

## OSCAR WILDE, ADOLFO CAMINHA E AS RESSONÂNCIAS DECADENTES NA LITERATURA DE TRANSGRESSÃO

Prof. Ms. Luiz Guaracy Gasparelli Junior (UFF)<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*As marcas eróticas e decadentes do dândi Oscar Wilde (1854-1900), e o controverso romance atribuído a ele, Teleny, ou o reverso da medalha, são os leitmotives de nosso ensaio, que perpassa pelos signos produtores de uma visão muitas vezes revisitada por outros escritores, como o brasileiro Adolfo Caminha (1867-1897), em sua obra Bom-Crioulo. Tanto a temática quanto a construção de espaços das obras lidam com significâncias de uma rede múltipla decadentista que, paradoxalmente, beira o Naturalismo. O esteticismo, reproduzido em ambientes, e a degradação moral, nas ações, serão os signos desvelados para a tessitura, num percurso semiológico, das leituras na produção de sentidos e contextos nas duas obras analisadas.*

**Palavras-chave:** 1.Decadentismo. 2.Naturalismo 3.Oscar Wilde 4.Adolfo Caminha 5.Intertexto.

Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História. (BARTHES, 2004. p.52)

No século XX, com o movimento pela conquista dos novos direitos civis dos homoafetivos, vieram à tona elementos que reunidos fazem parte da chamada cultura *camp*, ou seja, as práticas e os objetos de reconhecido valor artístico e cultural que, de algum modo, abordam o homoerotismo. Romances diversos, de várias épocas, que abordam essa temática ganharam novos leitores com as suas traduções diversas.

O homoerotismo foi tema de interesse dos naturalistas. Émile Zola aderiu às polêmicas através de seus romances *La Terre* e *Nana*. Adolfo Caminha representou uma cena de lesbianismo em *A Normalista* (1893). As personagens Maria do Carmo e Lúcia, que explicava à protagonista uma cena de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, exatamente aquela em que Basílio passa o champanhe de sua boca para a de Luísa, sentem uma mútua atração sexual.

E assim como a discussão sobre o homoerotismo, o Naturalismo é tão multilênarmente antigo como a própria arte. Ou, já entre nós mesmos, põe a nossa voracidade contempladora nesse estado de desconcerto que produzem certas exacerbações hipernaturalistas e hiperfotográficas atuais, dispostas a deixar perplexo até o espectador mais desejoso da representação ao máximo “veraz”.

Tudo isso porque o Naturalismo que se fala não foi nunca um modo de ver e fazer unívoco, comodamente redutível à cândida e errada opinião de que todos os seus logros e substâncias se limitem a experimentar o visível.

O Naturalismo implica uma nunca indesejada virtude de saber querer ver e representar perceptualmente aquilo que se tem diante dos olhos. Mas, principalmente, aquilo que está diante dos olhos e o que há sem o eu interior, seus motivos. O Naturalismo pressupõe um instante histórico e os indivíduos fazem-no uma atitude indubitavelmente sensorial, embora de nenhum modo exclua a possibilidade de coexistir com outras dessas atitudes que costumam se chamar “espirituais” ou “intelectuais”, embora seja óbvio como os sentidos devem ser entendidos como parte psíquica.

Embora tendo passado pelos distintos realismos e naturalismos uma clara vontade de saber ver e aprender diretamente o visível, todos eles se moveram também sobre impulsos de muitos e concretos planteamentos existenciais e ideológicos, certo que transcendentais e na verdade enriquecedores do mero sensorialismo “puro”, supondo que ele exista ou pudesse existir como virtude biológica e independente no homem, já que este, historicamente, busca respostas para si e para o mundo – para seu próprio mundo.

Há a exigência de uma contemporaneidade do artista. Se a vida moderna é transitória e efêmera, se gira em torno da incessante irrupção de novidades, é função do artista acompanhar este ritmo: seus passos devem acompanhar esta acelerada marcha. Essa inserção do artista no mundo em que habita foi objeto da reflexão de Georg Simmel (*In*: SOUZA JUNIOR, 2002), que encontrou a essência da modernidade precisamente nessa experiência e interpretação do mundo em uma esfera psicológica; quer dizer: a modernidade é uma forma particular da experiência vivida, que se dá nesta relação recíproca entre a “vida interior” e o mundo no qual se habita.

E a arte é justamente a forma de expressão humana que pode capturar e dar forma à fluidez destas experiências interiores. Ernst Fisher (2002) concebe a arte como o “substituto da vida”. A arte concebida como o mecanismo para colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante refere-se a uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Ser artista é, antes de tudo, perceber e procurar o não pensado, mesmo que contra os conceitos preestabelecidos de belo e de harmônico, mesmo que se percorram caminhos diferentes. Ser artista é, antes de tudo, uma forma de vida. A arte faz parte da vida de todos, mas nos artistas ela é a própria essência da vida.

Ainda segundo Fisher, “toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica em particular” (FISCHER, 2002. p.22). Assim, pensamos no Decadentismo enquanto estética que se insere numa idéia mais abrangente de arte, já que tenta dar conta não apenas do que é visível, mas também das relações estabelecidas entre homem e mundo, entre o homem e si mesmo e, mais especificamente, entre o homem metafísico, mítico, extra sensorial e sua História.

Pensamos no conceito de decadência que remete para uma atmosfera psicológica e moral que caracterizou a cultura européia dos últimos anos do século XIX. Exemplos da formulação de juízos valorativos profundamente desvalorizadores desta estética, com base num pessimismo cultural que tem a sua gênese numa interpretação histórica “descendente”, que entende a História como uma decadência gradual, desde o estado mítico do Paraíso e da “Idade do Ouro” até a queda final.

O Decadentismo que retomamos é, conforme declarou Latuf Mucci em seu *Ruína e Simulacro Decadentista*, uma força cega e inconsciente, pois “um desacordo fundamental entre a vontade e a representação gera um pessimismo trágico.” (MUCCI, 1990. p. 32).

Para separarmos, semiologicamente, os fios das teias naturalista e decadentista, que cismam emaranhar-se a partir de signos concomitantes, em duas obras, uma inglesa, e outra brasileira, optamos por separá-las inicialmente, depois as unindo pelos seus signos comuns, em meios que podemos abordar como fulgurações em processo.

É atribuída a Oscar Wilde (1854-1900), mestre decadentista, a controversa obra *Teleny or the reverse of the medal*, publicada pela primeira vez em 1893, possivelmente escrita a várias mãos, mas sob controle e editoração final do dândi irlandês. Wilde a teria encarado mais como uma diversão entre amigos do que como um exercício literário sério. Apesar de ser controversa a origem da escrita, além do estilo wildeano, as semelhanças com personagens e momentos de *O Retrato de Dorian Gray* são evidentes.

O argumento do romance resume-se num tórrido romance entre René Teleny e Camille Des Grieux, este, um aristocrata, aquele, um pianista. Assim como em *Dorian Gray*, a paixão está

atrelada ao trabalho do artista. Os dois assumem uma relação homoerótica numa trama desconexa e muitíssimo apegada às descrições para, num final pouco surpreendente, relatar o suicídio do pianista.

A história inicia-se com Des Grieux assistindo a um concerto com sua mãe e tem visões sugestivas durante uma *performance* de piano, feita pelo exótico Teleny. Des Grieux fica fascinado pelo pianista e, numa miscelânea de desejo, admiração, curiosidade e conexões sexuais telepáticas, descobre-se apaixonado por Teleny, e é recíproca a paixão. Des Grieux sabe que Teleny atraía muitos homens e mulheres antes do relacionamento dos dois iniciar. E, para satisfazer os desejos do companheiro, mergulha em experiências sexuais até então inexploráveis.

Sentindo-se atordoado pelo mundo que acabara de aceitar para si, Des Grieux continua amando Teleny, mesmo sendo obrigado a vivenciar experiências em ambientes nefastos em que homens desejam outros homens, em jogos de orgia, aventuras sem limites.

Em suas lutas interiores e indagações sobre tais conjugações da vida, Des Grieux provoca, a princípio, em Teleny, a vontade de afastar-se do aristocrata por um tempo, sob a desculpa de um concerto em um local relativamente distante. Sem acreditar sem eu parceiro, Des Grieux vai ao apartamento de Teleny e encontra sua mãe na cama, mantendo relações com seu amante. Descobre que ela oferecia dinheiro ao pianista em troca de favores sexuais, de pagamentos de algumas dívidas. Des Grieux tenta o suicídio sem sucesso e fica num hospital por vários dias, sem ser identificado. Quando sai do catre, procura por Teleny, quando o encontra, em seu aposento, morto, após suicídio.

Num tom pessimista, trágico, o prólogo já indica o final fatal, com “a paixão que o comum dos mortais não conseguirá certamente compreender”, encaminhando os personagens para a morte. Assim como a apresentação dos protagonistas; tanto Camille quanto Teleny são descritos como estetas, o primeiro, que se associa a Watteau, o segundo, remetido a uma hipérbole húngara, uma quente, fascinante *performance* cigana.

Os ambientes, todos descritos minuciosamente, são as marcas clássicas do decadentismo. Desde tapetes, divãs, talheres, porcelanas, cortinas e perfumes que criam os cenários amorosos, até as imagens grotescas de uma Paris enegrecida por olhares ingleses: são muitos os elementos que compõem os cenários não apenas para atribuir o espaço da narrativa, mas para fazer dela os caminhos decadentes que o texto engendra.

Porém Oscar Wilde resgata, nessa obra, o que Fisher considera como perdido: a natureza fundamental do Naturalismo. Num romance, cujos protagonistas são dois rapazes e suas aventuras, cenas de sexo bizarro, seja coletivo, seja com objetos, assim como as taras sexuais são abordadas e discriminadas como numa enciclopédia. O final trágico, à moda naturalista, é o desvendamento dos mistérios, a condenação dos mais viciados (com a morte, evidentemente) e a culpa para os menos viciados.

Embora os romances gays até meados dos anos 1950, que continham invariavelmente alguma espécie de punição para os “invertidos”, que retratavam, em *Teleny* é possível encontrar momentos de certo orgulho gay *avant la lettre*. São marcas denotadas pelo narrador que se faz assumir seus valores:

É a natureza, por ventura, moral? Achas que o cão, que cheira e lambe com claro prazer a primeira cadela que encontra, se inquieta e enche o seu cérebro simplório com moralidades? O caniche que tenta sodomizar o cachorrinho que vem a atravessar a estrada preocupa-se com o que outro canino qualquer dirá dele? (WILDE, 2006. p. 65)

E partindo de *Teleny*, na Europa, outros autores começaram a lidar, mesmo que de forma sub-reptícia, com a mesma temática. No Brasil, Adolfo Caminha, em seu livro *Bom-Crioulo* (1895),

submete o personagem Amaro, o Bom-Crioulo do título, às intempéries do desejo por um jovem grumete, Aleixo. O Naturalismo é encoberto por um decadentismo gótico, sub-reptício, transformado em devaneio.

Romance singular nos quadros estéticos da época e mesmo da literatura brasileira, esse livro realça pela originalidade da situação dramática: dois marinheiros - Amaro, apelidado o *Bom-Crioulo*, um “latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossais de cafre... com um formidável sistema de músculos” e Aleixo “um belo marinheiro de olhos azuis” - brutalizados e solitários pela vida a bordo de um navio, afeiçoam-se e entretêm relações homoeróticas. Ao desembarcarem na cidade do Rio de Janeiro, vão viver em um cômodo alugado de uma portuguesa, ex-prostituta, D. Carolina. Mas o idílio amoroso entre Amaro e Aleixo é interrompido pelo dever de voltar ao mar. Os encontros passam, então, a se espaçar no tempo e Aleixo, longe do domínio do negro, é conquistado pela portuguesa, amasiando-se com Carolina. Amaro, afastado de seu amante, passa a perder o controle sobre a própria vida. Seu corpo antes forte e vigoroso, passa a se tornar débil: é o sofrimento de amor. Após uma briga, seguida de punição no navio, é hospitalizado. Lá, fica sabendo que Aleixo vive com uma mulher. Roído de ciúmes, sentindo-se abandonado, Bom-Crioulo foge do hospital e assassina Aleixo.

Os signos naturalistas, destarte, tecidos subliminarmente sob os pesados véus decadentistas, são destacados pelo interdito do romance: a descrição das manifestações sexuais dos personagens, seus desejos, o poder do corpo em detrimento da razão, e, sobretudo, o traço trágico, prenunciado, que o romance carrega. Desde o início, a morte é aguardada pelos personagens, como um agouro.

Tanto no romance inglês quanto no brasileiro, logo nas páginas iniciais, são narrados fatos e utilizados significantes que remetem ao final trágico. A certeza de que algum personagem morrerá é a única certeza quando se inicia a leitura dos romances. Em Bom-Crioulo, o navio onde se encontra o casal é descrito como “morcego apocalíptico de asas abertas sobre o mar” (CAMINHA, 2002. p. 11), enquanto que em Teleny temos no prólogo a antecipação do fato: “a dramática aventura de dois seres jovens (...) a quem a morte decepcionou a curta existência” (WILDE, 2006. p. 16).

Não apenas as páginas iniciais destes romances se cruzam. Observando o caminhar dos enredos, as falácias criadas pelos personagens a fim de garantirem sexo e dinheiro também se misturam. Ambos enredam-se no drástico enlace das paixões, com o mais experiente seduzindo o inocente, levando-o às descobertas sodomitas. Tanto que o significante *vício* é utilizado várias vezes nos dois romances, delimitando as alamedas sociais, e não apenas emocionais que os personagens caminham.

Amaro, comparado a Teleny, é o propiciador, o motivador do romance. Ambos seguem o mesmo fluxo de desejo e sedução, levando seu para um ambiente que traduza o que esperam do relacionamento: uma espécie de casamento entre iguais. Com a interferência de uma mulher mais velha, a mãe de Des Grieux em Teleny, e Carolina em Bom-Crioulo, forma-se um triângulo amoroso que se encaminha para a morte de um dos parceiros.

Aleixo morre assassinado pelo negro, pois é a tentativa implícita de mostrar o domínio do mais forte às leis naturais, mesmo num contexto “antinatural”. Já Des Grieux tem sua morte e ressurreição metaforizadas no momento em que sobrevive do suicídio, assim como Amaro no hospital, após a varíola. Aquele, encontra o cadáver de Teleny, representando a fraqueza do vício, o que se mata por não suportar o que vivenciou. A morte de Aleixo, de certa forma, pode ser encarada da mesma forma, se lermos tal fragmento do romance, quando o grumete reflete sobre a sua situação com o negro, e a natureza deste:

Mas Aleixo não podia esquecer Bom Crioulo. A figura do negro acompanhava-o a toda parte, a bordo e em terra, quer ele quisesse, quer não, com uma insistência de remorso. Desejava odiá-lo sinceramente, positivamente, esquecê-lo para sempre, varre-lo da imaginação como a um pensamento mau, como a uma obsessão insólita

e enervante; mas, de balde! (...) a cada instante lembrava-se da musculatura rija de Bom Crioulo, de seu gênio rancoroso e vingativo, de sua natureza, (...) de seus arrebatamentos, de sua tendência para o crime” (CAMINHA, 2002. p. 75)

Difícil folhear *Teleny ou o reverso da medalha* sem encontrar alguma página que descreva partes erógenas do corpo, atos detalhados de desejo e lascívia. O romance inglês descreve as cenas de sexo e perversão com um tom enciclopédico, mantendo, até nos casos mais absurdos, o tom decadentista, para garantir o excêntrico, o dandismo:

O marquês italiano, que despira o roupão de chambre e envergava apenas um colar de diamantes e um par de meias pretas de seda, encavalitou-se em dois bancos por cima do general e foi satisfazer o desejo do outro. (WILD, 2006. p. 153)

No romance brasileiro, numa simples descrição física do corpo dos personagens já há denotações de erotismo. O que percebemos são os conflitos, os mal-estares que compõem as obras de ficção desdobrando-se para a terra brasileira e embriagando-se de sensualismo que, em ambientes quentes, exóticos, descobrem com desassossego seus conflitos internos e externos. A sensualidade dos personagens é aflorada em manifestações agressivas de desejo e despudor. Enquanto o romance inglês é óbvio em sua narrativa, mostra claramente os atos sexuais e descreve cada cena de excreção, o brasileiro esconde, subverte, dando, porém, mais sensualidade durante o ato de leitura. O que é oculto, misterioso, acaba desenvolvendo outras sensações nos leitores.

As cenas em que Amaro possui Aleixo são, geralmente, escondidas ou pela ausência de luz, ou por tecidos estrategicamente colocados sobre os corpos dos personagens, enquanto que quando Aleixo deita-se com Carolina, temos a exposição - parcial, mas muito mais contundente do que com o negro – dos corpos no ato sexual.

Sem a existência de obstáculos, antecipados ou reais, entre eles e o objeto do seu desejo, parece que esse desejo não dura, nem sequer é possível. Com efeito, a presença de certo antagonismo aparece como a pedra angular da erotização, como o elemento que desencadeia a mecânica do desejo. (MENDES, 2000. p. 58)

O corpo de Amaro sempre é exposto solitariamente, a fim de agregar a este a força e o caráter da nudez. Como se vê, “toda a marujada se sentiu atraída pela perfeição física do negro, cujo domínio sobre os outros homens não se explica apenas pela sua força e virilidade, mas sobretudo pela sua nudez” (CAMINHA, 2002. p. 23), o que é um intenso fator de erotismo, pois é costumeiramente proibida. Quanto mais inacessível ou proibido, mais excitante é o objeto de desejo.

Sobre as relações estabelecidas, a de Amaro e Aleixo é semelhante às relações pederásticas da Grécia Antiga. O negro é já um homem formado, experiente, enquanto Aleixo está na fase de formação. Numa fusão do naturalismo, através da absorção das mazelas humanas corporificadas em descrições, como em raio-x, e do próprio decadentismo, na busca eterna pela beleza sem limites pelo mundo das artes, lemos uma das atitudes da conquista e dos ensinamentos do negro para o menino, que é dizer-lhe que é bonito, por isso seria bom ter um espelhinho para arrumar-se melhor e comprovar a sua beleza, como diz o narrador:

(...) não abandonou o trastezinho, guardando-o com zelo no fundo da trincheira, como quem guarda um objeto querido, uma preciosidade rara, e todas as manhãs ia ver-se, deitando a língua fora, examinando-se cuidadosamente, depois de ter lavado o rosto. (CAMINHA, 1995. p. 25)

As atitudes de Aleixo, nessa cena, são bem femininas. Percebendo as alterações que vêm se operando no comportamento do grumete, sob sua influência, Amaro utiliza outras estratégias de sedução, prometendo

(...)levá-lo ao teatro, ao Corcovado, à Tijuca, ao Passeio Público, a toda parte. Haviam de morar juntos, num quarto da Rua da Misericórdia, num comodozinho

de quinze mil-réis onde coubessem duas camas de ferro, ou mesmo só uma, larga, espaçosa... (CAMINHA, 1995. p.26)

Por conjurações como essa, Des Grieux e Camille Teleny teceram seu romance, na elaboração do quarto em que eles mantinham suas mais luxuriosas relações:

Era um quarto peculiar, com as paredes cobertas de um material quente, branco, macio e estofado, cravejado de botões de prata baça; o chão atapetado a lã de jovens ovelhas; a meio do aposento encontrava-se um grande sofá, sobre o qual se via uma enorme pele de urso polar. Sobre esta única peça de mobiliário, um velho candeeiro de prata (...) lançava uma pálida luz trêmula, suficiente, porém, para iluminar a estonteante brancura deste templo de Príapo, do qual éramos devotos. (WILDE, 2006. p. 115)

Quando assumem sua “devoção” a Príapo, o deus grego filho de Afrodite e Dionísio, representado com um enorme falo, num ambiente tão exótico quanto às movimentações sexuais lá criadas, o ambiente criado pelo escritor inglês denota o que no romance brasileiro é tentado sem sucesso: a construção de um espaço luxuoso feito tão somente para atender as vontades sexuais do casal.

Jurandir Freire Costa declara que “o exotismo” é um dos elementos-chave da fabricação imaginária da homoerótica contemporânea, que tem lugar no século XIX (COSTA, 2002 p. 53). Estratégia de afastamento no imaginário social e literário, o exotismo em *Bom-Crioulo* transforma o negro Amaro num “outro” que habita locais secretos e estranhos. Essa caracterização, apesar de inequívoca, restringe-se a “certos” aspectos da personalidade e do estilo de vida do protagonista, enquanto que os personagens de Wilde estão inseridos num cenário aristocrático e são bem aceitos por seus conviveres.

Bom-Crioulo é um negro pobre; em tudo um homem simples, rude e sem ambições. É por isso surpreendente que Adolfo Caminha lhe atribua aspiração de decorador. Em seu apreço por “acessórios ornamentais” (ainda que grosseiros e sem valor), o negro Amaro se aproxima do aspecto comportamental que Oscar Wilde, na época, conscientemente associava à “realização homoerótica” (Costa, 2002. p. 54). Mas o gosto do decorador Amaro não deve ser imitado. A marca do exotismo em *Bom-Crioulo* passa pelo excesso, e nisso o protagonista compartilha, ainda que remotamente, do dandismo de Wilde, e também pela desordem, pela feição grosseira que ele dá a seu quarto.

Logo após sua decaída, no final do século XIX, quando estéticas como o Simbolismo começaram a ganhar espaço, julgava-se que o Naturalismo estaria se extinguindo. O que ocorreu, e podemos observar nas tramas dessas duas obras é que a teia da arte jamais permite que suas presas se soltem: Naturalismo e Decadentismo, realidade e simulacro, união e produção de um mecanismo estético que consegue equilibrar duas forças aparentemente opostas.

Tanto na Europa quanto no Brasil, ecos dessa estética eram ouvidos (e ainda são), sem perder os signos essenciais de sua formação. A inserção do Decadentismo não exterminou os naturalistas, mas inseriu novos paradigmas à arte e, evidentemente, alterou os significantes, mas buscando a mesma rede de significados.

Ser marginal, ser censurado, excluído... Tudo isso é a tradução dos signos naturalistas associados aos decadentistas. Observamos, então, que através de maneiras mais chocantes, diretas e agressivas possíveis, do emprego dos artifícios literários mais marcantes dos gêneros naturalista (o uso de cenas bizarras, a narrativa detalhista, etc.) e decadentistas (o luxuoso, o dandismo, a exuberância e o elitismo irônico) aliam a intenções de choque um interessante recurso de alternância entre mundos diferentes, formas de ser e viver complexas, que ultrapassam os limites que tentamos, moralmente, elaborar.

Assim, as fortes tradições culturais, os valores morais que influenciaram tanto as obras no século XIX, ao supostamente perderem espaço na pós-modernidade, ainda se fazem presente. O Naturalismo brasileiro, embriagado pelo decadentismo inglês, é aberto não apenas em narrativas proibidas, alcançando o domínio público, mas também rompendo os limites entre a moralidade e a amoralidade, aflorando novas possibilidades de ser, de ler e de viver *na e pela arte*.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Obra Crítica* (1888-1894). Ed e coord. De Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960. Vol II.
- [2] BAGULAY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.
- [3] BARTHES, Roland. *A Aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [4] \_\_\_\_\_. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [5] \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- [6] \_\_\_\_\_. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- [7] \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [8] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- [9] CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ática, 2002.
- [10] COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o Vício: estudos sobre homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- [11] COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças & MUCCI, Latuf Isaías (org.) *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006.
- [12] CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira & MELLO, Celina Maria Moreira (orgs.) *Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- [13] FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- [14] MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- [15] MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína & simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- [16] SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. (org.). *Literatura e Homoerotismo*. São Paulo: Scortecci, 2002.
- [17] WILDE, Oscar. *Teleny ou o reverso da medalha*. Lisboa: Bico de Pena, 2006.
- [18] \_\_\_\_\_. Oscar Wilde: *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins, 2003.

---

<sup>1</sup> **Luiz Guaracy GASPARELLI JUNIOR, Prof. Ms.**  
Universidade Federal Fluminense (UFF)  
lgasparelli@uol.com.br