

**OSCAR WILDE GLAM ROCKER – OU,
UMA REVISÃO DE LITERATURA SOBRE
O LUGAR DE WILDE NA TEORIA QUEER**

**OSCAR WILDE GLAM ROCKER – OR,
A LITERATURE REVIEW CONCERNING WILDE’S
PLACE IN QUEER THEORY**

Andrio J. R. dos Santos¹

Resumo: A tumba de Wilde, no cemitério Père-Lachaise, em Paris, encontra-se envolta por uma redoma de vidro, instalada com o objetivo de manter o monólito concebido por Jacob Epstein a salvo das bocas insolentes que insistiam em deixar-lhe marcas de batom. Esse ímpeto de preservar o passado, e um passado heteronormativo, diz muito sobre a própria crítica literária, que, durante décadas, esquivou-se da faceta *queer* da obra de Wilde. Neste ensaio, realizo uma revisão de literatura sobre a crítica de Wilde, apontando impasses e omissões no que diz respeito ao tratamento de sua obra e biografia, principalmente no que tange a questões homoafetivas. Apresento algumas querelas que dividiram os estudos *gays* e *queer* em sua abordagem inicial de Wilde, menciono desdobramentos críticos relativos à obra e biografia do autor, sobretudo relacionados a estudos sobre o *fin de siècle* e a relação do período com políticas sexuais modernas, e encerro com comentários críticos sobre os filmes *Wilde* (1997) e *Velvet Goldmine* (1998), que exemplificam as abordagens distintas da imagem do autor.

Palavras-chave: Oscar Wilde; estudos *queer*; estudos *gays*.

¹ Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/Capes, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós [O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001]: <andriosantoscontato@hotmail.com>.

Abstract: Oscar Wilde's tomb, at Père-Lachaise cemetery in Paris it's enclosed by a glass barrier installed with the aim of keeping the monolith conceived by Jacob Epstein safe from the insolent mouths that instead of leaving their lipstick marks upon it. Such urge to preserve the past, and in this case a heteronormative past, says a lot about literary criticism itself, which for decades evaded the queer facet of Wilde's works. In this essay, I carry out an literature review on Wilde's criticism, pointing out impasses and omissions regarding treatment of his work and biography, especially when homoffective issues are concerned. I present some quarrels that divided gay and queer studies in their initial approach to Wilde; I explore critical works unfolding Wilde's work and biography, particularly related to the *fin de siècle* studies and its relation to the modern sexual politics, and I close this essay with a critical comment on the films *Wilde* (1997) and *Velvet Goldmine* (1998), which exemplify the different approaches to the author's image.

Keywords: Oscar Wilde; Queer Studies; Gay Studies.

INTRODUÇÃO

Se existe um autor capaz de evocar as complexas e mutáveis concepções contemporâneas sobre sexualidade, esse autor é Oscar Wilde. A primeira vez que visitei o túmulo de Wilde, no cemitério Père-Lachaise, em Paris, o monólito concebido por Jacob Epstein já se encontrava envolto em uma redoma de vidro, instalada para impedir que os admiradores continuassem deixando marcas de batom no túmulo. A estrutura parecia a salvo das bocas insolentes que ousavam assolar a tumba de Wilde com milhares de beijos grenás. Porém, marcas desbotadas, que resistiram à higienização da peça, ainda podem ser vistas por trás da inquietante redoma. E “higienização” é um termo propício a ser empregado aqui, pois parece que nem depois da morte Wilde conseguiu se livrar do anseio que a sociedade sente por higienizá-lo, por normatizá-lo. A redoma serve como um aviso, algo refletido em nosso período de reacionarismo político-social, e o aviso é claro: “Olhe, mas não toque”. Por outro lado, a redoma pouco desestimulou a prática. Agora é ela quem recebe os beijos. Além disso, dentro dela se acumulam todo tipo de presentes lançados pelos viajantes e admiradores, formando uma verdadeira paisagem-vitrine: flores, livros, cartas, peças íntimas, garrafas de vinho e uma miríade de outras coisas.

Da virada dos anos 1990 para cá, a influência de Wilde pode ser encontrada nas mais variadas áreas do entretenimento: inúmeras montagens teatrais, como a *Salomé* de Al Pacino, a adaptação de *The Importance of Being Earnest* (2002), estrelada por Rupert Everett, o mesmo Everett que anos depois seria o roteirista, diretor e estrela do filme biográfico *The Happy Prince* (2018), que retrata os anos finais da vida de

Wilde; o romance *Dorian, An Imitation* (2002), de Will Self, que reescreve *The Picture of Dorian Gray* (1890) e reinterpreta o texto de Wilde no contexto da crise da AIDS entre 1980 e 1990. Essa atenção contemporânea a uma das primeiras estrelas literárias de nossa época contraria as previsões de críticos conservadores, como Arnold Bennet, que em 1927 escreveu que o estilo de Wilde não possuía qualquer mérito que pudesse fazer sua obra persistir à passagem do tempo. E a atenção midiática a Wilde coincide, segundo dados de Frederick Roden (2004), com o aumento do interesse acadêmico por sua obra – assim como um interesse pelas questões *queer* expressas em tal obra, verificado no número crescente de estudos e biografias, tanto sobre Wilde quanto sobre figuras relacionadas a ele, como Robert Ross e Alfred Douglas.

Outra questão merecedora de atenção é que o original de *The Picture of Dorian Gray*, ou seja, o texto como Wilde o concebeu, só foi publicado recentemente, em 2011, com o título de *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, editado por Nicholas Frankel, edição que compõe uma série anotada da Harvard University Press sobre os “clássicos”. O original foi republicado pela mesma editora em 2012, desta vez com o título de *Oscar Wilde: The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Ambas as edições apresentam o material original submetido por Wilde a *Lippincott’s Monthly Maganize*, em 1890. O editor, Joseph Marshall Stoddart, viu-se alarmado pelo conteúdo homoerótico e pelos aforismos paradoxais e subversivos do texto, concluindo que a obra poderia ofender a sensibilidade de certos leitores. Por isso, depois de consultar diversos associados, decidiu que editaria a obra “selecionando qualquer passagem questionável” (STODDART, 2012, p. 44),² o que resultou na edição de inúmeras passagens e no corte de cerca de 500 palavras, na sua maioria relacionadas a questões políticas e sexuais, principalmente homossexuais.

Não surpreende que os estudos *gays* e *queer* representem o fronte do renovado interesse por Wilde. Ao sumarizar os avanços nos estudos wildeanos nas últimas décadas, Ian Small (2000) identifica três áreas primárias de interesse da crítica: o Wilde “*gay*”, o “irlandês” e aquele relacionado à noção de consumo cultural. Segundo o autor, o primeiro deles dominou de maneira inquestionável o interesse popular e acadêmico. Em relação à tradição literária de língua inglesa, Wilde permanece uma das figuras cuja vida e obra auxiliaram a nortear os nascentes estudos *gays*

² “[...] by picking out any objectionable passages”. As traduções de citações são nossas.

e *queer* tanto na Grã-Bretanha quanto nos Estados Unidos, angariando um interesse acadêmico que superou, por exemplo, Christopher Marlowe e Lorde Byron, figuras controversas e merecedoras da atenção dos estudos *gays* e *queer*.

Acontece que o evento do julgamento de Wilde, como veremos, intersecciona-se com o desenvolvimento de noções modernas cruciais a respeito da sexualidade e do desejo homoafetivo, de forma que segue a apresentar uma ressonância atual. Isso porque as intempéries de Wilde com o marquês de Queensberry continuam a reverberar em nossa época, provocando ansiedades sociais relativas a corpo, gênero e sexualidade, assombrando a hegemonia e, por vezes, andando de mãos dadas com o reacionarismo e o neofascismo. Ainda assim, apesar da frequência com que Wilde é relacionado a questões modernas relativas à sexualidade, seu lugar na história literária ainda é assunto de debates. Andrew Hewitt (1996, p. 214) menciona que “a estética do artifício”³ de Wilde foi caracterizada tanto como decadentista quanto como moderna e, de fato, essa estética se tornou o alicerce de uma intensa reação contra sua obra e contra a sexualidade evidente que tal arte denota.

Os estudos *queer* definiram-se, ao menos inicialmente, de maneira reativa ao que percebiam como uma posição triunfalista dos estudos *gays* e centravam suas atenções, no que concerne a Wilde, na revisão das biografias literárias, no papel das diferentes linhas psicanalíticas utilizadas para interpretar a vida e a obra do autor e na tentativa de defini-lo como um sujeito que ativamente desafiou as normas vitorianas, em oposição a vê-lo como uma consequência do próprio tempo, de suas forças sociais e políticas. Nesse contexto, as imagens de Wilde como um dissidente erótico, um santo e mártir *gay*, um revolucionário sexual e/ou um artista decadente estão há muito entremeadas entre si, como veremos a seguir.

Nesse ensaio, realizo uma revisão de literatura sobre a crítica de Wilde, apontando impasses e omissões no que diz respeito ao tratamento de sua obra e biografia, principalmente no que tange a questões homoafetivas. Apresento algumas querelas que dividiram os estudos *gays* e *queer* em sua abordagem inicial de Wilde, em particular sobre a visão do autor, nos estudos *gays*, como uma espécie de mártir libertário. Menciono desdobramentos críticos relativos à obra e biografia dele, sobretudo

³ “[...] the aesthetic of artifice”.

relacionados a estudos sobre o *fin de siècle* e a relação do período com políticas sexuais modernas. Encerro com comentários críticos sobre os filmes *Wilde* (1997) e *Velvet Goldmine* (1998), que exemplificam as abordagens distintas da imagem do autor.

DOS NÃO DITOS DA CRÍTICA AO ESTETICISMO *FIN DE SIÈCLE*: UMA REVISÃO DE LITERATURA *QUEER* SOBRE OSCAR WILDE

Embora por vezes se considere que os estudos *gays* e os *queer* apresentam preocupações indistinguíveis quanto a seus objetos de interesse e suas metodologias, existem diferenças fundamentais relativas a foco, pressuposições e métodos concernentes às respectivas abordagens iniciais de Wilde e sua obra. Os estudos *gays*, ao menos em um primeiro momento, investiram energia considerável no estabelecimento de um cânone *gay*, um projeto em que Wilde figurava em uma posição de destaque. Por outro lado, teóricos *queer*, um tanto céticos em relação à própria noção de cânone, viam tal projeto como complacente com a cultura hegemônica. Por definição, a teoria *queer* se interessava não apenas pelos aspectos marginais da história literária, como também pela maneira que tais críticos defensores do cânone definiam certas experiências e escritores como periféricos. Nesse aspecto, em meados dos anos 1990, críticos *queer* compreendiam que tentar situar Wilde no centro dessa cultura *gay* apenas legitimava a rigidez hierárquica e a arbitrariedade dos princípios definidores do literário e da cultura, princípios que são sempre historicamente contingentes. Além disso, ao passo que a crítica *gay* insistia na natureza salutar da literatura produzida por homossexuais, a crítica *queer* tendia a considerar tal abordagem como uma ingênua aproximação entre valores sociais e psicológicos.

Historicamente, tais tensões e querelas eram inevitáveis, uma vez que o Oscar Wilde celebrado pelos estudos *gays* de meados de 1970- 1980 representa uma imagem construída com base em uma narrativa empática em relação ao autor, que o retrata como um tipo de mártir da liberdade *gay*, vítima das maquinarias de uma ordem social opressora. Em *De profundis*, Wilde (1905, p. 3.631) escreveu que “eu sou um homem que se relacionava simbolicamente com a arte e a cultura de minha época”,⁴ uma das citações mais famosas do texto, amiúde

⁴ “I am a man who stood in symbolic relations to the art and culture of my age.”

empregada para fundamentar essa visão. No entanto, frequentemente se ignoram os versos subsequentes a tal passagem: “isso eu percebi a meu respeito na alvorada de minha masculinidade e posteriormente obriguei minha própria época a reconhecer tal fato” (WILDE, 1905, p. 3.631).⁵ A partir dessa afirmação, ele se apresenta como uma figura cuja masculinidade se inicia quando ele assume o papel de ator, o que força a seus contemporâneos uma consciência histórica, e não uma autorrepresentação simbólica atemporal. Outro fato que se soma a essa perspectiva é o apreço e a identificação de Wilde com São Sebastião, o soldado romano canonizado que se tornou símbolo homossexual. No entanto, essa identificação tem mais a ver com a associação de beleza divina oprimida do que com o complexo de mártir. Para o autor, assim como para boa parte dos decadentistas, São Sebastião é símbolo de um tipo de crítica ao mesmo tempo política, sexual e estética.

Essa mitologia foi fortemente questionada por alguns críticos da teoria *gay* e da então nascente teoria *queer*, em meados dos anos 1980-1990, como algo limitante e até um tanto reacionário. Esquivando-se da imagem de um Wilde transcendente ou que poderia se adequar ao cânone, os estudos *queer* encontraram um espaço para exploração de desejos homoafetivos no campo um tanto negligenciado e disputado das produções fílmicas, dos romances *pulp*, teatro alternativo, histórias em quadrinhos e pornografia, um espaço fora de contextos elitistas. Como menciona Stephen Gee (1980, p. 203), em *Homosexuality: Power and Politics*, a “[h]omossexualidade talvez seja sugerida pelo uso do *camp*⁶ em Oscar Wilde ou pelas metáforas sombrias e fatalistas dos filmes de terror [...], mas nossa reivindicada cultura *gay* agora emprega os pronomes corretamente e transforma insinuações e sugestões em afirmação”.⁷

Atualmente, no entanto, os estudos *gays* se mostram mais receptivos a lidar com formas codificadas de artifício *camp*, através do ponto de

⁵ “I had realized this for myself at the very dawn of my manhood, and had forced my age to realise it afterward.”

⁶ Susan Sontag (2014) concebe o *camp* como um tipo de afetação, uma estética especial e particular que ironiza noções hegemônicas sobre moda, estilo, corpo, gênero e sexualidade. Trata-se, de certa forma, de um modo singular de ver o mundo, uma sensibilidade estética que transmuta arte e *commodity* em acontecimentos, um princípio calcado no excesso, que acaba sempre fracassando e provocando humor.

⁷ “Gayness might be suggested by use of camp in Oscar Wilde, or in the dark fatalistic metaphors of horror films [...], but our reclaimed gay culture is now using the correct pronouns and transforming innuendo and suggestion into affirmation.”

vista de que formações culturais são questões complexas e politicamente produzidas. Todavia, ainda vemos certo triunfalismo mesmo em trabalhos que são referência, como *A Road to Stonewall: Homosexuality and Homophobia in British and American Literature, 1750-1969*, de Byrne Fone (1995), cuja noção de “história gay” expressa na obra, como algo progressivo e linear que leva a um presente supostamente libertário e triunfante, já está sugerida no título. Para ele, os autores gays, Wilde incluso, escrevem autobiografias codificadas: “ao escrever sobre quem eram eles corajosamente contribuíram para quem estamos nos tornando” (FONE, 1995, p. 19).⁸ Por outro lado, os estudos *queer*, partindo de um ponto de vista antiessencialista da identidade, oferecem abordagens menos emotivas de Wilde e privilegiam a questão do desejo erótico em vez de a ideia de amor romântico libertador; além disso, ao considerar os avanços sobre a consciência da sexualidade, também oferecem uma visão da história que não privilegia nem o passado nem o futuro.

Considerando a pressão acadêmica pelo desenvolvimento de pesquisas com uma base teórica sólida e rigorosa, além de uma moldura histórica precisa, os estudos *queer* têm visto suas sugestões de que a identidade sexual seria algo contingente tornar-se um tipo de conhecimento humanista popularizado pelos estudos acadêmicos. Nesse contexto, talvez a maior cisão teórica recente não seja entre os estudos gays e *queer*, visto que, como aponta Michael Warner (1993), muitos teóricos e críticos passaram a circular entre as duas áreas e até a “migrar” para a teoria *queer*. Nesse contexto, a maior cisão seria entre os estudos *queer* e a produção de cunho cultural, ou seja, de jornalistas e autores não acadêmicos interessados em discutir questões LGBTQ+. Por exemplo, a coleção de ensaios sobre Wilde intitulada *Love in a Dark Time, and Other Explorations of Gay Lives and Literature* reúne textos previamente publicados na *The London Review of Books*, trazendo um texto do crítico literário jornalístico Colm Tóibín (2002, p. 6), no qual lemos:

Alguns dos maiores escritores de nossa época estavam completamente cientes da própria homossexualidade. Em sua obra, eles talvez escrevessem de maneira codificada, mas também foram capazes de contar a verdade em sua ficção, vez ou outra, apesar da própria reticência e dos perigos envolvidos, para revelar o drama explícito de serem como eram.⁹

⁸ “[...] by writing about who they were courageously contributed to who we are becoming”.

⁹ “Some of the greatest writers of our age were fully alert to their own homosexuality. In their work they might write in code yet they also managed, once or twice, despite their own

A suposição essencialista implícita nesse comentário aparentemente simples – no caso, que a homossexualidade é uma verdade a ser revelada –, somada à estética ingênua de que escrita é expressão autobiográfica e à pretensa universalidade das questões propostas, algo tácito no comentário sobre a “nossa época” [our age], opõe-se diretamente às proposições mais difundidas e discutidas dos estudos *queer*. É justamente a essas noções de biografismo humanista e de história positiva e linear da sexualidade, expressas por algumas vertentes dos estudos *gays* e críticos não acadêmicos, que se opõe a teoria *queer*. Esse tipo de leitura fundamenta uma insistência em caracterizar os sujeitos de maneira dualista, como heroicos ou anti-heroicos, como reprimidos pela sociedade vitoriana ou como audaciosos militantes em prol da liberdade sexual; uma insistência que sugere um aparato convencional, universalista e até mesmo anedótico como maneira de interpretar Wilde.

Distinguindo-se da abordagem mais celebratória, focada na criação de um cânone *gay*, a teoria *queer* interessa-se mais por Wilde como uma figura histórica e por sua imagem como *commodity* cultural do que por seus feitos como escritor. Inúmeros críticos *queer* realizaram leituras historicamente centradas de textos wildeanos, estudos permeados pela noção de que o escritor não foi apenas motivado por “impulsos” pessoais, mas também atuava sob uma moldura histórico-social, um escritor cujas realizações foram determinadas pelo que era possível, levando em conta certas restrições, aspirações e expectativas do mercado literário vitoriano. Por exemplo, em trabalhos como *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of Discourse on Male Sexualities*, de Ed Cohen (1993), um estudo sobre os julgamentos de Wilde e que explora o modo como os relatos do caso determinaram a conceituação moderna da noção de homossexual, relatos que, segundo o autor, não incluiriam discussões sobre sua obra. No trabalho de Cohen, Wilde representa um tipo de significante variável, um dos atores principais no processo de “invenção” da ideia moderna de homossexual, um processo que Foucault (1978) teorizou de maneira fundamental em *The History of Sexuality*.

O que Cohen (1993) deixa escapar é a estreita relação dos julgamentos de Wilde com *The Picture of Dorian Gray*, que chegou a ser apresentado como evidência contra o autor durante os processos legais. Em 1895, o escritor processou o pai de Alfred Douglas, seu amante, por calúnia,

reticence and the dangers involved, to tell the truth in their fiction, to reveal the explicit drama of being themselves.”

uma vez o marquês de Queensberry o acusara de se comportar como um “sodomita”. Edward Carson, advogado de Queensberry, apresentou ao júri excertos da versão da *Lippincott's* de *Dorian Gray*, ciente de que tais passagens tinham sido cortadas da versão em livro de 1891, à qual ele se referia como “a edição purgada” [the purged edition]. Ele também utilizou passagens das violentas críticas da imprensa inglesa a *Dorian Gray*. Cerca de cem anos depois, na introdução de *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*, o crítico Max Fincher escreveu que seu pai descobriu sobre sua sexualidade ao encontrar uma cópia de *Dorian Gray* em seu quarto. O fato é que tanto as narrativas sobre os julgamentos quanto sobre *The Picture of Dorian* representaram um importante papel na definição moderna de homossexual. Não é à toa que, entre as décadas de 1980 e 1990, *Dorian Gray* emergiu como um texto paradigmático da literatura inglesa do período vitoriano, e a sorte de Wilde na academia aumentou exponencialmente, agora visto como um autor que auxiliou a definir o fim de dois séculos. Afinal, uma das questões que impulsionou a atenção dos estudos *queer* por Wilde foi o interesse pelo *fin de siècle*, um campo que se provou bastante profícuo nas últimas quatro décadas.

Talvez pudéssemos esperar que, em meados de 1940 e 1950, a Nova Crítica, valorizando como fazia o caráter estético da obra como algo apartado da função mimética, teria se aproximado da literatura de Wilde e de seus ensaios filosoficamente orientados, como *The Decay of Lying*. Mas a Nova Crítica evitou Wilde. Até mesmo críticos contrários a ela, como Edmund Wilson (1931), em *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, que primava pela perspectiva estética focando em questões experimentais, concedeu menções passageiras a Wilde. Mais tarde, em uma crítica ao estudo de Hesketh Pearson sobre Wilde, Wilson (1950, p. 334) caracterizou o escritor de maneira hiper-masculina, como “essencialmente um homem de ação. Ele tornou-se escritor por acaso e perversidade e teria logrado mais importância como soldado ou político”,¹⁰ e não como ele era conhecido popularmente, como “indolente e sem vigor” (KAYE, 2004, p. 197).¹¹ Da mesma forma, os intelectuais de New York, orbitando em redor da *Partisan Review*, entre 1940 e 1950, os quais destilavam princípios políticos socialistas e

¹⁰ “[...] essentially a man of action, that he was a writer by perversity and accident, and would have been more important as soldier or politician”.

¹¹ “[...] soft and wilting”.

eram simpáticos à arte modernista, também se esquivaram de Wilde. A crítica de estreia de Mary McCarthy (1947, p. 106), na edição de 1947 da *Partisan*, tratou de uma montagem de *The Importance of Being Earnest* e mostrou-se enfaticamente hostil: “havia algo hiperbólico na totalidade da obra de Wilde que nos faz concordar até certo ponto com o Marquês de Queensberry”.¹²

Foi apenas por volta de 1950 e 1960 que Wilde recebeu um tratamento mais favorável, devido a escritores como W. H. Auden, Eric Bentley, Louis Kronenberger, Cyril Connolly e Kingsley Amis, a maioria não acadêmicos. Auden e Bentley, inclusive, discutiram Wilde levando em conta algumas questões da vida privada, algo que a maioria dos críticos tentava tacitamente evitar ou hegemonizar na medida do possível. Algumas obras sobre a cultura vitoriana, como *The Victorian Temper*, de Jerome Buckley (1951), incluíam seções como “The Aesthetic Eighties” e “The Decadence and After”, ainda que o autor considerasse esse tipo de arte e literatura como “galanteria passiva, preciosista e efeminada, [...] que jamais poderia fazer jus às realidades sociais do próprio tempo” (BUCKLEY, 1951, p. 236).¹³ Tal visão já havia sido refutada por Edouard Roditi (1947), em *Oscar Wilde*, no capítulo “The Politics of the Dandy”, que compreendia o escritor como um pensador sério e dialético, um visionário socialista e utópico. Além disso, o estudo de Rupert Croft-Cooke (1967), *Feasting with Panthers: New Considerations of Some Late-Victorian Writers*, explorou de maneira mais aberta questões relativas à sexualidade de Wilde e de membros de seu círculo. Por outro lado, Croft-Cooke não escapou a certo moralismo, pois, embora dissesse que não pretendia julgar seus objetos de análise, ele afirmou que Dorian era falso e demoníaco e que Salomé era uma prostituta glorificada, no sentido mais pejorativo do termo.

A questão é que tais estudos frequentemente compreendem o decadentismo *fin de siècle* como algo passageiro ou insignificante, algo expresso, por exemplo, na opinião de John Updike (1999), que se refere ao movimento como o breve chamejar de um romantismo crepuscular. Já Erns Fischer (1967, p. 156), em *Art Against Ideology*, ridiculariza *Salomé* ao mencionar que a obra apresenta “histeria como substituta à paixão”.¹⁴ No

¹² “[...] there was something outré in all of Wilde’s work that makes one sympathize to a degree with the Marquess of Queensberry”.

¹³ “[...] passive gallantry that is precious, effeminate, [...] which could never face the social realities of his time”.

¹⁴ “[...] hysteria as a substitute for passion”.

entanto, o autor considera que a fascinação do decadentismo pela feiura tenha auxiliado o desenvolvimento da narrativa moderna realista, em oposição a uma narrativa idealizante. De maneira um tanto enervante, tais perspectivas se empenham em esquivar-se das questões homoeróticas da obra de Wilde. Por exemplo, tanto Bernard Bergonzi (1969) quanto Richard Gilman (1979) realizam um considerável esforço crítico para relacionar a ideia de decadentismo apenas à linguagem, esvaziando-a de qualquer implicação relativa a políticas sexuais, sem corolário histórico. Gilman (1979), por exemplo, dedica o estudo *Decadence: The Strange Life of an Epithet* ao decadentismo, embora teça apenas vagas menções à questão da sexualidade.

Na mesma linha, Jan Gordon (1979, p. 53) chega a declarar que *De Profundis*, poema autobiográfico e carta endereçada a Alfred Douglas que Wilde compôs na prisão, seria uma “tentativa fracassada de autobiografia [...] que revela um indivíduo que não é mais capaz de distinguir seu eu de um falso eu”.¹⁵ Outros trabalhos influentes, como *The Decadent Imagination, 1880-1900*, de Jean Pierrot (1981), e *Decadence and the Making of Modernism*, de David Weir (1995), embora mencionem certas questões relativas à sexualidade, passam ao largo dos problemas relacionados a desejo, erotismo e sexualidade homossexual, algo que Pierrot (1981, p. 129) inclusive classifica como “o amor oculto de Sodoma”.¹⁶ Seguindo a lógica dos estudos que discutiam decadentismo na primeira metade do século XX, Weir (1995) concentra seus esforços críticos em questões formais, em particular, no modo como o estilo decadentista determinou a escrita moderna.

No entanto, o que antes recebia breves menções, já se tornou matéria de estudos longos e complexos do período hoje conhecido como *fin de siècle*, algo que requer as próprias bases e paradigmas teóricos. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, de Elaine Showalter (1990), apresenta-se como um dos estudos mais influentes a tomar como centrais questões relativas a desejo homoerótico e políticas sexuais. Na obra, Wilde aparece como um ponto focal da vida cultural britânica. O estudo de Showalter tece relações entre a teoria feminista e os então embrionários estudos *queer*, um processo que inaugurou uma aliança e um alinhamento de pensamento entre os dois campos, algo que persiste

¹⁵ “[...] failed autobiography [...] that reveals an individual no longer capable of distinguishing self from false self”.

¹⁶ “[...] the hidden love of Sodom”.

até hoje (obviamente não sem dissidências). Vale ressaltar que em poucas outras áreas da crítica literária anglo-americana houve interpretações tão frutíferas das preocupações da crítica feminista e da teoria *queer* quanto nas pesquisas relacionadas ao período “fim de século”. *Masculine Desire* (1990), de Richard Dellamora, assim como *Between Men* (1985) e *Epistemology of the Closet* (1990), de Eve Sedgwick, também são textos-chave nesse quesito, ainda que nem todos sejam dedicados exclusivamente à discussão do *fin de siècle*.

Em muitos aspectos, o interesse em Wilde foi potencializado pela biografia publicada por Richard Ellmann em 1988, *Wilde*. Seria quase impossível superestimar a pertinência da publicação, especialmente para aqueles que exploram a questão do desejo homoafetivo na vida e escrita do autor. Ainda que tenha se tornado costume apontar erros factuais nessa biografia, o estudo foi realizado, de fato, de maneira meticulosa, apresentando uma pesquisa original que moldou uma nova era para a crítica de Wilde. Ainda que Ellmann tenha afirmado categoricamente que o esteticismo jamais se estabeleceu como movimento na Grã-Bretanha, seu texto sugere que foi exatamente isso que a obra wildeana ajudou a inspirar. O crítico, que detinha boa reputação acadêmica devido aos trabalhos sobre Yeats e Joyce, com a atenção concedida a Wilde garantiu a este legitimação como objeto de investigação acadêmica.

Algo que merece destaque é a disposição de Ellman em (re)imaginar o romance de Wilde e Douglas não apenas como uma fábula trágica, mas também como uma narrativa convincente, uma história no mesmo patamar de importância que, por exemplo, a de Joyce e Nora. Isso auxiliou a dar fim à era anterior, em que os estudos wildeanos, no que tangia homoafetividade, eram afeitos a eufemismos evasivos.

Eve Kosofsky Sedgwick, que contribuiu imensamente para o desenvolvimento dos estudos *queer*, realizou diversas análises de *The Picture of Dorian Gray* (1890), o texto de Wilde que recebeu, inquestionavelmente, a atenção crítica mais refinada e sofisticada dos estudos *queer*. Sedgwick (1990, p. 173) reconhece a importância histórica de *Dorian Gray*, “permitindo a uma comunidade *gay* europeia mútuo reconhecimento e autoconstrução”.¹⁷ A autora lê o romance subsidiada pela discussão definidora do modelo de relações homosociais e, em *Between Men* (1985) e *Epistemology of the Closet* (1990), Sedgwick defende a relação triangular

¹⁷ “[...] enabling a European community of gay mutual recognition and self-constitution”.

que conecta Basil, Londe Henry e Dorian, e afirma que, através dessa relação, testemunhamos a queda dos modelos de desejo homoerótico do século XIX, baseados em paradigmas gregos, considerando que o desejo de Dorian passa a voltar-se para sua imagem-espelho, representada pela pintura decadente. Isso significaria uma supressão das diferenças definidoras entre Dorian e seus admiradores em favor de um interesse pelo próprio eu, produzindo uma imagem moderna, autocentrada e mimética do desejo. Por outro lado, ela também defende uma curiosa concepção de que o romance seria sentimental e representaria a paranoia vitoriana – uma visada que, de fato, marcou diversas leituras *queer* do período vitoriano. Mas o romance resiste a tais interpretações justamente por sua capacidade de simultaneamente ocultar e revelar a “protossubcultura” *gay* do período.

SOBRE REVOLUÇÕES ERÓTICAS NO CINEMA: OSCAR WILDE, GLAM ROCKER

As mencionadas discrepâncias na abordagem e representação de Wilde talvez soem um tanto herméticas e obscuras, mas são identificáveis em duas obras filmicas do fim dos anos 1990. Ambas retratam e/ou se inspiram na vida do escritor. Tratam-se da biografia cinematográfica *Wilde* (1997), dirigida por Brian Gilbert, e do filme *Velvet Goldmine* (1998), dirigido por Todd Haynes. As produções exemplificam a distinção entre uma produção “gay friendly” triunfalista e outra que apresenta uma “estética queer” mais historicamente consciente.

O filme de Gilbert é baseado na biografia de Ellmann e trata Wilde, interpretado por Stephen Frye, como um romântico de boa índole, embora iludido, que permite que sua vida e família implodam por conta de um amor desmedido por Alfred Douglas. Em uma sugestão curiosa, *Dorian Gray* não é, na película, o texto que emoldura e oculta questões relativas à homossexualidade, e sim, “The Selfish Giant”, um dos contos infantis de Wilde publicados em 1888. No texto, o gigante em questão impede que as crianças da vizinhança brinquem em seu jardim, mas, depois que um inverno eterno se assenta, a personagem se arrepende do feito, especialmente no que tange a um garoto específico. A produção não chega a explorar todas as implicações metafóricas da associação da vida sexual de Wilde com o conto infantil, talvez porque a resolução da fábula seja menos uma conclusão açucarada e mais uma alegoria provocativa de homoafetividade transgeracional, em que o gigante escolhe seu “garoto favorito”. No filme, Wilde apresenta dois aspectos: por um lado, ele seria

um adorável, talvez até tolo, “gigante”; por outro, é retratado como uma figura dotada de libido e desejo, algo que contraria a opinião da crítica conservadora de que a paixão de Wilde por Douglas seria embasada por um tipo de neoplatonismo não erótico. Ainda assim, o uso de convenções filmicas biográficas hollywoodianas, empregadas para narrar uma história sobre Wilde, parece um tanto equivocado, considerando que seu sucesso se devia, e se deve, justamente a desvios tanto formais quanto eróticos.

Em contraste, *Velvet Goldmine* (1998) explora a figura efervescente de Brian Slade, um *rock star* fictício, ícone do *glam rock*, *queer* e controverso, vagamente inspirado em David Bowie. A produção abre com uma vista do espaço sideral e um objeto voador não identificado descendo à Terra. Então um bebê é deixado diante da porta dos pais de Wilde, na Dublin de 1854. Ao fitar os céus, eles parecem distinguir os vestígios do misterioso objeto voador, uma metáfora concebida ao sabor do *nonsense* que prenuncia que a criança será *diferente*, singular e, no contexto do filme, *queer*. No manto que envolvia o bebê, havia um broche dourado ornado com uma esmeralda. Mais tarde, esse broche passa para Jack Fairy, uma espécie de protótipo da cena *glam*, então para Brian Slade, Curt Wild e, por fim, para o jornalista Arthur Stuart. Em certo aspecto, o broche representa um tipo de herança cultural *queer* que perpassa todas as figuras não conformantes com categorias hegemônicas de corpo, gênero e sexualidade. Porém, não se trata de um tipo de legado hereditário, e sim, do instinto performativo que impele esses personagens a desafiarem o *status quo* em nome de uma visão de mundo estética, de revoluções pessoais e da liberdade para perfomar suas identidades em face de uma sociedade opressora. E, em *Velvet Goldmine*, Oscar Wilde é a primeira dessas figuras subversivas.

Na produção, Brian Slade, interpretado por Jonathan Rhys Meyers, representa uma nova era de experimentações eróticas e musicais, como aconteceu com Roxy Music e David Bowie. Nos Estados Unidos, o movimento *glam* assumiu expressões um tanto diferentes, exemplificadas pelo Velvet Underground, de Lou Reed, e por The Stooges, de Iggy Pop. Este último apresenta-se como outra figura pertinente ao filme, emulado na imagem da personagem Curt Wild, cujo nome ressoa o do escritor. *Velvet Goldmine* é narrado de maneira retrospectiva, a partir de um presente monótono e pós-revolucionário. O repórter Arthur Stuart, interpretado por Christian Bale, trabalha em uma reportagem sobre o paradeiro de Brian Slade, desaparecido depois de fingir o próprio assassinato. A

juventude de Stuart, vivida em uma Londres efervescente em meados de 1970, foi transformada pela estética *queer* de Brian Slade, assim como pelo sentido de subversão que cativa a personagem durante a leitura que seu professor faz de uma passagem de *The Picture of Dorian Gray*. É comum que narrativas sobre a contracultura tendam a amenizar ou dismantelar as tensões que permeiam as variadas rebeliões do período, mas *Velvet Goldmine* enfatiza uma virada dramática do espírito da década de 1960 para o cenário mais audacioso e saturado do *glam rock*, o que, verdade seja dita, teve um ápice curto, entre o fim da década de 1960 até a primeira metade da década de 1970.

Uma das cenas iniciais de Slade retrata-o em um festival de música, entre *hippies* e *rockers*, tocando uma balada acústica. Temos um *voice-over* do ex-agente do músico afirmando que “ele desprezava a hipocrisia da geração paz e amor. A sua revolução, ele disse, ia ser uma revolução sexual” (HAYNES, 1998a, p. 43).¹⁸ A escolha da música se adequa ao desenvolvimento temático do filme, uma vez que a estética wildeana esboçada no prólogo emoldura a produção. O refrão “Somebody Called Me Sebastian” da música de mesmo nome, “Sebastian” – do grupo inglês Cockney Rebel, cuja estética se relaciona de maneira estreita com o dandismo moderno – no contexto do filme estabelece um diálogo estético com a obra de Wilde.

Na produção, Haynes mostrou-se alinhado a ideias que mais tarde aglutinaram-se sob a rubrica de “teoria *queer*”. Em uma entrevista, o diretor comentou que o *glam rock* “desafiou, usando estilo e sagacidade, qualquer inclinação ao ‘natural’ na sociedade. Fortemente inspirado na cultura *gay underground*, este filme homenageia Oscar Wilde como o *glam rocker* original, aquele que sabia dizer a verdade só através da mais requintada das mentiras” (HAYNES, 1998a, p. 121),¹⁹ o que ecoa um dos motes do filme, a frase “[d]ê uma máscara a um homem, e ele lhe dirá a verdade” (HAYNES, 1998b, p. 27),²⁰ que vemos Brian Slade exibindo em dado momento. Haynes vê os então chamados excessos do *glam rock* e da contracultura como algo anárquico, salutar, visionário e, o mais

¹⁸ “[...] he despised the hypocrisy of the peace-and-love generation. His revolution, he said, would be a sexual one”.

¹⁹ “[...] challenge with style and wit, any leaning towards ‘the natural’ in society, drawing heavily as it does from underground gay culture, this film commemorates Oscar Wilde as the original glam rocker, the one who knew to speak the truth only through the most exquisite of lies”.

²⁰ “Give a man a mask and he will tell you the truth.”

importante, persistente. Nesse sentido, dispensando tropos comuns a biografias fílmicas e seus reducionismos psicologizantes, o filme é um tributo ao fantasma alquímico de Wilde, algo sempre em constante transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, a divisão entre estudos *gays* e estudos *queer* já não se mostra um tema agridoce, pois acabou se tornando, quando persiste, uma ruptura dialética criativa que potencializa uma compreensão mais ampla e rigorosa de Wilde e do período em que ele viveu, assim como acerca da persistência e ressonância simbólica de sua obra e biografia para os estudos *queer*.

Wilde parece se comunicar bem com nossa cultura contemporânea extremamente midiaticizada. Suas obras se traduzem suavemente a outras mídias. Mais do que isso, dada a sua fascinação por questões como verdade e artifício na *performance* de nossos *eus* sociais, ele parece ter antecipado algumas preocupações demonstradas pelos estudos de gênero. Para críticos *gays* e *queer*, ainda existe uma boa porção da obra, vida e reputação de Wilde que demanda novas e distintas interpretações. *The Picture of Dorian Gray* tem recebido atenção renovada, o que é bem-vindo, mas ainda esperamos por um interesse crítico mais amplo em relação às demais obras de Wilde, como os contos infantis, a poesia, as peças menos visadas, como *Na ideal Husband*, e, é claro, uma abordagem dos textos não canônicos, como o romance pornográfico *Teleny*, cuja autoria e implicações culturais permanecem amplamente não discutidas. Outro estudo muito bem-vindo seria uma análise da correspondência do escritor, uma teia de textos biográficos altamente intrincada e tão complexa quanto *De Profundis*. Outra questão seria o exame dos relatos sobre sua viagem aos Estados Unidos, levando em conta a imagem *queer* performada durante esse período.

Esse feixe de possibilidades e leituras revela-se um lembrete de que Wilde nos desafia sempre a sermos mais como nós mesmos, a seguirmos na eterna direção de quem estamos nos tornando. Sua estética nos aconselha a viver o momento, pelo momento, através do momento, pois a *performance* de nós mesmos seria a própria realização da arte, nossa verdade. E as ressonâncias de sua imagem, estética e obra seguem a inspirar novos trabalhos artísticos, pesquisas acadêmicas, além de assumir imagens multiformes ao gosto de novos leitores.

REFERÊNCIAS

- BERGONZI, Bernard. Aspects of the Fin de Siècle. In: POLLARD, Arthur. *The Penguin History of Literature: The Victorians*. New York: Viking 1993, pp. 279-292.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*. New York: Random House, 1951.
- COHEN, Ed. *Talk on the Wilde Side: Towards a Genealogy of Discourse on Male Sexualities*. New York: Routledge, 1993.
- CROFT-COOKE, Rupert. *Feasting with Panthers: A New Consideration of Some Late Victorian Writers*. New York: Holt Rinehart/Winston, 1967.
- DELLAMORA, Richard. Representation and Homophobia in The Picture of Dorian Gray. *Victorian Newsletter*, v. 31, n. 3, Spring 1988, p. 28-31.
- DELLAMORA, Richard. *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1990.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Knopf, 1988.
- FINCHER, Max. *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FISCHER, Erns. *Art Against Ideology*. Trad. Anna Bostock. London: Penguin, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
- FONE, Byrne. *A Road to Stonewall: Homosexuality and Homophobia in British and American Literature, 1750-1969*. New York: Twayne, 1995.
- GEE, Stephen. Gay Activism. In: Gay Left Collective (Ed.). *Homosexuality: Power and Politics*. London: Allison and Busby, 1980, pp. 337-347.
- GILMAN, Richard. *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus, and Co., 1979.
- GORDON, Jan B. Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the Fin De Siècle. In: FLETCHER, Ian. *Decadence and the 1890s*. New York: Holmes and Meier, 1979, pp. 53-88.
- HAYNES, Todd. *Director's Statement*. In: *Velvet Goldmine*. London: Faber and Faber Ltd., 1998a, pp. 75-76.
- HAYNES, Todd. *Roteiro para Velvet Goldmine*. In: *Velvet Goldmine*. London: Faber and Faber Ltd., 1998b, pp. 16-73.

- HEWITT, Andrew. *Political Inversions*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.
- KAYE, Richard. *Gay Studies/Queer Theory and Oscar Wilde*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- MCCARTHY, Mary. The Unimportance of Being Oscar. In: *Theater Chronicles: 1937-1962*. New York: Farrar, Straus, and Co., 1963.
- PIERROT, Jean. *The Decadent Imagination, 1880-1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- RODITI, Edouard. *Oscar Wilde*. New York: New Directions, 1986.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York: Columbia University Press, 2015.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy – Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking Penguin, 1990.
- SMALL, Ian. *Oscar Wilde: Recent Research*. Greensboro: ELT Press, 2000.
- TÓIBÍN, Colm. *Love in a Dark Time, and Other Explorations of Gay Lives and Literature*. New York: Scribner, 2002.
- UPDIKE, John. *More Matter*. New York: Alfred Knopf, 1999.
- VELVET GOLDMINE. Direção e roteiro de Todd Haynes. Produção: Christine Vachon, Michael Stipe. Estados Unidos, Killer Films, 1998. Filme (123min). HBO Max.
- WEIR, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.
- WILDE. Direção de Brian Gilbert. Roteiro de Julian Mitchell. Produção: Marc Samuelson, Peter Samuelson. Inglaterra, BBC Films, 1997. Filme (118min). HBO Max.
- WILDE, Oscar. The Picture of Dorian Gray (1890). In: FRANKEL, Nicholas (Ed.). *Oscar Wilde: The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Londres: Cambridge University Press, 2012, pp. 55-235.
- WILSON, Edmund. Oscar Wilde: One Must Always Seek What is Most Tragic. In: *Classics and Contemporaries: A Literary Chronicle of the Forties*. New York: Farrar, Straus, and Co., 1950, pp. 331-342.

Recebido: 7/9/2022

Aceito: 23/9/2023

Publicado: 12/12/2023