



Recebido em 04/09/2020

Aceito em 08/09/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.33929

DOSSIÊ

Oscar Wilde vai ao cinema: a construção da imagem do dândi em 'Wilde' (1997) e 'Velvet Goldmine' (1998)

Oscar Wilde goes to the movies:
the framing of the dandy's image in
'Wilde' (1997) and 'Velvet Goldmine' (1998)

Yuri Barbosa Resende

Mestrando em História na UFRRJ

orcid.org/0000-0001-9592-4510

ybresende@gmail.com

RESUMO: O presente artigo objetiva discutir, a partir de reflexões sobre História, Memória e Cinema, a construção da imagem de Oscar Wilde realizada por dois filmes contemporâneos entre si, porém de gêneros distintos: a cinebiografia 'Wilde' (1997) e o drama musical 'Velvet Goldmine' (1998). Após debatermos sobre a popularidade dos filmes biográficos e o papel que pode ser assumido pelo historiador ao analisar este tipo de produção audiovisual, considerando os elementos intrínsecos à linguagem cinematográfica, desejamos responder a seguinte pergunta: quando comparada ao musical lançado em 1998, a cinebiografia 'Wilde' foi bem-sucedida na tentativa de revisitar a memória de Oscar Wilde e refletir sobre a importância deste escritor para a contemporaneidade?

PALAVRAS-CHAVE: Oscar Wilde. Cinema. Cinebiografia.

ABSTRACT: The present article aims to discuss, based on reflections on History, Memory and Cinema, the framing of Oscar Wilde's image made by two contemporary but different movies: the biopic 'Wilde' (1997) and the musical drama 'Velvet Goldmine' (1998). After discussing the popularity of biographical pictures and the role that can be assumed by an historian when analyzing this type of audiovisual production, considering the elements intrinsic to the cinematographic language, we wish to answer the following question: when compared to the musical drama released in 1998, was the biopic 'Wilde' successful in the attempt to revisit Wilde's memory and reflect on the importance of this writer in contemporaneity?

KEYWORDS: Oscar Wilde. Cinema. Biopic.

Introdução

Obcecar-se com a vida e obra de Oscar Wilde (1854-1900) é fácil; compreendê-lo e enxergá-lo, para além do mito criado em torno de sua figura, nem tanto. O dramaturgo irlandês saiu de seu país para se tornar uma verdadeira celebridade na ilha vizinha. Se Wilde era mais conhecido durante a década de 1880 pelo seu estilo

extravagantes e sua presença marcante nos salões londrinos, a partir da virada para a última década do século XIX ele se tornou um fenômeno em virtude daquilo que sua pena passou a escrever: deixou de ser visto apenas como um dândi esteta, frequentemente caricaturado pela implacável imprensa, para se tornar um escritor requisitado e respeitado. Para utilizar uma expressão cada vez mais presente na crítica artística contemporânea, Wilde se tornou um verdadeiro *hitmaker*¹ dos teatros. A fama era tamanha que não seria exagero supor que se qualquer jornalista de um tabloide sensacionalista inglês abordasse um cavalheiro da alta classe inglesa na rua naqueles anos, certamente ouviria uma opinião formada a respeito do dramaturgo. Suas peças levavam multidões aos teatros – da nobreza às camadas populares – e sua persona era simplesmente impossível de ser ignorada em qualquer ambiente que fosse.

A fama de Wilde encontra seu ponto nevrálgico em 1895. Naquele ano, o esteta irlandês iniciou sua caminhada em direção ao opróbrio quando decidiu mover um processo jurídico por calúnia contra o pai de seu amante, o Marquês de Queensberry. As provas que surgiram no decorrer do julgamento transformaram Wilde em réu. Acabou condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados pelo crime de “flagrante indecência”, um eufemismo da lei inglesa para relações sexuais entre homens. Uma vida instigante como esta rendeu uma miríade de biografias ao longo do século XX. O cinema, por sua vez, também se viu tentado a dramatizar a vida do escritor, produzindo três filmes biográficos no século passado: dois deles no ano de 1960 e outro em 1997, sendo este último o mais popular.

O presente artigo objetiva discutir, a partir de reflexões sobre História, Memória e Cinema, a representação dramática da vida de Wilde levada a cabo pelo filme biográfico de 1997 dirigido Brian Gilbert, *Wilde*. Considerando as reflexões de Marc Ferro (1992) a respeito das possibilidades de análise fílmica por parte do historiador, desejamos debater a intervenção que a obra promove na memória de Wilde a partir da imagem do escritor construída no longa-metragem, examinando especialmente a intencionalidade do diretor ao longo da execução da obra no que diz respeito a estes aspectos.

Será que a imagem construída pela cinebiografia é condizente com o legado e a obra do escritor? Quais reducionismos são feitos na tentativa de construir uma imagem de Wilde para o imaginário coletivo? Como esta imagem dialoga com a memória do dramaturgo irlandês? Estas são algumas das perguntas que nos guiarão ao longo de nossa análise, que se dará sumariamente da seguinte forma: após apresentaremos uma breve síntese biográfica de Oscar Wilde em seus últimos anos de vida, refletiremos a respeito da relação entre História, Memória e Cinema, de modo a familiarizar o leitor com a discussão teórica a respeito destes conceitos; em seguida, problematizaremos a imagem de Oscar Wilde construída pelo diretor da cinebiografia *Wilde* (1997) e, finalmente, compararemos a narrativa construída acerca do escritor neste filme com a de outra obra lançada em 1998, *Velvet Goldmine* (1998), um drama

¹ Expressão anglófona utilizada na contemporaneidade para designar artistas, em sua maioria cantores de música pop, que obtêm êxito em emplacar uma sequência de obras populares entre o público e comercialmente bem sucedidas.

musical que lança mão de uma história inteiramente fictícia a fim de homenagear o legado da vida e obra de Wilde.

Por meio da análise de duas produções cinematográficas contemporâneas entre si, porém notavelmente distintas na abordagem que realizam da vida de Oscar Wilde, pretendemos, ao fim deste artigo, responder a seguinte questão: a cinebiografia, ambicionando realizar uma “reconstituição histórica” e cristalizar uma imagem próxima do real do biografado, é efetivamente mais bem sucedida do que uma obra inteiramente fictícia – neste caso, um musical repleto de diversas liberdades criativas – na constituição da memória de Oscar Wilde e na reflexão sobre a importância deste escritor na contemporaneidade?

A tragédia wildeana

A fama de Oscar Wilde como escritor, esteta e dramaturgo perdurou até 1895, ano no qual, influenciado pelo amante Lord Alfred Douglas (ou Bosie, como preferia ser tratado pelos amigos íntimos), decidiu iniciar um processo de calúnia contra o Marquês de Queensberry, John Sholto Douglas. O nobre, pai de Bosie, havia passado a perseguir Wilde pelas ruas de Londres insatisfeito com a relação entre o dândi e o filho. A situação chegou ao ápice quando, após uma tentativa frustrada de invadir uma peça de Wilde, o Marquês deixou um cartão no Albernale’s Club acusando o esteta de “posar como sodomita”². Diversos amigos tentaram demovê-lo da ideia, alertando para o perigo de iniciar um escrutínio judicial com John Sholto Douglas, mas Wilde foi implacável e decidiu levar a situação para a justiça. Instaurado o processo, as portas do inferno se abriram na vida de Wilde e nunca mais voltaram a se fechar.

O primeiro julgamento, apresentando Wilde como querelante e o pai de seu amante como réu, foi um desastre sob todos os aspectos. A defesa de Queensberry foi hábil em reunir indícios que comprovavam o estilo de vida hedonista do escritor, dentre eles os próprios escritos de Wilde – em especial seu polêmico romance, *O Retrato de Dorian Gray*, cujo teor homoafetivo e apologia ao “culto do prazer” foram veementemente criticados já na época de sua publicação no Lippincott’s Monthly Magazine, em 1890.

As relações de Wilde com diversos jovens prostitutas também vieram à tona e, a partir de determinado momento, o dramaturgo passou a ser tratado, na prática, não como querelante, mas como o criminoso a ser julgado pela corte. Aconselhado pelos advogados, decidiu retirar a queixa contra o Marquês, mas era tarde mais: sua reputação já estava comprometida pela cobertura raivosa da imprensa e a Coroa Inglesa, por sua vez, se viu obrigada, mediante as provas surgidas, a processar Wilde pelo crime de “flagrante indecência”, previsto na Emenda Labouchère à Lei de Direito Penal de 1885:

Qualquer indivíduo do sexo masculino que, em público ou na privacidade, cometa, ou seja cúmplice da comissão, ou agencia, ou tente agenciar a comissão

² No original, “posing as sodomite” (sic). O Marquês não apenas errou a caligrafia da palavra *sodomite*, como também é de difícil compreensão o que está efetivamente escrito no cartão.

de qualquer indivíduo do sexo masculino, qualquer ato de flagrante indecência com outro indivíduo do sexo masculino, será culpado de delito, e, sendo por isso condenado, será passível ao arbítrio do Tribunal, de pena de prisão por tempo indeterminado, não excedendo dois anos, com ou sem trabalhos forçados. (ELLMANN, 1988, p. 410)

Durante os dois julgamentos aos quais foi submetido, agora sentado no banco dos réus, Oscar Wilde manteve sua conhecida atitude perante o Tribunal de Old Bailey, sempre respondendo às arguições de modo eloquente e, sobretudo, defendendo veementemente sua arte. Um dos momentos do julgamento mais lembrado e repercutido pela imprensa à época foi quando o advogado da promotoria arguiu ao esteta sobre o verso “o amor que não ousa dizer seu nome” presente no poema “Dois Amantes”, escrito e publicado por Lord Alfred Douglas na *The Chameleon*. Wilde respondeu com um pequeno monólogo:

Neste século, “o amor que não ousa dizer seu nome”, é uma grande afeição que um homem mais velho tem por um homem mais jovem, como a que existiu entre Davi e Jônatas, como a que Platão transformou na base de sua filosofia, e como a que se encontra nos sonetos de Michelangelo e de Shakespeare. É aquela afeição profunda e espiritual, tão pura quanto perfeita. Ela inspira e impregna grandes obras de arte como as de Shakespeare e Michelangelo, e como aquelas duas cartas minhas, tal como se pode lê-las. Neste século é mal compreendida, e tão mal compreendida que admite ser descrita como “o amor que não ousa dizer seu nome”, e, por conta deste amor fui colocado no lugar em que estou agora. É belo, sutil, a forma mais nobre de afeição. Nele nada há de anormal. É intelectual, e repetidamente existe entre um homem mais velho e um homem mais jovem, quando o homem mais velho possui intelecto e o mais jovem possui toda a alegria, toda a esperança e todo o encanto da vida que tem diante de si. O mundo não compreende que seja assim. O mundo zomba dele e às vezes, por causa dele, manda alguém ao pelourinho. (ELLMANN, 1988, p. 410)

Após o júri não chegar a um consenso no primeiro julgamento e já rotulado pela imprensa e a opinião pública como “Sumo Sacerdote dos Decadentes” (ELLMANN, 1988, p. 410), Wilde foi considerado culpado no segundo e condenado à pena máxima para o crime cometido pelo juiz Alfred Wills, isto é, dois anos de prisão com trabalhos forçados. Após a condenação, Wills fez questão de afirmar que aquele era o pior caso que já havia presidido e, inclusive, deu a entender que julgava que a punição prevista em lei era, inclusive, relativamente branda para o crime cometido:

(...) que o senhor, Wilde, tem sido o centro de um círculo de ampla corrupção da mais hedionda espécie entre jovens, igualmente não deixa margem para a dúvida. Sob tais circunstâncias, como é esperado, proferirei a mais severa sentença permitida pela lei. Em minha opinião, é a mais inadequada para um caso como este. (ELLMANN, 1988, p. 412)

Durante o cumprimento da sentença, após ser proibido por um longo período de ter contato com pena e papel, Wilde escreveu *De Profundis*, uma espécie de carta aberta de amor direcionada a Lord Alfred Douglas, na qual lamenta as várias decisões tomadas no decorrer dos anos precedentes à sua desgraça pública e reflete sobre sua perspectiva artística, de modo a reafirmar as crenças artístico-filosóficas que expusera em ensaios como *O crítico como artista* e *A alma do homem sob o socialismo*.

Após sua soltura, o ex-dramaturgo de sucesso se exilou primeiramente em Berneval, na costa da Normandia, seguindo, depois, para Nápoles, onde voltou a se relacionar com Bosie e foi uma vez mais abandonado pelo amante mediante as crescentes dificuldades financeiras.

Falido e com a saúde gravemente comprometida pelos anos de trabalhos forçados, Wilde se viu desprezado pelo seu grande amor, Alfred Douglas, e pela sociedade que outrora o havia aclamado. Robert Ross, seu fiel amigo desde o início da década de 80, e Frank Harris, seu editor de vários trabalhos, foram os únicos a permanecerem a seu lado após a tragédia de 1895. Em 30 de novembro de 1900, Wilde faleceu em um ordinário quarto de hotel parisiense, em decorrência de uma violenta crise de meningite somada às complicações causadas por uma cirurgia feita em um de seus ouvidos.

A popularidade e importância dos filmes biográficos

Os filmes biográficos – ou cinebiografias – exercem um papel significativo na construção da imagem do personagem histórico cuja vida se pretende retratar por intermédio da dramatização cinematográfica. Usualmente roteirizados a partir de biografias comercialmente bem sucedidas, estas produções exercem extremo fascínio no público, sobretudo neste momento da contemporaneidade onde há uma grande demanda por informação por meio de conteúdo audiovisual, haja visto o sucesso das plataformas de streaming, como Netflix e Amazon Prime, que investem milhões de dólares em produção de títulos originais, e das redes sociais como o Instagram e o TikTok, as quais instigam nos seus usuários uma constante necessidade de criação de material sobre si próprios.

O sucesso deste gênero cinematográfico, contudo, é anterior às supramencionadas tecnologias de divulgação audiovisual que se difundiram a partir da popularização da internet. Pensemos nos Estados Unidos, este país tradicionalmente engajado na produção cinematográfica do qual o Brasil é um consumidor cultural fiel e cujo domínio sobre o mercado cinematográfico torna-se, década após década, cada vez mais flagrante. Durante a década de 1980, por exemplo, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (AMPAS) prestigiou com a sua maior honraria, o Oscar de Melhor Filme, duas produções biográficas: *Gandhi* (1982) e *Amadeus* (1984). Os prêmios distribuídos na última década revelam uma manutenção da popularidade do gênero entre o público e os membros da Academia no século XXI: *The King Speech* (2010) e *Green Book* (2018) também foram agraciados com o Oscar de Melhor Filme.

Há ainda, uma miríade de filmes biográficos que, embora não tenham sido laureados com o principal prêmio da Academia, conquistaram outras estatuetas e amplo sucesso comercial. Provavelmente o caso mais recente de uma biografia a respeito de um personagem histórico extremamente popular seja *Bohemian Rhapsody* (2018), obra que tencionou explorar a vida de Freddie Mercury, vocalista da banda britânica Queen, falecido em decorrência de complicações causadas pela AIDS em

1990. Apesar das contundentes críticas feitas a respeito da narrativa da obra, que ignora a cronologia dos fatos em prol da dramatização e evita ao máximo tratar da sexualidade do biografado, o filme foi indicado a cinco prêmios na cerimônia da AMPAS realizada em 2019 e conquistou quatro deles.³ Perdeu somente em Melhor Filme para o já mencionado *Green Book* (2018), outra cinebiografia que foi alvo de críticas em virtude da abordagem questionável que realiza acerca do tema do racismo na sociedade norte-americana a partir da dramatização da vida de Don Shirley, célebre pianista afro-americano.

Perante a notável popularidade dos filmes biográficos e dos chamados dramas históricos, de modo mais amplo, questionamo-nos: qual deve ser o papel do historiador frente a estes documentos audiovisuais? Não objetivamos oferecer uma resposta definitiva para esta questão no presente artigo, mas algumas reflexões são necessárias para a análise que faremos adiante a respeito de como o personagem histórico Oscar Wilde foi retratado cinematograficamente.

Parece-nos inevitável, perante uma questão de tamanha complexidade, chamar à baila o historiador Marc Ferro, o qual assinala que “desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência da representação, doutrinam e glorificam” (FERRO, 1992, p. 13). O pesquisador francês ressalta a importância de que nos atentemos à abordagem sócio-histórica levada a cabo pelo filme, levando em conta características como o contexto de produção da obra, o recorte cronológico, a temática, etc.

A partir da reflexão de Ferro, não seria incorreto afirmar que convém ao historiador ultrapassar as fronteiras do lugar que lhe é comumente reservado, em especial pela imprensa, de “sommelier de anacronismos” ou mero analista do rigor factual do roteirista de uma determinada obra audiovisual. Evidentemente, em virtude de sua formação, os olhos do historiador estarão atentos a estas características de uma produção cinematográfica, mas sua análise não pode e tampouco deve estar limitada a estes elementos. Cabe ao historiador, com efeito, explorar as representações levadas a cabo pelo filme, ponderar a respeito dos interesses, da ideologia de seus criadores, questionar a exposição de determinadas informações e o ocultamento de outras. No caso de um filme biográfico, os questionamentos tornam-se ainda mais complexos em razão da assumida ficcionalização: por que certos fatos são distorcidos de maneira X? Qual imagem do biografado o roteirista anseia transmitir ao espectador? Como texto (roteiro) e imagem (o que vemos projetado na tela) dialogam em prol de uma pretensa construção biográfica?

Naturalmente, a linguagem cinematográfica, por meio de suas especificidades, apresenta desafios ao historiador, em especial pela potência das imagens transmitidas. É possível, portanto, aplicar o método crítico não apenas ao texto apresentado pela obra, mas a todos os seus elementos. Marc Ferro nos diz o seguinte:

³ O filme venceu em Melhor Montagem, Melhor Edição de Som, Melhor Mixagem de Som e Melhor Ator, pela interpretação de Rami Malek do biografado Freddie Mercury.

É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas) as relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992, p. 87)

Os questionamentos aqui levantados, em síntese, apontam para a necessidade do historiador de buscar uma compreensão a respeito da intervenção que a indústria cinematográfica promove na sociedade a partir das obras que produz, examinando especialmente sua intencionalidade. Pensando no gênero fílmico que nos interessa no âmbito do presente artigo, isto é, as cinebiografias, devemos buscar compreender como a construção cinematográfica do biografado dialoga com a sociedade que receberá aquela produção e como nela intervém. Ao dizer que o imaginário do homem e suas intenções “são tão História quanto a História” (FERRO, 1992, p. 86), Ferro está justamente reafirmando a importância deste exercício por parte do historiador em extrapolar o exame da “veracidade histórica” levada à tela pelo cineasta para, mais do que isso, questionar a respeito das camadas menos visíveis do filme e como elas dialogam com a sociedade.

É pensando nesta relação do filme com a sociedade que o historiador nos diz também que o filme “tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio” e que a produção cinematográfica “destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade” (FERRO, 1992, p. 86). Esta reflexão de Ferro nos leva a pensar, conseqüentemente, a respeito da relação entre memória e cinema. É precisamente deste assunto que trataremos a seguir.

Memória, História e Cinema

A partir da breve recapitulação do histórico recente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas e da rápida reflexão sobre a relação entre o historiador e o cinema realizada, pudemos notar que as cinebiografias permanecem populares, embora devam ser regularmente questionadas sobre os mais diversos aspectos. Se os críticos se atentam a detalhes mais perceptíveis e usualmente acreditam que os historiadores se limitam ao mesmo tipo de análise, observando anacronismos e a “exatidão histórica” da obra, vimos que os últimos podem, com efeito, estar atentos às outras camadas de uma produção cinematográfica, tais como a intencionalidade dos criadores, os silenciamentos, as deturpações em prol da narrativa, a intervenção na sociedade pretendida e executada pela obra, etc.

Os debates suscitados pelos filmes biográficos confirmam o que foi exposto previamente: o cinema ostenta uma posição privilegiada como construtor da imagem de personagens históricos na contemporaneidade, de sorte que o retrato oferecido pela indústria cinematográfica de um determinado personagem pode privilegiar a assimilação de determinadas narrativas no imaginário coletivo em detrimento de outras.

Para além das narrativas em si, as cinebiografias também lidam com uma memória em disputa a respeito do biografado. Em que medida, contudo, o cinema possui um poder efetivo de restituir, reelaborar memórias? Esta pergunta foi colocada anteriormente por Fabio Pinheiro que nos oferece a seguinte síntese a respeito da memória:

Somos o que conseguimos reter de nós e de nossos passados: é a memória que preserva nossa história de vida pessoal, privada, única no universo, pois cada ser humano cumpre uma trajetória que é apenas sua, com suas dores e alegrias. Ao mesmo tempo, esta mesma memória nos conecta por fios invisíveis à grande memória coletiva da cultura e da sociedade à qual pertencemos, à experiência humana que partilhamos com os outros. Eis porque a memória desperta tanto fascínio e tanto medo. Se pensamos nas manifestações da memória como imagem mental, recordação de um instante ou mesmo imaginação deste instante, pensamos no cinema. (PINHEIRO, 2013, p. 54)

O autor destaca ainda que, se compreendemos a memória como narrativa, uma memória coletiva pode, por consequência, ser narrada e compartilhada entre as pessoas. Desta forma, torna-se possível “explicar a vida pelo poder dos mitos, fazer circular lendas, exemplificar como os homens lidaram com problemas no passado e suas soluções. Narrar é mobilizar um patrimônio cultural e social, complexo e rico, de todas as existências humanas já vividas”. (PINHEIRO, 2013, p. 55)

O filósofo Henri Bergson, por sua vez, nos diz que nossa percepção da realidade é reflexo de lembranças que trazemos à tona em virtude do ambiente externo, das situações que vivenciamos (BERGSON, 2006, p.31). A memória poderia ser compreendida, portanto, sob esta perspectiva, como uma imagem que formulamos em nossa mente, um instrumento essencialmente narrativo que nos auxilia na interpretação do mundo. A fotografia e o cinema aparecem, desta forma, como artes modernas capazes de reproduzir imagens, “congelar o tempo” e oferecer à posteridade estas narrativas.

Há, contudo, diferenças significativas entre Memória e História as quais não devemos jamais negligenciar. Estes conceitos referem-se a formas diferentes de representação do passado de modo que, embora possuam, sim, zonas de contato imprescindíveis para o historiador, possuem marcantes distinções. A História opera a partir de um método científico, submetendo suas fontes a uma constante leitura crítica e sempre que possível privilegiando a busca por vestígios diversificados do passado. O historiador questiona suas fontes a partir de uma pergunta por ele construída, diretamente relacionada a um problema identificado, tencionando obter respostas balizadas pelos limites que aquelas fontes lhe impõem. A memória, por sua vez, como Marc Bloch nos alerta, ao contrário das coisas, é passível de incertezas (BLOCH, 2001, p. 117). Ela é subjetiva e ambígua, um testemunho particular, uma imagem privada a respeito do passado que usualmente deságua em improvisações, invenções e, portanto, em inexatidões.

Não poderíamos dissertar sobre as diferenças e complementaridades entre História e Memória sem chamar à baila Pierre Nora, este historiador que contribuiu decisivamente para nossa melhor compreensão desta questão. Em sua clássica

definição, Nora aponta para a relação entre experiência social e memória, um confronto vivo entre memória, esquecimento e história que dá origem justamente a narrativas diversas em disputa – o que, não raramente, culmina também em manipulações e relativizações do passado.

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 9)

A partir destas reflexões, podemos inferir que as dramatizações levadas a cabo nos filmes biográficos dialogam, a despeito de seu frequente e ostentado embasamento em biografias – as quais também são fruto de uma narrativa concebida pelo biógrafo⁴, vale ressaltar, diretamente com a noção de memória.

Igualmente relevante é levarmos em conta que as narrativas deste tipo de produção cinematográfica padecem daquilo que Pierre Bourdieu assinalou como ilusão biográfica. Ao falar do pressuposto “de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto” (BOURDIEU, 1996, p. 184), o sociólogo nos atenta para a necessidade de, na contramão, buscar apreender a vida dos biografados em sua complexidade, visando explorar suas mais diversas facetas e “transitando do social ao individual, do inconsciente ao consciente, do público ao privado, do familiar ao político, do pessoal ao profissional, (...) sem tentar reduzir todos os aspectos da biografia a um denominador comum”. (SCHMIDT, 2000, p. 12).

Mediante o que foi exposto, chegamos à pergunta que orientará o desenvolvimento do restante deste artigo: como a biografia de Oscar Wilde foi abordada no cinema a fim de conferir uma dinâmica inteligível e atrativa ao público para a narrativa levada à tela e, simultaneamente, construir uma imagem memorialística do biografado capaz de ser assimilada pelo imaginário coletivo? É o que pretendemos responder a partir da análise de dois longas-metragens: a cinebiografia *Wilde* (1997) e o drama musical *Velvet Goldmine* (1998).

⁴ A biografia também pode ser compreendida, com efeito, como uma forma de escrita da história. A respeito deste debate, ver: Certeau (1982).

Representações de Oscar Wilde em cinebiografias no século XX

Dois filmes sobre a vida de Oscar Wilde foram produzidos e estrearam simultaneamente em 1960: *Oscar Wilde*, de Gregory Ratoff, e *The Trials of Oscar Wilde (The Man with the Green Carnation)*, dirigido por Ken Hughes. O segundo filme, ao contrário do primeiro⁵, apresenta grandes ambições no que diz respeito a ser uma reconstituição fiel da vida do dramaturgo, o que justifica que nos atenhamos a ele para fins da construção da nossa análise. A produção investe grande parte de sua duração na dramatização dos julgamentos de Oscar Wilde, baseando-se amplamente nas transcrições disponíveis até a década de 60, majoritariamente provenientes da cobertura realizada pela imprensa londrina das sessões ocorridas no Tribunal de Old Bailey em 1895.

Ambos os longas-metragens foram banidos nos Estados Unidos da América em virtude da sexualidade do personagem central (SLIDE, 1998, pp. 139-140), referenciada, inclusive, no título alternativo *The Man with the Green Carnation* – “O Homem com o Cravo Verde”, em tradução livre – da película de Hughes. Apesar da censura sofrida pela obra e da menção ao cravo verde⁶ no título, a condução da história é extremamente conservadora no que diz respeito à sexualidade de Wilde. Tanto a direção quanto a atuação de Peter Finch como Oscar Wilde são conservadoras, de modo que a natureza da relação do dramaturgo com Alfred Douglas é sempre retratada de modo ambíguo e o protagonista se apresenta na maioria das cenas como um cavalheiro vitoriano comum, cuja excepcionalidade se dava pela oratória e pelas populares peças levadas ao teatro. O longa já se inicia com Wilde gozando da fama alcançada e explora com afincado a perseguição sofrida pelo escritor pelo pai do amante, de modo a criar no espectador a velha noção de “mocinho e bandido”, tão cara às produções de Hollywood.

O processo de calúnia movido por Wilde contra o Marquês de Queensberry é posto em tela como uma reação natural do escritor, de modo que o espectador é influenciado a compreender, de modo bastante simplista, o dramaturgo como um injustiçado pela corte e sociedade inglesas. O ponto alto do filme se dá, conforme já mencionamos, na dramatização dos julgamentos. A principal quebra do tom conservador adotado até então e a grande contribuição do filme para a construção da memória coletiva sobre Wilde, ao nosso ver, acontecem a partir da construção de Ken Hughes e Peter Finch de um Wilde orgulhoso e destemido durante os julgamentos em Old Bailey, submetendo-se aos interrogatórios com flagrante arrogância. As transcrições do primeiro julgamento – disponíveis na íntegra atualmente – confirmam esta postura inadvertida de Wilde, de modo que dois de seus principais biógrafos, Matthew Sturgis (2018) e Richard Ellmann (1988), avaliaram que a decisão de enfrentar o tribunal ostentando tamanho orgulho e vaidade pode ter sido decisivo para a condenação e execração pública do escritor. Ao fim e ao cabo, o filme constrói um

⁵ O Oscar Wilde de Gregory Ratoff apresenta poucos indícios de ser inspirado no personagem histórico real do século XIX. O filme acabou preterido pelo público em favor da obra de Ken Hughes.

⁶ A utilização de um cravo tingido de verde na botoeira era um símbolo da aderência do portador ao movimento decadentista, usualmente associado à homossexualidade.

Wilde conservador e pouco memorável, um dramaturgo injustiçado que, sabendo-se injustiçado, enfrenta o Tribunal pretensiosamente.

Por que nos ativemos a esta representação cinematográfica de Wilde dos anos 1960 até o momento? Porque uma nova cinebiografia sobre o esteta, com flagrante ambição de “reconstituição histórica”, demoraria quase quarenta anos para ser produzida e nos apresenta um Wilde bastante diferente. No ano do centenário da libertação do escritor da prisão de Reading, chegou aos cinemas *Wilde*, filme biográfico dirigido pelo inglês Brian Gilbert e o qual analisaremos mais minuciosamente.

Esta cinebiografia de 1997 evidencia em diversos momentos o material base no qual está ancorada: a premiada biografia de Wilde publicada por Richard Ellmann na década de 1980. Loureado postumamente com o Pulitzer pelo trabalho, o biógrafo de Wilde faleceu durante a correção das provas do livro e não pode checar com mais cuidado algumas das informações publicadas. Apesar da ampla lista de documentos consultados por Ellmann, o autor apresenta informações controversas, reunidas e devidamente corrigidas no livro *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*, escrito pelo acadêmico alemão Horst Schroeder. Um dos exemplos mais notáveis é a apresentação da fotografia de uma atriz húngara, Alice Guszalewicz, nos trajes de Salomé, que foi erroneamente identificada por Ellmann como se fosse Oscar Wilde travestido. O biógrafo esforça-se em reconstituir a trajetória biográfica de Wilde ao mesmo tempo que também anseia realizar um exercício de crítica literária a respeito das obras do esteta. Ellmann também dedica inúmeras páginas de seu livro para descrever a natureza da relação entre Alfred Douglas e Oscar Wilde, concedendo grande importância à sexualidade do escritor e conjecturando, inclusive, que este teria falecido em 1900 em decorrência de uma sífilis contraída nos tempos de Oxford (ELLMANN, 1988, p. 92).

A exploração da sexualidade de Wilde, desta forma, a exemplo da biografia na qual se baseia, é uma característica manifesta do filme de Gilbert e uma das principais distinções desta obra quando comparada a de Hughes. O Wilde interpretado por Stephen Fry em 1997 é um vitoriano excêntrico, que escandaliza seus contemporâneos até no simples ato de andar pelas ruas em virtude de seus trajes que contrastam flagrantemente com a cor preta das vestes dos cavalheiros vitorianos. Aqui Wilde é visto participando de orgias e a câmera não se intimida em filmá-lo durante as relações sexuais com Alfred Douglas, interpretado por Jude Law. A sexualidade, portanto, é encarada pelo diretor como um pilar da vida do dramaturgo e, ao contrário do que havia sido feito por então, não negligencia este aspecto, com efeito, importante da vida de Wilde e decisivo na prática para sua condenação em 1897.

Ao tratar da sexualidade de Wilde abertamente em tela, contudo, Gilbert parece limitar a este elemento sua vontade de apresentar uma versão mais subversiva do dramaturgo. A narrativa de *Wilde* parece flertar intimamente com a construção de uma memória do escritor como mártir gay, um personagem que conscientemente se deixou levar pela marcha dos acontecimentos para escandalizar a sociedade ao contrariar a normatividade por meio de um processo judicial público.

O principal problema que identificamos nesta abordagem é que a sexualidade de Wilde é vista como resposta circunstancial para todas as questões a respeito do escritor. Esta perspectiva acabou sendo reverberada até mesmo quando acadêmicos tentaram defrontá-la. Andrew Elfenbein (2017), por exemplo, argumenta que Wilde jamais foi condenado por ser homossexual ao mobilizar as transcrições dos julgamentos ocorridos no Tribunal de Old Bailey em 1895 e assinalar que o processo movido pela Coroa Inglesa acusava o dândi baseando-se na Emenda Labouchère à Lei de Direito Penal de 1885, que punia, na verdade, “atos de flagrante indecência”. Elfenbein enxerga o caso de Wilde como apenas mais um no fim do século XIX, “parte de uma tradição muito mais longa de vigilância e policiamento do sexo entre homens” (ELFENBEIN, 2017, p. 2).

Qual é a grande adversidade que advém deste tipo de abordagem? O autor nos joga, na prática, numa dualidade que limita o conhecimento em detrimento da expansão do horizonte crítico, ou seja, Oscar Wilde deve ser visto somente como um homossexual punido pela sociedade ou somente como uma figura literária proeminente na Inglaterra vitoriana cuja sexualidade foi punida na esteira de outros casos parecidos. Essa abordagem “tudo ou nada” é contestada por Emma Pollini:

Parece inteiramente plausível que o talentoso Wilde seja capaz de existir simultaneamente como um mártir gay, conhecido por sua sexualidade infame, e como um artista talentoso, conhecido por respostas inteligentes; não é necessário conhecer a vida pessoal de Wilde para apreciar seu trabalho não biográfico, nem a revelação [de sua homossexualidade] deve adicionar ou diluir a apreciação de sua arte. (POLINI, 2017, p. 5)⁷

Uma alternativa à narrativa de Wilde condenado como mártir gay é enxergá-lo para além da baliza limitadora de sua sexualidade – uma característica importante deste personagem histórico, ressaltamos, mas que de modo algum se configura em sua síntese. David Schulz, por exemplo, defende que a condenação de Oscar Wilde não ocorreu apenas em virtude das relações homossexuais com os jovens vitorianos, mas sim pelo dramaturgo constituir uma ameaça aos olhos da burguesia vitoriana, uma afronta cultural em virtude de sua performance na esfera pública e da defesa dos ideais do Esteticismo que “cria falsos deuses da cultura”:

“Não era apenas o comportamento homossexual de Wilde que estava sendo julgado”, comenta R. K. R. Thornton, mas “todo um conjunto de ideias, morais, literárias e estéticas”. (...) “Antes de ele violar a lei de seu país e indignar a decência humana”, o [Jornal] Evening News declarou, Wilde “foi um dos sumos sacerdotes de uma escola que ataca todos os ideais saudáveis, masculinos e simples da vida inglesa, e cria falsos deuses da cultura decadente e deboche intelectual... esses vícios abomináveis, que foram o resultado natural de sua condição intelectual doentia, serão um aviso salutar para os rapazes insalubres

⁷ Tradução minha. No original: It seems entirely plausible that the immensely gifted Wilde is able to simultaneously exist as both a gay martyr figure known for infamous sexuality and as a gifted artist known for clever repartee; one does not have to know about Wilde’s personal life in order to appreciate his non-biographic work, nor should the revelation add to or dilute from the appreciation of his art.

que se apresentavam como compartilhadores de sua cultura”. (SINFIELD, 1994, p. 124)⁸

Como podemos ver, a abordagem da sexualidade de Wilde empreendida por Gilbert é, na melhor das hipóteses, reducionista. A faceta artística de Wilde só é explorada pelo roteiro do longa-metragem quando esta funciona ora com o propósito de enfatizar a homossexualidade do escritor ora com a finalidade de emocionar a audiência pela sensibilidade das relações particulares do personagem. Um exemplo da primeira finalidade acima assinalada é a cena na qual Wilde aparece no palco, após a primeira apresentação de *O Leque de Lady Windermere*, para responder a aclamação da plateia, que lhe ovacionava pela qualidade da comédia:

Senhoras e senhores, apreciei imensamente esta noite. Os atores ofereceram-nos uma encantadora interpretação de uma deliciosa peça, a apreciação dos senhores foi muitíssimo inteligente. Felicito-os pelo enorme sucesso de seu desempenho, o qual me convence de que os senhores veem a peça em termos quase tão elogiosos quanto eu. (ELLMANN, 1998, pp. 320-321)

Pensando na “exatidão histórica”, Ellmann nos diz que o discurso realmente ocorreu. A cena, contudo, privilegia os trejeitos e o modo de fumar do escritor, como se antecipasse ao público sua inclinação homoafetiva. Não coincidentemente a cena seguinte mostra Wilde conhecendo o futuro amante Alfred Douglas, em meio a um diálogo repleto de tensão sexual entre os personagens, num momento inteiramente ficcional uma vez que, na realidade, ambos se conheceram no início da década de 1890, na ocasião da publicação de *O Retrato de Dorian Gray*. Esta sequência reflete perfeitamente como a narrativa do filme de Gilbert privilegia a construção da persona sexual de Wilde em detrimento da artística.

Durante o clímax do filme, momento do julgamento no qual Wilde é interpelado a respeito do “amor que não ousa dizer seu nome”, expressão que aparece em uma das cartas de Alfred Douglas enviadas ao escritor, Gilbert também busca mitificar um escritor mártir, cuja arte está, sob esta perspectiva, sempre conectada a sua sexualidade. Stephen Fry, mais uma vez, dá voz a Wilde ao replicar na íntegra a resposta original que o dramaturgo concedeu à corte em 1895.

O lado artístico de Wilde, conforme mencionamos, é explorado também com a finalidade de emocionar a audiência e trazê-la para “o lado” do protagonista. O filme mobiliza o conto ‘O Gigante Egoísta’ como uma espécie de metáfora que perpassa a biografia de Wilde, apresentando-nos cenas na qual o escritor o narra para seus filhos, Vyvyan e Cyril. Nunca, diferentemente da biografia de Ellmann na qual a cinebiografia se inspira, somos convidados a pensar a respeito da obra de Wilde ou

⁸ Tradução minha. No original: ‘It was not only Wilde’s homosexual behaviour which was being tried,’ R. K. R. Thornton comments, but ‘a whole body of ideas, moral, literary, and aesthetic’. (...) ‘Before he broke the law of his country and outraged human decency’, the Evening News asserted, “Wilde was was one of the high priests of a school which attacks all the wholesome, manly, simple ideals of English life, and sets up false gods of decadent culture and intellectual debauchery... these abominable vices, which were the natural outcome of his diseased intellectual condition, will be a salutary warning to the unhealthy boys who posed as sharers of his culture”.

sobre sua perspectiva artística – esta, sim, diferentemente da sexualidade, a preocupação central do dramaturgo ao longo da sua vida.

Brian Gilbert concebe em seu filme um Oscar Wilde que é julgado, sobretudo, pela sua sexualidade desviante, ao passo que a veia artística do escritor e toda sua *œuvre* são deixadas de lado. Mesmo quando menciona *De Profundis*, a carta que Wilde escreve no cárcere de Reading, o filme se recusa a dar voz ao Wilde esteta e controverso. Em linhas gerais, *Wilde* preza por uma narrativa de ascensão e queda, buscando nos convencer de que o protagonista caiu numa armadilha do destino.

O fatalismo incontornável do Wilde de Brian Gilbert é tamanho que pode ser verificado por meio de uma análise semiótica da sequência de abertura do filme. Assistimos a um dândi portentoso, no auge de sua juventude, em um deserto estadunidense durante o período em que palestrou no país americano na década de 1880. O esteta, então, desce por meio de um elevador improvisado para as profundezas da terra, a fim de falar com simples mineiros operários. Embora a sequência encontre respaldo na realidade, o modo como é filmada nos transmite a mensagem de que estamos diante de um personagem que, apesar de toda sua glória – reforçada pela trilha sonora –, está indo de encontro a um destino obscuro, a um inferno profundo que será sua inevitável derrocada.

A partir de então, a narrativa explorará como Wilde se vê cada vez mais emaranhado numa sequência de acontecimentos sobre os quais nada pode fazer a respeito. Trata-se de um Wilde tolo e afável, que aceita passivamente tudo que lhe acontece, incluindo as parvoíces de Alfred Douglas em nome do amor. O único momento do filme no qual a audiência se depara com um Wilde decidido é quando este tem a oportunidade de fugir do país a fim de evitar ser julgado. Aqui o Wilde mártir de Gilbert assume sua plena forma para a audiência ao dizer que enfrentará as consequências de seus atos e defenderá seu nome. Não estamos sugerindo que a defesa do nome de sua família não fosse um dos motivos que levaram Wilde a não fugir da Inglaterra em 1895, mas sim que o filme esforça-se brutalmente para que a imagem cristalizada do dramaturgo seja de alguém que opta pelo autossacrifício em nome de algo maior.

Apesar de explorar a homossexualidade do escritor na tela, o filme de Gilbert apresenta, portanto, um Wilde que está sempre a mercê do que as pessoas lhe fazem e cuja preocupação central é, na maior parte do tempo, a relação com Alfred Douglas. Do Wilde de 1960, aquele de Ken Hughes, nada sobra para além de atitude destemida perante o Tribunal de Old Bailey. Estamos diante, portanto, para usar a expressão de Richard Kaye, de um Wilde “versão Disney” (KAYE, 2004, p. 216), construído para ser amado pelo público e digno, inclusive, de um inteiramente fictício final feliz: a película de Gilbert se encerra mostrando Wilde exilado, no ano de 1897, reencontrando-se com Alfred Douglas, como se ambos pudessem, a partir de então, longe da hipocrisia vitoriana, ser felizes. Não é dito ao público que a relação de ambos continuou extremamente problemática até Bosie (novamente) abandonar Wilde quando o dinheiro minguou. Douglas viveu ainda por mais de quatro décadas, despendendo da

herança deixada pelo pai. Wilde, por sua vez, morreu falido, sustentado pelos amigos, pouco tempo depois do término da relação.

Mediante tudo o que foi exposto, perguntamo-nos: a partir da representação dramática da vida de Wilde levada a cabo pelo filme de Brian Gilbert, será que esta é uma imagem condizente com o legado e a obra do escritor? Por que aplicar tantos reducionismos na construção da memória do esteta irlandês? Não pretendemos oferecer respostas definitivas a estas perguntas no âmbito do presente texto, mas podemos, todavia, apresentar uma outra versão cinematográfica do escritor irlandês que nos parece muito mais condizente com seu legado e que advém não de uma cinebiografia, mas de um musical inteiramente fictício lançado logo no ano seguinte à estreia de *Wilde* nos cinemas.

Wilde: o precursor do *glam rock*?

O drama musical *Velvet Goldmine*, filme do estadunidense Todd Haynes lançado em 1998, abre com um disco voador sobrevoando a Irlanda e uma criança sendo deixada na porta casa da família Wilde em 1854 – sendo o bebê, portanto, o próprio Oscar Wilde. Um voice-over nos diz que “as histórias, como as ruínas antigas, são as ficções dos impérios. E todo o esquecido paira em escuros sonhos do passado, com a constante ameaça de voltar.”⁹ Assistimos em seguida Oscar Wilde na escola, ainda criança, dizendo que deseja ser “um ídolo pop” quando questionado pelo professor o que deseja ser quando crescer. O anacronismo voluntário do roteiro provoca comicidade e transmite perfeitamente ao público a ideia que será desenvolvida ao longo da história: Wilde teria sido o protótipo dos ídolos contemporâneos, em especial daqueles que surgiram a partir do movimento inglês do *glam rock*, na segunda metade do século XX. O dândi irlandês seria, portanto, um ícone fundador daqueles que se colocam ao lado da subversividade e afrontam a normatividade na modernidade.

Wilde não aparece mais no filme de Haynes ou é mencionado diretamente, porém a força de seu personagem histórico continua presente ao longo de toda a trama por outros meios. Ao contar a história da ascensão e queda de um cantor britânico de *glam rock* nos anos 1970, o diretor metaforiza a trajetória do próprio Wilde na figura de seu protagonista, um cantor performático à la David Bowie, Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers).

Há uma verdadeira abundância de referências à obra de Wilde ao longo da trama por meio de associações sutis que relacionam o dandismo do dramaturgo à identidade construída pelos fãs do *glam rock* nos anos 70 e 80 – jovens que desafiam as convenções no modo de vestir, agir e se relacionar uns com os outros, tratando a bissexualidade como algo normal, para o horror dos conservadores britânicos. Todd Haynes também cita vigorosamente trechos de *O Retrato de Dorian Gray* e aforismos de Wilde ao longo do roteiro por intermédio de pôsteres e linhas de diálogo entre os personagens. Ao longo das músicas executadas no filme, os personagens fictícios

⁹ No original: “Histories, like ancient ruins, are the fictions of empires. While everything forgotten hangs in dark dreams of the past, ever threatening to return”.

entoam versos como “alguém me chamou de Sebastian”, uma referência ao pseudônimo Sebastian Melmoth que Wilde utilizou no autoexílio após sua libertação.

A trajetória do dramaturgo irlandês encontra eco na trama de Haynes a partir da construção dos arcos dramáticos dos protagonistas Brian Slade e Curt Wild (Ewan McGregor). Wild, também um ídolo do *glam rock* cuja homossexualidade foi tratada pela família como doença, preza por performar a todo momento em frente ao seu público, escandalizando a plateia durante suas apresentações. Um broche verde, aludindo ao cravo verde utilizado na botoeira por Wilde no fim do século XIX, ganha destaque no decorrer de toda a trama e figura como objeto central do clímax do filme, quando é presenteado por Wild a Arthur Stuart (Christian Bale), numa espécie de “transmissão de legado”. “Não importa o que se faça da vida, o importante é criar uma lenda”, diz Wild ao jovem jornalista. Oscar Wilde certamente se regozijaria ao ouvir tal aforismo.

As alusões mais claras à biografia de Oscar Wilde, contudo, acontecem nas cenas protagonizadas por Brian Slade. Na metade da trama, por exemplo, no auge de seu sucesso, o cantor se vê questionado pela imprensa a respeito de sua excentricidade e sua influência sobre os jovens – questionamentos que também eram feitos a Wilde publicamente nos jornais londrinos. A *mise-en-scène* operada por Haynes não é fruto do acaso: Slade está no centro de um picadeiro e sua inquisição é um espetáculo do qual o público tira proveito. As perguntas que lhe são feitas são adaptações diretas daquelas dirigidas a Oscar Wilde ao longo de seus julgamentos, em 1895. O diretor, portanto, coloca seu protagonista numa versão reimaginada do julgamento do esteta irlandês, enfatizando como o ocorrido durante o século XIX foi, sobretudo, um espetáculo para as massas que se deleitavam em ver um escritor famoso no banco dos réus. Este tipo de espetáculo sádico, para Haynes, um século depois, continua atraindo e cativando diferentes públicos.

Brian Slade, no fim da trama, repete a sina de Wilde e se encaminha ao abismo em virtude das próprias decisões inconsequentes. O protagonista acaba arruinando sua carreira ao tramar um falso atentado durante um de seus shows, numa tentativa de levar o estilo e a performatividade de seu alter ego, Maxwell Demon¹⁰, a outro nível artístico. O golpe publicitário causa revolta no público, que passa a renegá-lo e o relega ao completo ostracismo. Slade levava a performance longe demais, talvez como Wilde também tenha feito no fim do século XIX.

Nos minutos finais de *Velvet Goldmine*, descobrimos que Slade jamais desapareceu como todos supunham: ele simplesmente se reinventou, ganhou uma nova cara adaptando-se aos novos tempos. Novamente a mensagem do diretor é inequívoca quando traçamos a associação direta entre Wilde e o protagonista: o esteta irlandês, apesar do opróbrio sofrido no século XIX, também jamais desapareceu; ele apenas tomou novas formas, adaptou-se aos novos tempos por meio do legado de sua arte. É

¹⁰ Embora a trajetória de Brian Slade seja flagrantemente inspirada em Oscar Wilde, Todd Haynes compõe o estilo artístico do protagonista referenciando e homenageando o cantor britânico David Bowie (1947-2016), que também possuía diversos alter egos. Desta forma, Haynes identifica Bowie, um dos ícones do *glam rock*, como um dos herdeiros e sucessores do legado de Wilde.

justamente este legado de Wilde que Todd Haynes homenageia ao longo de toda sua película ficcional.

Considerações Finais

Contemporâneos entre si, a cinebiografia *Wilde* e o drama musical *Velvet Goldmine* partem da figura de Oscar Wilde para construir uma imagem do escritor ao público no fim do século XX. Se o primeiro filme possui pretensões de fidelidade histórica, tencionando ser uma reconstituição mais próxima o possível do que realmente aconteceu na vida do escritor na década de 1890, o segundo lança mão de uma história inteiramente fictícia, tomando como fatos somente a existência de Oscar Wilde e do movimento do *glam rock* nas décadas de 1970 e 80, para homenagear o legado do esteta irlandês.

Apesar da intencionalidade de reconstituir momentos-chave da vida de Oscar Wilde, o filme biográfico de Brian Gilbert, visando enfatizar a transgressão empreendida pelo dândi vitoriano a partir da sua conduta sexual e do relacionamento com Bosie, acaba negligenciando o legado artístico do escritor e suas reflexões estético-filosóficas. Esta opção do diretor nos parece, a despeito das adaptações demandadas pela linguagem cinematográfica, uma simplificação traiçoeira de um personagem histórico, em especial se considerarmos que Wilde expunha publicamente – sobretudo em seus escritos ensaísticos publicados no início da década de 1890 – uma preocupação central a respeito do papel da arte na sociedade e sua importância na vida dos homens como uma forma de questionamento e libertação.

Embora o escândalo envolvendo Wilde usualmente nos remeta a sua sexualidade, as preocupações do esteta extrapolavam este tópico. O dândi manifestava flagrante inconformismo, de modo geral, com a falta de liberdade na sociedade inglesa. Wilde expõe ao longo do ensaio *A Alma do Homem Sob o Socialismo*, por exemplo, que a coerção presente na sociedade advinha essencialmente do sistema capitalista, da atuação da Imprensa e dos valores cultivados pela Opinião Pública. Apesar desta faceta subversiva de Wilde, assistimos na cinebiografia de 1997, na maior parte de sua duração, a um dramaturgo que, embora excêntrico nos trejeitos e diálogos, é inteiramente passivo perante a sociedade vitoriana e a marcha dos acontecimentos de sua própria vida – cristalizando no imaginário coletivo, portanto, a imagem há muito problematizada de Wilde como mero mártir gay. Numa tentativa de reconstituir a vida do escritor e homenageá-lo, Brian Gilbert acaba, ao fim e ao cabo, reduzindo-o.

Velvet Goldmine, por sua vez, embora seja um filme assumidamente fictício e sem ambições de “reconstituição histórica”, é exitoso ao estabelecer para a audiência uma narrativa que conecta o legado artístico de Wilde ao presente por meio da associação da postura subversiva do escritor no século XIX aos movimentos de contracultura da segunda metade do século XX. Neste sentido, Todd Haynes é bem-sucedido ao resignificar a imagem de Wilde, ensejando no imaginário coletivo uma percepção de que o esteta irlandês é uma espécie de fundador da contestação à normatividade por intermédio da arte e da performatividade.

Em outras palavras, Todd Haynes, conduzindo uma produção cinematográfica do gênero musical, revisita a memória de Oscar Wilde e consegue, ao contrário da cinebiografia de Brian Gilbert, lograr êxito ao, simultaneamente: abordar a incontornável sexualidade do dramaturgo irlandês sem eclipsar a riqueza de seu legado artístico; difundir uma imagem de Wilde capaz de ser assimilada pelo imaginário coletivo; e, finalmente, associar a vida e obra do escritor a questões que nos são caras na contemporaneidade.

Não seria imprudente conjecturar que o diretor de *Velvet Goldmine* flerta com a visão de Thomas Dunn, acadêmico que certa vez argumentou que Wilde poderia ser interpretado como uma proeminente figura “proto-queer” (DUNN, 2014). A denominação é problemática e passível de ser amplamente questionada sob diversos aspectos, mas simboliza, por outro lado, a existência de uma questão importante: por que Oscar Wilde continua suscitando nosso interesse, mesmo após cento e vinte anos de sua morte? Independentemente da resposta a qual possamos chegar, assistir ao filme de Todd Haynes é um formidável ponto de partida.

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DUNN, Thomas R. “The Square in the Square”: Queer Memory, Sensibilities, and Oscar Wilde. *Quarterly Journal of Speech*, 2014,
- ELFENBEIN, Andrew. On the Trials of Oscar Wilde: Myths and Realities. *Branch: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Romanticism and Victorianism on the Net*. 2017. Disponível em: <https://www.branchcollective.org/?ps_articles=andrew-elfenbein-on-the-trials-of-oscar-wilde-myths-and-realities>. Acesso em: 04. set. 2020.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KAYE, Richard. "Gay studies/queer theory and Oscar Wilde" In: Roden, Frederick S. (Org.). *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*. Londres: Palgrave Macmillan, 2004.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.
- PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. O cinema e as possibilidades de representação da memória. *Travessias*, Cascavel, v. 7, n. 2, dez. 2013. ISSN 1982-5935. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/9266>>. Acesso em: 04 set. 2020.

POLINI, Emma. The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde. *Aletheia*, vol. 2, 2017. Disponível em: <<https://alphachihonor.org/wp-content/uploads/Aletheia/2017-V2-2/Literary-Impact-and-Legal-Infamy-of-Oscar-Wilde-Polini.pdf>>.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SINFIELD, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

SLIDE, Anthony. *Banned in the U.S.A.: British Films in the United States and Their Censorship, 1933-1960*. Nova Iorque: I. B. Tauris & Co. Ltd, 1998.

STURGIS, Matthew. *Oscar: A Life*. Londres: Head of Zeus, 2018.

VELVET GOLDMINE. Direção de Todd Haynes. Estados Unidos: Miramax, 1998. 1 DVD. (118 min.).

WILDE. Direção de Brian Gilbert. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1997. 1 DVD. (118 min.).

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Porto Alegre: L&PM, 2013.