de “conto de fadas”, com uma mãe que “atua” a vida, da mesma forma que atuou nos palcos de melodramas, constantemente encenando poses e performando para uma plateia imaginária.[...] Sibyl, que vê Dorian "meramente como uma pessoa numa peça" (Capítulo IV), decide que ele é realmente o Príncipe Encantado, e ecoa *A Senhora de Shalott*, de Tennyson quando reclama "eu estou cansada das sombras"²¹ (Mighall, 2001, p. xxv-xxvii, tradução nossa).

Assim, nome e sobrenome reforçam a percepção da personagem como precioso objeto de arte, exemplo perfeito da arte manifesta na vida ou da vida alçada à estatura de obra de arte, sendo portanto ainda representante da Beleza Inatural: uma escultura cuja existência se justifica pela apreciação dos outros, especialmente do jovem Dorian.

Além da objetificação sofrida pela personagem, o leitor é também capaz de entrever outros tipos de opressão existentes em sua esfera familiar: presa ao teatro por uma dívida de cinquenta libras, utilizadas para o pagamento de dívidas anteriores e um traje para o seu irmão, a garota vê-se ainda muito jovem como responsável pelo sustento da família e pelo sucesso futuro do seu irmão, James Vane. Ainda que seja possível argumentar que a personagem encontra-se numa posição melhor quando comparada à violência e exploração de muitas crianças e jovens proletárias da era Vitoriana, Sibyl vivencia diversas situações em que silencia, reprime seus desejos e age de acordo com a expectativa de outras pessoas para satisfazer a vontade de terceiros. tal fato fica evidente no excerto abaixo em que sua mãe a

²¹ Wilde makes the scenes with Sibyl (especially in the revised version) as artificial as possible. In Chapter V, which he added in, we find Sibyl living in a fairy-tale world, with a mother who "plays" life as she once played the melodramatic stage, constantly adopting striking poses and acting to an imaginary gallery [...] Sibyl, who regards Dorian "merely as a person in a play" (Chapter IV), decides that he is really Prince Charming, and echoes Tennyson's Lady of Shalott when she complains, "I have grown sick of shadows" (Mighall, 2001, p.25-27).

adverte da necessidade de pagamento do débito de sua família através do seu trabalho como atriz:

[...] "Feliz!" ela ecoou, "eu só sou feliz, Sibyl, quando eu vejo você atuar. Você não deve pensar em nada além da sua atuação. O Sr. Isaac tem sido muito bom para nós, e nós devemos dinheiro a ele."

A garota olhou para cima e fez um beicinho. "Dinheiro, mãe?" exclamou, "de que importa o dinheiro? O amor vale mais do que o dinheiro."

"O Sr. Isaac nos emprestou cinquenta libras para pagar nossas dívidas e comprar uma roupa adequada para James. Você não deve esquecer disso, Sibyl. Cinquenta libras é uma quantia muito alta. O Sr. Isaac tem sido extremamente atencioso."

"Ele não é um cavalheiro, mãe, e eu odeio a forma como ele fala comigo", disse a garota, levantando-se e indo até a janela.

"Não sei como poderíamos sobreviver sem ele" respondeu a mulher mais velha, queixosamente²² (Wilde, 2001, p.59, tradução nossa).

Ressalta-se ainda o fato que Sibyl e James são ambos frutos de um caso extraconjugal de sua mãe com um nobre desconhecido, e que portanto não têm direitos como herança e títulos de nobreza. Apesar dos dois filhos terem a mesma genealogia, apenas Sibyl paga pelas consequências do ato da sua mãe ao ser responsável pelo sustento da família. Apesar da relação de sangue, a menina também não se sentia sempre confortável na presença do irmão: "Sibyl sentiu-se oprimida. Ela não conseguia comunicar sua alegria. Um leve sorriso curvando aquela boca taciturna era todo o eco que ela conseguiria receber"²³ (Wilde, 2001, p.66, tradução nossa).

Ainda relacionadas às questões de objetificação e opressão vivenciadas pela garota, é importante observar que o ofício de Sibyl como atriz também coloca a personagem em contato com heroínas shakespearianas de grande agência, que desafiam papéis de gênero, inclusive ocasionando no *cross dressing*, admirado por Dorian por sua graça andrógina (p.74). É o caso de Rosalinda e de Imogen, que se disfarçam de homens para salvarem a si mesmas e assumirem o controle dos seus próprios destinos. Por outro lado, ao interpretar

²² [...] "Happy!" she echoed, "I am only happy, Sibyl, when I see you act. You must not think of anything but your acting. Mr Isaacs has been very good to us, and we owe him money."

The girl looked up and pouted. "Money, mother?" she cried, "what does money matter? Love is more than money."

"Mr Isaacs has advanced us fifty pounds to pay off our debts, and to get a proper outfit for James. You must not forget that, Sibyl. Fifty pounds is a very large sum. Mr Isaacs has been most considerate."

"He is not a gentleman, mother, and I hate the way he talks to me," said the girl, rising to her feet, and going over to the window.

"I don't know how we could manage without him," answered the elder woman, querulously (Wilde, 2001, p.59).

²³ Sibyl felt oppressed. She could not communicate her joy. A faint smile curving that sullen mouth was all the echo she could win (Wilde, 2001, p.66).

personagens como Julieta, que se suicida por amor, Ofélia que é enlouquecida pelo sentimento e Desdêmona que é estrangulada pelo próprio marido, Sibyl encontra a morte trágica em razão do amor, que eventualmente influencia a sua própria morte. É possível inferir, portanto, que o conhecimento da personagem sobre esses possíveis posicionamentos em relação ao amor, à vida e à arte, possam ter levado a jovem ao suicídio numa tentativa de libertação, de agência sobre a sua própria existência, após tentativas repetidas e frustradas de libertar-se das diversas opressões que permeiam sua existência. E neste sentido, Dorian percebe e aprecia essa relação entre o suicídio na vida real e as tragédias shakesperianas, e o enxerga como uma realização perfeita de arte através da vida, de acordo com o dogma esteta. “É uma das grandes tragédias românticas do nosso tempo”²⁴ (Wilde, 2001, p.106, tradução nossa).

Conclui-se portanto que a personagem de Sibyl Vane é representada principalmente a partir da opinião de terceiros, especialmente do trio masculino que protagoniza o romance. Percebe-se na visão que os demais produzem sobre a jovem uma atitude de objetificação, ora como artefato perfeito de arte (tornando-a assim representante da Beleza Inatural), ora como bela mulher e esposa desejável por sua inocência, de forma semelhante ao “anjo do lar”. Além da objetificação sofrida pela jovem, percebemos uma opressão emocional e financeira produzida por outras pessoas à ela associadas: financeiramente como sua mãe, e Mr. Isaac e emocionalmente por Dorian Gray.

Também observamos como a sua interpretação de personagens shakesperianas como Imogen, Rosalinda, Julieta, Ofélia e Desdêmona; além de caracterizarem-na com o trópos da Beleza andrógina, também evidenciam o paradoxo entre a agência dessas personagens, suas tragédias e sua própria realidade, que leva ao trágico suicídio da garota, seu último ato. Entretanto, Wilde, ainda evidencia o seu atributo como personagem de ficção, diminuindo o impacto do seu suicídio sobre a narrativa e evidenciando as consequências trágicas da Beleza para essas pessoas que, embora não pertencentes às classes aristocráticas Vitorianas, compunham essa “aristocracia da aparência física”. Fator que contribui para o ponto moral do romance quanto à objetificação das pessoas e a busca desenfreada pela Beleza.

²⁴ It is one of the great romantic tragedies of the age (Wilde, 2001, p.106).

3.2 - Mrs. Vane: A “Fallen Woman” Vestida de Joias

A personagem mãe da atriz Sibyl Vane aparece brevemente no romance, introduzida no capítulo V no romance de 1891. Mrs. Vane, mãe de Sibyl, é uma personagem de temperamento romântico, como muitas nesta história. O fato de ambos seus filhos, Sibyl e James Vane, herdarem este aspecto da sua personalidade (e sua filha também a profissão de atriz), revela um dos temas secundários do romance e de suas ideologias: o papel da hereditariedade nas decisões morais, fator que também tem grande ênfase com o personagem Dorian Gray, notadamente no capítulo XI, quando o jovem analisa os retratos de seus ancestrais, como explica Mighall (2011):

Wilde supernaturaliza a crença científica, oferecendo uma dimensão oculta para a correspondência entre aparência física e caráter, e sua transferência através do legado ancestral. [...] Ao reforçar o papel da hereditariedade nas ações de Dorian, tornando-o mais um estudo "científico" que moral, Wilde traz o tema do pacto Faustiano para os tempos contemporâneos, e ele ganha um nível de plausibilidade. [...] Essa visão estava em grande acordo com o debate vitoriano sobre a "Responsabilidade em Doenças Mentais" (o título de um trabalho importante sobre o tema) e como formas de criminalidade eram uma consequência de ancestralidades "degeneradas" como a de Dorian [...] ²⁵ (Mighall, 2001, p.xix-xx, tradução nossa).

Além do temperamento romântico, a personagem é caracterizada como uma mulher maquiada, adornada pelo artifício e vestida de joias falsas e artificiais (Wilde, 2001, p.59-60), remetendo à Beleza Inatural e à Mulher Vestida de Joias, mas neste caso, a menção tanto à maquiagem quanto aos adornos acontece não para celebrá-la como a Beleza amplificada através do artifício, mas para caracterizá-la como uma alegoria da vaidade, do mau gosto e do senso comum da arte vitoriana.

A personagem é ainda representada com um comportamento repetidamente histriônico, às vezes justificado pela sua ocupação como atriz: “A Sra. Vane olhou para ela e, com um daqueles falsos gestos teatrais que muitas vezes se tornam uma segunda natureza

²⁵ Wilde supernaturalizes scientific belief, providing an occult dimension to the correspondence between physical appearance and character, and the transference of ancestral legacy. [...] By stressing the role of heredity in Dorian's actions, making him a 'scientific' rather than a moral study, Wilde was bringing the theme of the Faustian bargain up to date, giving it a degree of plausibility [...], Such a view is very much in line with contemporary debate on 'Responsibility in Mental Disease' (the title of an important work on the subject), and how forms of criminality were a consequence of 'degenerate' ancestry similar to Dorian's[...] (Mighall. 2001, p. xix-xx).

para um ator de teatro, [...]”²⁶ (Wilde, 2001 p.61, tradução nossa), às vezes como parte da sua “superficialidade e vaidade”²⁷ (Wilde, 2001, p.65, tradução nossa). Seu comportamento e sua maquiagem, ocultam, como em muitas das narrativas de Wilde, um escândalo no seu passado: quando jovem, a personagem teve um relacionamento com um *gentleman*, com conexões na alta sociedade (p.69), sério o suficiente para gerar duas crianças, que teve fim quando esse homem faleceu. A memória desse erro provoca na personagem “um terrível senso de humilhação”²⁸ (Wilde, 2001, p.69, tradução nossa), quando questionada pelos filhos sobre quem era o seu pai. Wilde, portanto, através dessa figura, traça um retrato da *fallen woman* nas classes artísticas e trabalhadoras da sociedade londrina. Através do texto, infere-se que Mrs. Vane não possui posição aristocrática, riqueza, ou mesmo família “Sibyl tem uma mãe [...] Eu não tive ninguém”²⁹ (Wilde, 2011, p.69, tradução nossa); mas o erro que cometeu em sua juventude macula fatalmente a respeitabilidade vitoriana, e ela antevê em sua própria situação do presente, como o relacionamento da sua filha com o jovem Dorian pode facilmente replicar o seu próprio.

Mrs. Vane, ainda descrita como uma “uma mulher desbotada e cansada” (Wilde, 2011, p.53, tradução nossa), vê na sua maturidade a tarefa de orientar os filhos como um importante dever, e talvez por este motivo a personagem não receba nem mesmo um nome próprio, pois sua existência na narrativa e em sua vida funciona como uma extensão das vidas de Sibyl e de James.

Também em razão da sua atitude mais cuidadosa em razão da sua “queda”, a senhora admoesta Sibyl, quando a jovem compartilha com a mãe seu sentimento sobre Dorian: “A sabedoria, de lábios apertados, falou para ela de sua poltrona gasta, sugeria prudência, citada de um livro de covardia cujo autor macaqueia em nome do senso comum. Ela não escutou, ela estava livre em seu cárcere de paixão”³⁰ (Wilde, 2001, p.60, tradução nossa), pois apesar dos seus modos românticos e histriônicos, que apontam para o seu gosto pelo melodrama

²⁶ Mrs. Vane glanced at her, and with one of those false theatrical gestures that so often become a mode of second nature to a stage player (Wilde, 2001, p.61).

²⁷ He was conscious also of the shallowness and vanity of his mother's nature (Wilde, 2001, p.65).

²⁸ For a moment a hideous sense of humiliation came over the woman (Wilde, 2001, p.69).

²⁹ ‘Sibyl has a mother,’ she murmured; ‘I had none’ (Wilde, 2001, p.69).

³⁰ Thin-lipped wisdom spoke at her from the worn chair, hinted at prudence, quoted from that book of cowardice whose author apes the name of common sense. She did not listen. She was free in her prison of passion (Wilde, 2001, p.60).

(Wilde, 2001, p. 67), a “queda” e as consequências provocadas por ela parecem ter tornado Mrs. Vane num indivíduo mais pragmático, pois é a impressão que se tem, quando novamente repreende a filha que, apesar da situação de pobreza que a família vive, não acredita que o Sr. Isaac e seu dinheiro são importantes naquela situação:

Sibyl Vane jogou sua cabeça para trás e riu. “Nós não o queremos mais, mãe. O Príncipe Encantado comanda as nossas vidas de agora em diante.” [...] “Eu o amo”, ela disse diretamente.

“Que tolinha! Que tolinha!” foi a frase papagueada em resposta. O balanço de dedos carregados de joias falsas e quebradas deu um tom grotesco às palavras (Wilde, 2011, p.59-60, tradução nossa)³¹.

A mãe parece temer ainda a repetição do seu destino na história da filha quando outros elementos do seu *affair*, repetem-se na história de Sibyl, como o fato de que o pai das crianças, apesar de não ser um aristocrata, possuía relações com a alta sociedade, exatamente como Dorian:

[...]“Ele era seu pai e um cavalheiro, e ele também tinha conexões importantes.” Uma promessa saiu dos lábios do rapaz. “Não é comigo que me preocupo”, ele exclamou, mas não deixe Sibyl... É um cavalheiro, não é? aquele que está apaixonado por ela, ou diz que é? E ele tem conexões importantes também, eu acredito” (Wilde, 2011, p.69).³²

Todavia, a mãe não proíbe que a filha continue a relacionar-se com o jovem, possivelmente considerando a aparência aristocrática e luxuosa de Dorian, o que poderia sugerir uma nova perspectiva de futuro para a família. Neste sentido, questionamos se a impressão de uma pessoa “superficial e vã” (p.65), como descreve James, ou os comentários negativos do narrador, quando mencionada a fortuna de Dorian, não representa na verdade, apenas um desejo de condições financeiras melhores para sua filha e para si mesma.

Para além da natureza sentimental desta personagem, a perspectiva e ascensão financeira parece pesar sobre o seu julgamento, que, considerando a posição social e financeira de Dorian, muito superiores à de sua filha, parecem fazê-la esquecer do risco que

³¹ Sibyl Vane tossed her head and laughed. ‘We don’t want him any more, mother. Prince Charming rules life for us now.’ Then she paused. A rose shook in her blood, and shadowed her cheeks. Quick breath parted the petals of her lips. They trembled. Some southern wind of passion swept over her, and stirred the dainty folds of her dress. ‘I love him,’ she said simply. ‘Foolish child! foolish child!’ was the parrot-phrase flung in answer. The waving of crooked, false-jewelled fingers gave grotesqueness to the words (Wilde, 2011, p.59-60).

³² [...]He was your father, and a gentleman. Indeed he was highly connected.’ An oath broke from his lips. ‘I don’t care for myself,’ he exclaimed, ‘but don’t let Sibyl. . . It is a gentleman, isn’t it, who is in love with her, or says he is? Highly connected, too, I suppose’ (Wilde, 2011, p.69).

sua filha corre caso o jovem dândi quisesse apenas aproveitar-se dela. Tal fato não ocorre, pois apesar de trocarem um beijo (Wilde, 2001, p.74), Dorian termina o relacionamento assim que se decepciona com a atuação ruim da garota, fator que impulsiona a morte da jovem, e que, ao considerar-se as penalidades da sociedade vitoriana, talvez tenha sido um destino mais agradável para a sua respeitabilidade.

Portanto, pode-se concluir que a personagem da Mrs Vane funciona como um suporte melodramático para a trajetória de Sibyl na narrativa, além de um elemento pedagógico no romance. A senhora, retratada como uma mulher desbotada e cansada, possui um temperamento similar à filha, sentimental; mas diferente desta, possui um comportamento artificial e afetado fora do palco. Sua história como mulher na sociedade vitoriana e toda a vergonha que carrega pela sua “queda”, todavia a impulsionam a analisar a vida e a vida de seus filhos com o pragmatismo e o cuidado com o qual ela desejaria ter sido aconselhada quando jovem. Todavia, a situação de pobreza que a família vive coloca a senhora numa situação ambígua quanto a que decisão tomar quanto ao relacionamento da sua filha, que termina em uma tragédia considerando a mortalidade, embora a sua respeitabilidade tenha sido preservada.

3.3 - Lady Victoria Wotton: A New Woman Vestida de Flores

Também constantemente definida através da descrição que outros homens fazem da personagem, particularmente seu marido, a Lady Victoria Wotton, ou Lady Henry, aparece inicialmente descrita pelo narrador como uma pessoa de temperamento romântico, afetado, superficial e pueril, que está constantemente tentando criar uma imagem misteriosa e pitoresca de si mesma e dos ambientes ao seu redor: “Ela estava sempre apaixonada por alguém, e como sua paixão nunca era correspondida, ela mantinha todas as suas ilusões. Esforçava-se para parecer pitoresca, apenas para criar uma aparência desarrumada”³³ (Wilde, 2001, p.46, tradução nossa); “Você nunca veio para as minhas festas, não é, Sr. Gray? Você

³³ She was usually in love with somebody, and, as her passion was never returned, she had kept all her illusions. She tried to look picturesque, but only succeeded in being untidy (Wilde, 2010, p.46).

precisa vir. Eu não posso gastar com orquídeas, mas não economizo com estrangeiros. Eles fazem os ambientes parecerem tão pitorescos”³⁴ (Wilde, 2010, p.46).

Essa superfície aparentemente pueril e romântica todavia é traída por alguns elementos do seus modos, seu “leve perfume frangipani”³⁵ (Wilde, 2001, p.47), uma essência “decadentemente doce, floral, evocativa” (Ming, 2023) que aponta para a sensualidade da “mulher vestida de flores” e dos temas orientais típicos da tradição decadentista (a flor tem origem nas Américas mas possui uma importância cerimonial e religiosa no sul da Ásia) e sua preferência por Wagner como músico favorito também indicam uma dissonância com a imagem sóbria e modesta típica do “Anjo do Lar”, e uma afinidade com os trabalhos decadentistas como explica Mighall (2001):

Ter uma preferência por Wagner indicava gostos superiores. Swinburne o apoiava, Aubrey Beardsley desenhava “As Wagnerianas” e Max Nordau estigmatizava Wagner como o músico que consumava o *fin-de-siècle*, “ele sozinho é responsável por uma abundância maior de degeneração que todos os degenerados reunidos (Nordau, Degeneração, 1892)”. Dorian e Lorde Henry naturalmente apreciavam Wagner ³⁶ (Mighall, 2001, p.237, trad. nossa).

É através destas sutis preferências, gestos, trejeitos e caprichos da personagem que atravessamos a superfície e entrevemos outra personalidade: apesar de compartilhar o mesmo nome da rainha que batiza o período e possuir uma “perfeita mania de ir à igreja”³⁷ (Wilde, 2010, p. 46, trad. nossa), a personagem está longe da exaltação de valores como a domesticidade, maternidade e devoção ao seu marido, pois vai regularmente à ópera (na qual conversa com outras pessoas quando não se satisfaz com a música) e a jantares da alta sociedade (p.46, p.67), não tem filhos e estabelece com o marido um relacionamento baseado em mentiras e encenações:

"De forma alguma", respondeu Lorde Henry, "de forma alguma, meu caro Basil. Você parece esquecer que sou casado, e um dos charmes do casamento é que ele

³⁴ You have never been to any of my parties, have you, Mr. Gray? You must come. I can't afford orchids, but I spare no expense in foreigners. They make one's rooms look so picturesque. (Wilde, 2010, p.46)

³⁵ [...]she flitted out of the room, leaving a faint odour of frangi-panni (Wilde, 2001, p.47).

³⁶ To favour Wagner indicated advanced tastes; Swinburne championed him, Aubrey Beardsley drew 'The Wagnerians', and Max Nordau stigmatized Wagner as the consummate fin-de-siècle musician, 'in himself alone charged with a greater abundance of degeneration than all the degenerates put together' (Nordau, Degeneration, 1892). Dorian and Lord Henry therefore naturally favoured Wagner (Mighall, 2001, p.237).

³⁷ Her name was Victoria, and she had a perfect mania for going to church (Wilde, 2001, p.46).

torna a vida de enganos absolutamente necessária para ambas as partes. Eu nunca sei onde a minha esposa está, e a minha esposa nunca sabe o que estou fazendo. Quando nos encontramos – o fazemos ocasionalmente, quando jantamos juntos, ou visitamos o Duque – nós contamos um ao outro as histórias mais absurdas com os semblantes mais sérios. Minha esposa é muito boa nisso. Muito melhor que eu, na verdade. Ela nunca se confunde com as datas, e eu sempre o faço. Mas quando ela me pega na mentira, não faz nenhuma confusão por isso. Às vezes gostaria que ela fizesse, mas ela apenas ri de mim”³⁸ (Wilde, 2010, p.8, tradução nossa).

A personagem e o desenrolar da sua jornada parecem estar ainda de acordo com as opiniões de Wilde sobre a hipocrisia vitoriana dos relacionamentos, especialmente nas classes aristocráticas. Tema que também é abordado em peças como *The Fan of Lady Windermere* (1982) e *The Importance of Being Earnest* (1985): Harry parece ser um esposo negligente, pois apesar de possuir dezoito imagens do jovem Dorian Gray (Wilde, 2010, p.46), Victoria admite que conhece as opiniões do seu marido apenas através do que os amigos dele a contam (Wilde, 2010, p.46). Todavia, a jovem parece não fazer grande questão desse tratamento, ou das mentiras de Harry, pois compreender mais sobre o jovem aristocrata do que ele imagina, possivelmente porque está construindo uma vida dupla e paralela à vida conjugal, que não é significada por seu marido, e que provavelmente não o afetaria. O fato de estar sempre enamorada por outras pessoas, mesmo que de forma não correspondida, também aparenta ser para ela uma fonte de prazer e diversão, criando uma atitude sobre a vida que, com certas reservas, pode-se chamar de bovarista, e que culmina na realização dessas ilusões no momento em que foge com um pianista, fato lamentado por Harry nos capítulos finais do romance:

Você deve tocar Chopin para mim. O homem que fugiu com a minha esposa tocava Chopin primorosamente. Pobre Victoria! Eu gostava muito dela. A casa está vazia sem ela. A vida conjugal é um mero hábito, um mau hábito. Mas nós lamentamos até mesmo a perda dos nossos piores hábitos. Talvez sejam esses os que nós mais lamentamos. Eles são parte essencial da nossa personalidade³⁹ (Wilde, 2010, p. 202, tradução nossa).

³⁸ ‘Not at all,’ answered Lord Henry, ‘not at all, my dear Basil. You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties. I never know where my wife is, and my wife never knows what I am doing. When we meet – we do meet occasionally, when we dine out together, or go down to the Duke’s – we tell each other the most absurd stories with the most serious faces. My wife is very good at it – much better, in fact, than I am. She never gets confused over her dates, and I always do. But when she does find me out, she makes no row at all. I sometimes wish she would; but she merely laughs at me’ (Wilde, 2001, p.8).

³⁹ You must play Chopin to me. The man with whom my wife ran away played Chopin exquisitely. Poor Victoria! I was very fond of her. The house is rather lonely without her. Of course married life is merely a habit, a bad habit. But then one regrets the loss even of one’s worst habits. Perhaps one regrets them the most. They are an essential part of one’s personality (Wilde, 2010, p. 202).

E que narrativamente já estava prenunciada desde o seu primeiro aparecimento, dada a afetação sentimental que a personagem tem pela exotização daquilo que é estrangeiro:

Tenho tido uma adoração por pianistas – às vezes por dois ao mesmo tempo, Harry me diz. Eu não sei o que eles têm de especial. Talvez seja porque são estrangeiros. Todos eles são, não são? ⁴⁰ (Wilde, 2010, p.46, tradução nossa).

O fato de que Victoria, para fugir com o mencionado pianista, realiza um divórcio (Wilde, 2010, p.202), também reforça a sua identidade como “New Woman”, considerando as modificações que a lei de divórcios ganha por volta da metade da Era Vitoriana. Além disso, apesar das alterações legais constituírem novas condições para que as mulheres agora pudessem decidir pela separação, a questão do divórcio ainda era um grande tabu nesta sociedade (Felder, 2016, p.3), portanto o fato que Lady Victoria Wotton busca esse meio legal diante de toda a sociedade aristocrática vitoriana para viver outro relacionamento, mostra-se como um ato de honestidade maior do que outros personagens como Dorian Gray e Lorde Henry Wotton, que realizam essas transgressões à respeitabilidade social em suas “vidas duplas”, mas ainda nela convivem e buscam a sua aprovação.

É possível aferir, portanto, que apesar da aparência superficial, desajeitada e afetada da personagem, que ela é capaz de ler o caráter das pessoas ao seu redor e aproveitar-se dos seus desvios para a sua própria vantagem e diversão. Cria-se desta forma um paradoxo, entre o nome da Rainha, símbolo das ditas virtudes do “Anjo do Lar”, e da personalidade da Lady Victoria: uma New Woman aristocrática, que através da performance de uma esposa desajeitada e romântica busca através da dissimulação e dos recursos legais os meios de atingir seus objetivos influenciados pela estética decadentista e pela sua exotização romântica daquilo que é estrangeiro.

3.4 - A Duquesa de Montmouth: A New Woman Espirituosa

Uma das personagens introduzidas na versão de 1891, Gladys, a Duquesa de Monmouth é apresentada ao leitor como uma jovem, inteligente e bela aristocrata, através de relatos de Lorde Henry e Dorian Gray, no capítulo XV. Por meio do diálogo dos dois, entendemos que a duquesa é casada há uma década com o Duque de Monmouth, que é muitas décadas mais velho que a jovem e que depois entendemos que prefere dar atenção a besouros

⁴⁰ I have simply worshipped pianists – two at a time, sometimes, Harry tells me. I don’t know what it is about them. Perhaps it is that they are foreigners. They all are, ain’t they? (Wilde, 2010, p.46).

exóticos que a sua esposa. Quando a jovem finalmente aparece na narrativa, num encontro organizado por Dorian Gray em Selby Royal (uma propriedade fictícia, herdada pelo jovem, no interior da Inglaterra), Lorde Henry, seu primo, descreve-a ainda como uma “boa Tory” (p.186), e a aristocrata descreve a si mesma como uma “romântica” (p.189).

Todavia, através das ações da personagem ao longo do romance, não percebemos o conservadorismo dos seus modos ou o sentimentalismo típico do temperamento romântico. Temos na verdade, novamente a representação da New Woman aristocrática.

Apesar da postura irrepreensível nos encontros da alta sociedade, Gladys flerta discretamente e repetidamente com Dorian, mesmo na presença de seu próprio marido: “Você está flertando escandalosamente com ele”, disse Lorde Henry à sua prima. ‘É melhor tomar cuidado. Ele é muito fascinante’ ”⁴¹ (Wilde, 2001, p.189, tradução nossa). A Duquesa, além disso, mostra-se como uma pessoa atenta às mudanças políticas na Inglaterra, pois concorda com a teoria de Harry que “A Inglaterra é a terra do hipócrita” (Wilde, 2001, p.186); acredita que “as mulheres comandam o mundo” (Wilde, 2001, p.188), e se flerta com Dorian Gray nos mesmos ambientes frequentados por seu esposo é porque acredita que a “Coragem passou dos homens para as mulheres. É uma nova experiência para nós.”⁴² (Wilde, 2001, p.189, tradução nossa). Gladys, portanto, não está preocupada com a prática da respeitabilidade Vitoriana, sua devoção à família e sua pudicícia, ou outros costumes tradicionais do período por si sós. Ela preocupa-se em manter essa imagem diante da sociedade e adotar a atitude que lhe convém na esfera privada, pois está desiludida com seu casamento por conveniência “Estou cansada das folhas de morangueiro”^{43 44} (Wilde, 2001, p.197, tradução nossa), mas também não deseja perder o status de aristocrata. “Não vou abrir mão de uma pétala”⁴⁵ (Wilde, 2010, p.197, tradução nossa).

Quanto ao temperamento romântico, Gladys está apaixonada por Dorian Gray, mas de acordo com Lorde Henry, o ama com reservas: “[...] A duquesa o ama muito, mas não gosta tanto de você, assim vocês formam um excelente par”⁴⁶ (Wilde, 2001, p.195, tradução nossa),

⁴¹ ‘You are flirting disgracefully with him,’ said Lord Henry to his cousin. ‘You had better take care. He is very fascinating’ (Wilde, 2001, p.189).

⁴² ‘Courage has passed from men to women. It is a new experience for us’ (Wilde, 2001, p. 189).

⁴³ ‘I am tired of strawberry leaves’ (Wilde, 2001, p.197).

⁴⁴ As coroas ducais eram decoradas com folhas de morangueiros (Mighall, 2001, p.25).

⁴⁵ I will not part with a petal (Wilde, 2001, p.197).

⁴⁶ the Duchess loves you very much, but she likes you less, so you are excellently matched (Wilde, 2001, p.195).

e, diferente da Lady Narborough, vê o seu casamento com o duque de Monmouth como uma forma de ascensão social, que não necessariamente precisa ser paga através da fidelidade e devoção ao seu marido. A jovem ainda parece enxergar a vida conjugal como um jogo pelo qual tem certo apetite pelo risco. Tal fato pode ser observado no capítulo XVIII, quando a duquesa entrega, por meio do jardineiro, uma carta para Dorian, marcando um encontro, ao que Lorde Henry observa: “Como as mulheres gostam de fazer coisas perigosas!”⁴⁷ (Wilde, 2001, p.195, tradução nossa). Além disso, logo em seguida o dândi descreve-a como “Ártemis em um traje sob medida”⁴⁸ (Wilde, 2001, p.196, tradução nossa), reforçando a percepção da dama como “caçadora” demais para a sua própria respeitabilidade. O gosto pelo desafio e pelo perigo também parece impulsionar os momentos de “esgrima verbal”, situações nas quais a personagem estabelece conversas em que a astúcia e o intelecto ganham evidência em respostas rápidas e divertidas, particularmente com o Lorde Henry. Gladys é, desta forma, uma das poucas personagens no livro que conseguem acompanhar o *wit* do epigramatista nos diálogos dos encontros da sociedade.

Além, da rejeição de valores tradicionalmente vitorianos, da agência sexual e ousadia verbal da personagem, uma das formas pelas quais Wilde caracteriza a personagem como uma *New Woman* é através de uma analogia do mundo natural. Na estufa de flores em Selby Royal, enquanto falam sobre o humor ranzinza de Dorian naquele momento, a duquesa exclama: “Acho que ele pensa que Monmouth casou comigo apenas por princípios científicos, como o melhor espécime que ele pôde encontrar de uma borboleta moderna”⁴⁹ (Wilde, 2010, p.187, tradução nossa). Ao que Dorian retorna: “Bem, espero que ele não a espete com alfinetes, Duquesa”⁵⁰ (Wilde, 2001, p.188, tradução nossa), entrevedo a perigosa situação que aconteceria caso o relacionamento entre os dois fosse descoberto pelo Duque. Gladys também, apesar de ser uma aristocrata com tendências românticas como a Lady Victoria Wotton, não parece compartilhar da mesma sensibilidade decadentista da esposa do

⁴⁷ How fond women are of doing dangerous things! (Wilde, 2001, p.195).

⁴⁸ Artemis in a tailor-made gown (Wilde, 2001, p.196).

⁴⁹ “I believe he thinks that Monmouth married me on purely scientific principles as the best specimen he could find of a modern butterfly” (Wilde, 2001, p.187).

⁵⁰ “Well, I hope he won’t stick pins into you, Duchess” (Wilde, 2001, p.188).

Lorde Henry, pois acredita que seu primo dândi "Dá um valor exagerado à Beleza" ⁵¹ (Wilde, 2001, p.186, tradução nossa).

Outra visão que a jovem proporciona à narrativa é a da reação dos decadentistas às “Novas Mulheres”, pois apesar do encanto que inspira em Dorian e Henry, este cultivava uma certa antipatia pela jovem duquesa, enxergando-a, apesar da sua pouca idade, como muito esperta, forte e experimentada para o seu gosto:

“Ela é muito inteligente, inteligente demais para uma mulher. Falta nela o charme indefinível da fraqueza. São os pés de barro que tornam o ouro da imagem precioso. Seus pés são lindos, mas eles não são feitos de barro. Pés de porcelana branca, se preferir. Eles passaram pelo fogo, e o que o fogo não destrói, ele fortalece. Ela passou por muita coisa” ⁵² (Wilde, 2010, p.173, tradução nossa).

Essa antipatia pela duquesa é novamente declarada quando, no capítulo XIX, logo após a morte acidental de James Vane, Dorian decide por sua “reforma”, e abandona o *affair* com a duquesa de Monmouth para a sua redenção no campo. Na ocasião, o dândi mais velho questiona: "Talvez você tenha se cansado da Gladys? Eu achei que você se cansaria. Aquela língua esperta dela é irritante"⁵³ (Wilde, 2010, p.208, tradução nossa). O que atesta mais uma vez que, apesar da postura liberal e hedonista que Henry adota ao longo do romance, a experiência de testemunhar um poder verbal vindo das mulheres que desafiam o seu próprio é algo que o desconforta. Ainda que esse exercício da inteligência da duquesa esteja limitado à prática verbal e privada, pois estes eram os espaços ao qual ainda estava confinada em razão do seu sexo, casamento e status.

A figura da Duquesa de Monmouth, portanto, adiciona para o leitor uma ideia de como se estabeleciam os *affairs* de Dorian após o trato sobrenatural e a influência de Lorde Henry sobre a sua personalidade. Além disso, a personagem adiciona mais *wit* ao texto, comparado à versão de 1890. Com ela, novamente, temos uma representação da superfície explícita nas palavras da personagem: conservadora, romântica, com o contraste das suas ações, que revelam a sua verdadeira natureza: espirituosa, desafiadora, estratégica e

⁵¹ “That is your error, Harry, believe me. You value beauty far too much” (Wilde, 2001, p.186).

⁵² “She is very clever, too clever for a woman. She lacks the indefinable charm of weakness. It is the feet of clay that makes the gold of the image precious. Her feet are very pretty, but they are not feet of clay. White porcelain feet, if you like. They have been through the fire, and what fire does not destroy, it hardens. She has had experiences” (Wilde, 2010, p.173).

⁵³ Perhaps you are tired of Gladys? I thought you would be. Her clever tongue gets on one's nerves (Wilde, 2001, p.208).

aventureira. Além disso, temos outra representação de relacionamentos extraconjugais na esfera aristocrática, somada à da Lady Henry Wotton. E, ao menos entre as principais personagens femininas, podemos afirmar que estas escondem melhor os seus *affairs*, em comparação àquelas de classes mais baixas, revelando a hipocrisia e o duplo padrão de moralidade por parte da classe que determina os costumes e valores. A existência da personagem ainda estabelece uma visão sobre como as “New Woman” eram percebidas no movimento decadentista, mesmo por homens que simpatizam com os novos valores do fim-do-século, mas que, para todos os efeitos, provocam certa ansiedade ao ameaçar atingir o mesmo status de poder ou ultrapassá-lo, quando comparadas às tradicionais “Anjos do Lar”, ainda que esse poder seja meramente performático e verbal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações de mulheres ao longo da História da Arte revelam muitas informações sobre a forma como a sociedade e os intelectuais de cada período enxergam o sexo feminino e as performances do gênero como objetos dos seus trabalhos, assim como as mudanças tecnológicas e ideológicas que ocorrem com o passar do tempo e influenciam tais percepções. Através da nossa revisão bibliográfica, encontramos na Beleza Decadentista uma admiração daquilo que é artificial e perfeito, que dá origem ao culto da Arte e à proliferação da figura dos dândis. Uma vez que o artifício recebe um estatuto de valor elevado, certas representações de mulheres abundam na arte decadentista de uma forma geral: as mulheres representadas pela Beleza Inatural e pela Beleza Ambígua, com ênfase na Beleza Andrógina como ápice do belo por incorporar ambos os sexos, e os temas da Mulher Flor e Mulher Jóia, que abundam em pinturas, poemas, romances, ensaios e outros formatos na Europa do *fin-de-siècle*.

Já no Esteticismo Vitoriano, cujo senso comum sobre o belo atrela a praticidade à Beleza, como na arte decorativa, o artista, em momentos, numa tentativa de fazer-se diverso, em outros numa forma heurística para debater grandes ansiedades pertinentes às mudanças nas estruturas de poder e sexualidade, cria, reutiliza e desmonta arquétipos como os do “Anjo do Lar”; a “New Woman”, as “Femme Fatales” e “Homme Fatales”, os monstros e os “duplos”. Além disso, nesse período e local específico, dado o gosto popular por histórias sobrenaturais, os romances góticos ganham destaque como meios nos quais essas discussões ocorrem por meio de alegorias e metáforas, recebendo modificações e discutindo novas pautas de acordo com a passagem do Período Vitoriano, até culminar nas ficções “góticas fantásticas do fim-de-século”⁵⁴, subgênero ao qual *Dorian Gray* é contemporaneamente identificado.

Nossa pesquisa buscou analisar as principais personagens femininas representadas no romance de 1891: Sibyl Vane; Mrs. Vane; Lady Victoria Wotton e A Duquesa de Monmouth e discutir como essas figuras afetam a narrativa de forma geral. A partir da análise e comparação dos dados, pudemos concluir que as representações de mulheres no romance de Wilde são bastante diversificadas e complexas, não se atendo exatamente a um determinado

⁵⁴ Fin-de-siècle Fantastic Gothic (Davison, 2012, p.135).

arquétipo recorrente no *fin-de siècle*. Em *Sibyl*, encontramos o trópos da Beleza Ambígua e da Beleza Ambígua relacionada à Beleza Andrógina, mas Wilde com esta personagem também nos mostra a operação que os decadentistas realizam sobre o “sexo decorativo”, ao transformar a mulher em um símbolo. Entretanto, o autor utiliza nos discursos da personagem uma linguagem artificial, que proporciona ao leitor uma visão metalinguística da jovem como uma personagem explicitamente de ficção, em comparação às demais do livro, o que diminui para o expectador o *pathos* relacionado às suas ações, particularmente, o seu suicídio. E por fim, ainda traz à tona uma percepção de outros tipos de opressão que as mulheres da classe artística vitoriana, ainda que pertencentes à essa “aristocracia da aparência física” estavam sujeitas.

Já na personagem da Mrs. Vane, temos a representação de uma *fallen woman* na classe artística e proletária londrina, e através dela, Wilde discute as consequências da perda da respeitabilidade na sociedade vitoriana, e os graves resultados da vergonha e ostracismo social. Questionamos se a ausência de um nome próprio seja um meio pelo qual Wilde representa esse apagamento da identidade e da humanidade das mulheres que estavam sujeitas a esse tratamento, considerando a importância que o autor dedica aos nomes dos personagens. “Names are everything.” (Wilde, 2001, p.186). É também através dela, que Wilde também discute as crenças sobre o papel da hereditariedade no destino das pessoas, ideologia em grande aceitação na Inglaterra daquele período. Apesar de ser continuamente ridicularizada e criticada pelo narrador, a personagem, diferente de sua filha, mostra um pragmatismo atento às questões de respeitabilidade na sociedade e alerta a sua filha sobre as consequências de atos insensatos, além de avaliar os fatores considerando as condições financeiras de Dorian, que trariam uma ascensão social à sua família.

Na personagem da Lady Victoria Wotton, temos a representação da New Woman aristocrática, que apesar de compartilhar o mesmo nome da rainha, símbolo do Anjo do Lar; dos seus modos românticos e pueris, e do tratamento cético e hostil produzido pelo narrador, mostra-se; tão sutil e sensualmente quanto seu perfume frangipani, como uma personagem capaz de levar uma vida que desvia-se dos ideais propagados pela classe média vitoriana. Victoria eventualmente usa dos meios recentemente adquiridos pelas mulheres do período

para encontrar a satisfação em outros meios que não o seu próprio casamento, culminando no seu divórcio e fuga com um amante, que escandalizam a sociedade londrina.

Também na Duquesa de Monmouth, Wilde realiza o retrato da New Woman aristocrática: a bela e inteligente Gladys, que se autodescreve como uma “romântica”, e é descrita por outros como uma “Tory”, é uma jovem entediada pelo seu casamento aristocrático e que busca aventuras em outros relacionamentos e na “esgrima verbal”, de forma bastante estrategista. É uma personagem que parece acreditar no crescente aumento de poder das mulheres vitorianas e que talvez por essa crença, exercita a sua astúcia verbal mais que as principais mulheres e homens representados no livro, e a reação que essa prática produz, especialmente no Lorde Henry Wotton, revela as reações, mesmo dentre os mais liberais, sobre a mudança nas posições de poder entre homens e mulheres no período.

É de acordo com os dados recolhidos em nossa pesquisa e análise, que concluímos que as representações das personagens femininas de maior destaque no romance acontece de forma diversificada e complexa, mesmo nas personagens que parecem realizar a reprodução de clichês, como a Mrs. Vane. Não há a típica dicotomia de *madonnas* e prostitutas; ou de forma mais adequada ao período, de “anjos do lar” e “*femme-fatales*”. O que Wilde representa com essas personagens são o tratamento objetificador da sociedade e do esteta sobre as mulheres, e as dicotomias de “aparência versus essência”, ou “superfície e significado”, reiterando um dos seus epigramas que parece orientar a suas escolhas estéticas no romance e na vida: “A verdade raramente é pura e jamais é simples. A vida moderna seria bastante tediosa se fosse qualquer uma das duas coisas, e a literatura moderna uma impossibilidade completa!” (Wilde, 1985, p.21, tradução nossa)⁵⁵.

Acreditamos que ao confeccionar as personagens dessa maneira, Wilde cria um panorama complexo sobre as mulheres do período que, aliado à arquitetura geral do romance, adiciona multiplicidade ao texto e produz um efeito de mimetizar a sociedade vitoriana em sua grande complexidade, o que aumenta o nível de verossimilhança e plausibilidade nesta ficção gótica e sobrenatural. Tal decisão estaria de acordo com as orientações clássicas sobre Arte e Literatura que Wilde recebeu em vida e admirava como grande apogeu das produções humanas, mas também estaria de acordo com o seu apreço pela arte moderna, e pela

⁵⁵ The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility!” (Wilde, 1985, p.21).

introdução de novos temas e discussões no campo da Literatura, incluindo os direitos das mulheres, que embora sejam todas retratadas de forma a representar performances, sejam elas teatrais ou sociais, apresentam a diversidade de personalidades presentes naquela sociedade em constante mudança.

É considerando os resultados obtidos na nossa pesquisa que compreendemos que o livro possui muitas outras personagens, homens e mulheres, que desempenham papéis menores na narrativa e que também poderiam ser analisados para uma compreensão mais ampla do imaginário wildeano e dos efeitos que produzem sobre o romance. Também seria interessante analisar melhor as opiniões particulares do autor sobre os movimentos das mulheres no século XIX e o futuro desse hoje chamado feminismo. Para isso, seria necessária uma análise qualitativa que abarcasse essas personagens menores e além disso, uma pesquisa biográfica mais aprofundada, que esclarecerá as opiniões de Wilde sobre os movimentos das mulheres no período, além de verificar se essas opiniões assumidas em vida são empregadas no romance, ou se o autor, de forma a praticar as máximas exibidas no seu célebre prefácio, preferiu “revelar a arte, e esconder o artista”⁵⁶ (Wilde, 2001, p.3, tradução nossa).

⁵⁶ To reveal art and conceal the artist is art's aim. (Wilde, 2001, p.3)

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, Lynn. **Ideals of Womanhood in Victorian Britain**. BBC United Kingdom, 09 de Agosto de 2001. History Trails. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/history/trail/victorian_britain/women_home/ideals_womanhood_01.shtml>. Acesso em Out. 2024.
- BRITANNICA. Wit Definition & Meaning. **Britannica**, 2024. Disponível em: <<https://www.britannica.com/dictionary/wit>>. Acesso em Out. 2024.
- DAVISON, Carol. The Victorian Gothic and Gender. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William. **Victorian Gothic: An Edinburgh Companion**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1ª ed. p. 124-139. 2012.
- DENISSOF, Dennis. Decadence and aestheticism. In: MARSHALL, Gail. **The Cambridge Companion to THE FIN DE SIÈCLE**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1ª ed. p.31-52. 2007.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 1ª ed. p.328-354. 2004.
- FELDER, Ashley. **Separate Ways or Til Death do Us Part? Divorce in Victorian Literature**. 2016. Disponível em <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1444&context=honors_theses>. acesso em Out. 2024.
- FRANKEL, Textual Introduction. In: WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 3ª ed. p.50. E-book.
- FREDRICKSON, Barbara, ROBERTS, Tomi-Ann; **Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks**. Psychology of Women Quarterly 21, 173-206. <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- HOBSBAWN, Eric. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª ed. 2015.
- HUYSMANS, Joris Karl. **Às Avestas**. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011. 1ª ed. 2011.
- KUHL, Sarah. **The Angel in the House and Fallen Women: Assigning Women their Places in Victorian Society**. Oxford Open Educational Resources. 2016. Disponível em: <<https://open.conted.ox.ac.uk/resources/documents/angel-house-and-fallen-women-assigning-women-their-places-victorian-society>>. Acesso em Out. 2024.
- MCGUINNESS, Patrick. Notas. In: **Às Avestas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011. 1ª ed. p.323-2345. 2011.
- MING, Sean. **Plant of the Month: Frangipani**. JSTOR Daily, 2023. Disponível em: <<https://daily.jstor.org/plant-of-the-month-frangipani/>>. Acesso em Out. 2024.

MIGHALL, Robert. Introduction. In: WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Londres: Penguin Books, 1ª ed. p.9-29. 2001. E-book.

MIGHALL, Robert. Notes. In: WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Londres: Penguin Books, 1ª ed. p.231-252. 2001. E-book.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

SANTANA, Luciana; SENKO, Elaine. **Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX**. Revista Diálogos Mediterrâneos, nº 10, 2016. Disponível em <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/RevistaDM/article/view/209/216> . Acesso em Out. 2024.

SOUZA, Tatiana.; SOUZA, Sueder. **O Anjo do Lar e Femme Fatale: a representação da mulher vitoriana na obra Carmilla, de Le Fanu**. Revista Ártemis vol. XXI, nº1. 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/37047/20601> . Acesso em Out. 2024.

TAVARES, E. **Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray**. Acta Scientiarum, 2016. Disponível em https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/25407/pdf_122 . Acesso em Out. 2024.

WILDE, Oscar. **The Importance of Being Earnest and Other Plays**. Nova Iorque: Signet Classic. 1ª ed.1985.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Editado, com introdução e notas por Robert Mighall. Inglaterra: Penguin Books, 1ª ed. 2001. E-book.

WILDE, Oscar. **The Uncensored Picture of Dorian Gray**. Editado por Nicholas Frankel. Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press, 3ª ed. 2012. E-book.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. L&PM, 1ª ed. 2012. p.5-15.