

## PAULO BARRETO E ELYSIO DE CARVALHO: PARCERIAS DO DECADENTISMO

Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho (UFRJ)

### RESUMO:

*Este texto se propõe a refletir como Paulo Barreto e Elysio de Carvalho, no cenário da Belle Époque carioca, exerceram o eixo de parcerias textuais favorecedoras pela importância das influências do Decadentismo. Marcadamente, eles refinaram correspondências ascensionais de refletirem certas temáticas de Oscar Wilde; associaram-se às instigantes aplicações sobre o repasse de uma encenação paralela, ao nortear o ingresso de escritas nos domínios teatrais postulados pelo dandismo, como também no resgate de provocações acerca do paradoxo.*

**Palavras-chave:** Decadentismo, Dandismo, Parcerias Textuais.

Em *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária Brasileira*, Gentil de Faria destaca como João do Rio (Paulo Barreto/1881-1921) e Elysio de Carvalho (1880-1925) foram “os maiores divulgadores de Wilde no Brasil”<sup>1</sup>, escritores que assumiram o compromisso da instalação de singulares idéias no ambiente carioca das duas primeiras décadas do século XX. A partir desses comentários, percebemos o interesse de proceder a uma análise da padronagem articulada pela produção de Elysio de Carvalho, escritor alagoano que procurou montar com Paulo Barreto uma parceria textual favorecedora de um resgate das relações wildeanas entre dandismo e escritura, como também atuando de modo decisivo sobre desafios e manobras da exibição do esteticismo decadentista no cenário do Rio de Janeiro.

Seguramente, os enredos de apresentação modernizadora da capital do país engendrados pela transformação urbana ganharam um tratamento especular no livro *Five o'clock*<sup>2</sup>, publicado por Elysio de Carvalho em 1909. Tematizando certas designações cambiantes da literatura, tal livro é apontado como referência obrigatória para percepção do período, sendo alinhado entre as prosas que melhor sinalizam o tom artificial que definiu o estilo da *Belle Époque* carioca. Dedicado a Paulo Barreto, escritor que se consagrou sob o pseudônimo João do Rio, *Five o'clock* incorpora como texto os atributos dispostos por sua “carta-oferta”:

A Paulo Barreto, o artista bizarro, atormentado e cintilante, admirável como Jean Lorrain e paradoxal como Oscar Wilde, - seus mestres, voluptuoso, requintado, perturbante e decadente, nostálgico como um lírico e impulsivo como um bárbaro, ao mesmo tempo místico como Verlaine e pagão como D’Annunzio (...) o cronista elegante, e o mais singular, das luxúrias, das perversões, das vesanias, das sensualidades, das bizarras inconfessáveis e das grotescas vaidades da nossa gente, pertence este livro (...).(FC,p.6

Pela dedicatória, o autor configura uma espécie de protocolo de produção da própria escrita, do mesmo modo que instaura uma credencial para a travessia de seu leitor. Ao invocar o perfil da obra de Paulo Barreto, Elysio de Carvalho traçou estratégias para também concretizar a convocação de grande vínculo. Assim, enquanto texto que teatraliza textos, *Five o'clock* fornece uma ampla vitrine a respeito de obras agenciadas naquele instante pré-modernista. Constituído por vinte e oito fragmentos, datados com o dia da semana e arrematados com a indicação de que cumprem, cronologicamente, a primeira década do século XX, *Five o'clock* simula ser um diário escrito entre Rio e Petrópolis. As quebras do discurso, autorizadas pelo gênero, montam a cena de cada um desses fragmentos, admitindo uma circunstância aleatória de leitura, uma vez que não se impõe uma

narrativa, mas anotações ou registros do cotidiano de um diarista curiosamente disposto a mesclar certa herança baudelairiana com o tom de crônica mundana que rege o tempo de um *dandy*. *Five o'clock* transtorna os limites entre pessoas e *personas*, entre figuras reais e ficcionalizadas, favorecendo a um dispositivo provocador das flutuações entre o eu-civil e o eu-da-escrita. No desdobramento dessas afinidades, *Five o'clock* posiciona um corpo poroso pronto a absorver personagens, permutar papéis, reordenar diferentes lugares e códigos da escrita comuns a Paulo Barreto. O discurso que distende a manifestação de cada fragmento propõe-se como representação que discorre sobre os recursos da própria trama, promovendo uma pilhagem autorizada que rasura os limites do pastiche, sobrepondo-se ao mero decalque de autores *fin-de-siècle*. Expandindo a mirada com que dedica o livro ao cronista carioca, Elysio de Carvalho persegue um jogo de ressonâncias apoiado no compromisso a partir do qual o receituário do Decadentismo homologara uma travessia intertextual. O livro de Huysmans, que Oscar Wilde fez circular pelas mãos de Dorian Gray, baliza uma passagem de anel afinando um coro-de-escritas, que assegura o procedimento com que cada texto confirma a reapresentação de textos-tutores ou matrizes fraturadas a partir do apelo de novos diálogos. Esse aspecto mostra-se claramente expresso no percurso de *Five o'clock*, que – de forma dialógica – transmigra poemas, versos em diferentes línguas, citações, recortes de narrativas, fornecendo uma bricolagem que adensa a lembrança de emblemas decadentistas. Fiel à escrita huysmansiana, o emissor de *Five o'clock* apresenta-se como um *homem que vive sempre a procura do raro* (FC, p. 91), nostálgico de *épocas decadentes* (FC, p. 93). A temperatura de seus primeiros fragmentos acolhe um estado emocional expresso como neurastenia herdeira da *febre de nervos* com que Des Esseintes refinou as experiências que consolidariam seu comportamento como *l'archétype du décadent*.<sup>3</sup>

Identificando-se com a índole cerebral do protagonista de *À Rebours*, ele empresta, ao contorno de sua nevrose, um abatimento gêmeo do *spleen* baudelairiano. Esse parentesco é confirmado pelo fragmento que interroga: *Quando passarão estes dias de chuva e de spleen, dias sem luz e sem perfume, dias de lama e de fastio, dias dolorosos e aziagos ?* (FC, p.11). Ao discorrer sobre o esforço com que busca contabilizar a análise de sua “enfermidade”, o emissor de *Five o'clock* filia-se às rotas de um “teatro do avessismo”, que incorpora a noção de embriaguez sinestésica, fazendo a requisição dos truques decadentistas como culminância de um antinaturalismo revisor. Como Des Esseintes embriagado pelo perfume de *flores suspeitas*, ele se apresenta perturbado por *desejos bizarros*, tomado por visões de *impérios em agonia*, no adensamento mesmo com que refina as faturas da própria anotação.

Embriaga-me o perfume de flores suspeitas, ofuscam-me reflexos de espelhos tenebrosos, perturbam-me desejos bizarros, vejo impérios em agonia, cidades de oiro flutuando em crepúsculos bárbaros (...). (FC, p.7)

Torturado por uma desilusão amorosa, o emissor de *Five o'clock* engendrou, desde a primeira página de seu chamado diário, a fruição de sensações avizinhas dos sintomas através dos quais Huysmans encrespou telas crepusculares e distinguiu ruínas por onde transitavam *populações de andróginos e de hermafroditas em êxodo, sátiros perseguindo ninfas ensangüentadas, esfinges com olhos de esmeralda*. (FC, p.8).

Ao exhibir a sustentação do artifício contra as determinações naturalistas, o Decadentismo instalou um discurso de inversão do mundo. A extravagância artificial com que Huysmans elabora as fabulações do avesso anotou o desvio capaz de estimular a estufa decadentista, semeando a narrativa finissecular como uma planta rara e perversa. Esse fechamento ao mundo natural implica em lançar mão do super-refinado e tecer a administração de postigos que confidenciam um imaginário não apenas simpatizante das rutilações do exótico, mas da povoação mesma de um exotismo de efeito engenhoso, conferido como fingimentos que aderem ao gosto de inventar um cenário textual de estilizações neomaneiristas. Submetendo a natureza ao estilo, tais flutuações disseminaram em suas práticas o emprego do termo *bizantino*, que passaria a ter uma dupla

referência: “a arte altamente estilizada do oriente cristão e o esteticismo do fim do século dos decadentes”<sup>4</sup>. Por sua inclinação aguda de estilo, Oscar Wilde destacou-se com um dos expoentes do neomaneirismo decadentista, como o grande propagador da afetação bizantina que estimulou a escrita a subverter a visão tradicional da arte como imitação do real, a rescindir contrato com o bom senso e o senso comum positivistas.

Defensor e culminador do esteticismo decadentista, Wilde – que dizia “tenho a mesma náusea de *Des Esseintes*”<sup>5</sup> – postulou um transtorno de papéis. Tal como as flores naturais que imitavam as falsas, o antinatural passou a ser o referente da nova estética, cumprindo na senda do artifício o seu destino decadentista. Pelo cultivo de espécies raras, o esteta finissecular não apenas desenraizou o suporte clássico de representação do real, como também fecundou a organização da narrativa na interioridade do simulacro. A adesão de Elysio de Carvalho a tais orientações evidencia-se na atitude mesma a partir da qual *Five o'clock* seleciona o seu “elenco”. Autorizado pelas rubricas do esteticismo, o diarista convocou vários corpos singulares, prestigiando extravagâncias de uma casta de eleitos, de uma confraria de raros que tomara assento numa câmara aristocrática da Arte; lugar irrefragável para a investidura da apresentação de suas inquietações estéticas e existenciais, provimentos da própria estufa, refúgio refinado do diarista e seus pares.

Nas disposições espaciais de *Five o'clock*, o salão constitui um lugar-chave: *un salon, pour un dandy, est une scène*<sup>6</sup>. Agrupando notáveis, mas especialmente reunindo a elite letrada, o salão protocola jantares e recepções como prazeres que participam do teatro.

No Rio, há dois, três, talvez quatro desses salões, entre os quais o mais procurado é, sem dúvida, o da condessa Sylvia Diniz, que ontem iniciou a série de suas encantadoras recepções. (FC,p.28)

Um talher à mesa de uma dama da sociedade (*Toda quarta-feira tenho um talher à mesa de Madame Lydia Cavalcanti*. [FC, 59]) constitui ocasião irresistível para o *dandy* desfilar o serpenteado de sua fala. *Five o'clock* explora o clima de *parisismo frívolo e debochado* que estimula no *dandy* a *mise-en-scène* do conversador. Com esse propósito montam-se inúmeros quadros que procuram reproduzir os ambientes que favoreceram a Wilde exhibir-se como *um conversador admirável*. (FC, p.24), e promover dissertações *sobre a singularidade dos perfumes das mulheres loiras, citando Baudelaire e Montesquieu-Fessensac*.(FC,p.34). De fato, as marcações teatrais de *Five o'clock* respondem aos ensinamentos do autor de *A Decadência da mentira*, para quem *a Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida*<sup>7</sup>. Pela mesma consistência com que são levadas a ditar textos de Paulo Barreto, as idéias wildeanas conduzem os fragmentos do escritor alagoano. Impelido pelas credenciais do dramaturgo, Wilde insistia em dizer: *uma máscara é mais eloqüente do que um rosto*<sup>8</sup>. Essa afirmação sintetiza o comportamento que rege não apenas a operação de seu teatro, mas a impostação de toda sua escrita, o ponto de vista da pose e do discurso, a marcação cênica e clínica do *dandy*, acomodando a pontuação da retórica responsável pelo tom de conversa que conduz seu desempenho, favorecendo-lhe as renovações de epigramas e *boutades* de efeito, assegurando-lhe especialmente os ganchos pelos quais a conversação sustenta a ciranda dos paradoxos. Por esses ganchos, numa figuração recorrente, um grande número de “atores” de *Five o'clock* têm como indicativo a habilidade no manejo de paradoxos. Paulo Barreto (João do Rio) - que denominou Oscar Wilde como o *figurino do paradoxo*<sup>9</sup>- é mencionado pelo autor de *Five o'clock* como alguém cujo talento soube conduzir o paradoxo às instâncias do absurdo: *Paulo pratica o paradoxo e, como tinha muito talento fez do paradoxo uma força, uma força terrível. Amava, adorava o paradoxo, deliciava-se em ser mesmo absurdo*<sup>10</sup>.

*Five o'clock* expande essa ilustração, tendo como *leitmotiv* comentários feitos pelo nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) e recolhidos por Elysio de Carvalho diretamente da entrevista que lhe foi concedida pelo poeta, *num apartamento luxuoso do Hotel Santa Teresa*

(FCp.24), por ocasião de sua vinda ao Rio de Janeiro, como representante da Nicarágua na Terceira Conferência Americana, em 1906.

Wilde, meu querido amigo, foi vítima de seus próprios paradoxos (...).Os paradoxos são como os punhais dos malabaristas, brilhantes e inofensivos nas mãos de quem sabe manejá-los, mas tem pontas e fios que podem ferir e matar. (FC, p.25)

Essa observação de Rubén Darío – considerado o maior divulgador de Wilde nos países hispano-americanos<sup>11</sup> – empreende uma batuta, que dirigira a inflexão de uma galeria de *virtuoses*, que refinam diferentes modalidades de paradoxos.

O nervoso Julio Eugenio, entre gestos aduncos e frases sutis, paradoxos coruscantes daqui e dali (...).(FC,p 93). Paulo Barros (...) fazia a defesa do poeta do Il Piacere com paradoxos brilhantes, ironias cruéis e frases preciosas.(FC,p 94) (...) seu ar de *dandy* suntuoso, correto e pródigo, com seus paradoxos atrevidos sobre o amor e suas excentricidades de sibarita. (FC, p.97). A conversação tornava-se animada. Heliodoro Augusto lamenta, com comentários picantes e paradoxos eróticos. (FC, p.99). A sua conversação é um desenrolar de paradoxos graciosos. (FC,p. 110).

Apontando manifestações referenciais das obras de João do Rio, Gentil de Faria sinaliza as fontes textuais do guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) por meio das quais o cronista carioca empreendendo *A ama encantadora das ruas* (1908), baseando-se especialmente em *El alma encantadora de Paris*, publicada por Gómez Carrillo em 1902. Paralelamente, o diarista de *Five o'clock* apresentou-se como leitor de Gómez Carrillo, por intermédio de quem fruiu, sobretudo, a *legenda* de um ídolo comum.

Na melancolia desta fria tarde de junho, voltado para as minhas agonias e as minhas amarguras, ao ler uma crônica de Gómez Carrillo repassada de muita piedade, evoco a legenda de Oscar Wilde. (...) Wilde, o admirável poeta que a *pruderie* britânica, depois de um processo escandaloso, épico e torpe, atirou numa imunda enxovia, condenando-o a dois anos de trabalhos forçados na prisão de Reading. (FC, p.39).

Sinalizado também como um dos primeiros tradutores brasileiros de Wilde, Elysio de Carvalho tempera, nas palavras do emissor de *Five o'clock*, recursos de um verdadeiro culto ao escritor irlandês. Alguns fragmentos são impulsionados por uma admiração de tal modo idealizadora que culminam por identificar no autor de *O retrato de Dorian Gray* o *príncipe da arte, do paradoxo e do dandismo* (FC,p.40), portador de beleza e elegância somente encontradas em Antinous e Brummel. O fluxo desse alinhamento desempenha projeções que contornam a silhueta de Wilde na apresentação de praticamente todos os *dandies* convocados a entrar em cena.

Camerino Rocha, o Príncipe Camelio, como era conhecido na intimidade dos amigos diletos, era uma criatura singular, estranha e intensamente paradoxal, e tinha muitos pontos de afinidade com Oscar Wilde, ao qual amava e admirava como a nenhum outro escritor contemporâneo. (FC, p.41).

Não compreendo, dizia-me ele então, com um riso blaguer à flor dos lábios descorados, enquanto consertava diante de um dos grandes espelhos do vasto salão do hotel a sua gravata de imaculada alvura e verificava a impecável correção de sua casaca (...) não compreendo como a sociedade atual considera uma torpeza aquilo que era um requinte para os atenienses dos tempos de Pericles. (FC,p.92).

Heliodoro Augusto (...) volta ao Rio querido com suas roupas feitas em Londres, com suas trezentas gravatas de sedas lyonesas e suas quarenta bengalas históricas, uma delas tendo pertencido a D.João VI e outra ao Duque de Morny (...) e seu ar de *dandy* suntuoso, (...) e suas excentricidades de sibarita. (FC, p.97).

Endossadas pela narrativa decadentista, uma das tônicas do esteticismo consistiu em insistir em comparações que tomam por referência o universo das artes plásticas. *Five o'clock* reaquece, no discurso de *um impenitente adorador da Beleza* (FC,p.32), o preceito wildeano de que o verdadeiro esteta deveria *ousar ser ou usar uma obra de arte*; a promover – como apontou Gabriele D'Annunzio (1863-1938) – *il colto profondo ed appassionato dell'Arte*.<sup>12</sup>

A sua figura, com aquele seu perfil puro e correto(...) tinha a fronte branca como um mármore de Rodin. (FC,p.16). Uma boca sedenta de beijos e voluptuosa como carne de mulher, uma flor estranha que tentaria o gênio de Botticelli. (FC, p.20)

Aristocrática e suntuosa, delgada, fluida e ondulante como uma imagem de Tiepolo.(FC,p.50).

Voluptuosa e requintada, complicada e perturbante, fluida como uma figura de Cheret e delicada como uma estatueta de Tanagra afrancesada por Clodion.(FC,p.81)

As premissas de inúmeras comparações como essas têm o amparo de John Ruskin e Walter Pater: mestres do esteticismo de Wilde. Tanto o autor de *The stones of Venice* como o *esteta prodigioso de Marius, o epicurista* (FC, p.43) encontram em *Five o'clock* atuações substantivas. Enquanto o nome de Ruskin endereça a possibilidade de sorver as sugestões formuladas pela frase *on n'a jamais admiré une fleur parce qu'elle ressemble à une femme, mais on admire une femme parce qu'elle ressemble à une fleur*. (FC, p.20), a lembrança de Pater sedimenta insistentes alusões ao sorriso da Gioconda.

Sobretudo, o seu sorriso, um sorriso inexplicável, que insensivelmente atrai, seduz e domina, um sorriso que promete e se excusa (...) o sorriso sempre oculto em seu fatal segredo da alma da Monna lisa ? Na verdade, é a primeira vez no mundo que criatura humana reproduz aquele misterioso sorriso tão maravilhosamente estampado no retrato da Gioconda. (FC, 52)

Publicado um ano depois da aclamadíssima tradução de *Salomé* feita por Paulo Barreto, *Five o'clock* reitera o traço estetizante que facultou ao Decadentismo lapidar, na beleza meduséia da dançarina bíblica, o emblema finissecular da mulher fatal. Paulo Barreto não intimidou o desejo de celebrar o perfil da filha de Herodiades em praticamente todas as personagens femininas que protagonizam seus textos. Como ele mesmo sustenta: - *Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé*<sup>13</sup>. Desse modo, em sua *serpentinata* decadentista, *Five o'clock* acompanha os passos pelos quais o esteticismo *fin-de-siècle* coreografou as aparições de Salomé nas telas de Moreau e nas descrições tecidas por Huysmans, no quinto capítulo do *À Rebours*.

Salomé, com a dança dos sete véus , criou uma legenda trágica mas radiosa, e é seguindo a tradição da filha de Herodiades que Isadora Duncan e Maud (...) produzem poesia e arte com a graça de seus corpos leves, flexíveis e ondulantes .(FC, p.55)

Por seus atributos de estilização e disfarces, o *dandy* se opõe à figura da mulher tomada no sentido natural. Entretanto, sob a tutela de um espelhamento baudelairiano, o *dandy* decadentista acentua nos truques da mulher devoradora as camuflagens do próprio artifício. Pela travessia dessa cumplicidade, *Five o'clock* reescreve o programa a partir do qual o figurino do *dandy* desdobrou as mitologias de sua própria constituição ao contracenar com o signo de representação da fatalidade feminina, aproximação assegurada, de acordo com Mario Praz<sup>14</sup>, pelo enlace com que a escritura decadentista neles encarnou as insígnias liminares de um “pacto com a serpente”.

Através de sua superposição de escritas, *Five o'clock* ilustra demandas com as quais o Decadentismo – ao medir a fadiga do bom senso naturalista – fortaleceu a literatura a propor-se numa ousadia independente da autoridade de outro discurso, a sondar os pressupostos que indicariam a experiência de sua própria autonomia. Pela designação de seu conjunto, verificamos que *Five o'clock* entremostra os sinais que colocam, reflexivamente, o signo literário numa prática

que se entreolha, retomando e sobrepondo a disposição de seu código, assumindo os fingimentos de um “diário” que deseja proliferar, no ardil de seu curso, o apetite da novela de si mesmo. As expectativas com que cada fragmento reconduz a presença do *dandy* e a modalidade afetada de seus discursos constituem reapresentações no sentido teatral, reaparições que revertem em encenação do caráter material da própria escrita. Os manejos desses procedimentos deixam evidente a habilidade com que esses textos absorvem do dandismo não apenas as regras superficiais e os tiques aligeirados de efeito, mas as indicações internas de seu jogo e a dosagem renovadora da teatralidade de sua pose decadentista. Ao retercer meneios do dandismo, *Five o'clock* igualmente consolida um estilo cujo feixe de designações mostra que *le dandy est lui-même le texte qu'il écrit*<sup>15</sup>.

De acordo com Orna Messer Levin, a bricolagem decadentista de João do Rio autoriza o reconhecimento de um esforço de aclimação dos paradoxos do *dandy* às peculiaridades da tardia *Belle Époque* carioca, numa tentativa de deslindar os ajustes de sua diferença, percorrer os contornos de sua figuração tropical e sintonizar providências por constituir o dandismo como forma de desmascaramento de nossas contradições sociais.

Retrospectivamente, a obra de João do Rio contribuiu para que se compreenda, pela lógica do raciocínio do dândi, uma das formas de desmascaramento das contradições sociais.<sup>16</sup>

Raúl Antelo<sup>17</sup> discerniu na atitude de João do Rio como montador de artifícios uma disposição de discursos alternativos enfrentando as modulações da voz autorizada, num deslocamento capaz de retirar o corpo do monopólio oficial e expandir evidente insubordinação contra os princípios disciplinares manipulados pelo discurso biopolítico. Espelhar à moral dissoluta do erotismo mórbido, dos vícios bizarros, dos espasmos de sexualidade insubmissa que transbordam de João do Rio, *Five o'clock* preenche o lugar de diversos de seus fragmentos com a confiança de libertinos e celibatários, estimulando contra a política familiar do Estado o cortejo do prazer gratuito, de condutas improdutivas. Na linhagem das incursões que levaram Lorrain a emoldurar, teatralmente, distorções da sexualidade, gozo e luto desnaturalizantes, *Five o'clock* aponta para corpos do transtorno, corpos - outros que estiolam o projeto disciplinar e exibem, contra a economia do corpo produtivo, o gosto de corpos em dispêndio.

Ao longo de *The truth of Masks*, Oscar Wilde traceja as moldagens do cruzamento entre o ético e o estético, consagrando o papel do artista nas simulações do palco da vida. Nessa tarefa, ele se destaca como o grande propagador da afetação *fin de siècle*, que alocou os disfarces do decadentismo nos exotismos de efeito engenhoso que mobilizam as cenas dirigidas pela fala do *dandy*. Sob a influência desses mimetismos, o ponto de vista de Elysio de Carvalho, em *Five o'clock*, é cênico. Como Wilde, ele posa e faz posar os fragmentos de seu diário, atento ao comando com que é levado a fazer posar a cidade que João do Rio forjou nos sinais do próprio nome. Justamente voltado a descrever indiscutíveis afinidades com as premissas de composição do Decadentismo, João do Rio (Paulo Barreto) desdobrou especificidades de escrita seguindo a estética wildeana.

Oscar Wilde, como todo gênio, foi um predestinado (p. 10). Wilde, ao entrar na vida, no momento mais inquieto da existência humana, adivinhou tudo. Um espírito perverso parece ter-lhe mostrado as tábuas do Destino. Ele viu, sorriu, não tremeu, e veio dar ao mundo uma nova e perturbadora forma de compreender. (p.11). Wilde era um reformador da estética. Aquelas idéias de compreender as coisas pelo lado até então não compreendido, de fazer o paradoxo inebriante, de fazer a natureza serva da arte, agradavam ao momento esnobe.(p. 11). Wilde era original; nunca cometia um ato que fosse vulgar. Wilde era um prestigioso prosador. A sua conversa era um sonho original e ele conversava sempre como se escrevesse frases maravilhosas. (p. 11). A obra de Wilde é mesmo uma vasta explicação, um fascinante comentário à sua extraordinária vida, que copiou a arte e foi como um poeta. (p. 13). O estilo de Wilde é o estilo que conversa, que ouve ou que narra. (21)<sup>18</sup>.

Direcionando a ambigüidade de diversos textos, Paulo Barreto e Elysio de Carvalho buscaram dialogar certas excentricidades, estabeleceram diversas tensões dinâmicas a propósito das máscaras somadas pelo levantamento de escritas que ataçaram as chamas do paradoxo. Com efeito, teatralizando ambulações do dandismo, eles levaram certas máscaras decadentistas a freqüentarem os bastidores da *Belle Époque*, a circularem entre as farsas do ato republicano de ordem e progresso o espetáculo transformador da arquitetura urbana e social da então capital do país, que descrevia, segundo a óptica do sanitarista, o trânsito da cidade “suja e colonial” para a cidade “civilizada e moderna”. Na representação dessa passagem, inúmeros de seus fragmentos redigem as *féeries* que ajuízam o triunfalismo oficial na escalada dos elegantes e poderosos, mas desdobram, na contracorrente, a mirada da auto-caricatura, ironizando a figuração de seus próprios exercícios como espectadores atônitos, no oco de um acontecimento designado como *encenação movediça*, como *ato vertiginoso*. No íntimo relacionamento, Paulo Barreto e Elysio de Carvalho aparelharam seus textos absorvendo deslocamentos cenografados pelo *remake* decadentista, procurando deslocamentos engendrados na inquietação por assumirem, incessantemente, as postulas de um novo ritual revisor de papéis. Em compasso, unificados pela inter-relação das deambulações como *écrivain-dandy*, eles agruparam *sketches* cenografados pelos indicadores das provocações textuais montadas aos apelos das impoções decadentistas nos jogos de corporeidades outras. Humoristicamente pretenderam encampar a disposição de persistente gramática teatral das próprias escritas, desafiadas a ensaiarem novas poses e a exibirem novos mascaramentos diante dos apelos inaugurais de encenação da Modernidade.

---

#### **NOTAS BIBLIOGRÁFICAS:**

<sup>1</sup> FARIA, Gentil Luiz de. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária Brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988, p. 33.

<sup>2</sup> CARVALHO, Elysio de. *Five o'clock*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909. (As referências serão assinaladas, adotando-se a sigla FC, seguida do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s).

<sup>3</sup> LEMAIRE, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Paris: Klincksieck, 1978, p. 156.

<sup>4</sup> SYPHER, WYLIE. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. (Trad. Maria Helena Pires Martins), São Paulo. Perspectiva, 1980, p. 165.

<sup>5</sup> ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras. 1988, p. 303.

<sup>6</sup> LEMAIRE, Michel. (1978: p. 52).

<sup>7</sup> WILDE, Oscar. *Obra Completa*. (Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p. 1087.

<sup>8</sup> Idem. p. 1097.

<sup>9</sup> LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 109.

<sup>10</sup> CARVALHO, Elysio de. (1907: 123).

<sup>11</sup> FARIA, Gentil Luiz de (1988, p. 98).

<sup>12</sup> D’ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Mondadori, 1984, p. 212.

<sup>13</sup> João do Rio. *As opiniões de Salomé. Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Lisboa: Bertrand, 1916.

<sup>14</sup> PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

<sup>15</sup> LEMAIRE, Michel. (1978: p. 69).

<sup>16</sup> LEVIN, Orna Messer. (1996: p. 154).

---

<sup>17</sup> ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989, p.66.

<sup>18</sup> João do Rio. “Aos Editores”. In: WILDE, Oscar. “A Decadência da Mentira e Outros Ensaios”. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

<sup>18</sup> CARVALHO, Elysio de. “Minha formação literária”. In: *Obras de Elysio de Carvalho. Ensaios*. Brasília: Editora Universa, 1997, p. 102.