

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MARIA SCHWERTNER GOMES DE ALMEIDA

“UNTIL THE GREAT SUFFERING, IT IS ALL GUESSWORK”: DAVID HARE, OSCAR WILDE
E A HISTÓRIA BÍBLICA EM *THE JUDAS KISS*

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

MARIA SCHWERTNER GOMES DE ALMEIDA

“UNTIL THE GREAT SUFFERING, IT IS ALL GUESSWORK”: DAVID HARE,
OSCAR WILDE E A HISTÓRIA BÍBLICA EM *THE JUDAS KISS*

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Escola de Humanidades da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul

Orientador: Professor Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

A447u Almeida, Maria Schwertner Gomes de

"Until the great suffering, it is all guesswork" : David Hare, Oscar Wilde e a história bíblica em The Judas Kiss / Maria Schwertner Gomes de Almeida. – 2021.

105 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald.

1. Bíblia. 2. David Hare. 3. Intertextualidade. 4. Oscar Wilde. I. Theobald, Pedro. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

MARIA SCHWERTNER GOMES DE ALMEIDA

“UNTIL THE GREAT SUFFERING, IT IS ALL GUESSWORK”: DAVID HARE,
OSCAR WILDE E A HISTÓRIA BÍBLICA EM *THE JUDAS KISS*

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 15 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Valter Henrique de Castro Fritsch – FURG

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio – UFRGS

Prof. Dr. Pedro Theobald – PUCRS

Porto Alegre
2021

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Pedro Theobald, pela orientação minuciosa e paciência.

Ao CNPq, pela bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

À coordenação e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela disponibilidade e ensinamentos.

Aos meus pais, que me deram os meios para a leitura e despertaram o meu interesse pela mesma.

RESUMO

Este estudo analisa o drama *The Judas Kiss* (1998), escrito pelo britânico David Hare, que contempla duas situações decisivas da vida do escritor Oscar Wilde: os momentos imediatamente anteriores à prisão e ao abandono por Lord Alfred Douglas. Ao associar aspectos estilísticos e temáticos da peça com textos bíblicos, com a obra de Wilde e suas biografias, encontra semelhanças e contrastes entre as representações abarcadas em dois séculos da história; estabelece ligações intertextuais que fornecem ainda interpretações sobre a peça contemporânea, apontando funções políticas e sociais que essas figuras expõem umas às outras. Com auxílio principalmente do trabalho reunido por Robert Alter e Frank Kermode para interpretação da Bíblia no âmbito literário, dos textos de Ellis Hanson e Richard Ellmann sobre a vida e obra de Wilde, e da análise de Scott Fraser do trabalho de Hare, assim como do volume de Ben Wilson sobre a formação dos valores vitorianos, associa os dois protagonistas da peça teatral aos referentes bíblicos e ressalta os significados expressos por essa associação nas diferentes literaturas abarcadas. Nesse contexto, as imagens utilizadas na peça, como o pão, a água, as ervas, o pescador e o amanhecer, são associadas à sua representatividade na Bíblia e no conjunto da obra de Wilde. Ainda, o presente estudo ampara a referencialidade de Wilde como Cristo na sua própria obra e na recorrente comparação posterior à sua morte, assim como em aspectos da própria biografia.

Palavras-chave: Bíblia. David Hare. Intertextualidade. Oscar Wilde.

ABSTRACT

This study analyzes the drama *The Judas Kiss* (1998), written by the British David Hare, which contemplates two decisive situations in the life of the writer Oscar Wilde: the moments immediately before his arrest and his abandonment by Lord Alfred Douglas. By connecting stylistic and thematic features of the play with biblical texts, with Wilde's work and his biographies, it detects similarities and distinctions between the representations encompassed in two centuries of history; it establishes intertextual connections that provide further interpretations of the contemporary play, while pointing out political and social functions that these figures expose of each other. Making use mainly of the work gathered by Robert Alter and Frank Kermode for biblical interpretation within the literary scope, the texts of Ellis Hanson and Richard Ellmann on the life and works of Wilde, and Scott Fraser's analysis of Hare's work, as well as Ben Wilson's volume on the formation of Victorian values, it associates both protagonists of the theater play to the biblical referents and highlights the meanings expressed by this association in the different kinds of literature covered. In this context, the images used in the play, like bread, water, herbs, the fisherman and the dawn, are associated with their representativity in the Bible and in the collection of Wilde's work. Furthermore, the present study supports Wilde's referentiality as Christ in his own work and in the recurrent comparison after his death, as well as in aspects of his biography itself.

Keywords: Bible. David Hare. Intertextuality. Oscar Wilde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
A INTERTEXTUALIDADE.....	16
A BÍBLIA.....	22
OSCAR WILDE.....	30
DAVID HARE.....	53
Política em Sentido Amplo.....	53
Relações Internas.....	65
Martyrologies.....	71
THE JUDAS KISS.....	76
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS.....	101
Literárias.....	101
Teóricas.....	101
Sonoras.....	105
Fílmicas.....	105

INTRODUÇÃO

A escrita dramaturgica sofreu muitas mudanças no último século. Após a onda transformadora do realismo, inclusive a posição do autor, historicamente privilegiada na interpretação de suas peças, e conseqüentemente na linguagem das suas encenações, passa a ser questionada. Em busca de uma liberdade interpretativa para aquele que é hoje o responsável final pela performance, para se desvincular da figura forte autoral, chegou-se mesmo a prescindir do texto em montagens teatrais de vanguarda a partir do começo do século XX; em outros casos, não foi eliminado, mas reduzido em sua importância artística, construído em conjunto por atores, pelo próprio encenador ou outros que não dramaturgos profissionais. Essa revolta deu resultados, chegando hoje ao que chamamos de Teatro do Diretor. A nova maneira de encenar, porém, não foi igualmente difundida: "na Inglaterra, a tradição continuou a colocar no primeiro plano a palavra do autor, o *old vic*.¹" (DELACY, 2003, p. 110) Margot Berthold demonstra essa nova situação com um interessante relato:

A questão de *como* eclipsa a de *o quê*. A interpretação dos clássicos é a pedra de toque, hoje, em todos os países que possuem uma tradição importante em teatro. Quando Roger Planchon, diretor do Théâtre de la Cité, em Villeurbanne, perto de Lyon, se propôs a montar o *Tartufo* de Molière, constatou que dois expressivos intérpretes haviam concebido a peça de dois pontos de vista totalmente opostos: Coquelin utilizou a obra para atacar a religião, Fernand Ledoux, para defendê-la. Na terminologia de Stanislávski, poder-se-ia dizer: "Tudo depende do superobjetivo que se atribui à obra". É tarefa do diretor distribuir o peso. (BERTHOLD, 2011, p. 530)

Essa primazia da interpretação se faz de maneira mais confortável ao lidar com clássicos, ou mais propriamente, com autores mortos. O autor vivo ainda pode registrar discordância sobre o que é feito a partir da sua obra; ou mesmo, a depender de controles jurídicos, desautorizar sua produção. Um efeito interessante dessa disputa (entre outros fatores), porém, é justamente a grande quantidade de remontagens de clássicos, em oposição às de novos textos. O encenador liberto não tem mais necessidade de se submeter à visão alheia. Essa inversão de poderes torna-se problemática do ponto de vista do dramaturgo contemporâneo, que deve submeter a "intenção" que previra para o seu texto à do diretor:

¹ O Old Vic é uma casa de teatro listada como patrimônio nacional inglês, e foi o nome de uma companhia, tendo sediado o National Theatre até 1976. O teatro deriva seu nome da Duquesa de Kent, Vitória de Saxe-Coburgo-Saalfeld, mãe da Rainha Vitória, que foi sua patrona a partir de 1833. Ele continua em funcionamento, produzindo novas peças e clássicos como uma entidade sem fins lucrativos. Provavelmente, a autora o associa a uma visão mais conservadora da encenação.

Up until recently in Britain we had happily escaped the wilder excesses of Director's Theatre with all its naff ideas and its opportunities for largely arbitrary pieces of self-advertisement. We liked to regard a play as something which worked in an intended area of meaning. Even if, clearly, a play could not be reduced simply to its author's conception – that would leave the astonishing creativity of British acting out of the equation – nevertheless a play was not just a toy with which a director might mess around at will in order to advertise for further employment.² (HARE, 2014a, *e-book*)

Nesse cenário de forças, o que chamamos hoje de “teatro contemporâneo”, um desenvolvimento que se concentra fortemente na Alemanha e na França, apresenta uma dramaturgia que busca distanciar-se das mais naturalizadas categorias do gênero, de suas bases modulares que permaneceram inalteradas durante séculos, mesmo da própria trama e personagens, no que chegou a ser categorizado como um movimento pós-dramático. Se no século XXI podemos considerar a existência de uma cena teatral pós-pós-dramático, em que muitas das revisões estão sendo revisadas ou levadas adiante em sua transgressão, o fato é que a cena britânica permaneceu em grande parte inalterada por essas novas proposições. Se o país deu mostras de importantes movimentos como o “in-yer-face theatre”, Fritsch demonstra que, permitidas algumas notáveis exceções, “há uma forte resistência do teatro inglês em incorporar o teatro pós-dramático e outras tendências artísticas presentes, por exemplo, no teatro contemporâneo francês e alemão” (FRITSCH, 2019, p. 34). Solidificando o gênero em linhas diferentes das que hoje são consideradas a vanguarda no resto do mundo, o Reino Unido não deixa de ser um exemplo especificamente na força de sua tradição dramaturgica, que volta regularmente a oferecer nomes de referência para o cânone mundial.

But for years now when people have talked about the things the British do well, then the two invariables in such lists have tended to be the state of our gardens and the state of our drama. It has become something of a commonplace to say that in these two fields – the arrangement of hydrangeas and the production of modern plays – the British are some kind of world champions.³ (HARE, 2014a, *e-book*)

² [Até recentemente na Grã-Bretanha nós havíamos felizmente escapado dos excessos mais extravagantes do Teatro do Diretor com todas as suas ideias cafonas e oportunidades para peças de autopromoção majoritariamente arbitrárias. Gostávamos de considerar uma peça como algo que funcionava dentro de uma área de significado intencional. Mesmo que, claramente, uma peça não possa ser reduzida apenas à concepção do seu autor – isso deixaria fora da equação a criatividade surpreendente da atuação britânica – ainda assim uma peça não era só um brinquedo que um diretor poderia destruir à vontade para se promover na procura de emprego.]

³ [Mas há anos já que quando as pessoas falam sobre as coisas que os britânicos fazem bem, os dois itens invariáveis nessa lista tendem a ser a situação dos nossos jardins e a situação do nosso drama. Se tornou um certo lugar comum dizer que nesses dois campos – a disposição das hortênsias e a produção de peças modernas – os britânicos são algo como campeões mundiais.]

Sendo uma nação que se orgulha dessa tradição teatral, que possui dramaturgos entre os nomes mais importantes do seu cânone literário, a influência reverberada por essa tradição, pelas novas mídias e pelo gênero jornalístico se faz muito mais presente nas novas produções do que uma revisão sincrônica com seus contemporâneos europeus.

O autor que fornece o objeto deste estudo dedicou sua carreira ao teatro, a princípio como diretor, consolidando-se depois como dramaturgo. Além de suas peças originais, escreveu diversas adaptações de romances e peças estrangeiras; mas David Hare é mais conhecido pela academia brasileira por seus roteiros para o cinema, como os dos filmes *The Hours* e *The Reader*. No ano de sua condecoração como cavaleiro, 1998, Hare escreveu três peças: a adaptação *The Blue Room*; o monólogo *Via Dolorosa*; e uma de suas poucas ficções biográficas, *The Judas Kiss*⁴.

The Judas Kiss (1998), uma peça em dois atos que representam dois momentos críticos na biografia de Oscar Wilde – sua decisão de não fugir ao encarceramento, e o abandono por seu amante, Lord Alfred Douglas –, não está entre as peças de maior fortuna crítica de David Hare, ou entre suas obras premiadas, mas representa especialmente essa relação com a tradição do teatro britânico, e pode ser considerada um momento decisivo de virada entre fases, quando a maturação de Hare está completa, além de o autor ter por ela especial apreço, como comenta em entrevista: “I regard the second act of *The Judas Kiss* as more or less the best thing I ever wrote.”⁵ (HARE, 2013b, *e-book*) Além da qualidade literária, o tema da peça certamente influencia essa avaliação, sendo a vida e obra de Oscar Wilde, como ponto adiante, um objeto de admiração e de estudo recorrente para Hare. Talvez um dos motivos para isso esteja na união que esse autor alcançou em vida e obra de algumas características admiráveis para Hare, uma união que talvez propicie sua ampla incompreensão. Refiro-me às apontadas no seu “Eulogy for John Osborne”: “It is a sad fact of John’s life that in the country he loved one is judged either to be clever or to be passionate. There is in the condescension of many English people to one another an automatic assumption that the head and the heart are in some sort of opposition.”⁶ (HARE, 2014a, *e-book*) Aproveita, é claro, para criticar o

⁴ [O Beijo de Judas]

⁵ [Eu considero o segundo ato de *The Judas Kiss* como praticamente a melhor coisa que já escrevi.]

⁶ [É um fato triste na vida de John que no país que ele amou julga-se alguém ou como astuto ou como apaixonado. Na condescendência de muitos ingleses uns com os outros está a presunção automática de que a cabeça e o coração estão em um tipo de oposição.]

lugar comum nacional, em um eco das críticas do próprio Wilde quanto a oposições como a de corpo e alma.

Não apenas o autor irlandês, mas o mito cristão e as relações entre religião e sociedade projetam também suas sombras na obra vasta do dramaturgo britânico. Neste trabalho me debruço justamente sobre essas interseções, sobre os intertextos que oferecem pela sobreposição possibilidades interpretativas para a obra contemporânea e suas antecessoras.

Inserido no cenário do Teatro do Diretor, David Hare cria uma obra poética completa tanto para o leitor quanto para o espectador, de maneiras diferentes. Ele é conhecido tanto pelo refinamento que estende sempre a seus textos, quanto pelo teor político de que os investe, e ambos devem ser buscados e considerados ao analisar seus textos:

In more conservative theatrical circles, which includes the vast majority of playgoers and critics, there has been much admiration expressed for the wit and bite of Hare's dialogue ... tempered with regret over his nagging refusal to lower the tone of his moral voice which is constantly to be heard wise-cracking away in the plays.⁷ (ANSORGE, *apud* BULL, 1984, p. 61)

A preocupação de Hare com o aspecto literário de sua obra torna-se evidente na leitura das didascálias de seus textos, que ultrapassam a função descritiva de instruções cênicas. Apontam assim para a escolha de valorizar a sua como uma arte das palavras, inserida em uma arte tão completa quanto o teatro. Isso fica claro na sua peça *The Moderate Soprano* (2015), já pela primeira descrição da personagem Audrey Mildmay, com a frase “She’s the same age as the century”⁸ (HARE, 2018, p. 3); seria possível dizer “ela tem 52 anos”, ou mesmo, se apenas se buscasse a instrução para a seleção da atriz e caracterização, “está na casa dos 50 anos”. Sendo efeitos que apenas se manifestarão no formato publicado do drama, não em sua versão encenada, eles apontam um teatro produzido por um dramaturgo preocupado com a autoria de sua obra, com sua face literária, em oposição ao prestígio atual do encenador. É uma atitude que pode ter origem semelhante à de Beckett, com seu extremo detalhamento nas rubricas – como argumenta Ryngaert: “A opressão das didascálias pode, portanto, tornar-se uma espécie de tentativa desesperada de resistência, levada ao absurdo por parte de alguns autores, que protegem

⁷ [Em círculos teatrais mais conservadores, que incluem a vasta maioria do público e da crítica, houve muita admiração expressa pelo espírito e acidez do diálogo de Hare... temperada com pesar pela recusa incômoda em diminuir o tom da sua voz moral que é constantemente ouvida em tiradas mordazes nas suas peças.]

⁸ [Ela tem a mesma idade do século.]

seu texto contra o espetáculo.” (RYNGAERT, 1998, p. 63) É interessante como a manifestação de Hare, privilegiando o status do texto, não o faz “contra” o espetáculo, mas em alternativa a ele. O texto será sempre a pedra de toque, afinal, para o estudo da obra dramaturgica e o aspecto literário a que se vincula seu autor; a obra erguida sobre o palco, no mínimo, é um trabalho de dupla autoria que projeta outro pensamento aliado ou mesmo oposto ao seu. Esse questionamento de *status*, inclusive, Hare expõe também em seus escritos críticos, como na palestra “A Defence of the New”:

Yet if any single trend has distinguished the last ten years, not just at the RSC, it has been the growth of an increasingly obtrusive directocracy, few of whom seem to feel much responsibility to the writers of their own period. Most of them have practised their flashier effects on the work of playwrights who were all too conveniently dead to protest.⁹ (HARE, 2014a, *e-book*)

Apontamos a importância das rubricas também pela relevância dessas como reveladoras do pensamento do autor no teatro – uma incidência que foi já questionada e resgatada na literatura, mas que é muito reveladora do momento da escritura, que fornece uma interpretação no mínimo privilegiada, e se mostra muito cara a Hare em suas palestras e escritos críticos, seja sobre seu próprio trabalho ou o de outrem:

by some quirk of temperament, I can’t begin to write fiction unless I have more than a purely instinctive notion of what I am, at the outset, intending to say. The finished play will then almost certainly turn out to bear as many differing interpretations as those of my fellow-dramatists who claim only to blunder about in the dark with no real idea either of where they’re headed or of their reasons for writing. (Please reject absolutely the crazy Jonathan Miller suggestion that playwrights don’t have intentions. Or that there’s no need for directors to seek to discover them. They do. And there is.)¹⁰ (HARE, 2014a, *e-book*)

Lidamos com um autor que escreve com intenção, algo que pode ser associado ao tratamento político de sua obra. Hare busca um resultado de identificação, que não

⁹ [Mas se alguma tendência única diferenciou os últimos dez anos, não apenas no RSC (Royal Shakespeare Company), foi o crescimento de uma diretocracia cada vez mais intrusiva, e poucos deles parecem sentir alguma responsabilidade pelos autores do seu próprio período. A maioria praticou os seus efeitos mais chamativos nos trabalhos de dramaturgos que estavam todos muito convenientemente mortos para reclamar.] Apresenta o mesmo ponto de vista em entrevistas, como na fala para *The Guardian*: “Like all theatres, it’s a directors’ theatre. Directors run the British theatre.” (HARE, *apud* ALBERGE, 2016) [Como todos os teatros, é um teatro de diretores. Os diretores controlam o teatro britânico.]

¹⁰ [por uma peculiaridade de temperamento, não posso começar a escrever ficção a não ser que eu tenha mais que uma noção puramente instintiva do que eu pretendo, de saída, dizer. A peça final então quase certamente vai acabar sustentando tantas interpretações divergentes quantas as dos meus pares dramaturgos que afirmam apenas tropeçar no escuro sem realmente ter uma ideia seja de para onde estão indo ou dos seus motivos para escrever. (Por favor, rejeitem por completo a sugestão louca de Jonathan Miller de que dramaturgos não têm intenções. Ou de que não há necessidade de os diretores tentarem descobri-las. Eles têm. E há.)]

significa concordar com seus personagens necessariamente, mas reconhecê-los e reconhecer-se neles. Isso é possível de múltiplas formas quando a peça vai ao palco, e assim a expressão artística de Hare exige uma causa motivadora e pretende um efeito no público:

a play is what happens between the stage and the audience. A play is a performance. So if a play is to be a weapon in the class struggle, then that weapon is not going to be the things you are saying; it is the interaction of what you are saying and what the audience is thinking.¹¹ (HARE, 2014a, *e-book*)

Ao lidar com o texto diretamente, porém, encontramos outros marcadores. Nesse gênero, que não inclui a criação de um intermediário como a figura do narrador no romance – quando incluído entre os personagens, o “narrador” é de fato mais um destes, pouco mais ou igualmente influente, uma posição mais frágil, não um intermediário real para toda a leitura –, como assinala Anne Ubersfeld, somente nas didascálias temos diretamente a voz do autor ao longo do texto:

O texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da “personalidade”, dos “sentimentos” e dos “problemas” do autor, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores¹². Primeiro traço distintivo na escritura teatral: ela nunca é subjetiva, na medida em que, por sua própria vontade, o autor recusa-se a falar em seu próprio nome; a parte textual cujo sujeito é o autor é constituída apenas pelas *didascálias*. o diálogo é sempre a voz de um outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos *outros*. Se fosse possível decifrar, por meio de um determinado procedimento hermenêutico, a voz do sujeito que escreve, ocorreria uma superposição de todas as vozes, pois o problema “literário” da escritura de teatro está na superposição da palavra do *eu* pela palavra do outro, corolário de uma recusa de *se dizer*. (UBERSFELD, 2010, p. 7)

Se por um lado, como diz a autora, essa escrita “nunca é subjetiva”, e se recusa a dizer a si mesma exceto nas didascálias, por outro, dentro dessas ocasionais “instruções”, ela não inclui uma subjetividade ficcional mediadora que possa desviar-nos do caminho, como os romances que seguem o conceito de narrador não confiável. A leitura atenta desses trechos de texto, portanto, é uma fonte interpretativa confiável para a dita “intenção do autor”. Além disso, Scott Fraser encontra em um conjunto de obras de Hare, ao qual me refiro no capítulo “Martyrologies”, um ponto de vista que aparece

¹¹ [uma peça é o que acontece entre o palco e o público. Uma peça é uma performance. Então, se uma peça deve ser uma arma na luta de classes, essa arma não será as coisas que você está dizendo; será a interação do que você está dizendo com o que o público está pensando.]

¹² O teatro contemporâneo tem argúveis exceções, como o monólogo escrito por Hare para ser declamado por ele mesmo, a partir de sua experiência em Israel e na Faixa de Gaza, tendo como única rubrica de personagem “Author”, *Via Dolorosa* (1998).

privilegiado sobre o dos outros personagens nessas peças, através do posicionamento desse personagem na trama.

Na peça que este estudo explora, *The Judas Kiss* (1998), encontramos semelhante cuidado na escrita da cena que faz a direta conexão com o título, sendo essa conexão trazida por uma rubrica: “And Bosie leans in for the Judas kiss”¹³ (HARE, 2012, p. 114). Mais que uma descrição ou instrução, trata-se claramente de uma interpretação apontada para a cena, ritualizada como uma cerimônia religiosa, ditando seu teor e julgamento sobre a personagem de Bosie.

Meu foco de leitura neste trabalho será, portanto, o texto escrito, sem ignorar, porém, as consequências que surgem sobre ele a partir da performance, como a recepção dramaticamente diferente que teve *The Judas Kiss* em suas duas temporadas britânicas, em 1998 e 2012, uma diferença atribuída à escolha dos atores, em especial à dos dois protagonistas, tanto pela crítica¹⁴ quanto pelo próprio autor em entrevista¹⁵. Recepções influenciadas também, naturalmente, pelo momento histórico de suas estreias, e que repercutem sobre outros lançamentos seus contemporâneos.

Desdobro aqui possibilidades interpretativas, pois a obra, o texto, é, afinal, aberto e oferecerá sempre novas camadas a leitores posteriores, assim como escritores futuros acrescentarão com suas leituras. Afinal, “We know when theatre’s working – when it’s not solely about what it’s about, but when it’s about everything. That’s when it works.”¹⁶ (HARE, 2014a, *e-book*)

Para compreender como a peça aproxima esses três momentos históricos e literários – o do texto bíblico, o da obra de Wilde, e o contemporâneo de Hare –, este

¹³ [E Bosie se inclina para o beijo de Judas.]

¹⁴ “When David Hare’s play was first seen in 1998, it suffered from the miscasting of the central roles of Oscar Wilde and Lord Alfred Douglas (Bosie). Now, in Neil Armfield’s fine revival, it looks a much richer play.” (BILLINGTON, 2012) [Quando a peça de David Hare foi vista pela primeira vez em 1998, ela sofria de uma má seleção para os papéis centrais de Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas (Bosie). Agora, na excelente versão de Neil Armfield, a peça parece muito mais fecunda.]

¹⁵ “[The first production] cast one of Ireland’s most famous heterosexuals as Wilde, and then as Bosie it cast an actor who, however great his talent, did not embody the conventional gay dream of beauty. Both actors – Liam Neeson and Tom Hollander – were outstanding, but given that the author was meanwhile intent on entirely reinventing the myth of Wilde, then the boldness of the casting was bound to add a measure of resistance to what was already a venture against the grain.” (HARE, 2013b) [[A primeira produção] escolheu um dos heterossexuais mais famosos da Irlanda como Wilde, e então como Bosie escolheu um ator que, por maior que fosse o seu talento, não encarnava o sonho gay convencional de beleza. Ambos os atores – Liam Neeson e Tom Hollander – foram excepcionais, mas considerando-se que o autor estava ao mesmo tempo determinado a reinventar completamente o mito de Wilde, a ousadia da seleção necessariamente adicionaria uma camada de resistência no que já era uma empreitada arriscada contra a corrente.]

¹⁶ [Sabemos quando o teatro está funcionando – quando não é só sobre o que ele é, mas é sobre tudo. É então que funciona.]

trabalho está também dividido em cada um desses momentos. Depois de abordar a teoria sobre o intertexto que será utilizada, detenho-me primeiramente na interpretação literária dos livros bíblicos, tratando de características estruturais dessas obras tão diversas que são abarcadas e unificadas como um conjunto, e apontando o intertexto que já caracteriza a Bíblia, sua interação que permite abranger os diferentes momentos de escrita em uma única obra. Em seguida, debruço-me com mais atenção no período de vida e na obra de Oscar Wilde, e em especial suas próprias relações intertextuais, internas à obra e com os textos bíblicos, assim como a interação da religiosidade com a estética que formava sua teoria. No quarto capítulo, considero a obra de Hare, o momento da produção da peça, as características já desenvolvidas em sua obra, assim como as que serão repetidas depois do novo texto; sua relação com Wilde e a Bíblia em outras de suas publicações. Por fim, reúno essas camadas interpretativas sob o guarda-chuva resultante da peça, no capítulo “The Judas Kiss”. Aponto como esses pontos de duplicidade na escrita reforçam ou acrescentam significado ao texto final, e forneço interpretações para trechos específicos, considerando que só há sentido em apontar essas intersecções se for para mostrar justamente as novas ou complementares camadas interpretativas.

A INTERTEXTUALIDADE

Textos comentam outros textos desde a Antiguidade. No gênero dramático, em especial, fossem as comédias, satirizando obras recentes, fossem as tragédias, recriando mitos antigos, essa tessitura de histórias fazia parte do esperado e não causava estranhamento. Era preciso ainda criar o conceito de originalidade como uma virtude para que ele fosse questionado e se pudesse dar um valor diferenciado ao corpus conjunto. A ideia de que tais relações cruzadas permeiam qualquer texto, porém, como conceito que altera a visão do fenômeno literário, foi desenvolvida por Julia Kristeva a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin que, em sua teoria do romance, encontra no dialogismo uma característica marcante do gênero, reconhecendo trocas ideologicamente marcadas entre todos os componentes no interior do texto romanesco. Brevemente, ele dá início também à percepção de um diálogo com outros textos:

entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, freqüentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é particularmente no processo da mútua-interação existente com este meio específico que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. (BAKHTIN, 2014, p. 86)

Ampliando esse aspecto do pensamento bakhtiniano, Kristeva desenvolve seu conceito de uma rede de textos que não se leem mais isolados na que ficou uma de suas citações mais conhecidas:

a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos uma outra palavra (texto). (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Assim, ela estabeleceu o texto como essa tessitura mais ampla que a própria obra imediatamente lida, composta de muitas outras. Além disso, desviou sua interpretação de uma certeza para as possibilidades abertas por ela, não apenas através, mas a partir da própria: “O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é *aquilo que se deixa ler* através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presentes na língua, cuja memória ele desperta: a história” (KRISTEVA, 1974, p. 18). Ela aponta aqui para uma história composta por memórias da língua, um pensamento interdisciplinar que confere um status tão mais complexo ao objeto texto, e a qualquer texto em específico. Uma história que necessitaria de reconstrução e à qual outras expressões podem se juntar, e que não está, portanto,

jamais completa. Um texto, nessa visão, está em constante reconstrução e suas releituras são também reescrituras.

A partir dessa ampliação, define então o que pode ser encontrado, para delimitar novamente o estudo diante de um novo paradigma:

Face a esta concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, é necessário definir, primeiramente, as três dimensões do espaço textual, onde vão se realizar as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas. Essas três dimensões são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. (KRISTEVA, 1974, p. 63)

É com esse corpus anterior e sincrônico, com o eixo vertical, que nos preocuparemos principalmente aqui, em sua relação construída na escritura e desmembrada na leitura, que ativa o eixo horizontal. Kristeva desloca mesmo esse diálogo entre escritor e leitor, para a função dupla de um autor-leitor, tecelão da sua intertextualidade: “O diálogo (...) se desenvolve não entre o Sujeito e o Destinatário, o escritor e o leitor, mas no próprio ato da escritura, onde quem escreve é o *mesmo* que quem lê, embora seja, para si mesmo, um outro” (KRISTEVA, 1974, p. 110). Assim, o autor-leitor é um duplo sobre o qual já se forma um primeiro eixo horizontal, que se estende às próprias leituras, ao corpus anterior do autor em seu eixo vertical de sujeito da escritura e necessariamente sujeito de leituras; e o destinatário posterior terá em sua reconstrução também valor duplo.

Linda Hutcheon avalia casos mais específicos em suas teorias da paródia (da qual exclui a exigência tão repetida do cômico) e da adaptação, em que levanta aspectos desses textos intimamente relacionados com outros textos, não necessariamente presentes em todo caso de intertextualidade. Ela enxerga a necessidade de diferenciar seu conjunto da teoria de Kristeva, justamente pela aproximação dos conceitos; mas essa existência anterior, como uma parte da mesma teoria, permite a criação apoiada em suas diferenças.

A minha perspectiva pragmática não faria, contudo, da paródia um sinônimo de intertextualidade. As teorias atuais da intertextualidade têm um ponto central, como veremos, mas apoiam-se numa teoria implícita da leitura ou da decodificação. Não se trata apenas do problema da absorção e transformação, de certa forma partenogênica ou mágica, do texto a partir de outros textos (Jenny 1976, 262; Kristeva 1969, 146). Os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados. (...) A teoria literária de Michael Riffaterre reflecte esta autoconsciência. Na sua visão da intertextualidade (1978, 110; 1979-a, 9, 90, 97), a experiência da literatura exige um texto, um leitor e as suas reacções que tomam a forma de sistemas de palavras que são

agrupadas associativamente no espírito do leitor. Mas, no caso da paródia, estes agrupamentos são cuidadosamente controlados, como as estratégias que Eco vê orientarem ‘passos inferenciais’. Mais, como leitores ou espectadores ou ouvintes que descodificam estruturas paródicas, actuamos também como descodificadores da intenção codificada. Por outras palavras, a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso. Este acto enunciativo inclui um emissor da frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e se lhe seguem – em resumo, todo um contexto (Todorov 1978-a, 48). Podemos conhecer esse emissor e as suas intenções apenas na forma de inferências que nós, como receptores, fazemos a partir do texto, mas tais inferências não devem ser ignoradas. (HUTCHEON, 1985, p. 35)

Ela volta assim a atenção à decodificação por parte do leitor, e ainda à construção proposital do intertexto, que manifesta uma “intenção codificada” do autor. Na paródia, não se trata mais de influências de um corpus amplo a ser determinado, mas de escolhas feitas pelo escritor e reconhecidas pelo leitor como intencionais. Ela diferencia, ainda, paródia e sátira, a partir dos objetos de sua ironia: “a paródia seja uma forma ‘intramural’ com normas estéticas, e as normas ‘extramurais’ da sátira sejam sociais ou morais” (HUTCHEON, 1985, p. 38); ou seja, uma preocupação que pode ser com a obra, o texto e seus aspectos literários, ou com o mundo externo a ele – sendo possível, mesmo, um texto usar de paródia para fins satíricos; não se trata de oposição ou exclusão, apenas de diferença. Interessa observar atentamente a natureza interna e metaliterária do texto paródico, independentemente de esse ser usado ou não para fins satíricos que o associem a normas extramurais:

Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza. (...) as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. (HUTCHEON, 1985, p. 89)

Assim, a paródia como meio indica uma preocupação com o fazer literário ou artístico de que se ocupa, um foco específico em aspectos da composição, inclusive quando não comunica tais questões diretamente. Ao mesmo tempo, o aspecto do tempo e o nível comparativo não se afastam da cena para aqueles que leem a paródia como paródia, e o mundo exterior ao texto se entrelaça a ele no nível da recepção: “[Os leitores da paródia] São obrigados a relacionar o passado com o presente – ao nível social e moral, bem como literário” (HUTCHEON, 1985, p. 117). Dessa forma, o gênero serve especialmente para levantar questionamentos de cunho político, assim como estético, trata-se de um gênero comparativo por natureza, que evoca as diferenças na diacronia entre a obra atual e a retomada e entre seus momentos de produção, podendo lançar uma

luz positiva ou negativa sobre cada um desses, na medida em que pretender, ou for usada para, um fim mais conservador ou progressista.

Além de aspectos paródicos e citações, o intertexto pode se dar em forma de alusões, que só surtirão efeito quando houver uma tradição compartilhada com o público. Esse deve reconhecer todas as camadas de significado neste texto, desde a literal até a paródica obtida nessa dupla figuração, e para isso precisa do conhecimento da obra referida. Esse exercício de reconhecimento ao ter sucesso torna-se prazer intelectual:

a primeira regra é que o autor da alusão e a sua audiência partilhem a mesma linguagem e tradição cultural. (...) É dito que o leitor *compreende* a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa por indicador da alusão; *reconhece-o*, então, como um eco de uma fonte passada (intratextual ou intertextual), *apercebe-se* de que é necessária a ‘construção’, e *recorda-se*, assim de aspectos da ‘compreensão’ do texto fonte que podem depois ser *relacionados* com o texto alusivo – ou paródico – de modo a completar o sentido do indicador (Perri 1978, 301). (...) o prazer do reconhecimento. (HUTCHEON, 1985, p. 121)

Além disso, em sua pesquisa sobre adaptações, Hutcheon aponta para importantes diferenças entre os modos de exposição do público, entre contar, mostrar e interagir. A peça de teatro tem essa transferência em sua essência, essa adaptação intersemiótica, sendo um texto com intenção de ir a palco, de ser mostrado, mas que deve ser eficaz em contar no processo, trata-se do único gênero literário realmente dedicado a essa dupla função. Entre os outros textos que se relacionam aqui com a obra de Hare, uma boa parte se enquadra na categoria do “contar”, tendo como exceção os diálogos do filme *The Happy Prince* (2018) e as peças se encaradas enquanto encenação, e essa transferência, ao se mostrar em cena um texto para leitura, influencia também sua recepção e significado, mesmo quando não parece alterar diretamente seu conteúdo. Uma parte dessas diferenças é assim exposta por Hutcheon:

What videogames, like virtual reality experiments, cannot easily adapt is what novels can portray so well: the “*res cogitans*,” the space of the mind. Even screen and stage media have difficulty with this dimension, because when psychic reality is shown rather than told about, it has to be made manifest in the material realm to be perceived by the audience.¹⁷ (HUTCHEON, 2006, p. 14)

¹⁷ [O que os jogos digitais, assim como experimentos de realidade virtual, não podem adaptar facilmente é o que os romances conseguem representar tão bem: o “*res cogitans*”, o espaço da mente. Mesmo os meios da tela e do palco têm dificuldade com essa dimensão, porque quando a realidade psíquica é mostrada ao invés de contada, ela deve ser manifesta no reino material para ser percebida pela audiência.]

Um discurso que foi escrito para ser lido, assim, é ressignificado quando passa a ser ouvido, e mesmo visto, na mudança de gêneros. O teatro desenvolveu suas técnicas para cobrir essa questão, como os apartes e solilóquios, mas os sentimentos vocalizados pelo personagem passam inevitavelmente por estes filtros que incluem as opções do ator na sua interpretação do texto, todos os aspectos visuais, do cenário e luz ao gestual, os figurinos e adereços, e a formulação em palavras filtradas pelo que o autor julgou uma escolha do personagem, que o diferenciam de um texto lido em que tenhamos livre acesso a descrições de pensamentos e sentimentos.

Gerard Genette chama atenção em seus estudos para os textos que acompanham uma obra, seus paratextos. Além de prefácios, notas e o próprio nome do autor, o título merece atenção como elemento englobador e de apresentação de uma obra (GENETTE, 2009). Ainda, ele observa a necessidade de se pensar no público além dos leitores, em um conjunto muito maior que participa dessa recepção:

o público não é o conjunto ou a soma dos leitores [...] é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores que engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não o lêem necessariamente, ou não o lêem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto, de sua “recepção”. (GENETTE, 2009, p. 71)

Ao lidarmos com uma obra teatral, esse público se desdobra ainda mais na inserção de diferentes sistemas, que se interseccionam, o público de uma montagem que pode ou não se estender sobre o público de uma edição. O título da obra literária é ainda uma mensagem difundida entre esse público muito mais amplo, e, no caso de *The Judas Kiss*, já expõe a intertextualidade. Através dele, seja na capa dos livros ou nos cartazes da peça, temos o conto bíblico associado à expressão direta de traição. Devido a essa escolha, torna-se importante o acréscimo visual que informe sobre o conteúdo à primeira vista: se na capa da edição da peça publicada pela Faber & Faber temos uma das mais conhecidas fotos de Wilde, os programas e cartazes apresentam seu protagonista em poses conhecidas, que facilitam o reconhecimento. Três informações são assim indispensáveis em quaisquer dos meios de divulgação: o título, o nome do autor, e uma imagem de Wilde – os três pontos de referência que aprofundo nesta dissertação.

Ainda, a obra teatral inclui um meio de divulgação específico repleto de paratextos: o programa da peça. Trata-se de um paratexto mais efêmero, que não será o mesmo para diferentes montagens, mas que suplementa informações importantes sobre sua concepção e deixa um registro escrito da visão sobre a obra de outros adjuvantes além do autor. O programa da montagem que estreou em 2012 no Duke of York's

Theatre inclui um texto retirado da introdução a *Irish Peacock & Scarlet Marquess: the real trial of Oscar Wilde* (2003), o livro de Merlin Holland com a transcrição do julgamento de seu avô; um excerto de *De Profundis* (1905) em que Wilde fala de sua relação com Bosie e de sua situação na cadeia – um ponto que não é mostrado diretamente na peça, assim o trecho serve como espécie de complemento; uma entrevista com o autor, que cito aqui repetidamente; além de uma linha do tempo e muitas outras informações técnicas. As duas montagens inglesas fornecem ainda indicação de um outro detalhe influente na receptividade que temos presente nos cartazes de divulgação: o nome dos atores; sendo apontado como um dos motivos da falha na primeira montagem a tão conhecida homossexualidade de Liam Neeson, atentamos não para a sua performance, mas para o nome divulgado, que tem efeito contrário ao escalarem Rupert Everett para a nova versão. É significativo também, inclusive para considerar o posicionamento do teatro britânico quanto à autoria das suas encenações, a ausência do nome do diretor das capas de programa e folheto, enquanto encontramos em ambas o nome de David Hare, e no folheto os nomes dos atores protagonistas; precisamos abrir o programa até a nona página para sabermos que a peça foi dirigida por Neil Armfield em 2012.

A BÍBLIA

Sendo um dos textos mais importantes e influentes da literatura ocidental, é singular que a Bíblia não seja sempre analisada enquanto literatura, e sua relevância se deve, em grande parte, a essa mistura de fatores históricos, religiosos, sociais, filosóficos e literários que ela abrange e oferece. Mesmo os conjuntos de textos que compõem nossa ideia de Bíblia, com funções e estilos bastante variados, incluem divisões e alterações aceitas por cada igreja e alteráveis ao longo da história. Chegamos, porém, a algum nível de estabilidade canonizada que identifica cada conjunto.

Mas a ideia da Bíblia hebraica como uma antologia que se espalha desordenadamente não passa de verdade parcial, pois o ato retrospectivo de canonização criou uma unidade entre os textos díspares que nós, leitores posteriores, dificilmente podemos ignorar, e essa unidade reflete, por sua vez, embora com acentuado elemento de exagero, uma característica intrínseca dos textos originais – seu caráter fortemente alusivo. (ALTER, 1997, p. 25)

Apesar das óbvias diferenças, não é difícil ler o conjunto como uma obra completa em si, capaz de complementar e deixar que suas partes influenciem a interpretação umas das outras, tornando ainda mais importante essa seleção. E justamente esse caráter alusivo, um aspecto literário, torna-se relevante inclusive para outras áreas de interpretação ao permitir a identificação do conjunto. Não apenas esse, mas alguns outros elementos são identificáveis desses textos enquanto gênero: “elementos como disjunção, interpolação, repetição, estilos contrastantes, (...) podem ser componentes perfeitamente deliberados da elaboração literária e reconhecidos como tais pelo público para o qual são dirigidos.” (ALTER, 1997, p. 39) As repetições, em especial, contribuem para as retomadas cronológicas, oferecem conjuntos temáticos na interpretação dos poemas e permitem ainda a criação de símbolos tão conhecidos, que atravessam os textos desde o Antigo Testamento até os últimos Evangelhos: “Esse grau de coesão simbólica entre os textos hebraicos ajudou, por sua vez, a torná-los assimiláveis à nova estrutura simbólica do Novo Testamento.” (ALTER, 1997, p. 44)

As relações entre esses textos, anúncios encontrados na Bíblia Hebraica e refletidos no Novo Testamento, referências e alusões aos profetas anteriores, são sem dúvida exemplos antigos e sólidos de intertextualidade, alterando o conjunto em sua via dupla. Os textos anteriores oferecem significados já solidificados, imagens desdobradas em séculos de interpretação e credibilidade.

As relações literárias dos Evangelhos com o Antigo Testamento são tão próximas e íntimas quanto se pode imaginar entre dois textos. Ao estabelecer

essa intimidade, os evangelistas não só autenticavam sua história como descobriam seus materiais. Ao construir uma narrativa realista nos moldes de uma história tão incomum, eles criaram um gênero específico; e em termos desse gênero, produziram obras de arte únicas. (KERMODE, 1997a, p. 411)

E onde o antigo acrescentava camadas e trazia autenticação, os novos textos também preencheram lacunas e emprestaram novos aspectos e um sentido de continuidade para os anteriores, em entrelaçamentos permitidos por habilidades literárias.

Essa visão do Novo Testamento no Antigo não deveria ser de compreensão demasiadamente difícil para o estudante de literatura. Após Eliot e Borges, temos mais consciência, talvez, do que os especialistas do século XIX de que aquilo que acontece posteriormente tem o poder de alterar nossa compreensão acerca do que acontece anteriormente; (JOSIPOVICI, 1997, p. 550)

Além desse aspecto, porém, outras características identificam esses textos enquanto gênero literário, algumas das quais são esporadicamente imitadas em busca de uma identificação, por exemplo, com a escrita do sagrado, ou na construção de novas parábolas. As sugestões minimalistas, por exemplo, e a dita laconicidade:

Há, por certo, esporadicamente, julgamentos explícitos feitos sobre personagens e ações específicas na narrativa bíblica: fulano agiu mal aos olhos do Senhor. Mas essas são apenas exceções que provam a regra, ocorrendo mais frequentemente em conexão com transgressões do culto, como em Reis, com sua preocupação constante com as reivindicações exclusivas do culto do Templo em Jerusalém. A regra geral que abrange a mais característica recusa de julgamento explícito é a famosa qualidade lacônica da narrativa bíblica. (ALTER, 1997, p. 35)

Características que marcam um texto que registra um período muito anterior ao nosso, anterior mesmo à sua união como livro, mas um texto que se espera esteja sujeito a interpretações. Bruns, referindo-se aos textos midráxicos, aponta como as possibilidades conflitantes dessas interpretações não são excludentes ou antagônicas. Um tipo de interpretação que se fecha no ciclo do próprio resultado conjunto.

mas o rabino de Berechiah toca no ponto crucial ao dizer que não há conflito de autoridade nesse conflito de interpretações, porque é o *diálogo todo* que tem autoridade, não apenas as interpretações isoladas que emergem dele. A interpretação midráxica é multiforme e extravagante, mas também holística como prática social; (BRUNS, 1997, p. 675)

A possibilidade de encontrar aqui o valor na discussão, sem retirar a autoridade de nenhuma das partes, é um olhar novo e muito adequado de um ponto de vista artístico. Essa verdade estendida para além do seu conceito tradicional, aceitando afirmações excludentes, não pode ser literal; segundo Edmund Leach, ela deve ser estética, e um conceito de verdade estética é especialmente interessante para uma análise literária, não

apenas do texto sagrado, mas especialmente da obra de Wilde, também envolvida nesse conjunto.

O crente sustenta que o todo da Bíblia é verdadeiro; para isso ser possível, a verdade tem de ser estética e não literal. Isso nos dá o princípio fundamental que sublinha meu estilo de interpretação. Suponho que há uma congruência simbólica entre uma parte da Bíblia e qualquer outra. Espera-se que o leitor ou ouvinte de qualquer texto bíblico esteja familiarizado com todos os outros textos bíblicos. Ressonâncias desses outros textos influenciam continuamente o que quer que seja ouvido ou compreendido. (LEACH, 1997, p. 622-623)

Sendo um dos livros mais influentes da história geral, a Bíblia é também um dos textos mais citados, parodiados, aludidos, etc. na história da literatura. Desde os mistérios e as paródias sacras, as inúmeras adaptações de passagens para todo tipo de mídia, as alusões e citações de personagens religiosos – a fala de Cristina em *Senhorita Julia* (1888), de August Strindberg, por exemplo: “It is easier for a camel to pass through the eye of a needle than for a rich man to enter the Kingdom of Heaven.”¹⁸ (STRINDBERG, 2012, *e-book*) –, até referências pequenas, quase imperceptíveis, como a adaptação de Shakespeare da história de César, em que o bardo aumenta as facadas que o imperador teria recebido para 33 (idade de Cristo; em Plutarco, são 23 facadas), os contos bíblicos fornecem material à literatura, e especificamente para o drama; projetam suas imagens sobre ele e servem como fonte há muitos séculos, contemporaneamente a nível mundial. Essa influência não foi necessariamente sempre bem-vinda; mesmo na história do drama inglês, encontramos casos contraditórios, como o de *Measure for Measure* (1604):

It has been suggested that Shakespeare might have faced censorship from the authorities for alluding so directly to the Bible: a few years after it was written, Puritan campaigners succeeded in pushing through a parliamentary Act banning the use of religious words or phrases on stage.¹⁹ (DICKSON, 2005, p. 209)

Neste trabalho, minha maior atenção está nos livros do Novo Testamento, pois o texto de Hare e as obras aqui relacionadas de Wilde não apontam diretamente para a totalidade dos livros bíblicos, e sim para essas obras e especificamente a vida e atos de Jesus Cristo; com a notável exceção do título de *De Profundis*, que referencia o Salmo 130 – uma referência que não foi escolhida por Wilde, que segundo Ellmann (1988)

¹⁸ (Mateus 19:24; Marcos 10:25; Lucas 18:25)[É mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino do Céu.]

¹⁹ [Sugeriu-se que Shakespeare pode ter enfrentado censura das autoridades por aludir tão diretamente à Bíblia: alguns anos depois de ser escrita, ativistas puritanos tiveram sucesso em aprovar um Ato parlamentar banindo o uso de palavras ou frases religiosas do palco.]

havia sugerido o título “In Carcere et Vinculis”, mas por seu amigo Robert Ross; de qualquer forma, já suficientemente vinculada.

Dentro desse conjunto, portanto, ressalto os expedientes específicos utilizados em Marcos, de onde Wilde encontra inspiração para sua *Salomé*, que inverte a ordem da narrativa para traçar os paralelos entre os profetas ao redigir esse conto:

Seu relato da morte de João alude à morte de Jesus. Ela também é narrada com uma complexidade temporal quase proustiana. (...) Apenas em 6:21²⁰ o tempo real e o tempo narrado movem-se juntos. Mas quando finalmente se sincronizam, eles o fazem com mais energia por terem resultado desse início circular. O pequeno conto resultante, complexo e horripelantemente fascinante atraiu Flaubert, Wilde e Richard Strauss, que o desenvolveram. (DRURY, 1997, p. 438)

John Drury, em sua leitura do Evangelho segundo Marcos, ressalta ainda a importância da água batismal, do cálice de vinho e do sangue de Cristo, como símbolos paralelos de início e fim; de nascimento, morte e renascimento.

O batismo era um ritual de morrer para viver novamente. Paulo, escrevendo antes de Marcos, faz apelo a isso como um conhecimento comum em Romanos 6:3: “Não sabeis que todos os que fomos batizados em Cristo Jesus, é na sua morte que fomos batizados?”. Marcos mostra que partilha esse conhecimento quando, em 10:38²¹, o batismo é unido ao cálice da morte que Jesus irá aceitar em Getsêmani (14:36)²². O batismo no início do versículo e o cálice no final (que é também o cálice eucarístico de 14:23²³) estão ligados. Então o batismo no início da história de Jesus é um segredo e uma garantia simbólica de como ele terminará. Isso importa muito porque o Evangelho versa mais sobre esse fim do que sobre qualquer outra coisa. O prólogo sustenta o programa genético do livro, um padrão de provação e travessia, de poder desencadeado pela retirada e eclipse. Seu clímax e desempenho são a morte e a ressurreição. (DRURY, 1997, p. 441).

Ainda em textos anteriores, David Hare aproveita a força das relações simbólicas desse ritual, como em uma de suas peças classificada no grupo das *Martyrologies* por Fraser, *Teeth ‘n’ Smiles* (1975); nessa peça musical, a personagem Maggie é escrita em uma situação “privilegiada” para a exposição de seu pensamento, valorizada por um martírio simbólico; e sua posição é reforçada pelo ritual:

²⁰ “Chegou um dia oportuno, quando, por ocasião de seu aniversário, Herodes ofereceu um banquete aos grandes de sua corte, aos comandantes e pessoas ilustres da Galiléia.” (BÍBLIA, 2001, p. 1202)

²¹ “Jesus, porém, lhes disse: ‘Não sabeis o que pedis! Podeis, acaso, beber o cálice que vou beber ou ser batizados com o batismo com que eu vou ser batizado?’” (BÍBLIA, 2001, p. 1209)

²² “Ele dizia: ‘Abba, pai, tudo te é possível: afasta de mim este cálice, mas não seja o que eu quero, senão o que tu queres’.” (BÍBLIA, 2001, p. 1214)

²³ “Em seguida, tomando um cálice, depois de dar graças, entregou-lhes, e todos beberam.” (BÍBLIA, 2001, p. 1214)

Her enactment of the priest's benediction of her as the emblematic 'fair haired English child' is parodied through her repetition of the act of laying on of hands with Saraffian. Combined with her use of the whisky as a form of mock baptism, this serves as an ironic rejection of Saraffian, and of the capitalism he represents (capitalism being reinforced by actual ritual).²⁴ (FRASER, 1996, *e-book*)

O ritual em Hare, porém, acarreta a ideia de falsidade, não se apresenta com sentido direto. Em *Teeth 'n' Smiles*, é utilizado com ironia, e ao invés de integrar, representa rejeição. Em outra de suas *Martyrologies*, a mais recente interpretada por Fraser e que já apresenta algumas características desviantes, *Racing Demon* (1990), temos o ritualismo em direto contraponto à posição privilegiada.

A peça, resultado de um trabalho de pesquisa que Hare expõe posteriormente em *Asking Around* (1993), debruça-se especificamente sobre a Igreja Anglicana inserida como instituição na sua trilogia sobre a sociedade inglesa. O foco da igreja institucionalizada na repetição de rituais, defendidos pelo personagem do bispo como unidade do culto, está representado nessa peça como parte de uma ideologia conservadora, oposta a uma facção mais preocupada com questões sociais, que é representada por um personagem que assume decisões tão questionáveis como as que movem Wilde em *The Judas Kiss*. O Reverendo Lionel Espy tem dúvidas em sua fé, mas não em sua função clerical, e é questionado pelos seus pares em sua falta de insistência na conversão e pouco interesse na performance dos rituais de sua função.

The Judas Kiss termina com uma longa citação de *De Profundis* (1905) que nos remete também à importância contextual do ritual de batismo. Especialmente em: "she will cleanse me in great waters, and with bitter herbs make me whole..."²⁵ (HARE, 2012, p. 116), há a relevância concedida à cura através da água, à imagem de renascimento pela limpeza, por uma purificação. Uma purificação que está associada à oposição entre sociedade e natureza da obra wildeana. Esse discurso também retoma a figura de Bosie como destinatário e figura tão presente na carta quanto o próprio Wilde. Sendo o desfecho da peça, gera um paralelo com o clímax na cena também ritualizada do beijo. As imagens, portanto, da traição de Judas e do batismo, intercalam-se e se conectam como ritos representados e presentificados no palco em suas novas versões, contemporâneas, figuradas em Wilde e Bosie.

²⁴ [A encenação dela da sua bênção pelo sacerdote como a emblemática 'criança loura inglesa' é parodiada através da sua repetição do ato de estender as mãos com Saraffian. Combinado com o seu uso do uísque como uma forma de batismo falso, isso serve como uma rejeição irônica de Saraffian, e do capitalismo que ele representa (o capitalismo sendo reforçado pelo verdadeiro ritual).]

²⁵ [ela me limpará em suas grandes águas, e com ervas amargas me fará inteiro...]

Há um destaque nos dois atos da peça para as bebidas servidas e oferecidas; seja nas repetidas exigências de Bosie por água para o funcionário do hotel, com especificações: “From a bottle! A bottle! None of that filthy sewage that flows from your taps.”²⁶ (HARE, 2012, p. 11) – que ainda tem a função de apontar a diferença de classes e arrogância com que a personagem deposita sua confiança nessa diferença – e a clara naturalização do ritual que aqui assume o marco de servidão:

Arthur The water you asked for. It’s here. *Bosie frowns as if not understanding.* **Bosie** So? Set it down. Come on, what are you expecting? Tribute? What are you waiting for? Praise? **Arthur** No, sir. Do you want me to pour it? **Bosie** Pour? **Arthur** Do you want me to pour it, sir? **Bosie** Yes, of course. Do it, Arthur. What is the alternative? It pours itself?²⁷ (HARE, 2012, p. 13)

Através da naturalização – para a personagem, já que o efeito de estranhamento é reforçado pelas repetidas questões – da posição servil de seu contemporâneo, então, no simples ato de servir um copo de água, Bosie é batizado um aristocrata diante do público.

Enquanto isso, o Wilde personagem comanda um almoço, uma última ceia diante de seus amigos mais próximos e dos criados do hotel que o atenderam até então, preparando-se quando sabe que não vai fugir, para ficar e ser levado pela polícia. Todos estão com ele para a ceia; na segunda cena, apenas Robert Ross e um dos criados esperam ao seu lado, em um claro contraste melancólico. Seus companheiros estão ausentes, como os discípulos que dormem; mas é Wilde que adormece, e observa Ross como se surpresa: “You are still here.”²⁸ (HARE, 2013b, *e-book*)

No segundo ato, com a redução no orçamento dos personagens, ainda resta um pouco de café e Brandy. Bosie já não vê dificuldade em servir-se do café que ele mesmo prepara, um marco de reconsideração ou hipocrisia. Essa preparação ainda o afasta de cena, permitindo a Wilde seu solilóquio diante da única companhia do italiano Galileo, que não pode compreendê-lo. Ross serve Brandy para si mesmo e para Wilde, e em meio a um diálogo tenso, eles bebem à saúde um do outro. Se seguirmos os outros exemplos da obra de Hare, a ironia do brinde entre as duas figuras fica exposta, e podemos lê-lo sob a ótica da rejeição que cada um apresenta às ideias do outro; especialmente, a rejeição de

²⁶ [De uma garrafa! Uma garrafa! Nada daquele esgoto imundo que flui pelas torneiras de vocês.]

²⁷ [**Arthur** A água que você pediu. Aqui está. *Bosie franze o cenho como se não entendesse.* **Bosie** E? Deixe aí. Vamos, o que está esperando? Uma homenagem? O que você espera? Um elogio? **Arthur** Não, senhor. Você quer que eu sirva? **Bosie** Servir? **Arthur** Você quer que eu sirva, senhor? **Bosie** Sim, é claro. Sirva, Arthur. Qual é a alternativa? Que ela sirva a si mesma?]

²⁸ [Você ainda está aqui.]

Wilde das propostas conciliadoras e conservadoras carregadas pelo seu amigo: “**Wilde** Prison was not my punishment. This is my punishment. To your health. **Ross** To yours.”²⁹ (HARE, 2012, p. 79)

Frank Kermode aponta para o pré-conhecimento da traição de Judas no Evangelho segundo João, e para a relação dos episódios de alimentação com o da traição.

O mesmo momento do seu Evangelho [o episódio da Alimentação no Evangelho de João] pode ilustrar outra de suas qualidades. É o romancista João que escolhe esse momento para introduzir, muito antes que os Sinópticos, o tema da traição. Qualquer dos discípulos pode, como outros que ouvem o discurso, ‘partir’ (v. 67)³⁰, mas a acusação de deserção é aqui acrescida pela traição (vv. 70-71)³¹. Há inclusive a curiosa sugestão de que Judas foi escolhido um dos Doze com pleno conhecimento de que ele era um demônio; de fato, quando se pensa sobre isso, não há alternativa a semelhante concepção, na medida em que Jesus escolhe a partir de uma posição de entendimento completo e João escreve da posição da onisciência. Quando é acusado diretamente, o que ocorre apenas mais tarde, a acusação é acompanhada por um pedaço de pão – mais evidência da densidade da composição de João. (KERMODE, 1997b, p. 487)

Essas qualidades densas de romancista que já se encontravam em João reforçam literariamente o tema do martírio como intencional e planejado, o autoconhecimento da sua figura central assim como o conhecimento do alheio. A imagem do pão, ainda, é repetida em Hare no seu segundo ato: a única coisa que resta para comerem na casa são pãezinhos de açúcar, que Bosie consome em cena (HARE, 2012, p. 64), assim como seu amante pescador (HARE, 2013b, *e-book*) – o simbolismo do pão o relaciona assim à traição de Judas, à última ceia e à multiplicação dos pães, acrescido ainda do homoerotismo na doçura do açúcar, comentado por Galileo, o amante italiano: “*o zucchero, me piac assai*”.³² (HARE, 2012, p. 65)

Hare escolhe manter o ambiente imagético bíblico, com pães, vinho e mesmo peixes, representados pelo suposto pescador. Wilde pergunta pela possibilidade de um Salmonete, ao que Bosie responde: “He doesn’t fish red mullet.”³³ (HARE, 2013b, *e-book*). Kevin Jackson percebe o trocadilho na sua resenha: “Later, in the second act,

²⁹ [**Wilde** A prisão não foi o meu castigo. Isso é o meu castigo. À sua saúde. **Ross** À sua.]

³⁰ João 6:67: “Jesus perguntou então aos Doze: ‘Também vós quereis ir embora?’” (BÍBLIA, 2001, p. 1267)

³¹ João 6:70-71: “Disse-lhes Jesus: ‘Não fui eu que vos escolhi, os Doze? Mas um de vós é um diabo’. Jesus estava falando de Judas, filho de Simão Iscariotes, porque ele, um dos Doze, haveria de entregá-lo.” (BÍBLIA, 2001, p. 1267)

³² [o açúcar, eu gosto muito]

³³ [Ele não pesca salmonete.]

David Soncin, in the role of Galileo Masconi, an Italian fisherman (fisher-of-men).”³⁴ (JACKSON, 2017) A relação fica habilmente traçada, tanto a pesca sexual que Bosie encontra no italiano quanto o paralelo religioso com um discípulo, especialmente reforçado pelo discurso de Wilde, pela defesa de sua filosofia e de sua relação, apenas aqui não controlada, pois que impedida de chegar ao outro homem pela barreira linguística.

³⁴ [Mais tarde, no segundo ato, David Soncin, no papel de Galileo Masconi, um pescador italiano (pescador-de-homens).]

OSCAR WILDE

Séculos após a redação das escrituras sagradas, chegamos a um momento e lugar em que a religiosidade e com ela a Bíblia voltam a ter especial força sobre os hábitos diários e a comunicação de um povo, através de uma valorização de moral e respeitabilidade: a Inglaterra vitoriana. Ben Wilson escreve sobre como esse período se construiu:

This more subdued and regulated world was generally welcomed. For the generation that had been brought up during the dark days of the 1790s, when apocalyptic nightmares and nervous disorders raged, and during the no less anxiety-ridden years after the wars, the absolute values and rigorous morality that dominated public discussion offered reassurance. They bequeathed their children, the Victorians, a veneration of respectability, gentility and public duty. A country that appeared to be destined for greatness as the head of a vast empire and as a commercial superpower demanded an appropriate morality to justify its position in the world. Those who benefited from stability and the heyday of empire in the later nineteenth century had grown up in unsettled times: rural unrest in the 1830s, political agitation in the 1840s and famine in Ireland were no less nightmarish than the problems that faced the preceding generation. They knew the chaos and disorder out of which their prosperity had emerged, they knew how vulnerable society was to *fortuna*, and they would resist any degeneracy in public morality or civic values – anything that threatened return to the turbulence of another age.³⁵ (WILSON, 2008, *e-book*)

E se à época o período de repressão seguiu-se a um período de grande orgulho pela liberdade individual, em que a hipocrisia seria considerada o maior pecado possível, hoje, passada a geração que reagiu a essa reação, temos novas parcelas populacionais que buscam respostas e segurança na moralidade típica do período, especialmente em seus descendentes americanos. Não por acaso se torna relevante retomar suas histórias e consequências.

In other words, their “virtues” and manners were seen, even at the time, as historically contingent and, in the end, dispensable. If some are nostalgic for Victorian morality today, many Victorian were nostalgic for the free and easy,

³⁵ [Esse mundo mais subjugado e regulado era em geral bem-vindo. Para a geração que havia sido criada nos dias sombrios dos anos 1790, quando pesadelos apocalípticos e distúrbios nervosos preponderavam, e durante os anos depois das guerras, não menos repletos de ansiedade, os valores absolutos e a moralidade rigorosa que dominavam a discussão pública ofereciam segurança. Eles transmitiam às suas crianças, os vitorianos, uma veneração à respeitabilidade, ao requinte e ao dever público. Um país que parecia destinado à grandeza como a cabeça de um vasto império e como uma superpotência comercial demandava uma moralidade apropriada para justificar a sua posição no mundo. Aqueles que se beneficiavam da estabilidade e do auge do império no final do século XIX haviam crescido em tempos instáveis: agitação rural nos anos 1830, agitação política nos 1840 e fome na Irlanda não eram menos saídos de pesadelos que os problemas que encararam a geração anterior. Eles conheciam o caos e a desordem dos quais emergiu a sua prosperidade, sabiam o quão vulnerável a sociedade era à *fortuna*, e resistiriam a qualquer degeneração na moral pública ou nos valores civis – qualquer coisa que ameaçasse o retorno à turbulência de outra era.]

tolerant and gregarious culture of previous generations.³⁶ (WILSON, 2008, *e-book*)

Entende-se em parte o apelo de um sistema que deixa ao conjunto da população a função de regular a si mesmo; a expectativa pelo autocontrole, mesmo que o resultado fosse um clima geral de medo e repressão, nem sempre com participação oficial: “People were self-conscious, afraid that toleration might be taken as connivance, or that indelicate words suggested impure thoughts and deeds.”³⁷ (WILSON, 2008, *e-book*) Se é possível contar com o próprio conjunto da opinião pública, com participação e tomada de poder da parte da imprensa, esses grupos se tornam um poder repressivo paralelo a ser considerado, algo que Wilde não deixou de perceber. Como citado em Ellmann:

‘There are three kinds of despots,’ he says in a passage that impressed James Joyce. ‘There is the despot who tyrannises over the body. There is the despot who tyrannises over the soul. There is the despot who tyrannises over the soul and body alike. The first is called the Prince. The second is called the Pope. The third is called the People.’³⁸ (ELLMANN, 1988, p. 328)

É importante reconhecer nos discursos da época suas reações. A famosa defesa de Wilde no prefácio de *The Picture of Dorian Gray*, “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.”³⁹ (WILDE, 2011b, p. 273), contrasta diretamente com a opinião escrita nos jornais do período que prepara o vitoriano, tensionando as expectativas sobre a arte em pontos opostos:

The thought of an audience *applauding* a sexual deviant was too much for that moral paper: “It is of little consequence whether the character of *King Richard* or *Othello* be well or ill acted; but it is of importance that public feeling be not shocked, and public decency be not outraged.” As in Byron’s case, the moral feelings of the public far outweighed any claims to genius.⁴⁰ (WILSON, 2008, *e-book*)

³⁶ [Em outras palavras, as suas “virtudes” e maneiras eram vistas, mesmo na época, como historicamente contingentes e, afinal, dispensáveis. Se alguns são nostálgicos pela moralidade vitoriana hoje, muitos vitorianos eram nostálgicos pela cultura livre e relaxada, tolerante e gregária das gerações anteriores.]

³⁷ [As pessoas estavam constrangidas, medo que tolerância pudesse ser lida como conivência, ou que palavras indelicada sugerissem pensamentos e ações impuras.]

³⁸ [‘Existem três tipos de déspotas,’ ele diz em uma passagem que impressionou James Joyce. ‘Existe o déspota que tiraniza o corpo. Existe o déspota que tiraniza a alma. Existe o déspota que tiraniza tanto a alma quanto o corpo. O primeiro se chama Príncipe. O segundo se chama Papa. O terceiro se chama Povo.’]

³⁹ [Não há tal coisa como um livro moral ou imoral. Livros são bem escritos, ou mal escritos. Isso é tudo.]

⁴⁰ [A ideia de um público *aplaudindo* uma sexualidade desviante era demais para o jornal moralista: “É de pouca consequência se o personagem Ricardo I ou Othello são bem ou mal representados; mas é importante que o sentimento público não seja chocada, e a decência pública não seja ultrajada.” Assim como no caso de Byron, os sentimentos morais do público superaram em muito os clamores ao gênio.]

A percepção de Wilde sobre o período está amplamente demonstrada em sua obra, como podemos exemplificar com um excerto de *The Importance of Being Earnest* (1899), considerada por muitos a sua obra prima, em que ele satiriza essa mesma sociedade vitoriana explicitando seu moralismo superficial: “LADY BRACKNELL: (...) to be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution.”⁴¹ (WILDE, 2011, p. 503) Wilde cita diretamente nessa fala de Lady Bracknell um evento histórico significativo para os ânimos da época em toda a Europa. Não por acaso é em 1789 que se inicia o período descrito por Ben Wilson em seu *The Making of Victorian Values*⁴² (2007), esse evento foi extremamente importante como um dos abalos que geraram o medo nos cidadãos ingleses de que algo semelhante se reproduzisse em seu país. O medo do caos assim desbalanceando em um excesso repressivo. Wilson chega a citar um texto do *The Annual Review*, demonstrando a associação feita na época de que: “The French Revolution illustrates the connection between good morals and the order and peace of society more than all the eloquence of the pulpit and the dissertations of moral philosophers had done for many centuries.”⁴³ (WILSON, 2008, *e-book*)

Nessa situação, e depois de uma carreira de constante presença pública dando motivos para discussões, os julgamentos e a condenação de Wilde serviram como marco e exemplo para seus contemporâneos, assim como é revisado pelos nossos. A vida pública e principalmente a cena artística não podem seguir sem considerá-los.

Du Maurier and Hitchcock emerged as artists at a moment when the normative heterosexual feminine and masculine roles prescribed by the Victorian gender system had been threatened by an emergent feminism and by the trials of Oscar Wilde in 1895, which rendered visible male homosexuality as the “open secret.”⁴⁴ (ALLEN, 2006, p. 299)

Entretanto, Hare não conta em *The Judas Kiss* a sua versão desses tribunais, cenas presentes na maioria das obras que registram a vida de Oscar Wilde. Ele se preocupa com

⁴¹ [Nascer, ou ao menos ser criado, em uma mala, quer ela tenha alças ou não, parece-me demonstrar um desprezo pelas decências comuns da vida familiar que nos lembra dos piores excessos da Revolução Francesa.]

⁴² [A Formação dos Valores Vitorianos]

⁴³ [A Revolução Francesa ilustra a conexão entre uma boa moral e a paz e ordem da sociedade mais que toda a eloquência do púlpito e as dissertações de filosofia moral haviam feito por muitos séculos.]

⁴⁴ [Du Maurier e Hitchcock surgiram como artistas em um momento em que os papéis heterossexuais normativos masculino e feminino prescritos pelo sistema de gênero vitoriano haviam sido ameaçados pelo emergente feminismo e pelos julgamentos de Oscar Wilde em 1895, que tornaram visível a homossexualidade masculina como o “segredo revelado”.]

outros dois momentos, todavia próximos cronologicamente e intimamente relacionados como causa e consequência dessas passagens.

Before his trial, Wilde stayed and faced the music in London when everyone was begging him to flee. As Yeats later observed: “I have never doubted even for an instant that he made the right decision, and that he owes to that decision half of his renown.” And then in Italy after prison he returned to Alfred Douglas, even though, in *De Profundis*, he had written the greatest prose of his life about why he must give up Douglas altogether. You may argue that chance plays a greater role in most peoples’ lives than choice, and usually I’d agree with you. But in Wilde’s case there really were these moments of fatal decision.⁴⁵ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.)

Se o foco da imprensa da época estava na subversão moral, e Wilde é visto hoje como uma figura chave para os estudos queer e de gênero, essas não são as únicas bandeiras às quais a sua imagem estava associada, nem os únicos motivos que o tornavam uma figura politicamente perigosa. Ana Moya chama atenção para outras escolhas feitas por Terry Eagleton ao escrever sua versão da história, *Saint Oscar* (1989):

In fact, Eagleton argues that though Wilde has not usually been read either as a particularly political figure or as Irish in England, he is political “in all the most fundamental senses of the term” (1989a, viii). It is Wilde’s British anti-Establishment views that Eagleton highlights in *Saint Oscar* and which he ultimately relates to his position as outsider to British mainstream thought. Indeed, Seamus Heaney introduced his reading of *The Ballad of Reading Gaol* on Irish radio, in 1992, by relating Wilde’s marginalised and victimised position in Victorian England not only to his homosexuality but also, and significantly in his view, to his Irishness.⁴⁶ (MOYA, 2000, p. 162)

Não se pode ignorar a presença dessas outras questões também em *The Judas Kiss*, seja a consciência de classe, indicada no contraste entre Wilde e Bosie, seja o Wilde irlandês, apontado pelo personagem no primeiro ato: “I wish I shared your faith in the English. Nation to them is just as important as class. They have united at last in hatred of

⁴⁵ [Antes do seu julgamento, Wilde ficou para encará-lo de frente em Londres quando todos lhe imploravam para fugir. Como Yeats observou mais tarde: “Nunca duvidei nem por um instante que ele fez a decisão certa, e que deve a essa decisão metade do seu renome.” E então na Itália depois da prisão ele voltou para Alfred Douglas, apesar de, em *De Profundis*, ter escrito a maior prosa da sua vida sobre por que ele deveria desistir completamente de Douglas. Pode-se argumentar que o acaso tem um papel maior na vida da maioria das pessoas que a escolha, e normalmente eu concordaria. Mas no caso de Wilde realmente houve esses momentos de decisão fatal.]

⁴⁶ [Na verdade, Eagleton argumenta que apesar de Wilde não ter sido normalmente lido como uma figura particularmente política nem como um inglês na Inglaterra, ele é político em “todos os sentidos mais fundamentais do termo” (1989a, viii). É a visão anti-establishment britânica de Wilde que Eagleton destaca em *Saint Oscar* e que ele afinal relaciona à sua posição como um estranho diante do pensamento britânico convencional. De fato, Seamus Heaney introduziu a sua leitura de *The Ballad of Reading Gaol* para o rádio irlandês, em 1992, relacionando a posição marginalizada e vitimizada de Wilde na Inglaterra vitoriana não apenas à sua homossexualidade, mas também, e significativamente na sua visão, ao fato de ser irlandês.]

the foreigner. Yes, because I am Irish.”⁴⁷ (HARE, 2013b, *e-book*) Entretanto, são alguns pontos apenas levantados com a ironia esperada do personagem, que trazem consideração, mas não podem ser considerados o foco dessa peça. O fato de o orgulho nacional de Wilde não ser um foco primário pode ser depreendido já da lista de personagens; Hare faz uma escolha ao incluir os dois mais conhecidos amantes de Wilde, mas não Esperanza, sua mãe, figura igualmente importante que teria representado habilmente a porta-voz das origens celtas, como faz na peça de Eagleton. Porém, os outros argumentos não passam despercebidos e Hare não permite que o sufocamento do período atinja o seu trabalho.

In a way, Eagleton affirms Wilde's identity as Irish and as socialist in relation to Victorian society and thought, to show how the British Establishment annihilates it by reducing it to homosexuality. As it appears in the play, Wilde's homosexuality was seen as an affront to Victorian morality, the point that Eagleton makes being that Wilde was indeed an affront to Victorian society and moral standards, though not so much because of his sexual identity as his political one.⁴⁸ (MOYA, 2000, p. 163)

Wilde criou de si mesmo uma figura muito adequada a tornar-se personagem. Como afirma em diversos de seus escritos e palestras, a obra mais desafiadora que criava era sua própria vida. Desde a famosa articulação que gerou notícias com seus chistes icônicos – “exclamou, admirando-os: ‘Acho cada dia mais difícil viver à altura da minha porcelana azul’” (WILDE, *apud* SCHIFFER, 2011, p. 68) –, até a metafísica apropriada por seus ensaios, como os contidos em *Intentions* (1891), privilegiando a arte sobre a natureza – para citar apenas um exemplo, em “The Decay of Lying” (1891), “Nature is always behind the age. And as for life, she is the solvent that breaks up art, the enemy that lays waste her house.”⁴⁹ (WILDE, 2011a, p. 140) –, sua figura pública é quase tão famosa quanto sua obra.

É admirável a delicadeza com que essas ideias são expostas na peça: “Last evening, the sun passed briefly through ochre, then, in a rare display of good taste, disdained primrose, and settled instead on a colour – oh Lord, I searched fifteen minutes

⁴⁷ [Eu gostaria de partilhar a sua fé nos ingleses. Nação para eles é tão importante quanto classe. Eles se uniram afinal em ódio ao estrangeiro. Sim, porque eu sou irlandês.]

⁴⁸ [De certa forma, Eagleton afirma a identidade de Wilde como irlandês e como socialista em relação à sociedade e ao pensamento vitorianos, para mostrar como o Establishment britânico a aniquila ao reduzi-la à sua homossexualidade. Como aparece na peça, a homossexualidade de Wilde foi vista como uma afronta à moralidade vitoriana, apontando que Wilde era realmente uma afronta à sociedade e padrões morais vitorianos, porém não tanto pela sua identidade sexual, mas pela política.]

⁴⁹ [A Natureza está sempre atrás da sua era. E quanto à vida, ela é o solvente que dissolve a arte, a inimiga que assola a sua casa.]

on the balcony until I found the word.”⁵⁰ (HARE, 2013b, *e-book*) O deslumbramento hedonístico com o aspecto estético, a descrição específica das cores, e um desdém burlesco com a produção natural, sem interferência humana, são captados diretamente do estilo de Wilde.

E a figura que Wilde apresentava como exemplo para esse estilo de vida artisticamente posicionado era o próprio Jesus Cristo: “As his supreme artist Wilde ingeniously named Christ. For Christ urged others to live artistically, and lived artistically himself. ‘His entire life is the most wonderful of poems,’ Wilde said. ‘He is just like a work of art himself.’”⁵¹ (ELLMANN, 1988, p. 359) Wilde faz referência ao maior dos exemplos, quem realmente teria cumprido esse ideal, mas não é o primeiro a buscar essa linha guia naquele momento histórico; apenas, aquele que fez disso realmente algo original: “The last years of the eighteenth century had seen the strange and sad careers of celebrity prophets.”⁵² (WILSON, 2008, *e-book*) Quando a moral e a religião estavam “na moda”, usar delas economicamente seria um passo natural; a escolha de Wilde, porém, é inspirar-se em Cristo, mas seguir os próprios passos, de acordo com a própria teoria individualista. Desenvolvendo essa teoria, especialmente em *The Soul of Man Under Socialism* (1891), a associação da figura de Jesus Cristo como o modelo individualista é adaptada às suas necessidades: “His model for the artist is Christ, in the style of Blake and D. H. Lawrence, a Christ who teaches the importance of being oneself.”⁵³ (ELLMANN, 1988, p. 328) Principalmente, essas características são usadas como bandeiras contra a repressão e censura típicas do período, apoiando-se na figura inquestionável do profeta da igreja de maior poder no mundo seu contemporâneo, não apenas poder institucional: “Censorship, once decreed by state and Church, would be replaced by the no less intolerant and bigoted fiat of public opinion.”⁵⁴ (WILSON, 2008, *e-book*) Não pretendo dizer que fosse uma associação interessada por má-fé, todos os

⁵⁰ [Noite passada, o sol passou brevemente pelo ocre, então, em uma demonstração rara de bom gosto, desdenhou o amarelo pálido, e se estabeleceu ao invés em uma cor – ah Senhor, procurei por quinze minutos na varanda até encontrar a palavra.]

⁵¹ [Como seu artista supremo Wilde habilmente nomeia Cristo. Pois Cristo impelia outros a viverem artisticamente, e vivia artisticamente ele mesmo. ‘Toda a sua vida é o mais maravilhoso dos poemas,’ disse Wilde. ‘Ele próprio é como uma obra de arte.’]

⁵² [Os últimos anos do século XVIII viram as carreiras estranhas e tristes de profetas celebridades.]

⁵³ [O seu modelo para o artista é Cristo, assim como em Blake e D. H. Lawrence, um Cristo que ensina a importância de ser você mesmo.]

⁵⁴ [A censura, antes decretada pelo estado e pela igreja, seria substituída pelo decreto não menos intolerante e fanático da opinião pública.]

relatos biográficos que temos tornam inegável a fascinação de Wilde pela figura de Cristo, mas esse coube perfeitamente como um caminho interpretável:

Christ serves as Wilde's example because he protests against them [the three despotisms]. But Christ has one limitation: he dwells upon pain. The ultimate purpose shared by life and art is joy. Such joy is to be found in the new Hellenism, in which the best of Greek culture and Christian culture can be synthesized.⁵⁵ (ELLMANN, 1988, p. 329)

Entre esses passos, seu estilo literário é rapidamente percebido. Desde as primeiras críticas a seus trabalhos, Hare tem também reconhecida a busca de literariedade em seus diálogos, “their wit and polish”⁵⁶ (BULL, 1984, p. 61), que os afastam de um naturalismo cênico, de uma aproximação da linguagem cotidiana; não é o caso, é claro, quando colocados na boca de Oscar Wilde. Trata-se justamente de uma das opções na história mundial em que um discurso literário espiritualoso soaria mais natural, mesmo em uma conversa cotidiana. Mas há muitos lados dessa figura a serem representados, e acompanhando essa fascinação pela beleza e a genialidade que confundia seus interlocutores, temos uma fascinação pelo trágico que se registra em diversos níveis de sua carreira: “Penso às vezes que a vida do artista é um longo e cativante suicídio – e não lamento que seja assim” (WILDE, *apud* SCHIFFER, 2011, p. 142).

Essa atração dupla, pela beleza e pela morte, é apontada mesmo em suas biografias:

Essa preferência que Wilde demonstrou pela cultura etrusca (...) Ora, o que percebia nesses afrescos, necrópoles e outros objetos de culto que contemplava com tanto fervor cerebral era – afora sua beleza formal, da qual apreciava sobretudo a pureza quase idealizada das linhas – a possibilidade, graças à força vital que emanava dali, de uma vida além da vida: esperança que vinha conjurar, contrastando com sua própria fantasmagoria literária, seu irreprimível medo da morte, para não dizer sua constante pulsão, já nessa época, para a autodestruição! (SCHIFFER, 2011, p. 74-75)

Mas não se tratava de qualquer morte, o exemplo obsessivamente repetido em sua literatura e nas leituras contemporâneas de sua estética é o autossacrifício, o martírio de escritor e personagens. Esse martírio pelas ideias, por sua filosofia, aparece na crítica relacionada ao protagonista de seu único romance, *The Picture of Dorian Gray* (1890) – “Ellmann, like Osborne, finds a moral lesson in Wilde's novel that the vast majority of

⁵⁵ [Cristo serve como um exemplo para Wilde porque ele protesta contra eles [os três despotismos]. Mas Cristo tem uma limitação: ele lida com a dor. O propósito final dividido pela vida e pela arte é a alegria. Tal alegria deve ser encontrada no novo Helenismo, no qual o melhor das culturas grega e cristã pode ser sintetizado.]

⁵⁶ [seu espírito e requinte]

Wilde's own contemporaries found lacking. In a memorable phrase, he calls Dorian 'aestheticism's first martyr'." (Ellmann, p. 315)⁵⁷ (FRANKEL, 2011a, p. 31) – assim como ao próprio Wilde: "Aestheticism's first martyr at the hands of life was not Dorian Gray. It was Oscar Wilde himself."⁵⁸ (FRANKEL, 2011a, p. 33) Não apenas Ellmann aponta esse martírio do personagem, mas a tragédia que o envolve, a tragédia do esteticismo, definitivamente registrada como em um estudo de caso: "What he did instead was to write the tragedy of aestheticism. (...) Through his hero Wilde was able to open a window into his own recent experience. Dorian Gray is a test case. He fails. Life cannot be lived in such terms."⁵⁹ (ELLMANN, 1988, p. 31) A sobreposição da arte e da vida, comparadas como opostos e espelhos, é um ponto constante em todos esses termos, ilustrada pela comparação autor-personagem.

Também em outras obras da literatura de Wilde temos esse exemplo de martírio estético: em "The Portrait of Mr W. H." (1889), a história se move ao redor do suicídio do jovem Cyril Graham, cuja determinação ao ponto de tirar a própria vida é a prova inicial de sua teoria para o personagem narrador; assim, ao acreditar em uma teoria literária da qual não possui provas, coletar indícios e afinal recorrer ao martírio, a personagem aproxima sua visão estética de uma causa de fé, e o efeito dessa fé reverbera sobre as outras figuras. Entre essas duas histórias temos diversas figuras que confundem suas existências físicas e artísticas, que buscam abandonar uma para dedicar-se completamente à outra, com resultados repetidamente trágicos. Sybil Vane deseja abandonar a arte para se dedicar à vida, Dorian deseja viver completamente na esfera das sensações, mas ambos devem morrer. O único que pode manter-se intacto é o próprio W. H., de existência duvidosa, alguém que sempre foi formado de teoria e arte; restam os dois retratos para lembrar que Dorian também sobrevive nessa posição.

Mas o martírio de Cyril Graham foi um ato de fé, outro tema recorrente na obra de Wilde, a partir de sua perspectiva única. Uma fé que está associada a outros sentimentos, especialmente o amor, e assim como em *Racing Demon*, de Hare, não necessariamente acompanha o sacerdote da instituição religiosa, representante aqui mais

⁵⁷ [Ellmann, como Osborne, encontra uma lição moral no romance de Wilde que a grande maioria dos próprios contemporâneos de Wilde não encontraram. Em uma frase memorável, ele chama Dorian de 'o primeiro mártir do esteticismo'.]

⁵⁸ [O primeiro mártir do esteticismo nas mãos da vida não foi Dorian Gray. Foi o próprio Oscar Wilde.]

⁵⁹ [O que ele fez ao invés disso foi escrever a tragédia do esteticismo. (...) Através do seu herói Wilde conseguiu abrir uma janela para a sua própria experiência recente. Dorian Gray é um experimento. Ele falha. A vida não pode ser vivida nesses termos.]

de cegueira do que da crença no divino. No ensaio espiritualoso “The Decay of Lying”, ele coloca a questão dessa forma: “But in the English church a man succeeds, not through his capacity for belief but through his capacity for disbelief. Ours is the only church where the sceptic stands at the altar and where St. Thomas is regarded as the ideal apostle.”⁶⁰ (WILDE, 2011a, p. 146) O Wilde de Hare também opina sobre o tema: “Belief is everything. Faith is everything. *He is thoughtful for a moment*. It is the same with love.”⁶¹ (HARE, 2012, p. 96) O amor e a fé não são sentimentos tão diferentes, e ambos não exigem provas ou motivação.

Sacrifícios como esse, mas associados à caridade, ao altruísmo, estão presentes com frequência nos contos infantis da obra de Wilde, como “The Happy Prince” (1888), “The Nightingale and the Rose” (1888) e “The Devoted Friend” (1888). Em todos eles, personagens se entregam a outros até a morte, sem por isso receber qualquer apreciação. Sua única “recompensa” pessoal é a própria morte, exaltada nesses contextos como um valor em si: “for she sang of the love that is perfected by death, of the love that dies not in the tomb.”⁶² (WILDE, 2011a, p. 13) O amor não é recompensado pelo seu objeto, e raramente é recíproco nesses contos; mesmo quando há reciprocidade – “The Fisherman and His Soul” (1891) – ou redenção – “The Star-Child” (1891), os protagonistas ainda terminam mortos, e não com um “felizes para sempre”. Ellmann interpreta essas relações a partir da história de “The Happy Prince”:

As he does so, the Prince’s heart breaks, and so does the swallow’s – their love is perfected, and disinfected, in death. They are transfigured and born off to God’s hand. The self-canceling nature of their love, which dies in its expression, conforms with a notion of Wilde and Pater about the limit of every energy. In *De Profundis*, Wilde explained that he had always known that the garden had another half besides the beautiful one, and that in ‘The Happy Prince’ he had given expression to it.⁶³ (ELLMANN, 1988, p. 269)

A morte completa e aperfeiçoa o amor entre o Príncipe e a Andorinha, ambos podem fazê-lo porque amam, e o ato da morte é belo, eternizado no conto; não é uma punição. A morte é o fim do ciclo do amor; o da fé é o ceticismo. Encontramos essa

⁶⁰ [Mas na Igreja da Inglaterra o sucesso vem, não pela capacidade de crença, mas pela capacidade de descrença. A nossa é a única igreja na qual o cético está no altar e São Tomás é visto como o apóstolo ideal.]

⁶¹ [Crença é tudo. Fé é tudo. *Fica pensativo por um momento*. É o mesmo com o amor.]

⁶² [pois ela cantou sobre o amor que é aperfeiçoado pela morte, o amor que não morre no túmulo.]

⁶³ [Quando faz isso, o coração do Príncipe quebra, assim como o da andorinha – o amor deles é aperfeiçoado, e desinfetado, na morte. São transfigurados e renascidos pela mão de Deus. A natureza auto-impeditiva do seu amor, que morre ao ser expressado, está conforme uma noção de Wilde e Pater sobre o limite de cada energia. Em *De Profundis*, Wilde explicou que ele sempre soube que o jardim possuía outra metade que não a bela, e que em ‘The Happy Prince’ ele a havia expressado’.]

energia esgotada em “The Portrait of Mr W. H.” Depois de pregar e convencer, o protagonista não mais acredita:

Perhaps, by finding perfect expression for a passion, I had exhausted the passion itself. Emotional forces, like the forces of physical life, have their positive limitations. Perhaps the mere effort to convert anyone to a theory involves some form of renunciation of the power of credence.⁶⁴ (WILDE, 2011a, p. 42)

E Wilde vivia em acordo com sua filosofia. Segundo Ellmann, a expressão perfeita de seu desgosto com Alfred Douglas teria seu efeito em esgotar o sentimento: “Much of the animus in the De Profundis letter to Douglas was dissipated by the time Wilde finished writing it.”⁶⁵ (ELLMANN, 1988, p. 529)

Em outros contos, a imagem de Cristo em si é evocada, como em “The Selfish Giant” (1888), em que a personagem sofre uma conversão, passando a uma atitude caridosa, tem sua recompensa com a primavera, e afinal morre também, sendo buscado por um Cristo criança: “For on the palms of the child’s hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on the little feet. (...) ‘but these are the wounds of love’.”⁶⁶ (WILDE, 2011a, p. 17) Temos aqui explicitamente o sofrimento e o amor associados em uma figura cristã.

Essas histórias são às vezes difíceis de interpretar sem ceticismo, apoiados nas leituras de temas semelhantes em seus escritos sobre o individualismo, como em *The Soul of Man Under Socialism*: “It is to be noted that individualism does not come to the man with any sickly cant about duty, which merely means doing what other people want because they want it, or any hideous cant about self-sacrifice, which is merely a survival of savage mutilation.”⁶⁷ (WILDE, 2011a, p. 135)

O desprezo pelo *cant*, por essa espécie de jargão moralista e artificial, está bastante de acordo com o período. Byron o descrevia como:

“I say *cant*,” said Byron, “because it is a thing of words, without the smallest influence upon human actions; the English being no wiser, no better, and much

⁶⁴ [Talvez, ao encontrar a expressão perfeita de uma paixão, eu tenha exaurido a paixão em si. Forças emocionais, como as forças da vida física, têm suas limitações positivas. Talvez o simples esforço para converter alguém a uma teoria envolva alguma forma de renúncia ao poder do credo.]

⁶⁵ [Muito do animus na carta De Profundis para Douglas já havia se dissipado quando Wilde terminou de escrevê-la.]

⁶⁶ [Pois nas palmas das mãos da criança estavam as marcas de dois pregos, e as marcas de dois pregos estavam nos pequenos pés. (...) ‘mas essas são as chagas do amor’.]

⁶⁷ [É notável que o individualismo não chega ao homem com nenhum jargão doentio sobre o dever, que significa simplesmente fazer o que outras pessoas querem porque elas querem, nem nenhum jargão horroroso sobre autossacrifício, que é simplesmente um sobrevivente da mutilação selvagem.]

poorer and more divided amongst themselves, as well as far less moral, than they were before the prevalence of this verbal decorum.”⁶⁸ (BIRON, *apud* WILSON, 2008, *e-book*)

A filosofia de Wilde parece difícil de apreender em nossos termos, mas percebe-se que é diametralmente contrária à definição do *cant*: “Individualism will also be unselfish and unaffected.”⁶⁹ (WILDE, 2011a, p. 135) Proclama uma empatia que não fica só nas palavras, nem busca recompensas que tornariam egoísta o ato caridoso, e portanto impuro, não promete recompensas por boas ações. E que está historicamente localizada, em um período em que as caridades se tornaram motivo publicizável, o próprio altruísmo ostentado e exposto com orgulho, não tanto verdadeiro quanto uma forma de *cant*. Wilde também não se inspira em atos organizados de mudança social, em revoluções ou sindicatos:

Christ made no attempt to reconstruct society, and consequently the individualism that he preached to man could be realised only through pain or in solitude. The ideals that we owe to Christ are the ideals of the man who abandons society entirely, or of the man who resists society absolutely. But man is naturally social.⁷⁰ (WILDE, 2011a, p. 136)

Nós podemos encontrar algumas associações entre a interpretação de Wilde da jornada cristã e a de outros pensadores modernos, como em Josipovici, que transfere o aspecto do isolamento filosófico de Wilde para uma visão social sobre ele. De fato, trata-se de uma religião desassociada de uma população específica (um fato curiosamente questionável pela própria Igreja Anglicana):

Até mesmo os Evangelhos, que retêm tanto da qualidade das narrativas do Antigo Testamento, marcam, por sua insistência no fato de que o reino do Céu não é deste mundo, uma mudança fundamental no modo pelo qual devemos conceber a cultura humana. O cristianismo, afinal de contas, foi desde o início uma religião, não de uma nação, mas de indivíduos. (JOSIPOVICI, 1997, p. 559)

David Hare também expressa sua visão sobre a figura de Cristo, mas os aspectos que ele ressalta sobre a história são outros, mais associáveis à sua visão da luta política. A aparente contradição indica também a necessidade da figura de Wilde como véu que

⁶⁸ [“Eu chamo de ‘jargão’,” disse Byron, “porque são só palavras, sem a menor influência nas ações humanas; os ingleses não são mais sábios ou melhores, e são muito mais pobres e mais divididos entre si, assim como muito menos morais, do que eram antes da prevalência desse decoro verbal.”]

⁶⁹ [O individualismo também não será egoísta ou afetado.]

⁷⁰ [Cristo não tentou reconstruir a sociedade, e conseqüentemente o individualismo que ele pregava para o homem poderia ser alcançado apenas através da dor ou em solidão. Os ideais que devemos a Cristo são ideais do homem que abandona a sociedade completamente, ou do homem que resiste à sociedade absolutamente. Mas o homem é naturalmente social.]

sela a peça, capaz de associar com sua filosofia estética única tantos lados opostos, inclusive os que também eram harmoniosos na figura de Cristo:

I do not see how anyone claiming to look objectively at the bulk of the teachings can deny that this is an anti-materialist religion. At every stage Christ seems quite clear that our values should not be determined by our physical needs. What's more, Christ was incontestably a man who preached the idea that one day everything will be reversed. Whatever else He was, He was a man who liked the idea of re-ordering.⁷¹ (HARE, 2014a, *e-book*)

Mas devemos perceber que a contradição é em parte apenas aparente. Se os elogios de Wilde a Cristo não têm como principal foco seus atos sociais, como em Hare – “If Christ may be said to speak from anywhere at all, it is from a platform of redistributive justice.”⁷² (HARE, 2014a, *e-book*) –, ele ainda o vê como figura de resistência, semelhante à sua própria, e os exemplos de seus contos infantis deixam clara essa associação: não podemos ignorar a redistribuição em “The Happy Prince” sem omitir um aspecto essencial do conto.

As figuras de Cristo nos contos aparecem também em referências mais vagas. O protagonista de “The Star-Child”, por exemplo, vaga por três anos em busca de sua mãe – “though for the space of three years he wandered over the world”⁷³ (WILDE, 2011a, p. 244) – e reina por três anos ainda – “so great had been his suffering and so bitter the fire of his testing that after the space of three years he died.”⁷⁴ (WILDE, 2011a, p. 246) –, mesmo tempo do início do ministério de Jesus até sua morte.

Esse conto explora ainda a relação entre aparência e uma suposição de bem e mal, que é explorada novamente com outra linguagem em *The Picture of Dorian Gray*: “Why, thou art as foul as the toad, and as loathsome as the adder. Get thee hence, for we will not suffer thee to play with us.”⁷⁵ (WILDE, 2011a, p. 243) Forma-se nessa brincadeira inicial uma espécie de ditadura da beleza, fundada pela Star-Child entre seus amigos, que acaba por se voltar contra ela, mas indica claramente a posição de poder

⁷¹ [Não vejo como alguém que alega olhar com objetividade para o conjunto dos ensinamentos pode negar que essa é uma religião anti-materialista. Em cada etapa, Cristo parece muito claro que os nossos valores não deveriam ser determinados pelas nossas necessidades físicas. Ainda, Cristo era incontestavelmente um homem que pregava a ideia de que um dia tudo seria invertido. Independentemente de outros aspectos, Ele era um homem que gostava da ideia de um reordenamento.]

⁷² [Se pode-se dizer que Cristo fala de algum lugar, é de uma plataforma de justiça redistributiva.]

⁷³ [mas durante três anos ele vagou pelo mundo.]

⁷⁴ [tão grande havia sido o seu sofrimento e tão amargo o fogo das suas provações que depois de três anos ele morreu.]

⁷⁵ [Ora, você é tão imundo quanto o sapo, e tão odioso quanto a víbora. Afaste-se daqui, pois não vamos tolerar que brinque conosco.]

resultante de uma qualidade estética. Uma posição de poder comparável à de Bosie argumentada em *De Profundis* e nos dois momentos representados em *The Judas Kiss*. A peça expõe sem condenar o poder destrutivo do amor e da beleza, o poder misterioso que o belo tem de fascinação, especialmente sobre Oscar Wilde:

There is no morality in what is called morality; there is no sense in what is called sense; and least of all is there meaning in what is held to be meaning. I saw this. Before I even suffered. And, suffering, found it to be true. The foolishness of people who say mere beauty. Like mere wit. Or mere being alive.⁷⁶ (HARE, 2012, p. 68)

Assim como nos textos escritos por Wilde ou nas disjunções bíblicas, esses valores elencados se colocam em perspectivas semelhantes; aqui, entre a máxima da beleza wildeana, um valor estético característico da sua forma de humor, e a própria sobrevivência humana. Como contraste, o personagem expressa consciência de sua própria aparência nada atraente: “Do not mock me. My appearance is that of a senior pederastic Anglican bishop who has been locked all night in a distillery. Flatter me by all means, I adore it, but not for my appearance.”⁷⁷ (HARE, 2013b, *e-book*) Além da aparência como indicativo de valor, o exemplo na fala é relevante, novamente a associação negativa da figura de poder religioso, agora com uma associação ao desvio sexual.

O tema cristão segue presente em todos os gêneros da obra de Wilde, desde a adaptação de um episódio bíblico para sua tragédia *Salomé*, até as imagens bíblicas recorrentes em seus poemas. De fato, as evocações frequentes em “The Ballad of Reading Gaol”, como “The kiss of Caiaphas”⁷⁸ (WILDE, 2011a, p. 306), “wounds of Christ!”⁷⁹ (WILDE, 2011a, p. 308); “one of those Whom Christ came down to save”⁸⁰ (WILDE, 2011a, p. 310), geram um ambiente imagético para todo o poema, associando as personagens bíblicas e suas histórias de pecado e salvação com as das figuras encarceradas que esperam ou assistem à morte, e essa comparação fortalece a crítica social presente no poema.

⁷⁶ [Não há moral no que se chama de moral; não há sentido no que se chama de sentido; e acima de tudo não há significado no que se chama de significado. Eu vi isso. Antes mesmo de sofrer. E, sofrendo, descobri ser verdade. A tolice das pessoas que dizem mera beleza. Como mero espírito. Ou meramente estar vivo.]

⁷⁷ [Não zombe de mim. A minha aparência é a de um velho bispo anglicano pederasta que ficou trancado a noite toda em uma destilaria. Bajule-me sempre que possível, eu adoro, mas não pela minha aparência.]

⁷⁸ [O beijo de Caifás]

⁷⁹ [chagas de Cristo!]

⁸⁰ [um daqueles que Cristo desceu para salvar]

A recorrência desses temas na obra poética de Wilde permite inclusive estabelecer relações e ver seus textos em conjuntos temáticos que também nos oferecem algumas interpretações. Se em “The Ballad of Reading Gaol” falamos em “And makes it bleed in vain”⁸¹ (WILDE, 2011a, p. 309); “one of those whom Christ came down to save”⁸² (WILDE, 2011a, p. 310); em “The Sphinx” encontramos uma indicação temática semelhante, de pouca esperança: “weeps for every soul in vain”⁸³ (WILDE, 2011a, p. 304). Um pessimismo atrelado à quebra de expectativa e inversão cômica que aprendemos a esperar de Wilde, reconhecido também em suas parábolas: “In Wilde’s version of the raising of Lazarus, Christ comes upon a young man weeping and asks why. The man replies, ‘Lord, I was dead and you raised me up. What else should I do but weep?’”⁸⁴ (ELLMANN, 1988, p. 358) Nesse caso, temos ainda o tema da vida como negativo, em oposição à morte, positiva.

Sendo inegável e já muito comentada, mais importante que demonstrar simplesmente a presença dessas referências é apontar o encontro distinto que fazem na obra de Wilde a imagem cristã e sua estética exacerbada, a sensualidade, associada pelo puritanismo anglicano do período à igreja papal, que o atrai e é recriada em sua obra, especialmente em *Salomé*, em que Wilde justifica o pedido da cabeça de João Batista a partir de um desejo da princesa não correspondido pelo profeta. No final do século XIX, enquanto Flaubert escreve seu conto “Hérodiades” (1875-76), Strindberg utiliza a passagem como metáfora em sua *Senhorita Julia* (1888), e Wilde escreve a sua peça (1893). O tema da mulher fatal foi uma preocupação típica da época que coube adequadamente na representação da personagem bíblica:

In writing *Salomé*, Oscar Wilde played ironically on the hysterical eroticism of the No Popery movement by mining the paradox of biblical sensuality. He invested his play with a biblical wealth of archaic metaphors and gestures that took their cues from *The Song of Songs* and *The Book of Revelation*. He became the ecclesiastical dandy that evangelicals feared most, a poet enamored of the Scarlet Woman, a would-be convert who exposed the scandal of Christianity as art.⁸⁵ (HANSON, 1997, p. 121).

⁸¹ [e a faz sangrar em vão]

⁸² [um daqueles que Cristo desceu para salvar]

⁸³ [chora por cada alma em vão]

⁸⁴ [Na versão de Wilde da ressurreição de Lázaro, Cristo se depara com um jovem chorando e pergunta o porquê. O homem responde, ‘Senhor, eu estava morto e você me ressuscitou. O que mais eu deveria fazer senão chorar?’]

⁸⁵ [Ao escrever *Salomé*, Oscar Wilde brincou ironicamente com o eroticismo irônico do movimento do No Popery ao minar o paradoxo da sensualidade bíblica. Ele preencheu a sua peça com uma riqueza bíblica de metáforas arcaicas e gestos que retiravam suas deixas do Cântico dos Cânticos e do Apocalipse. Ele se

Mas não apenas no modelo da *femme fatale* oitocentista, seja em *Teleny* (1893), o romance homoerótico vagamente atribuído a Wilde (mais provavelmente escrito por seu círculo de amizades), seja em contos infantis como “The Young King” (1891) ou no já comentado “The Selfish Giant” (1888), a encarnação, a figura física de Cristo é tão importante para contemplação quanto sua filosofia e ideias. Como observa Joseph McQueen:

Perhaps it is no accident that “one daffodil of the field” sounds so much like “the lilies of the field” that Christ urged his followers to contemplate—for Christ, even more than the flower, is the example of the transcendent becoming embodied. As Wilde once wrote to a skeptical, Protestant friend, “I wonder you don’t see the beauty and necessity for the incarnation of God into man to help us to grasp at the skirts of the Infinite.”⁸⁶ (MCQUEEN, 2017, p. 877).

Nessa estética, o físico é parte do metafísico, e a atração transcendente não é tão distante da atração terrena, nem o amor da beleza ou a religião da arte. Assim, o amor que merece o sacrifício é tão somente aquele que for escolhido, que pode e talvez deva estar encarnado em um ser físico. Wilde aproxima e embaralha esses extremos até então convenientemente divididos, como corpo e alma: “Soul and body, body and soul – how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality. The senses could refine, and the intellect could degrade.”⁸⁷ (WILDE, 2011a, p. 64). Ou, mais direto em suas máximas: “Those who see any difference between soul and body have neither.”⁸⁸ (WILDE, 2011c, *e-book*).

Entre algumas das imagens favoritas de Wilde que remetem às passagens bíblicas, encontramos os lírios do campo, como em “Humanidad”: “One Who loved the lilies of the field.”⁸⁹ (WILDE, 2011a, p. 288) Ellmann percebe essas flores já em seus poemas iniciais, ao falar das fascinações do escritor: “Colors such as gold and white and blue, attributes such as shadowy, the canopy of sky, sun and moon, and flowers – especially the lily – recur often enough to suggest that he wants them to echo and re-

tornou o dândi eclesiástico que os evangélicos mais temiam, um poeta enamorado da Mulher Escarlate, um aspirante a convertido que expôs o escândalo do cristianismo como arte.]

⁸⁶ [Talvez não seja acidental que “um narciso do campo” soe tão parecido com “os lírios do campo” que Cristo instigou seus seguidores a contemplar – pois Cristo, ainda mais que a flor, é o exemplo do transcendente sendo corporificado. Como Wilde escreveu uma vez a um amigo protestante cético, “Imagino como você não vê a beleza e a necessidade da encarnação de Deus em um homem para nos ajudar a apreender o começo do Infinito.”]

⁸⁷ [Alma e corpo, corpo e alma – como são misteriosos! Existe animalismo na alma, e o corpo tem seus momentos de espiritualidade. Os sentidos podem se refinar, e o intelecto pode se degradar.]

⁸⁸ [Aqueles que veem qualquer diferença entre a alma e o corpo não têm nenhum dos dois.]

⁸⁹ [aquele que amava os lírios do campo]

echo.”⁹⁰ (ELLMANN, 1988, p. 66) Não apenas as imagens em si, mas a própria recorrência delas forma um conjunto simbólico em sua obra, da mesma forma que encontramos nos livros bíblicos. Além desses temas, são recorrentes a Palavra e a estrela da manhã: “She is fairer than the morning star, and whiter than the moon.”⁹¹ (WILDE, 2011a, p. 230); “Their cycles, and the morning stars sang, and the Word was Man!”⁹² (WILDE, 2011a, p. 289), é notável que neste segundo o termo “morning stars” está no plural, o que o deixa menos específico, enquanto a Palavra destaca-se mais no sentido religioso pela inicial maiúscula. A figura de Judas também é bastante aludida: “Anarchy / Freedom’s own Judas, the vile prodigal”⁹³ (WILDE, 2011a, p. 288), especialmente como metonímia de traição. Mesmo em suas cartas para Alfred Douglas, Wilde tende a usar essas metáforas bíblicas para falar do amante: “My sweet rose, my delicate flower, my lily of lilies, it is perhaps in a prison that I am going to test the power of love. I am going to see if I cannot make the bitter waters sweet by the intensity of the love I bear you.”⁹⁴ (WILDE, *apud* ELLMANN, 1988, p. 471) Nesse trecho, o amor é metaforicamente comparado ao poder divino, com a capacidade de transformar as águas amargas em doces, como Moisés fez à água de Mara. (Êxodo 15:23-25) Essas mesmas águas são invocadas no excerto de *De Profundis* citado na peça de Hare.

Mesmo enquanto era vivo, Oscar Wilde foi rodeado de paródias e imitações, feitas por ele, ou sobre ele, sobre sua pessoa ou seu trabalho; mesmo em seu famoso *tour* pelos Estados Unidos ele acompanhava com palestras uma peça satírica escrita sobre sua figura, *Patience* (1880). Não é de se estranhar que um homem que dedicou a vida a imitar a arte, a imergir-se nela para estudá-la, esteja dessa forma cercado pelo gênero e produza tantas obras com referentes, afinal, lembramo-nos de Hutcheon: “Imitando abertamente a arte mais que a vida, a paródia chama-nos a atenção autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza” (HUTCHEON, 1985, p. 89). Após a morte do escritor, sua obra teve ainda inúmeras paródias, adaptações e releituras. Apenas *The Importance of Being Earnest* (1899), sua última peça, gerou um disco de Ernest Tubb,

⁹⁰ [Cores como dourado, branco e azul, atributos como sombrio, a cobertura do céu, sol e lua, e flores – especialmente o lírio – repetem-se com frequência suficiente para sugerir que ele queria que eles ecoassem e reecoassem.]

⁹¹ [Ela é mais bela que a estrela da manhã, e mais branca que a lua.]

⁹² [Seus ciclos, e as estrelas da manhã cantaram, e a Palavra era Homem!]

⁹³ [Anarquia / O Judas da Liberdade, o vil prodígio]

⁹⁴ [Minha doce rosa, minha flor delicada, meu lírio dos lírios, talvez seja na prisão que eu vá testar o poder do amor. Vou descobrir se não consigo tornar as águas amargas em doces pela intensidade do amor que carrego por você.]

The Importance of Being Ernest (1959); um musical com temporadas Off-broadway de Anne Croswell e Lee Pockriss, *Ernest in Love* (1960); uma ópera de Gerald Barry, *The Importance of Being Earnest* (2011); além de diversas adaptações para o cinema, desde a versão de 1932 por Franz Wenzler. Igualmente, seu trabalho foi rico em exemplos de intertextualidade, com adaptações de passagens bíblicas, como *Salomé*, abundantes alusões aos clássicos gregos, e a própria *The Importance of Being Earnest* sendo uma paródia, como aponta Hutcheon: “A peça de Wilde parodia a literatura de romance cavalheiresco e a comédia de costumes.” (HUTCHEON, 1985, p. 26). Segundo Ellis Hanson, uma autoridade na obra wildeana:

The literary texts examined in these essays are long on umbrellas and short on miracles, but they have all the appeal of failed performances that tell us something new about Wilde’s aesthetic of failed performances, especially his complex relation to imitation and parody, even in the imitations and parodies of him written by others. *Aristophanes at Oxford: O. W.* (1894) is part of a long tradition of satirizing aestheticism in general and Wilde in particular for immorality, effeminacy, pretentiousness, and absurdity.⁹⁵ (HANSON, 2012, p.487-488)

Essas paródias, inclusive sátiras de jornais que encontramos frequentemente publicadas em suas biografias e nos prefácios às suas obras, com muita frequência reforçam justamente essas críticas conservadoras que tornaram seu interesse especialmente datado. Tratando-se de uma figura naturalmente exagerada, a representação mais contida pode ser suficientemente fascinante. Hanson comenta as dificuldades:

A parody of Wilde is a perilous endeavor. The barbs rarely cut, since his flamboyant persona and prose style already fueled his own humor, irony, and courting scandal, such that satirical assaults on him have easily become more wax for his wick. The nastiest reviews of *The Picture of Dorian Gray* or *Salomé* (1893) sound like self-parodies, as if their authors have merely strayed from one of his epigrams about puritans. Ironically, even the assaults on him at his trials now serve mainly as evidence for his vindication. As Dennis Denisoff has argued, parodies of aestheticism often backfired in a paradox of seduction, especially the numerous parodies penned by writers who were aesthetes themselves and should have known better.⁹⁶ (HANSON, 2012, p. 489)

⁹⁵ [Os textos literários examinados nestes ensaios são ricos em guarda-chuvas e pobres em milagres, mas têm todo o apelo de performances falhas que nos conta algo novo sobre a estética das performances falhas de Wilde, especialmente sua relação complexa com a imitação e a paródia, mesmo com as imitações e paródias escritas sobre ele por outros. *Aristophanes em Oxford: O. W.* (1894) é parte de uma longa tradição de satirizar o esteticismo em geral e Wilde em particular por imoralidade, efeminação, pretensão, e absurdidade.]

⁹⁶ [Uma paródia de Wilde é uma empreitada perigosa. As farpas raramente ferem, já que a sua persona extravagante e estilo de prosa já impulsionavam o seu próprio humor, ironia e provocação de escândalos, tanto que os ataques satíricos a ele facilmente se tornaram mais cera para o seu pavio. As resenhas mais sórdidas a *O Retrato de Dorian Gray* ou *Salomé* (1893) soam como auto-paródias, como se os seus autores

E se a tendência mais próxima ao tempo da sua morte era fortemente paródica, as décadas mais recentes apresentam Wilde como um personagem trágico. Especialmente os anos 90, uma década em que, segundo Hanson, o nome do autor irlandês estava sendo revisado a partir de diversas teorias: “In the 1990s, Oscar Wilde’s reputation was reinvigorated when he became a touchstone for new theories of performativity, theatricality, imitation, and sexual subversion.”⁹⁷ (HANSON, 2014, p. 348) Nessa mesma década, em 14 de fevereiro de 1995, três anos antes da publicação da peça, foi inaugurado um vitral em homenagem a Wilde na Abadia de Westminster. Como se preparasse o decênio, a biografia monumental escrita por Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, é publicada postumamente em 1988. Muitas produções ficcionais baseadas em sua vida também complementam o período que antecede o centenário de sua morte: em 1983, o romance de Peter Ackroyd, *The last testament of Oscar Wilde*, realmente antecipa esse movimento; em 1989, Terry Eagleton escreve a comédia *Saint Oscar*; em 1997 Brian Gilbert lança seu filme *Wilde*; no mesmo ano, Wilde aparece como personagem na peça de Tom Stoppard que trata da história de A. E. Housman, *The Invention of Love*; em 1998, dois dramas, *The Judas Kiss* e *Gross Indecency: the three trials of Oscar Wilde*, de Moisés Kaufman. Mais recentemente (e passada a segunda temporada de *The Judas Kiss* em 2012), Ibrahim Guerra publica a peça *Wilde* em 2014, e Rupert Everett lança em 2018 o filme *The Happy Prince*. Não podemos deixar de notar que mais da metade das obras citadas são dramatúrgicas; como afirma Hare, “A playwright above all other writers responds unknowingly to the mood of the times.”⁹⁸ (HARE, 2014b, *e-book*) David Hare responde também à década Wilde, quase como quem aproveita uma oportunidade para oficializar sua admiração bem mais antiga pelo escritor.

Observo também a escolha de Hare em apropriar-se de alguns elementos específicos da escrita de Wilde, inclusive alguns que só seriam observáveis no modo literário do drama. Entre eles, o uso de maiúsculas em palavras que não o exigiriam a princípio, uma figura já antiquada no tempo de vida de Wilde:

tivessem acabado de sair de um dos seus epigramas sobre os puritanos. Ironicamente, mesmo os ataques a ele nos seus julgamentos hoje servem principalmente como evidência para sua defesa. Como Dennis Denisoff já argumentou, paródias do esteticismo frequentemente saem pela culatra em um paradoxo de sedução, especialmente as numerosas paródias escritas por autores que eram eles mesmos estetas e deveriam ter mais bom senso.]

⁹⁷ [Nos anos 1990, a reputação de Oscar Wilde foi revigorada quando ele se tornou uma pedra de toque para as novas teorias de performatividade, teatricalidade, imitação e subversão sexual.]

⁹⁸ [Um dramaturgo, mais que todos os outros escritores, responde sem saber à atmosfera do seu tempo.]

It is true that there is something antiquated, even self-conscious, about Wilde's predilection – common among eighteenth-century writers – to capitalize seemingly common nouns such as “Hospitals,” “Bishop,” and “Costume Ball.” But this was Wilde's preference, and reader's interested in what is distinctive about his writing will want to know about it.⁹⁹ (FRANKEL, 2011b, p. 53).

Essa capitalização estética repetida na peça serve para alterar em um tom, por exemplo, irônico a descrição da esposa de Wilde na voz de Bosie: “The embodiment of virtue, so-called, Faithful, long-suffering Constance...”¹⁰⁰ (HARE, 2012, p. 70); tem o efeito ainda de brincar com o significado do nome da esposa de Wilde, adjetivo entre outros na enumeração, mas também nos carrega em direção a esse tempo duplo do intertexto.

Em “The Fisherman and his Soul” (1891) Wilde chega a um ponto chave em seus contos infantis formando a relação entre o amor, o sacrifício e a religiosidade. Aqui, o pescador apaixonado recebe uma proposta da sereia: “If only thou wouldst send away thy soul, then could I love thee.”¹⁰¹ (WILDE, 2011a, p. 230) O pacto faustiano é tratado de maneira delicada e complexa, sem explicitar o significado dessa separação, mas apresentando diferentes leituras, que seria algo terrível, que a alma é ao mesmo tempo inútil e nossa posse mais valiosa. O pescador dança diante de uma figura demoníaca, e quando acusa a bruxa de ter feito uma promessa falsa, insistindo no acordo para se desfazer de sua alma, “She grew grey as a blossom of the Judas tree”¹⁰² (WILDE, 2011a, p. 232). Da cor da floração da árvore-de-Judas, ela entrega a faca que separará sua alma do corpo. O pescador vive feliz sem sua alma, junto com a amada no fundo do mar; é a alma que, sofrendo sua falta, oferece tudo que encontra para que ele a aceite de volta, sem sucesso, até que consegue enganá-lo, pois sem um coração, ela se corrompera. Sem poder voltar para sua amada, o pescador ainda não cede às tentações da sua alma:

And after the second year was over, the soul said to the young fisherman at night-time, and as he sat in the wattled house alone, ‘Lo! now I have tempted thee with evil, and I have tempted thee with good and thy love is stronger than I am. Wherefore will I tempt thee no longer, but I pray thee to suffer me to enter thy heart, that I may be one with thee even as before.’

⁹⁹ [É verdade que há algo de antiquado, mesmo de autoconsciente, na predileção de Wilde – comum entre escritores do século XVIII – de capitalizar nomes aparentemente comuns como “Hospitais”, “Bispo”, e “Baile à Fantasia.” Mas essa era a preferência de Wilde, e um leitor interessado no que é característico na sua escrita vai querer saber disso.]

¹⁰⁰ [A personificação da virtude, assim chamada, Fiel, resignada Constance...]

¹⁰¹ [Se você apenas mandasse sua alma embora, então eu poderia te amar.]

¹⁰² [Ela ficou cinza como a floração da árvore-de-Judas.]

‘Surely thou mayest enter,’ said the young fisherman, ‘for in the days when with no heart thou didst go through the world thou must have much suffered.’¹⁰³ (WILDE, 2011a, p. 239)

Ele expõe aqui uma visão inovadora da tentação: que existiria igualmente para o bem, em contraponto apenas com o amor, que seria portanto essencialmente amoral e não avaliável em questões de bem e mal. Ao mesmo tempo, o pescador demonstra compaixão pelo sofrimento de sua alma, e esta torna-se má por não ter um coração. A atitude empática, portanto, não egoísta, associada ao coração, órgão símbolo do amor, e não à alma ou a um aspecto religioso. A sereia morre enquanto o casal está afastado, levando à reflexão final do pescador sobre o seu amor:

‘Love is better than wisdom, and more precious than riches, and fairer than the feet of the daughters of men. The fires cannot destroy it, nor can the waters quench it. I called on thee at dawn, and thou didst come to my call. The moon heard thy name, yet hadst thou no heed of me. For evilly had I left thee, and to my own hurt had I wandered away. Yet ever did thy love abide with me, and ever was it strong, nor did aught prevail against it, though I have looked upon evil and looked upon good. And now that thou art dead, surely I will die with thee also.’¹⁰⁴ (WILDE, 2011a, p. 239)

Aqui aparecem mais alguns aspectos: o amor completado pela morte, sacrificado. Sua superação tanto do mal quanto do bem. E a passagem do tempo contada pela imagem de um dia: no amanhecer, a amada atendeu ao chamado; à noite, já não o atende; o ciclo cumprido da relação entre os dois. Ainda, há um amor amaldiçoado pela igreja, que no entanto não é por isso menos forte ou belo:

And when the priest reached the shore he saw the young fisherman lying drowned in the surf and clasped in his arms was the body of the little mermaid. And he drew back frowning, and having made the sign of the cross, he cried aloud and said, ‘I will not bless the sea nor anything that is in it. Accursed be the seafolk, and accursed be all they who traffic with them. And as for him who for love’s sake forsook God, and so lieth here with his leman slain by God’s judgement, take up his body and the body of his leman, and bury them in the corner of the Field of the Fullers, and set no mark above them, nor sign of any kind, that none may know the place of their resting. For accursed were

¹⁰³ [E depois que o segundo ano terminou, a alma disse para o jovem pescador à noite, enquanto ele sentava sozinho na casa de taipa, ‘Ora! agora eu tentei você com o mal, e eu tentei você com o bem e o seu amor é mais forte que eu. Portanto não vou mais tentá-lo, mas eu imploro para que me permita entrar no seu coração, para que eu possa ser um com você como antes.’ ‘É claro que você pode entrar,’ disse o jovem pescador, ‘pois nos dias em que você andou pelo mundo sem coração você deve ter sofrido.’]

¹⁰⁴ [O amor é melhor que sabedoria, e mais precioso que riquezas, e mais belo que os pés das filhas do homem. As chamas não podem destruí-lo, nem as águas podem inundá-lo. Eu te chamei ao amanhecer, e você veio ao meu chamado. A lua ouviu o teu nome, e ainda você não me deu atenção. Pois de forma maldosa eu te havia deixado, e para meu próprio mal me afastei. Porém sempre o teu amor permaneceu comigo, e sempre ele foi forte, e nada triunfou contra ele, apesar de eu ter examinado o mal e examinado o bem. E agora que você está morta, certamente eu vou morrer também com você.]

they in their lives, and accursed shall they be in their deaths also.’¹⁰⁵ (WILDE, 2011a, p. 239-240)

A relação em que por amor os envolvidos se afastaram de Deus adquire ainda outra leitura quando comparada com a vida de Wilde. E a morte não é o final da história; há a condenação do sacerdote, mas não a das forças naturais ou divinas. Pois nasceram flores naquele canto “where no sweet herbs grew”¹⁰⁶ (WILDE, 2011a, p. 240) e quando o padre voltou e falou com o povo, escondendo o segredo (as flores, a beleza, um amor talvez não tão condenável) atrás de véus, como a arte – em “The Decay of Lying”, encontramos “Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of”¹⁰⁷ (WILDE, 2011a, p. 143) – o discurso do próprio sacerdote foi alterado.

desiring to speak to them of the wrath of God. But the beauty of the white flowers troubled him, and their odour was sweet in his nostrils, and there came another word on to his lips, and he spake not of the wrath of God but of the God whose name is Love. And why he so spake, he knew not.¹⁰⁸ (WILDE, 2011a, p. 240)

E assim a beleza, a arte e o amor transformaram Deus na obra de Wilde. É importante observar que Wilde usa “word” no singular, a palavra, não se trata apenas do discurso do sacerdote, mas de uma nova palavra de deus, ou de um novo deus, a divulgar. Pode ser lido como o anúncio do deus cristão, da renovação do Novo Testamento. Essa leitura é reforçada pelas suas palavras em *De Profundis*, em que afirma que Jesus descobriu o amor como o segredo perdido pelo qual é possível se aproximar de deus:

And certainly, if his place is among the poets, he is the leader of all the lovers. He saw that love was that lost secret of the world for which the wise men had

¹⁰⁵ [E quando o sacerdote atingiu a costa ele viu o jovem pescador caído afogado na rebentação e apertado em seus braços estava o corpo da pequena sereia. E ele recuou franzindo o cenho, e depois de fazer o sinal da cruz, exclamou alto e disse ‘Eu não vou abençoar o mar nem nada que está nele. Amaldiçoado seja o povo do mar, e amaldiçoados sejam todos que se relacionam com eles. E quanto a ele que pelo amor abandonou a Deus, e assim está aqui com a sua amada mortos pelo julgamento de Deus, pegue o corpo dele e o corpo da sua amante e enterre-os no canto do Campo dos Lavandeiros, e não coloque marco sobre eles, nem sinal de qualquer tipo, para que ninguém saiba o local do seu descanso. Pois amaldiçoados foram eles em vida, e amaldiçoados devem ser também em sua morte.’]

¹⁰⁶ [onde não cresciam ervas doces]

¹⁰⁷ [A arte encontra sua própria perfeição dentro, e não fora, de si mesma. Ela não deve ser julgada por nenhum padrão externo de semelhança. Ela é um véu, e não um espelho. Ela tem flores que nenhuma floresta conhece.]

¹⁰⁸ [desejando falar a eles da ira de Deus. Mas a beleza das flores brancas o perturbava, e o seu odor era doce às suas narinas, e veio outra palavra aos seus lábios, e ele falou não da ira de Deus, mas do Deus cujo nome é Amor. E por que ele falou assim, ele não sabia.]

been looking, and that it was only through love that one could approach either the heart of the leper or the feet of God.¹⁰⁹ (WILDE, 2011a, p. 561)

Pode ser lido como a esperança de uma nova renovação, de um Deus do qual nenhum amor precisasse se esconder em véus de arte, em textos ambíguos, sem dizer seu nome, ou de uma nova espiritualidade embasada em amor e arte que não precisasse de algo chamado Deus. De qualquer forma, a palavra não é compreendida por aquele que a divulga.

Esse conto de Wilde é um dos que expressam mais explicitamente esse lado da sua filosofia, e os paralelos com *The Judas Kiss* são muito úteis: o tratamento do amor em direta comparação com um sentido do divino; seu inevitável fim trágico; o mistério divino encontrado em algo belo; e as mesmas imagens das ervas doces e do pescador; todos esses permitem uma leitura ao menos do personagem Wilde segundo o universo de um amor supremo e amoral que seu referente histórico cria no conto.

Pois ao colocar a arte não apenas isolada, mas acima do bem e do mal, Wilde completa sua teoria:

Like Whitman, Wilde could say, ‘Nor will my poems do good only, they will do just as much evil, perhaps more.’ Whitman, Wilde, and Yeats all envisaged going beyond good and evil, at least in their conventional guises. With this idea of the artist as a sacred malefactor, the opposite of Wilde’s idea of the artist as *isolato*, he brought his theories full circle. The function of art is to make a raid on predictability.”¹¹⁰ (ELLMANN, 1988, p. 304)

Colocar a arte e o amor à frente do bem e do mal ganha nova perspectiva se considerado no contexto do *cant* vitoriano. Uma opção alternativa de um não-bem que, no entanto, mantém atos de compaixão. A crítica a um suposto “bem”, que não é visto como tal por seus críticos, um discurso de “bem” já convencionalizado, ancorado em uma cultura religiosa neurótica. Um bem que é usado como tentação está paralelo como mais uma forma de mal.

E sendo um texto de Wilde, podemos esperar toda ambiguidade e contradição que também caracterizaram as interpretações do Antigo Testamento: “The delight in

¹⁰⁹ [E certamente, se o seu lugar é entre os poetas, ele é o líder de todos os amantes. Ele viu que o amor era aquele segredo perdido do mundo pelo qual os homens sábios estiveram procurando, e que seria apenas pelo amor que alguém poderia se aproximar tanto do coração do leproso quanto dos pés de Deus.]

¹¹⁰ [Assim como Whitman, Wilde poderia dizer, “Meus poemas não apenas farão bem, farão mal tanto quanto, talvez mais.” Whitman, Wilde, e Yeats todos buscavam ir além do bem e do mal, pelo menos nos seus disfarces convencionais. Com essa ideia do artista como um malfeitor sagrado, o oposto da ideia de Wilde do artista como *isolato*, ele fechou o círculo das suas teorias. A função da arte é fazer um ataque à previsibilidade.]

debate is greater than the desire for conviction.”¹¹¹ (ELLMANN, 1988, p. 304) O valor dessas reflexões não está em um ensinamento final, não são didáticos ou panfletários, mas propõem um exercício reflexivo. Os chistes e inversões de Wilde são especialmente produtivos para isso. E isso não quer dizer que não haja ensinamento, apenas que ele não está fechado em uma resposta única. “Wilde’s infusion of irony into aesthetics was adroit; he found a way of saying that art should please and instruct without making it obsequious or didactic.”¹¹² (ELLMANN, 1988, p. 304)

Essa é mais uma característica encontrada nos textos hebraicos: “Meir Sternberg, que dedicou a mais elaborada análise aos procedimentos bíblicos de criação de hiatos e ambiguidades nas histórias, faz a sagaz distinção de que a antiga narrativa hebraica é ideológica, mas não didática.” (ALTER, 1997, p. 36)

Não por acaso, Wilde é um autor que resiste a agrupamentos com seus contemporâneos, um marco profundo de resistência diante das mais diversas correntes que exigiam da arte que se submetesse a valores externos a ela: “By cunning and eloquence Wilde restored art to the power that the romantic poets had claimed for it, able once again to legislate for the world.”¹¹³ (ELLMANN, 1988, p. 304) A comparação com os românticos pode não ter sentido em termos de estilo, mas é sagaz na convergência desse único valor.

¹¹¹ [O prazer pelo debate é maior que o desejo de convencer.]

¹¹² [A infusão de Wilde da ironia na estética foi astuta; ele encontrou um jeito de dizer que a arte deveria agradar e instruir sem tornar-se servil ou didática.]

¹¹³ [Com astúcia e eloquência Wilde restaurou à arte o poder que os poetas românticos clamavam para ela, capaz novamente de legislar para o mundo.]

DAVID HARE

A obra de Hare destaca-se desde seus primeiros trabalhos dramaturgicos, como analisa Andersen (1987), pela intelectualidade e qualidade literária dos textos, aspectos que continuam a ser reiterados na sua apreciação posterior. Exemplifica com a resenha de Michael Coveney para *A map of the world* (1982): “The text, after several readings, I find an inexhaustible source of pleasure (how many contemporary dramatists outside Pinter, Osborne, Stoppard, Hampton and Hare could you even bear to sit down and read once?).”¹¹⁴ (COVENEY, *apud* ANDERSEN, 1987, p. 119) Essa característica se estende como uma preocupação própria do autor, observável inclusive em gêneros em que não é tão comum, como nos roteiros televisivos, na sua grande maioria publicados:

It says something for Hare's success as a published playwright that his three original television plays, *Licking Hitler* (BBC, 1978), *Dreams of Leaving* (BBC, 1980), *Saigon: Year of the Cat* (Thames Television, 1983), and his first original screenplay, *Wetherby* (Greenpoint, 1985), have all appeared in print.¹¹⁵ (ANDERSEN, 1987, p. 119)

Além de um intelectual, Hare é conhecido pelo teor político em suas peças, presente na quase totalidade da sua produção: “Admittedly, for me, it has always been vital to work out a play’s political underpinnings.”¹¹⁶ (HARE, 2014a, *e-book*) Entretanto, é importante observar que seu teatro político não está necessariamente inserido em uma escola associada ao teatro engajado, mas se trata de um pensamento político amplo, como observa a historiadora Lady Antonia Fraser, viúva de Pinter, na cerimônia em que Hare recebe o prêmio PEN/Pinter: “In the course of his long, distinguished career, David Hare has never failed to speak out fearlessly on the subject of politics in the broadest sense.”¹¹⁷ (FRASER, *apud* JEFFRIES, 2011)

Política em Sentido Amplo

A política em sentido amplo, como apresentada em Hare, está distribuída e exerce influência nos mais diversos aspectos da vida. Trata-se da habilidade de perceber

¹¹⁴ [O texto, depois de muitas leituras, proporciona-me uma fonte inexaurível de prazer (quantos dramaturgos contemporâneos além de Pinter, Osborne, Stoppard, Hampton e Hare você sequer conseguiria aguentar sentar para ler uma vez?).]

¹¹⁵ [É um indicativo do sucesso de Hare como um dramaturgo publicado que os seus três roteiros originais para televisão, *Licking Hitler* (BBC, 1978), *Dreams of Leaving* (BBC, 1980), *Saigon: Year of the Cat* (Thames Television, 1983), e seu primeiro roteiro original para o cinema, *Wetherby* (Greenpoint, 1985), todos foram publicados.]

¹¹⁶ [Reconheço que, para mim, sempre foi vital desenvolver os fundamentos políticos de uma peça.]

¹¹⁷ [Durante a sua longa e distinta carreira, David Hare nunca deixou de falar de modo destemido sobre política no sentido mais amplo.]

essa influência e coragem de apontá-la, mais do que da escrita de numerosos épicos revolucionários. Diversos de seus trabalhos podem ser lidos ignorando esse aspecto, especialmente se não considerarmos seu autor; mas seria, é claro, uma leitura incompleta. Algo semelhante ao que, em uma de suas palestras, Hare conta que um produtor pediu que fizesse: “A commercial producer requested me to cut the word ‘capitalism’. ‘Audiences,’ he said ‘don’t like it.’ ‘OK,’ I said, ‘so what should I call it instead?’ ‘Oh,’ he said, ‘just call it life.’”¹¹⁸ (HARE, 2014a, *e-book*) Não apenas ele não seguiu a recomendação, mas encontramos essa anedota utilizada na peça *The Vertical Hour* (HARE, 2013e, *e-book*), demonstrando todo o seu ridículo na boca de um aluno universitário.

Dito isso, se por um lado Hare não abre mão de um tópico, um assunto tratado através das histórias que conta – “What a weight we carry, those of us who elect not just to make stories, but to prefer that these stories should also convey purpose.”¹¹⁹ (HARE, 2014a, *e-book*) – ele não coloca essa questão em termos de obrigação, de um dever do dramaturgo, mas de uma escolha para sua própria carreira, defendendo antes o direito da arte como expressão independente. Quando questionado em entrevista publicada no programa de *The Judas Kiss*: “I don’t think there’s any duty at all. Playwrights should write about whatever they like.”¹²⁰ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.) O simples fato de Mortimer fazer essa pergunta, porém, aponta para uma expectativa comum diante de escritores políticos, especialmente de esquerda, expectativas de convenções e obrigações que nos lembram as exigidas pelo partido durante a antiga União Soviética, como se houvesse apenas uma fórmula de escrita socialista. Hare não aceita essas condições: “Many dramatists found themselves suddenly under attack from a utilitarian left which believed that everything, including art, could be judged only by how useful it was.”¹²¹ (HARE, 2014a, *e-book*)

Um pensamento ecoado nos escritos de Wilde, que justifica um século antes por que não deveria haver interferência no seu trabalho: “Art is out of the reach of morals, for

¹¹⁸ [Um produtor comercial me pediu para cortar a palavra “capitalismo”. “O público,” ele disse, “não gosta.” “Certo,” eu disse, “então, de que eu deveria chamar?” “Ah,” ele disse, “só chame de vida.”]

¹¹⁹ [Que peso nós carregamos, aqueles entre nós que elegem não apenas fazer histórias, mas preferir que essas histórias também carreguem propósito.]

¹²⁰ [Não acho que exista nenhum dever. Dramaturgos deveriam escrever sobre o que eles quisessem.]

¹²¹ [Muitos dramaturgos se encontraram de repente sob ataque de uma esquerda utilitária que acreditava que tudo, inclusive a arte, poderia ser julgado apenas por quão útil é.]

her eyes are fixed upon things beautiful and immortal and ever-changing.”¹²² (WILDE, 2011, p. 175) Em seu momento histórico, Wilde precisava colocar a arte de volta em uma posição de independência, em uma posição valorizada que não precisasse de justificativa:

Of course we have to a very great extent got rid of any attempt on the part of the community, or the church, or the government, to interfere with the individualism of speculative thought, but the attempt to interfere with the individualism of imaginative art still lingers. In fact, it does more than linger; it is aggressive, offensive and brutalising.¹²³ (WILDE, 2011a, p. 130)

Hare, na atualidade, depara-se com um desafio semelhante para a ficção, como explora em seu ensaio “Why Fabulate?”¹²⁴. A linha de teatro político em Hare é especificamente analisada por John Bull, que o compara com outros dramaturgos seus contemporâneos, dividindo-os entre os que seguem uma linha de *agit-prop* e uma vanguarda de contra-cultura (na qual classifica David Hare com algumas ressalvas):

It is apparent that this division of political theatre into two distinct camps is no historical accident. Although they share the common ground of disillusionment with, and removal from, Labour Party politics of the sixties, and the 'revolutionary' experience of 1968, there is at heart an ideological separation. The avant-garde occupied the territory of a counter-culture intent on bypassing the discourse of orthodox political debate, whilst the agit-prop groups remained essentially a part of activist class struggle, working usually, though not exclusively, under the umbrella of a particular left grouping.¹²⁵ (BULL, 1984, p. 25)

E a estratégia de Hare ao politizar suas peças está focada no significado pessoal do fazer político, ou na causa política de um sentimento pessoal: “How things should be', Hare suggests, is as much the business of the audience as the writer. What concerns him is not street politics but personal despair, 'and it is to that despair that as a historical

¹²² [A arte está além do alcance da moral, pois seus olhos estão fixos em coisas belas e imortais e em constante mudança.]

¹²³ [É claro que nós nos livramos da maior parte das tentativas por parte da comunidade, ou da igreja, ou do governo, de interferir com o individualismo do pensamento especulativo, mas a tentativa de interferir com o individualismo da arte imaginativa ainda perdura. Na verdade, faz mais que perdurar; é agressivo, ofensivo e brutalizante.]

¹²⁴ Publicado na coletânea **Obedience, Struggle & Revolt: lectures on theatre**. London: Faber and Faber, 2014. *E-book*.

¹²⁵ [Fica aparente que essa divisão do teatro político em dois campos distintos não é um acidente histórico. Apesar de dividirem um terreno comum da desilusão com, e retirada das, políticas do Partido Trabalhista dos anos sessenta, e a experiência ‘revolucionária’ de 1968, há no cerne uma separação ideológica. A vanguarda ocupou o território de uma contra-cultura que pretendia contornar o discurso do debate político ortodoxo, enquanto os grupos de *agit-prop* continuaram essencialmente uma parte do ativismo da luta de classe, trabalhando normalmente, mas não exclusivamente, sob o guarda-chuva de um grupo de esquerda específico.]

writer I choose to address myself time and time again'.”¹²⁶ (BULL, 1984, p. 70) Esse desespero está frequentemente associado a duas questões, a social, do capitalismo, e a das mulheres, do patriarcado. Uma das consequências que associa a essas questões está na alienação, e uma especialmente propícia a ser combatida através da arte:

There are definite similarities between Hare's treatment of the patriarchy and his treatment of capitalism. In both cases he emphasises alienation - the psychological disadvantages of acting according to the false beliefs promoted by ideology - rather than political or economic oppression. And his message to men is the same as his message to the capitalist class: the oppressors would benefit from more equal relations in society, between the sexes as well as in the distribution of wealth, since the loss of power would be far outweighed by the emotional advantages. Hare is trying to enlist men to the feminist cause, just as he is trying to enlist the bourgeoisie to socialism.¹²⁷ (COATES, 1989, p. 15)

Dessa forma, buscando atingir um público diferente do que normalmente é o alvo de autores políticos, em especial a classe média, Hare busca demonstrar como as desigualdades são psicologicamente prejudiciais para todos os envolvidos, a partir de um conceito marxista, mas aplicando-o sem se restringir ao proletariado: “And his method, as we have seen, is to show people that they are suffering from false consciousness.”¹²⁸ (COATES, 1989, p. 16) Hare demonstra com personagens profundamente trabalhados (a maioria de suas peças se concentra em um núcleo pequeno de personagens) as angústias decorrentes de ideias fundadas em uma hegemonia cultural já não questionada, difundidas como fatos:

he relies heavily on his audience's identification with the characters in his plays, because he is showing them their own anxieties on stage, in an extreme form, so that they can see the causes. As well as showing that certain widely held attitudes are false, he wants to show that they are destructive. As we saw earlier, this is an especially valuable tactic, because it allows him to challenge people's desires as well as their beliefs.¹²⁹ (COATES, 1989, p. 18)

¹²⁶ [‘Como as coisas deveriam ser’, sugere Hare, é uma questão tanto para o público quanto para o escritor. O que o interessa não é política de rua, mas desespero pessoal, ‘e é para esse desespero que como um escritor de peças históricas eu escolho me dirigir de novo e de novo’.]

¹²⁷ [Há claras similaridades entre o tratamento de Hare do patriarcado e o seu tratamento do capitalismo. Em ambos os casos ele enfatiza a alienação – as desvantagens psicológicas de agir de acordo com crenças falsas promovidas por ideologia – e não a opressão econômica ou política. E a sua mensagem aos homens é a mesma que sua mensagem para a classe capitalista: os opressores se beneficiariam de relações mais igualitárias na sociedade, entre os sexos assim como na distribuição de renda, posto que a perda de poder seria em muito superada pelas vantagens emocionais. Hare está tentando alistar os homens à causa feminista, assim como está tentando alistar a burguesia ao socialismo.]

¹²⁸ [E o seu método, como nós vimos, é mostrar às pessoas que elas estão sofrendo de falsa consciência.]

¹²⁹ [ele depende fortemente da identificação do seu público com os personagens nas suas peças, porque está mostrando a eles as suas próprias ansiedades no palco, em uma forma extrema, para que possam ver as suas causas. Além de mostrar que certas atitudes amplamente aceitas são falsas, ele quer mostrar que são

E, para contrapor-se à ideologia dominante, uma de suas estratégias está justamente nas peças históricas. Um gênero bastante utilizado por autores engajados, mas que também facilmente serve a uma ideologia conservadora, Hare o utiliza para expressar a possibilidade de mudança, demonstrando a fluidez de aspectos da sociedade tidos como sólidos:

if you write about now, just today and nothing else, then you seem to be confronting only stasis, but if you begin to describe the undulations of history, if you write plays that cover passages of time, then you begin to find a sense of movement, of social change, if you like; and the facile hopelessness that comes from confronting the day and only the day, the room and only the room, begins to disappear and in its place the writer can offer a record of movement and variance.¹³⁰ (HARE, 2014a, *e-book*)

Registrando a mudança, ou aquilo que foi diferente, não apenas demonstra como avançar, mas dá mostras do que já se alcançou. Em peças como *Fanshen* (1975), em que Hare adaptada o livro de William Hinton sobre a revolução em um vilarejo da China, ele exemplifica um modelo de mudança social já ocorrido geograficamente distante. Mas a maioria de suas peças históricas tem lugar no passado da própria Inglaterra. Com essas, é possível comparar o presente, às vezes de forma satisfatória, às vezes com impressões assustadoramente semelhantes. Essas leituras são deixadas, porém, para o público.

It looks as though, on a narrative level, there is only a choice between the cynical manipulation of the establishment and romantic idealism. The more subversive suggestion can be drawn from the sub-text of the play, that interaction between play and audience that Hare talks of, that there was a possibility of something else happening, that the presentation of English history is not only that of a pessimistic procession towards decline, but also there to be learned from.¹³¹ (BULL, 1984, p. 82)

Devemos atentar também que a escrita política de Hare não é prescritiva, e em grande parte, assume fortemente uma posição de oposição, expõe possibilidades, mas sem dar respostas para as perguntas que propõe “It may seem odd that Hare never gives

destrutivas. Como vimos mais cedo, essa é uma tática especialmente valiosa, porque ela permite que desafie os desejos das pessoas além das suas crenças.]

¹³⁰ [Se você escreve sobre o agora, só hoje e nada mais, então você parece confrontar apenas a estase, mas se você começa a descrever as ondulações da história, se escreve peças que cobrem passagens de tempo, então você começa a encontrar um sentido de movimento, de mudança social, se preferir; e a desesperança fácil que vem de confrontar o dia e apenas o dia, o quarto e apenas o quarto, começa a desaparecer e no seu lugar o escritor pode oferecer um registro do movimento e da variação.]

¹³¹ [Parece que, a um nível narrativo, há apenas uma escolha entre a manipulação cínica do establishment e o idealismo romântico. A sugestão mais subversiva pode ser extraída do subtexto da peça, a interação entre peça e audiência de que fala Hare, de que haveria a possibilidade de acontecer algo mais, que a apresentação da história inglesa não é apenas a de um cortejo pessimista em direção à decadência, mas também está lá para se aprender com ela.]

any hint of what this ideal society would be like, but in fact his counter-hegemony is essentially a negative one.”¹³² (COATES, 1989, p. 16) Mesmo em exemplos como *Fanshen*, ele expõe um método de mudança, em um ambiente controlado, nada que pudesse ser copiado, antes um incentivo à imaginação. Wilde, ao contrário, apresenta respostas idealistas, depois as contradiz ou afirma que tudo que disse não pode ser confiado, inverte e contraria verdades tidas por absolutas, gerando com outro método o mesmo efeito reflexivo:

Criticism will annihilate race-prejudices by insisting upon the unity of the human mind in the variety of its forms. If we are tempted to make war upon another nation, we shall remember that we are seeking to destroy an element of our own culture, and possibly its most important element.¹³³ (WILDE, 2011a, p. 179)

Segundo Hare (2008), *The Judas Kiss* foi inicialmente encomendada como um roteiro para o cinema; apenas depois de descartar esse plano, o segundo ato foi escrito para a obra dramaturgica. Não por acaso, o pedido chega a ele nesse momento, a década em que tanto se repensava a história de Wilde, mas o segmento do projeto foi uma escolha do autor. Apesar de afirmar que “By quirk, I have as little sense of my own literary provenance as I do of the individual cow that provided my shoes, or the particular sheep that died for my supper. For me, deep influence is always unconscious.”¹³⁴ (HARE, 2014a, *e-book*), a relação de Hare com Wilde, sua filosofia, sua obra e sua vida, começa muito antes da escrita da peça aqui analisada. Ele afirma na introdução à coletânea *Plays Three* (2008), onde inclui *The Judas Kiss*, ter estudado o autor irlandês em Cambridge, “because I believed him to be a far more original thinker than was then credited”¹³⁵ (HARE, 2013b, *e-book*), e mais de uma vez apontou a barreira acadêmica encontrada no seu tempo de estudante com relação ao pensamento desse autor (HARE, MORTIMER, 2012; HARE, 2013b; HARE, 2014a). Na entrevista com Will Mortimer publicada no programa da segunda montagem inglesa, ele comenta sobre essa relação:

¹³² [Pode parecer estranho que Hare nunca dá uma indicação de como seria essa sociedade ideal, mas na verdade a sua contra-hegemonia é essencialmente negativa.]

¹³³ [A crítica vai aniquilar os preconceitos de raça insistindo na unidade da mente humana na variedade das suas formas. Se estamos tentados a guerrear contra outra nação, nós devemos nos lembrar que estamos buscando destruir um elemento da nossa própria cultura, e possivelmente o seu elemento mais importante.]

¹³⁴ [Particularmente, eu tenho tão pouca noção da minha ascendência literária como tenho da vaca específica que se tornou os meus sapatos, ou da ovelha em particular que morreu para a minha ceia. Pra mim, a influência profunda é sempre inconsciente.]

¹³⁵ [porque eu acreditava que ele fosse um pensador muito mais original do que lhe era então creditado]

I've always had a very strong feeling about Wilde, who, we must remember, was an Irish socialist. At university I wanted to do a dissertation about Wilde, and I was told by the Cambridge English faculty that Wilde was 'not serious', and that I would make myself a laughing stock if I tried to take him seriously. I expect I was drawn to Wilde as a teenager because he saw all bourgeois morality as an organised hypocrisy. But, contrary to what most people believe of him – they think he's a cynic – he replaced that morality with one of his own. He had an ethic of boundless generosity. He identified completely with Christ – for instance, he opened his pockets to every beggar he passed.¹³⁶ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.)

Essa confluência ideológica entre os dois é algo que Hare aponta em mais de uma ocasião. Em entrevista com Mel Gussow, em 1985, utiliza Wilde como um exemplo de escritor de esquerda: “You know, Oscar Wilde was a left wing writer, a socialist writer.”¹³⁷ (HARE, 1985, Lado A: 10:05) Ele observa a moral segundo Wilde também de um ponto de vista favorável, justificando sua atualidade: “Wilde believed that true morality was about your own behaviour, not about judging other peoples’. After the events of the last ten years, this belief has become, if anything, more urgent and more timely.”¹³⁸ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.) Não resta dúvida, portanto, do valor que deposita no pensamento de Wilde, além da sua obra artística. Um interesse registrado em diferentes momentos de sua carreira.

Incluído também no programa da montagem de 2012, está um excerto de Merlin Holland, neto de Oscar Wilde, em que ele comenta a situação política chave que ocupava o seu avô, um dos primeiros a tratar a homossexualidade como tema literário em solo britânico, e justamente em um período tão perigoso:

When they sent my grandfather to prison for breaking the law, they also rid society of a rebel; not just any old political rebel, but one who called into question something much more dangerous – the hypocrisy of those social, sexual and literary values upon which Victorian society was so firmly based. He cast a rainbow of forbidden colours over that drab age of industrial power and empire building; he pushed his subversive ideas and his subversive

¹³⁶ [Eu sempre tive um sentimento forte com relação a Wilde, que, não podemos esquecer, era um socialista irlandês. Na universidade eu queria fazer uma dissertação sobre Wilde, e o corpo docente inglês de Cambridge me disse que Wilde ‘não era sério’, e que eu me tornaria motivo de piada se tentasse levá-lo com seriedade. Imagino que eu fosse atraído para Wilde quando adolescente porque ele via toda a moral burguesa como uma hipocrisia organizada. Mas, contrário ao que a maioria das pessoas acredita sobre ele – acham que é um cínico – ele substituiu essa moral por uma própria. Ele tinha uma ética de generosidade infinita. Ele se identificava completamente com Cristo – por exemplo, ele abria o seu bolso para qualquer pedinte que passasse.]

¹³⁷ [Sabe, Oscar Wilde foi um escritor de esquerda, um escritor socialista.]

¹³⁸ [Wilde acreditava que a verdadeira moral tinha a ver com o seu próprio comportamento, não com julgar os outros. Depois dos eventos dos últimos dez anos, essa crença se tornou ainda mais urgente e mais oportuna.]

behaviour to the limits of what they could tolerate – and then just that little bit further, which they could not.¹³⁹ (HOLLAND, 2012, s. p.)

É claro que o perigo não seria suficiente para impedir o avanço intelectual, afinal “An idea that is not dangerous is unworthy of being called an idea at all.”¹⁴⁰ (WILDE, 2011a, p. 173)

As semelhanças que Hare percebe entre o período vitoriano resistido por Wilde e as tentativas de retorno a uma regulamentação moral mais acentuada que contemplamos no século XXI são explicadas também por Ben Wilson através da segurança que esse controle propõe:

The revival of Victorian morality was cited as a trend to watch in the early twenty-first century by *The Economist*. With the perception of rising crime, degenerating sexual morality, debased popular culture, welfare dependency and low standards in public life, Victorian society offers many a vision of a stable world. It is a template of a society where self-reliance, self-restraint, thrift, family values, patriotism, neighborliness and religion were cherished. The historian Gertrude Himmelfarb takes issue, however, with the idea of “Victorian values.” She argues that “the Victorians had *virtues* where we have values” – “relativized” and “subjectified” preferences that carry little conviction and no force. We are taught to hold back from being “judgmental” and expressing disapproval in moral terms. And so society collapses; the waning of civil society forces the government to intervene where once the community regulated itself.¹⁴¹ (WILSON, 2008, *e-book*)

Compreendidos esses paralelos entre o pensamento político dos dois autores, a expressão destes em suas obras é bastante diferente. Se para Wilde, “As a method, realism is a complete failure”¹⁴² (WILDE, 2011, p. 141), uma boa parte das peças de Hare pode ser chamada de realista, ainda que não sempre com o molde tradicional. Wilde relata as injustiças da sociedade mais diretamente em seu trabalho ensaístico – “for as a

¹³⁹ [Quando enviaram o meu avô para a prisão por quebrar a lei, eles também livraram a sociedade de um rebelde; não apenas o velho rebelde político, mas um que colocava em questão algo muito mais perigoso – a hipocrisia daqueles valores sociais, sexuais e literários nos quais a sociedade vitoriana estava tão firmemente embasada. Ele lançou um arco-íris de cores proibidas sobre aquela era monótona de poder industrial e construção de impérios; ele levou suas ideias subversivas e comportamento subversivo até o limite do que eles podiam tolerar – e então aquele passo a mais, que eles não podiam.]

¹⁴⁰ [Uma ideia que não é perigosa não merece ser sequer chamada de ideia.]

¹⁴¹ [O ressurgimento da moralidade vitoriana foi citado como uma tendência a ser observada no começo do século vinte e um pelo *The Economist*. Com a percepção do crescimento no crime, a degeneração sexual, a cultura popular degradada, dependência na seguridade social e baixos padrões para a vida pública, a sociedade vitoriana oferece para muitos a visão de um mundo estável. É um modelo de sociedade no qual autossuficiência, comedimento, economia, valores familiares, patriotismo, vizinhança e religião eram estimados. A historiadora Gertrude Himmelfarb questiona, porém, a ideia de “Valores vitorianos”. ela argumenta que “Os vitorianos tinham *virtudes* enquanto nós temos valores” – preferências “relativizadas” e “subjetivadas” que carregam pouca convicção e nenhuma força. Nós aprendemos que devemos evitar “julgar” e expressar desaprovação em termos morais. E assim a sociedade sucumbe; o enfraquecimento da sociedade civil força o governo a intervir onde antes a sociedade regulava a si mesma.]

¹⁴² [Enquanto método, o realismo é uma falha total.]

man moves northward the material necessities of life become of more vital importance and our society is infinitely more complex and displays far greater extremes of luxury and pauperism than any society of the antique world.”¹⁴³ (WILDE, 2011a, p. 128) – mas não apenas nesses textos. Seus contos infantis estão repletos de comentários de teor semelhante, que expressam com mais poesia o sofrimento humano: “much is given to some, and little is given to others. Injustice has parcelled out the world, nor is there equal division of aught save of sorrow.”¹⁴⁴ (WILDE, 2011a, p. 241) Mas o Wilde em Hare não é o de seus contos infantis, e lida com o capitalismo de forma amarga, mesmo se ironicamente humorado: “**Wilde** You will prosper, Robbie. I predict. You have chosen exactly the right trade for the turn of the century. Art dealing holds snobbery, ignorance and greed in a near-miraculous equilibrium. Capitalism is the coming thing. I have seen enough to know.”¹⁴⁵ (HARE, 2012, p. 79)

Dois aspectos marcantes de David Hare como escritor se encontram em *The Judas Kiss*. O veio político, e também o veio romântico. Dois conjuntos que, em sua obra, na qual diversas vezes reiterou o que há de político no privado, não são de modo algum conflitantes. E são igualmente paralelas na vida representada, de Oscar Wilde, assim como em sua obra, desde muito antes de sua prisão por “gross indecency”.

O romantismo em Hare está associado a uma espécie de desilusão com o mundo moderno, uma angústia não totalmente sem esperança, mas estoicamente resignada a existir: “Hare's anguished romanticism, which is one of his greatest qualities.”¹⁴⁶ (BILLINGTON, 2006) Na entrevista que abre a publicação da peça em coletânea, o dramaturgo aponta sua percepção de algo muito semelhante em Wilde, o sofrimento romântico, dignificado, heroico:

You love the mystery of Wilde.
Oh very much so. The self-knowledge. The agonising self-knowledge. And the dignity of his suffering. He protested, of course he did, and there were moments of terrible degradation and squalor. But there was also heroic resistance, stoicism at its finest.¹⁴⁷ (HARE, 2013b, *e-book*).

¹⁴³ [pois quanto mais um homem segue em direção ao norte mais as necessidades materiais da vida se tornam de importância vital e a nossa sociedade é infinitamente mais complexa e demonstra extremos muito maiores de luxo e miséria que qualquer sociedade do mundo antigo.]

¹⁴⁴ [muito é dado a alguns, e pouco é dado a outros. A injustiça dividiu o mundo, e não há parcela igual de nada além da aflição.]

¹⁴⁵ [**Wilde** Você vai prosperar, Robbie. Eu prevejo. Você escolheu exatamente o comércio certo para a virada do século. O marchand inclui esnobismo, ignorância e ganância em um equilíbrio quase-milagroso. Capitalismo é o que vem pela frente. Eu vi o bastante para saber.]

¹⁴⁶ [O romantismo angustiado de Hare, que é uma das suas grandes qualidades.]

¹⁴⁷ [Você ama o mistério de Wilde.]

David Hare se preocupa especificamente em não tornar *The Judas Kiss* apenas uma *bio-play*¹⁴⁸. A escolha da concentração em dois momentos, não necessariamente sequenciais, mas paralelos como tema e questionamento – sem se preocupar em mostrar de forma abrangente a vida de Oscar Wilde –, e o intertexto com dois grandes conjuntos literários se fazem presentes para trazer novas camadas nessa construção trágica, dar um novo ângulo a uma história já muito contada: “I knew that I didn’t want to write a broad biographical play. I felt I could go deeper by going less wide. So I concentrated on two decisions which seemed to me both quite mysterious and very unexplored.”¹⁴⁹ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.)

Sua preocupação em diferenciar o seu trabalho de uma obra documental e reiterar seu *status* de ficção, assim como um comentário às obras tradicionalmente biográficas, é colocada no começo de *Asking Around*, onde ele expõe a pesquisa sobre as instituições inglesas que resultou em sua trilogia mais conhecida, *Racing Demon* (1990), *Murmuring Judges* (1991) e *The Absence of War* (1993), os trabalhos imediatamente anteriores à trilogia sobre o amor que é encerrada com *The Judas Kiss*:

That said, it is essential to stress at the very beginning of this book of research that the plays which flowed from it are, in so far as anything is, pure works of fiction. I am not a great fan of works of art whose chief aim is to imitate reality. I think the British cinema is chiefly debilitated by its insistence on stealing its stories from newspapers. I distrust faction, and I cannot see the point of plays and films which seek to reproduce how Christine Keeler and Gandhi once walked and talked. No film aiming to explore the psychology of, say, Richard Nixon can do justice to the boundless complexity of the man himself. A play in which an actor has to walk around pretending to be William Shakespeare is, in my opinion, doomed in advance.¹⁵⁰ (HARE, 2014b, *e-book*).

É surpreendente, portanto, que pouco depois o mesmo autor tenha escrito uma peça em que o ator deve andar sobre o palco representando Oscar Wilde. Se não

Ah, muito. O autoconhecimento. O autoconhecimento agonizante. E a dignidade do seu sofrimento. Ele protestou, é claro que sim, e houve momentos de terrível degradação e miséria. Mas também houve resistência heroica, estoicismo na sua forma mais nobre.]

¹⁴⁸ [peça biográfica]

¹⁴⁹ [Eu sabia que não queria escrever uma peça biográfica abrangente. Senti que poderia ir mais fundo sendo menos amplo. Então eu me concentrei em duas decisões que me pareciam ambas bem misteriosas e muito inexploradas.]

¹⁵⁰ [Dito isso, é essencial ressaltar já no começo deste livro de pesquisa que as peças que decorreram dela são, tanto quanto qualquer coisa é, obras puras de ficção. Não sou um grande fã de obras de arte cujo principal objetivo é imitar a realidade. Acho que o cinema britânico é debilitado principalmente pela sua insistência em roubar as suas histórias dos jornais. Não confio na não-ficção, e não consigo ver o sentido de peças e filmes que buscam reproduzir como Christine Keeler e Gandhi caminharam e falaram um dia. Nenhum filme buscando explorar a psicologia, digamos, do Richard Nixon, pode fazer justiça à complexidade ilimitada do próprio homem. Uma peça na qual o ator tenha que caminhar por aí fingindo ser William Shakespeare está, na minha opinião, condenada de antemão.]

considerarmos que Hare tenha mudado sua forma de pensar sobre o assunto, é preciso que a personagem represente mais do que a figura histórica a que corresponde. Felizmente, a figura escolhida impõe nuances trágicas, literárias, políticas e filosóficas que a tornam facilmente esse mais, quando essas nuances são evocadas como em *The Judas Kiss*.

O autor esclarece, porém, sobre a construção da peça: uma obra de ficção, sem intenção documental, com interações imaginadas baseadas nos fatos conhecidos:

it's true to the events – Wilde did hole up in the Cadogan Hotel, and his affair with Alfred Douglas did end disastrously at Posillipo, even though he saw him a few more times after that – but otherwise I imagined everything. Nearly all the dialogue is mine, though occasionally I smuggle in an irresistible line of Wilde's like "I hope to survive the winter. After that, Tunis, rags and hashish!"¹⁵¹ (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.)

E esclarece o porquê, reforçando a defesa do seu próprio estilo enquanto artista, o Wilde único de Hare. A pintura que ele usa como exemplo poderia ser o próprio retrato de Dorian, que assusta seu criador e encanta seu modelo, por revelar a ambos em excesso.

I had a very particular take on Wilde. I wanted to dispel so many of the clichés that have accrued. In particular I didn't want to write Wilde pastiche; I didn't want him drawling out bons mots at every opportunity. Remember, the play shows the privately exposed side of a man who took great care more usually to hide behind a public mask. I don't believe in imitation at the best of times. Theatre is like painting; it's not like photography; the aim is not verisimilitude. You're aiming at a portrait, and your own style is as much part of a portrait as the style of the subject.¹⁵² (HARE; MORTIMER, 2012, s. p.)

No conjunto da obra de Hare se destacam suas personagens femininas, que apelam às atrizes do universo anglófono por uma variedade de motivações e uma preocupação na escrita frequentemente reservada aos personagens masculinos: "These great actresses all of whom every time you ask them to do something say 'at last I've got

¹⁵¹ [é fiel aos eventos – Wilde se escondeu no Hotel Cadogan, e o seu caso com Alfred Douglas terminou desastrosamente em Posillipo, apesar de ele o ter encontrado algumas vezes depois disso – mas quanto ao resto eu imaginei tudo. Quase todo o diálogo é meu, apesar de ocasionalmente eu inserir alguma linha irresistível de Wilde como "Eu espero sobreviver ao inverno. Depois disso, Tunis, trapos e haxixe!"]

¹⁵² [Eu tinha uma perspectiva muito particular de Wilde. Queria dissipar tantos clichês que se acumularam. Em particular, não queria escrever Wilde pastiche; não queria ele pronunciando bons mots a cada oportunidade. Lembre-se, a peça mostra o lado exposto em privado de um homem que teve muito cuidado normalmente em se esconder atrás de uma máscara pública. Eu não acredito em imitação em nenhuma situação. Teatro é como pintura; não é como fotografia; a meta não é verossimilhança. Você mira em um retrato, e o seu próprio estilo é tão parte de um retrato quanto o estilo do modelo.]

a part where I can actually play around a woman’.”¹⁵³ (HARE, 1985, Lado A: 43:19) A mulher como elemento de redenção é também para ele um tema recorrente, especialmente para as peças reunidas por Scott Fraser sob o rótulo de *Martyrologies*, em que essas personagens são o centro da trama, o impulso renovador que se choca com a sociedade conservadora, normalmente ocupando a função dita do “mártir”.

Entretanto, *The Judas Kiss* é um raro caso em que não há personagens mulheres em posição de destaque, sendo a única mulher em cena uma camareira com breve participação no primeiro ato. Em algumas situações, esse fato poderia ser compreendido por se tratar de personagens históricos; entretanto, tanto Constance Wilde/Holland quanto Lady Jane Wilde teriam oferecido elementos interessantes a outro tipo de desenvolvimento. Se a mãe de Wilde é quase completamente apagada da peça (que inclui apenas uma alusão a sua influência feita pela personagem de Wilde), Constance oferece argumentos a Ross (no segundo ato, fala mesmo através dele) e a mãe de Bosie, Sibyl Montgomery, é o próprio Sacerdote a afastá-los com uma oferta financeira, através da carta a seu filho; é diretamente um destinador, portanto, do movimento final, como um personagem ausente. Nenhuma delas está, porém, presente em cena.

Ao contrário, a peça inclui como personagem um tipo com o qual Hare afirma ter dificuldade: o homem jovem; um tipo quase inevitável ao se inspirar uma história na vida de Oscar Wilde, especialmente uma história de amor. Em suas próprias palavras: “I often struggle with young men. I find them difficult, in life and on the stage.”¹⁵⁴ (HARE, 2013b, *e-book*) E Lord Alfred Douglas (‘Bosie’) é de fato uma das principais fontes de críticas negativas para a peça, como no comentário de Michael Billington: “The one flaw in Hare’s concept is that Bosie is such a childish hysteric we never see the redeeming qualities that inspired Wilde’s love.”¹⁵⁵ (BILLINGTON, 2012) Nesse momento de sua carreira, porém, Hare utiliza essa “falha” a seu favor, e o que em outros contextos poderia ser um defeito de escrita torna-se claramente uma característica marcante em que reconhecemos no personagem o homem descrito em *De Profundis*. Porém, o dramaturgo menciona essa personagem histórica também com simpatia, uma visão menos acusatória que algumas leituras podem fazer de sua peça: “Bosie was a young man, many fathoms

¹⁵³ [Essas grandes atrizes e todas cada vez que você as pede que façam alguma coisa dizem ‘finalmente eu tenho um papel no qual eu posso realmente interpretar uma mulher.’]

¹⁵⁴ [Eu frequentemente tenho dificuldade com os homens jovens. Acho eles difíceis, na vida e no palco.]

¹⁵⁵ [A única falha no conceito de Hare é que Bosie é tão infantil e histérico que nunca chegamos a ver as qualidades redentoras que inspiraram o amor de Wilde.]

out of his depth, searching for feelings he couldn't have been expected to have, and asked to make reciprocal sacrifices for which there was never any prospect of rewards. Loved by Wilde, which of us could have done better?"¹⁵⁶ (HARE, 2013b, *e-book*) Assim, se como ele afirma em entrevista, "My young men always turn out weak"¹⁵⁷ (HARE, 1985, Lado A: 12:55), essa fraqueza de Bosie é na verdade uma força para a peça, e a ausência de suas "qualidades redentoras" é questionada e rebatida por Wilde no diálogo diegético: "no human being on earth may ask of another 'What do you see in him?' (...) I have the right. It is my right. If I choose to do it, I do."¹⁵⁸ (HARE, 2012, p. 88) Além de antecipar a crítica, Hare chama atenção nessa fala para a escolha envolvida: mesmo inserida na inevitabilidade trágica, uma escolha de amar e viver as consequências disso. Uma escolha, ainda, de revogar toda necessidade de justificativa: o amor, como a arte, não precisa de motivo ou finalidade; temos aqui encarnada a filosofia wildeana do indivíduo, e do artista.

Relações Internas

O conjunto da obra de Hare nos permite fazer diversas associações que acolhem *The Judas Kiss* em agrupamentos de peças. Uma delas, é a de considerá-la parte de uma trilogia informal voltada para o amor. Após finalizar sua trilogia sobre as instituições britânicas, Hare imediatamente inicia esse novo conjunto. Não é um tema novo no seu trabalho, muito pelo contrário, é algo que está presente em quase todas as suas peças, e na verdade um motivador que se manteve constante no drama desde o nascimento do gênero: "I write love stories. Most of my plays are that. Over and over again I have written about romantic love, because it never goes away. And the view of the world it provides, the dislocation it offers, is the most intense experience that many people know on earth."¹⁵⁹ (HARE, 2014a, *ebook*)

The Judas Kiss seria a peça final desse bloco, que também inclui *Skylight* (1995) e *Amy's View* (1997). Hare tem uma forma específica de lidar com o romance em sua

¹⁵⁶ [Bosie era um jovem, quilômetros além da sua alçada, procurando sentimentos que não se poderia esperar que ele tivesse, e tendo solicitados sacrifícios recíprocos para os quais nunca houve qualquer perspectiva de recompensa. Amado por Wilde, quais de nós poderiam ter feito melhor?]

¹⁵⁷ [Os meus homens jovens sempre acabam ficando fracos.]

¹⁵⁸ [Nenhum ser humano na Terra pode perguntar a outro 'O que você vê nele?' (...) Eu tenho o direito. É o meu direito. Se escolho fazê-lo, eu faço.]

¹⁵⁹ [Eu escrevo histórias de amor. A maioria das minhas peças é assim. De novo e de novo escrevi sobre o amor romântico, porque ele nunca desaparece. E a visão de mundo que fornece, o deslocamento que oferece, é a experiência mais intensa que muitas pessoas chegam a conhecer.]

obra: “Not just a love story – I mean in the proper sense, a play about people’s limitless potential.”¹⁶⁰ (HARE, 2013b, *e-book*) Suas peças românticas, portanto, extraem desse tema um ideal individual que transcende a paixão propriamente dita e se aproximam da filosofia do movimento artístico romântico.

Dado que o tema em que estão agrupadas é o romance, esse não é o único tópico presente em nenhuma das peças. *Skylight* expõe a oposição entre dois sistemas éticos, o do empreendedor capitalista e o do serviço público, um representado por um homem, e um por uma mulher. E ambas as oposições são importantes. Comentando sobre seu personagem Tom Sergeant, Hare pondera:

‘the melancholy of maleness’ – because Tom is a hopeless male, a man condemned to maleness, and all the ridiculous feelings that go with it. Also, I knew a little bit about restaurants, enough to know they represent capitalist endeavour at its most fleeting and heroic: every night you set out to prove yourself all over.¹⁶¹ (HARE, 2013b, *e-book*)

Essa obra é um perfeito exemplo do trabalho de Hare em atingir o patriarcado e o capitalismo através da identificação: Tom representa o sucesso em ambas as áreas, um exemplo de homem empreendedor. E essa excelência o deixa perdido, incapaz de compreender a alteridade com quem quer reatar. Hare é tão apreciado pela variedade que consegue escrever em suas mulheres, e ao mesmo tempo, demonstra uma grande compreensão e preocupação em colocar em cena uma essência do masculino que não está limitada aos clichês correntes. A peça mostra o reencontro desse homem com sua antiga amante, Kyra Hollis, que trabalha com educação de crianças carentes, anos depois do término do caso e passado um ano da morte por câncer da esposa de Sergeant.

Kyra tem uma visão original sobre o amor, sobre a relação de confiança que existia enquanto eles mantinham um segredo. Ao ser quebrado, com o fim da idealização, deveria também terminar a relação. Em suas visões opostas não apenas sobre o amor, mas sobre todos os aspectos da vida, carreira e significado de sucesso, a conciliação não é possível. Não que o sentimento não permaneça entre eles, há apenas muito mais, e se o amor foi capaz de estabelecer esse período de estase entre dois seres tão diferentes,

¹⁶⁰ [Não apenas uma história de amor – quero dizer no sentido correto, um drama sobre o potencial ilimitado das pessoas.]

¹⁶¹ [‘a melancolia da masculinidade’ – porque Tom é um macho incorrigível, um homem condenado à masculinidade, e a todos os sentimentos ridículos que a acompanham. Além disso, eu sabia um pouco sobre restaurantes, o suficiente para saber que representam o esforço capitalista em seu modo mais efêmero e heroico: a cada noite você se prepara para se provar de novo.]

enquanto havia só os dois, enquanto era um segredo, passado esse ponto ele não é mais suficiente.

Ao abordar o amor como tema, em nenhuma das três peças o casal termina ainda como casal, todas as relações terminam, e mesmo quando Amy morre em *Amy's View*, ela já havia se separado do marido, não são relações que duram até a morte. As dificuldades são apresentadas e, de certa forma, contando a partir de seu final, as relações são contadas por inteiro. Os encontros terminam de maneira desigual, com a escolha de um dos lados de partir, mas o período em que duram é representado com a força de um momento sublime, um período fechado para adoração.

Amy expressa fortemente esse argumento. Ela que defende a escolha por um homem que sabe que vai deixá-la diante de sua mãe; uma mãe que faz a mesma escolha por um homem que a arruína financeiramente. A personagem morre antes do fim da peça, mas sua visão de que o amor conquista tudo assombra sua mãe e o ex-marido, além de dar título à peça: “**Amy** I know, Mother. I know what you’re going to say. But the answer is: yes. He is the right man for me. I know this. I know it profoundly. In a way which is way beyond anything.”¹⁶² (HARE, 2013b, *ebook*). Apesar de não ter a opção de se manter com o homem que escolheu, ela mantém essa escolha, e sua teimosia ecoa a de Wilde, sem se arrepender, mesmo quando já foi deixada pelo marido:

Ambition destroyed him, that’s all. Because he thinks that the world of the media matters. He actually thinks that it’s real. So it’s been harder to talk to him... (...) But that doesn’t mean the man was always contemptible. It doesn’t mean I shouldn’t have been with him at all. (...) I did it knowingly. It was my choice.¹⁶³ (HARE, 2013b, *ebook*)

Nas três peças, o equilíbrio é desfeito por fatores externos, que podem ser associados ao tema político: a nova mídia em *Amy's View*, o conflito entre empreendedorismo e serviço público em *Skylight*, o moralismo judicial em *The Judas Kiss*. Nas três, mesmo com o fim da relação, esses aspectos não são suficientes para apagar o impacto da experiência amorosa.

O amor como escolha, não a escolha de quem amar, mas a escolha de amar independente de quem, essa insistência em amar sem aceitar a necessidade de se explicar

¹⁶² [Amy Eu sei, mãe. Eu sei o que você vai dizer. Mas a resposta é: sim. Ele é o homem certo pra mim. Eu sei que é. Eu sinto profundamente. De um jeito que vai além de qualquer coisa.]

¹⁶³ [A ambição o destruiu, é tudo. Porque ele pensa que o mundo da mídia importa. Ele realmente pensa que é real. Então tem sido difícil falar com ele... (...) Mas isso não significa que o homem sempre foi desprezível. Não significa que eu nunca deveria ter ficado com ele. (...) Eu sabia o que estava fazendo. Foi a minha escolha.]

por isso, de querer ver o objeto do amor como era antes, o próprio abandono e a morte real ou simbólica, aproximam as personagens Amy e Wilde. Amy, que morre fora de cena, tem como sua tragédia pessoal também a perda inevitável do amor que escolheu aceitar. Wilde, em nome de um amor e uma ideologia que valoriza esse amor à sua posição de meta única, atinge uma morte simbólica em seu silêncio artístico e na perda desse amor, disposto a completá-lo à perfeição. Não podemos esquecer da tradição inglesa com “Hamlet”, que faz do silêncio um símbolo da morte literal. *The Judas Kiss* oferece o fechamento perfeito para a trilogia, pois o amor além de tema de ligação, é também o principal aspecto político debatido na peça, oposto ao moralismo sufocante da sociedade vitoriana.

Sob essa visão, é possível ler inclusive a fuga de Kyra. A personagem afirma que continua amando Toby, entretanto, a maneira como o amava não pôde se manter, foi retirada de seu alcance. Ela não consegue conviver com a destruição, não do amor que tinha em si, mas da figura teórica em que o construiu, do modo específico que associava a esse amor. A ideia que tinha desse amor puro, perfeito acima de qualquer outro, da maneira como ela o construiu. É relacionável à peça de Wilde, *An Ideal Husband* (1895), nessa ilusão criada em uma sobre o homem amado, na outra sobre o próprio ato de amar; um eco respondido em *The Judas Kiss*: “Love is not the illusion. Life is.”¹⁶⁴ (HARE, 2012, p. 97)

Ao falar do conjunto incluído na edição *Plays 3*, com a trilogia já citada e *My Zinc Bed*, David Hare comenta: “three of these plays show big men flailing: Tom Sargeant, Oscar Wilde and Victor Quinn.”¹⁶⁵ (HARE, 2013b, *e-book*) *Amy’s View* é a única não abarcada, e ela mostra a ruína de duas mulheres: Esme Allen, aos poucos e com ironia pela incompreensão da personagem; e Amy, quase com resignação. São tragédias que estão englobadas nesse conjunto, tragédias modernas e silenciosas.

David Hare escreveu também outras duas peças cujos títulos fazem referência a episódios bíblicos, *Via Dolorosa*, em 1998, e *Gethsemane*, já em 2008¹⁶⁶. No mesmo ano de lançamento da peça aqui analisada, o dramaturgo aceitou um convite para visitar Israel e a Faixa de Gaza, do que resultou o monólogo *Via Dolorosa*. *Gethsemane* é a

¹⁶⁴ [A ilusão não é o amor. É a vida.]

¹⁶⁵ [três dessas peças mostram grandes homens se debatendo: Tom Sargeant, Oscar Wilde e Victor Quinn.]

¹⁶⁶ Poderíamos considerar também *Racing Demon* (1990) e *Beat the Devil: a Covid Monologue* (2020), mas ambos não fazem referência a uma passagem específica da Bíblia, e sim ao conceito amplo de demônio.

culminância de mais um conjunto de três peças, todas inspiradas por eventos contemporâneos, sendo essa última a única totalmente ficcional¹⁶⁷. Ambas as obras utilizam o episódio bíblico como uma metáfora para algum aspecto da situação política contemporânea. *Gethsemane* aborda o Partido Trabalhista, e apesar de se declarar totalmente ficcional (HARE, 2013a, *e-book*), inclui versões de episódios conhecidos da política recente. A personagem Lori fala dessa passagem bíblica como “It’s a night of doubt”¹⁶⁸ (HARE, 2013a, *e-book*), que relaciona com o momento em que decide parar de ensinar. Mais adiante, Suzette diz que essa não é Gethsemane, porque ela mudou de curso depois da dúvida: “**Suzette** Jesus went through with it. Gethsemane’s when you have a night of doubt but you go through with it. You go on. **Lori** You’re right.”¹⁶⁹ (HARE, 2013a, *e-book*) O episódio bíblico é brevemente discutido, mas ele tem importância enquanto metáfora para a personagem, e enquanto exemplo.

Da mesma forma, *Via Dolorosa* é um relato da viagem do autor, por Israel e Palestina contemporâneas. Há a visita ao local histórico, em que Hare descreve suas impressões:

but the shock is to realise just how little impact Christianity has made. It’s amusing to see busloads of American evangelicals, dressed in shell suits and baseball caps, expecting Universal Studios and instead searching vainly in an old Arab city for any remaining evidence of Our Lord.¹⁷⁰ (HARE, 2013f, *e-book*)

Mas assim como a própria Via, essa passagem diante dos relatos de resignação ao ódio que preenchem as páginas adiante parece desconsiderável, o seu impacto é para nós leitores de um ocidente cristão, mas não somos nós que disputamos a guerra. “The Via Dolorosa is a pavement which winds unimpressively past postcard shops and up narrow alleys, filling me with a sense of loss, with a tangible sense of something lost.”¹⁷¹ (HARE, 2013f, *e-book*) Ao invés disso, a Via Dolorosa nos coloca em posição de

¹⁶⁷ As outras duas, *The Permanent Way* (2003) e *Stuff Happens* (2004), são, respectivamente, Verbatim theatre e uma peça parcialmente transcrita de falas políticas.

¹⁶⁸ [É uma noite de dúvida.]

¹⁶⁹ [**Suzette** Jesus foi até o fim. Gethsemane é quando você tem uma noite de dúvida, mas segue até o fim. Você vai em frente. **Lori** Você tem razão.]

¹⁷⁰ [mas o choque é perceber quão pouco impacto fez o cristianismo. É engraçado ver os ônibus cheios de evangélicos americanos, vestidos com abrigos coloridos e bonés de beisebol, esperando encontrar um Universal Studios, e ao invés disso procurando em vão em uma antiga cidade árabe por qualquer evidência remanescente do Nosso Senhor.]

¹⁷¹ [A Via Dolorosa é uma calçada desconsiderável que serpenteia por lojas de cartões postais e sobe por alamedas estreitas, preenchendo-me com um sentimento de perda, com o sentimento tangível de algo perdido.]

ausência e incompreensão. Ao final do caminho, a igreja dividida em áreas para os diferentes cultos, expressa o resumo possível desse monólogo: “A people divided by a common religion.”¹⁷² (HARE, 2013f, *e-book*)

Observando os paratextos de outras publicações de Hare, temos ainda em *Gethsemane* uma citação da Bíblia como epígrafe: “For what I want to do, I do not do. But what I hate, I do. Romans 7”¹⁷³ (BIBLE, *apud* HARE, 2013a, *e-book*). A passagem fala da disputa entre a lei e o pecado, entre o espiritual e o carnal, mas Hare não opta por uma citação que o coloque dessa forma, que questione o bem ou o mal das ações¹⁷⁴. Ele questiona vontades, apenas. Assume uma postura de laicização do texto bíblico, ainda que mantenha a autoridade das palavras em suas discussões, sabedorias sagradas, não necessariamente espirituais. Rejeitando a oposição de corpo e espírito, encontra outra vez uma convergência com a leitura de Wilde.

Encontramos também a obra de Oscar Wilde citada anteriormente como epígrafe de *A map of the world*: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail.”¹⁷⁵ (WILDE, *apud* HARE, 2013c, *e-book*) A escolha dessa citação de *The Soul of Man Under Socialism*, além de demonstrar o estudo dos textos ensaísticos de Wilde, e remeter sua outra peça à arcada desse texto em específico, reitera especificamente os pontos em que esses dois autores confluem: o encontro de um romantismo político, talvez idealista, que resulta em *The Judas Kiss*.

Além disso, *The Judas Kiss* é escrito em um momento transicional da carreira de Hare. Temos aqui um comentário sobre sua peça seguinte, *My Zinc Bed* (2000):

There is a sense of contingency, of life's fragility, and a new sadness in the Hare polemic that is definitely not only political but very personal.
 "Well, frankly, I am getting older," Hare said. "One of my closest friends said to me after seeing it in London, 'My God, this is an old man's play!' I was shattered. I don't think that's true. I think it has much more vigour than that. This play has drawn the youngest audience of all my plays. They respond to it. They understand it, funnily enough.

¹⁷² [Um povo dividido por uma religião comum.]

¹⁷³ “pois não faço aquilo que eu quero mas aquilo que detesto.” Romanos 7:15 (BÍBLIA, 2001, p. 1335)

¹⁷⁴ Poderia, por exemplo, ter citado “Não faço o bem que quero e sim o mal que não quero.” Romanos 7:19 (BÍBLIA, 2001, p. 1335)

¹⁷⁵ [Um mapa do mundo que não incluir Utopia não merece nem ser vislumbrado, pois deixa de fora o único país no qual a Humanidade está sempre desembarcando. E quando a Humanidade desembarca lá, ela olha adiante e, vendo um país melhor, içava velas.]

"But I have to admit that when he said that, I really was truly shattered. Because, I agree, there is a sadness in there, of a man looking back on his life, knowing his life won't go further forward, and that does infect the play."¹⁷⁶
(The SYDNEY Morning Herald, 2002)

Se considerarmos ainda as diferenças entre *The Judas Kiss* e as *Martyrologies* anteriores, em especial o sexo e a idade do mártir, mais identificáveis com o próprio autor, percebemos que essa nova fase da escrita de Hare já havia começado. Esse sentimento de ser capaz de observar a vida que passou e enxergar um limite atingido é ecoado pelo artista em um beco sem saída que encontramos especialmente no Wilde do segundo ato, o Wilde já sem palavras novas a escrever.

Martyrologies

O choque de um indivíduo de esquerda com a sociedade conservadora, e seu resultado destruidor, frequentemente uma autodestruição, estão no centro dessa tipologia definida por Scott Fraser para um conjunto dentre as peças de Hare. Na visão do próprio dramaturgo, a personagem que não está assimilada não tem como encontrar uma saída aceitável:

I suppose that what [my] plays conclude... is that not to be able to give your consent to a society will drive you mad, but, on the other hand, to consent will mean acquiescence in the most appalling lassitude. The choice tends to be dramatized in the plays as isolation – sometimes madness – or the most ignominious absorption.¹⁷⁷ (HARE, *apud* FRASER, 1996, *e-book*).

A personagem de Wilde, que já foi comparada a um mártir em diversas de suas representações anteriores, ofereceu novas cores a esse formato definido por: “The basic typology of the martyrdom: the martyrdom of a figure emblematic of the political Left provides a challenge to the ideology of the conservative figure, a challenge which is

¹⁷⁶ [Tem uma sensação de contingência, da fragilidade da vida, e uma nova tristeza na polêmica de Hare que definitivamente não é apenas política, mas muito pessoal. “Bom, francamente, eu estou envelhecendo,” disse Hare. “Um dos meus amigos mais próximos me disse depois de assisti-la em Londres, ‘Meu Deus, isso é a peça de um homem velho!’ Fiquei destroçado. Não acho que seja verdade. Acho que tem muito mais vigor que isso. Essa peça tem atraído a audiência mais jovem de todas as minhas peças. Eles respondem a ela. Eles a entendem, por incrível que pareça. Mas eu tenho de admitir que quando ele disse isso, eu fiquei realmente destroçado. Porque eu concordo, existe uma tristeza lá, de um homem olhando para sua vida, sabendo que a sua vida não vai ir mais para frente, e isso contamina a peça.”]

¹⁷⁷ [Imagino que o que as (minhas) peças concluem... é que não ser capaz de dar o seu consentimento à sociedade vai enlouquecer você, mas, por outro lado, consentir significa aquiescer na mais apavorante lassidão. A escolha tende a ser dramatizada nas peças como isolamento – às vezes loucura – ou a mais ignominiosa absorção.]

ultimately ignored.”¹⁷⁸ (FRASER, 1996, *ebook*) Os aspectos de maior variação com relação às peças anteriores estão nas figuras dos personagens envolvidos nesse confronto: na marcada ausência feminina; a figura conservadora que é, nesse caso, mais jovem que o mártir – uma leitura possível tanto de Robert Ross, que busca assimilar Wilde ao que é esperado pela sociedade, quanto de Lord Alfred Douglas (Bosie), que representa o comportamento aristocrático, ainda que com um discurso frequentemente liberal, do qual afinal abre mão. Os diálogos entre Wilde e Ross são muito reveladores dessa oposição, e seus momentos de maior indignação não são acusações individuais, mas contra o conjunto social, são uma defesa política de sua posição:

I am shunned by you all, and my work goes unperformed, not because of the sin – never because of the sin – but because I refuse to accept the lesson *of* the sin. To alter my life now would be to admit I was wrong. A patriot put in prison for loving his country goes on loving his country. A poet in prison for loving boys loves boys.

He looks at Ross unforgivingly.

I have taken my punishment. Was that not enough? Was that not what was asked of me? Have I not suffered? Have I not endured? But no, the rules are now to be changed. I have done my term, but now new obligations are to be imposed. No longer is punishment enough. The moral of my punishment must be stuffed down my throat. I must choke on it.¹⁷⁹ (HARE, 2012, p. 89-90).

É interessante observar ainda que apesar de ter sido julgado no sistema penal, o termo usado aqui é “sin”¹⁸⁰ e não “crime”, já um indício da ética religiosa influente no período, que portanto não é apagada pela punição jurídica; o universo imagético do texto cria esses encontros, mantendo-nos não tão distantes do mundo bíblico regido pelas “leis” de Deus, e demonstrando o quanto de fato esses poderes já se separaram. Questões de semântica que são relevantes para compreender o período, semelhante ao que Himmelfarb coloca em Wilson (2008), diferenciando os nossos “valores” das “virtudes” vitorianas. No período vitoriano, os crimes materiais e espirituais se alinhavam, e as ofensas à religião ou ao país e suas escolhas políticas foram habilmente entrelaçadas:

¹⁷⁸ [A tipologia básica da martirologia: o martírio de uma figura emblemática da esquerda política provê um desafio à ideologia da figura conservadora, um desafio que é em última análise ignorado.]

¹⁷⁹ [Eu sou evitado por todos vocês, e o meu trabalho não é encenado, não por causa do pecado – nunca por causa do pecado – mas porque eu me recuso a aceitar a lição *do* pecado. Alterar a minha vida agora seria admitir que eu estava errado. Um patriota colocado na prisão por amar o seu país continua amando o seu país. Um poeta na prisão por amar garotos ama garotos. *Olha para Ross implacável*. Eu recebi a minha punição. Não foi suficiente? Não era isso que era exigido de mim? Eu não sofri? Não suportei? Mas não, as regras agora devem mudar. Eu cumpri a minha sentença, mas agora novas obrigações são impostas. A minha punição não é mais suficiente. A moral da minha punição deve ser enfiada pela minha goela abaixo. Eu devo sufocar com ela.]

¹⁸⁰ [pecado]

Those that trumpeted the glorious future made it almost heresy to deny or criticize the brave new world. The very notion of “progress” was intoxicating. The country seemed to be more intolerant in its attitudes to certain groups and people, especially those who offended against the spirit of progress, material, moral and religious. The age demanded greater respect, as did Britain’s unique position in the history of civilization. The punishment for those deemed to be insufficiently attuned to the modern world and its values – from Lord Byron and Edmund Kean to traveling actors and itinerant musicians – could be vindictive, and it was certainly capricious.¹⁸¹ (WILSON, 2008, *e-book*)

A personagem tem sua defesa eloquente e clara contra um sistema jurídico moral, e contra uma moral social que segue impondo-se sobre sua vida, exigindo uma assimilação mesmo depois de Wilde ter aceitado o isolamento: “Please, kill me because you hate me. But do not kill me because you wish to change me.”¹⁸² (HARE, 2012, p. 91). Além disso, temos o eco de um outro pensamento registrado por Wilde em seu ensaio “The Critic as Artist” (1891): “And this is, I dare say, very fortunate for him; for I have no doubt that reformation is a much more painful process than punishment, is indeed punishment in its most aggravated and moral form.”¹⁸³ (WILDE, 2011a, p. 177) No mesmo discurso, um pouco adiante, temos uma menção ao sacrifício como demandado pelas massas (da mesma forma que foi exigido outro sacrifício famoso): “The public loves poets to die in this way. It seems to them poetically right”¹⁸⁴ (HARE, 2012, p. 91); ainda, na expressão “poetically right” temos mais uma amostra do discurso estético metafísico dos ensaios de Wilde, mas aqui expressado com desprezo; o correto, para o artista, não poderia ser moral, mas pode ser poético. E apesar de todas as acusações, fica clara também a escolha de manter sua posição, com plena consciência de suas consequências. A tragédia resultante não é a fome, a falência, a vulgaridade, o isolamento, o tédio ou mesmo as traições de Bosie – todos presentes –, mas a impossibilidade de continuar o amor que o levou até ali; o abandono de Bosie, que não consegue carregar as mesmas convicções: por dinheiro. O que nada mais consegue, que o

¹⁸¹ [Aqueles que alardeavam o futuro glorioso tornaram quase uma heresia negar ou criticar o admirável mundo novo. A própria noção de “progresso” era intoxicante. O país parecia estar mais intolerante nas suas atitudes com certos grupos e pessoas, especialmente aqueles que cometiam ofensas contra o espírito do progresso, material, moral e religioso. A era exigia mais respeito, assim como a posição única da Grã Bretanha na história da civilização. A punição para aqueles considerados insuficientemente afinados ao mundo moderno e seus valores – de Lord Byron e Edmund Kean a atores e músicos itinerantes – podia ser vingativa, e certamente era caprichosa.]

¹⁸² [Por favor, me mate porque você me odeia. Mas não me mate porque deseja que eu mude.]

¹⁸³ [E isso é, ousado dizer, muito fortuito para ele; pois eu não tenho dúvida de que a reforma é um processo muito mais doloroso que a punição, é na verdade punição na sua forma mais agravada e moral.]

¹⁸⁴ [O público ama poetas que morrem dessa forma. Parece a eles poeticamente certo.]

sistema carcerário não foi capaz, que as amigas e a família não conseguiram, o capital afinal conseguiu: separá-los.

Fraser especifica mais a sua classificação. Ao retirar seus exemplos de peças que se passam em um cenário contemporâneo, ele fala do prejuízo de uma paisagem amoral.

A further group of Hare texts also focuses on an essentially amoral landscape with deleterious effects on the individual. But these texts are separated from the satirical anatomies both in their refusal to satirize all elements of society, and their privileging (as opposed to undercutting) the protagonist's perspective. In what are here termed martyrologies, the ideologically dissenting (liberal) voice is privileged through a form of private martyrdom within the contextual frame of a contemporary conservative society. And what separates these texts from those that employ history as a means of explaining individual despair is both their narrative construct's limited chronological frame and their focus on individual as opposed to public, political upheaval.¹⁸⁵ (FRASER, 1996, *ebook*)

A publicação de *The Judas Kiss* dois anos depois responde com um cenário que é excessivamente moral em público, e no entanto tem sua hipocrisia escancarada pelos repetidos atos de imoralidade demonstrados entre quatro paredes, desde a abertura da peça em que os criados do hotel têm relações sexuais no quarto que deveriam estar limpando, ao som da camareira invocando a figura divina. A moral é usada como arma de acusação, não tem qualquer função de engrandecimento pessoal. E Wilde o aponta: “It is proposed to leave me to die of starvation or to blow my brains out in a Naples urinal! And what’s more, the scheme is put forward on moral grounds! What perfection of hypocrisy!”¹⁸⁶ (HARE, 2013b, *e-book*)

Outro tópico que se faz presente nas obras dessa tipologia, que ressalta o aspecto político presente, é o silêncio. Fraser aponta como ele se coloca em oposição ao protesto: “the siblings’ protest is also comparable in that it is described in terms of the noise of protest, as opposed to the silence of the status quo.”¹⁸⁷ (FRASER, 1996, *e-book*) O silêncio, portanto, é um indicativo de estagnação e conservadorismo, de uma derrota

¹⁸⁵ [Um próximo grupo de textos de Hare também se foca em uma paisagem essencialmente amoral com efeitos perniciosos no indivíduo. Mas esses textos se separam das anatomias satíricas tanto na sua recusa de satirizar todos os elementos da sociedade, quanto por privilegiar (ao invés de enfraquecer) a perspectiva do protagonista. No que aqui são chamadas de martirologias, a voz ideologicamente dissidente (liberal) é privilegiada através de uma forma de martírio privado dentro da moldura contextual da sociedade conservadora contemporânea. E o que separa esses textos daqueles que utilizam a história como um meio de explicar o desespero individual é tanto o molde cronológico limitado da sua estrutura narrativa quanto o seu foco na revolta individual em oposição à pública, política.]

¹⁸⁶ [Propõem deixar-me para morrer de fome ou explodir o meu cérebro em um urinol de Nápoles! E o que é pior, o esquema é apresentado com base em moral! Que perfeita hipocrisia!]

¹⁸⁷ [o protesto dos irmãos também é comparável já que é descrito em termos do barulho do protesto, em oposição ao silêncio do status quo.]

diante do *status quo*, o mesmo silêncio a que chega Wilde afinal: “You have achieved my silence.”¹⁸⁸ (HARE, 2012, p. 114) Esse silêncio, no contexto um silêncio literário, artístico, a partir do tropo na obra pode então ser considerado também o silêncio político do militante assimilado, derrotado. A associação de arte e política é uma constante também na obra de Hare, desde os jovens músicos rebeldes de *Teeth ‘n’ Smiles* (1975) até o maestro que foge da Alemanha nazista em *The Moderate Soprano* (2015).

O primeiro silenciamento apontado, porém, é do próprio Bosie; um silêncio gritado, discursivo, expresso e reconhecido: “God, how I long to set this whole affair right! God, I long to speak! **Wilde** You must not speak.”¹⁸⁹ (HARE, 2012, p. 73) Entre eles, entre quatro paredes, é possível falar, e a acusação de silenciamento de Bosie não passa de vazio. O mundo social é outro, onde o que ouvimos em cena não poderia ser expresso.

O idealismo e a escolha do martírio são reiterados como partes importantes para essa classificação, “her choice to go to jail despite her obvious innocence becomes a form of martyrdom based on the type of idealism expressed above.”¹⁹⁰ (FRASER, 1996, *e-book*) A alternativa é insuportável, mas ela existe, e a queda da figura idealista é precipitada pela própria a partir de suas escolhas. Assim, Wilde não foge do país, nem deixa Bosie depois da prisão, apesar de ser incitado a tal pelos amigos. Essa escolha é indispensável para tornar o martírio real e inspirador, uma alternativa ao silêncio pelo próprio ato final como protesto. O amor e o sacrifício andando lado a lado na peça como sinônimos, como símbolos cristãos e motivadores.

Outra martyrology que toca diretamente no tema da fé cristã é *Racing Demon*. E igualmente, nessa peça Hare coloca em oposição uma preocupação com o bem da comunidade e com a manutenção de aparências. Em uma fala icônica, o Bispo de Southwark resume sua visão do sacerdócio: “As a priest you have only one duty. That’s to put on a show.”¹⁹¹ (HARE, 2013d, *e-book*) O Reverendo Lionel Espy, privilegiado segundo a tipologia por perder a sua posição paroquial, representa uma outra facção: “to me, Christ is in our actions.”¹⁹² (HARE, 2013d, *e-book*)

¹⁸⁸ [Você atingiu o meu silêncio.]

¹⁸⁹ [Deus, como eu anseio por resolver toda essa questão! Deus, como eu anseio por falar! **Wilde** Você não deve falar.]

¹⁹⁰ [a escolha dela de ir para a cadeia apesar da sua óbvia inocência se torna uma forma de martírio baseada no tipo de idealismo expresso acima.]

¹⁹¹ [Como padre você tem um único dever. Que é fazer um show.]

¹⁹² [para mim, Cristo está nas nossas ações.]

THE JUDAS KISS

No início deste capítulo, deter-me-ei rapidamente em um elemento do paratexto necessariamente intertextual, ao qual, entretanto, Hare conseguiu acrescentar uma nova ligação. *The Judas Kiss* apresenta duas epígrafes, textos de Safo e de Rainer Maria Rilke:

Some say a cavalry corps
some infantry, some, again,
will maintain that the swift oars

of our fleet are the finest
sight on dark earth; but I say
that whatever one loves, is.¹⁹³ - Sappho.

"Every man contains his own death as the fruit contains the stone."¹⁹⁴ - Rilke
(SAPPHO; RILKE, *apud* HARE, 2012, s. p.).

A primeira remete à cultura helênica, uma das grandes referências de Wilde ao lado da cristã. Trata-se do poema de amor intitulado "To an army wife, in Sardis", que contrapõe o objeto amado a exércitos e temas de guerra, evocando por exemplo Helena, outra figura conhecida tanto por ser a mais bela das mulheres, portanto mais atraente ao amor, quanto por ser a causadora da Guerra de Troia. Da comparação, o amor sai vencedor tanto enquanto objeto desejável, a mais bela visão, quanto como poder persuasivo, capaz de comover o eu lírico mais que uma infantaria. A superioridade da força do amor em relação à força militar, à força das leis, associa-o imediatamente à escolha de Wilde de continuar sua relação com Bosie. Além disso, o poema trata de uma relação desigual, da força de um amor unidirecional: o eu lírico se dirige a alguém distante, que pode já tê-la esquecido, "So Anactoria, although you being far away forget us"¹⁹⁵ (SAPPHO, *site*), assim como na peça, o amor exaltado não é a força de uma relação, mas o afeto de um indivíduo por outro.

A segunda tem como tema a morte. Foi retirado de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (1910)¹⁹⁶, único romance de Rilke, publicado pela primeira vez em inglês sob o título "Journal of My Other Self", que reforçaria ainda o caráter autobiográfico da obra inspirada nos anos de Rilke em Paris. A primeira parte, de onde é retirada a citação, contém uma longa reflexão sobre o significado da morte:

¹⁹³ [Alguns dizem que uma tropa de cavalaria, alguns a infantaria, outros, também, defenderão que os ágeis remos, das nossas frotas são a mais bela visão na sombria terra; mas eu digo que o que quer que alguém ame, é.]

¹⁹⁴ [Cada homem contém sua própria morte como o fruto contém o caroço.]

¹⁹⁵ [Portanto Anactoria, apesar de você estando longe nos esquecer]

¹⁹⁶ Publicado dez anos depois da morte de Wilde.

Quando penso em minha casa, onde agora não há mais ninguém, acho que no passado deve ter sido diferente. Outrora se sabia (ou talvez se suspeitasse) que se tinha a morte dentro de si da mesma maneira que o fruto tem os seus grãos. As crianças tinham uma morte pequena dentro de si, e os adultos, uma grande. As mulheres a traziam no seio, e os homens, no peito. Ela era uma *posse*, e isso conferia à pessoa uma dignidade peculiar e um orgulho calado. (RILKE, 2011, *e-book*)

Chama atenção a importância concedida a essa ideia de posse, à dignidade e ao orgulho especificamente apontados para a individualidade dessa morte possuída, adequada e artesanal; oposta a uma morte em massa como a vivida nos hospitais. Essa era a morte do passado, deixando um desamparo singular na modernidade em que a morte não recebe mais o mesmo respeito, não se permite essa dignidade. A obra, com ecos românticos, especialmente de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), valoriza e sofre a perda dessa morte pessoal; carregada no peito, como o coração; mas também uma semente, que cresce acompanhando seu possuidor, capaz de emergir no solo fértil, deixando para trás o corpo que a envolvia.

O amor como impulso de morte não é incomum na obra de Wilde, mas se destaca especialmente em *Salomé*, em que o impulso obsessivo do amor rejeitado da princesa leva à execução de Jokanaan, e também à dela própria por Herodes. O ciclo terrível é representado pelo beijo da cabeça decapitada, e as palavras de Salomé para o rosto amado refletem o mesmo conhecimento de Sappho sobre a natureza humana: “the mystery of love is greater than the mystery of death. Love only should one consider.”¹⁹⁷ (WILDE, 2011a, p. 424) Salomé também não teme a morte ou considera essa a sua tragédia, mas recrimina Jokanaan por ter temido e evitado o mistério maior. Esse arco se completa com a ideia da perfeição artística do ato. Em “The Critic as Artist”, Wilde escreve: “not on the lower plane of actual life, where they would have been trammelled and so made imperfect, but on that imaginative plane of art where love can indeed find in death its rich fulfilment.”¹⁹⁸ (WILDE, 2011a, p. 173) Uma realização que ele executa com maestria em suas histórias, então faz o caminho oposto para a própria vida.

A figura montada pelas duas epígrafes, passando do conjunto das imagens de infantaria para o cerne individual de um caroço, leva-nos já ao universo de Hare em que a disputa entre sociedade e indivíduo gera a tensão constante a mover suas peças. Ainda mais importante, coloca em tensão os temas do amor e da morte, e comunhão, já antes de

¹⁹⁷ [o mistério do amor é maior que o mistério da morte. Apenas o amor deveria ser levado em conta.]

¹⁹⁸ [não no plano mais baixo da vida real, onde eles teriam sido impedidos e assim tornado imperfeitos, mas no plano imaginativo da arte onde o amor pode realmente encontrar na morte a sua realização plena.]

iniciar o texto em si. Essa oposição/aproximação envolve o drama e nos remete a um dos poemas mais conhecidos de Wilde, “The Ballad of Reading Gaol”:

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!¹⁹⁹ (WILDE, 2011a, p. 305)

Assim, o amor e a morte, ambos contidos no homem, levam-nos ao amor que contém a morte. Esse poema de Wilde em específico, além de remeter ao período da prisão, que não é mostrado na peça, mas mantém sua sombra sobre toda a dramatização, refere-se diversas vezes à cultura cristã e à história de Cristo, permitindo-nos ainda a referência ao beijo: “The coward does it with a kiss”²⁰⁰ (WILDE, 2011a, p. 305), foi assim com Judas, será com Bosie também, o motivo sempre presente da traição, que dá nome a essa peça, é uma escolha adequada também pela recorrência na obra de Wilde:

The theme of betrayal, whether by friend or lover, would run through his work from *Vera* to *The Ballad of Reading Gaol* and *De Profundis*. (...) he obliquely portrayed his sense of being wronged in the ironical story ‘The Devoted Friend.’ (...) It is clearly related to ‘The Nightingale and the Rose,’ written at about this time, which presents a case of unappreciated self-sacrifice; that theme is reversed in a prose-poem, ‘The Master,’ in which a young man complains that, though he too has worked miracles, he has *not* been crucified like Jesus. Victimization as something to be sought after rather than endured was a characteristic touch.²⁰¹ (ELLMANN, 1988, p. 295)

A inevitabilidade da tragédia é também um tema apontado tanto pela frase de Rilke quanto pelo poema de Wilde. Todo homem contém sua morte, e todo homem mata o seu amor; não há escapatória de si mesmo, ideias que justificam um destino contido no erro trágico.

Em *The Judas Kiss*, então, que conflui todas essas referências, temos um ambiente imagético bíblico que já é evocado no título e é retomado diversas vezes no

¹⁹⁹ [Porém cada homem mata aquilo que ama, que por todos isso seja ouvido, alguns o fazem com um olhar de rancor, outros com palavras de louvor, o covarde o faz com um beijo, o homem bravo com uma espada!]

²⁰⁰ [O covarde o faz com um beijo.]

²⁰¹ [O tema da traição, seja por amigo ou amante, atravessaria o seu trabalho desde *Vera* até *The Ballad of Reading Gaol* e *De Profundis*. (...) ele representou obliquamente sua sensação de ser injustiçado na história irônica ‘The Devoted Friend.’ (...) Está claramente relacionado com ‘The Nightingale and the Rose,’ escrito por essa época, que apresenta um caso de auto-sacrifício não-apreciado; esse tema é revertido em um poema em prosa, ‘The Master,’ no qual um jovem reclama que, apesar de também ter feito milagres, ele *não* foi crucificado como Jesus. Vitimização como algo a ser buscado ao invés de suportado era um toque característico.]

texto, onde a figura divina é invocada em um cenário rebaixado²⁰² a partir da primeira fala da peça, a exclamação de um coito interrompido: “**Phoebe** Oh Lord God Almighty.”²⁰³ (HARE, 2012, p. 3)

As alusões à história bíblica e menções ao livro são também frequentes. Quando Wilde ainda está aparentemente disposto a partir da Inglaterra, fugindo à sua sentença, ele diz a Ross que tipo de literatura gostaria de levar na viagem:

Wilde Why, tales of suffering and murder. Injustice. The spilling of blood. Let my reading be only of ravaging, destruction and rape. That is what I want. Nothing else. And for these things the only book worth considering is the Bible. The essential companion to exile. I shall read it continually.²⁰⁴ (HARE, 2012, p. 31).

Apesar de sabermos da religiosidade de Wilde, nesse ponto principalmente a Bíblia é considerada simplesmente como literatura, um exemplo de livro de histórias que podem ser discutidas por si e não por uma espiritualidade ou moralidade além delas, o que as personagens têm ao redor da Bíblia é justamente “A critical discussion of literature.”²⁰⁵ (HARE, 2012, p. 31) Mais adiante, esse ponto de vista é retomado ao falar da traição de Judas, Wilde pode criticar e aperfeiçoar os textos por tomá-los literariamente. Ainda assim, a ironia do comentário não passa despercebida. E serve especialmente para apontar a hipocrisia do período a comparação do texto sagrado que conta sobre derramamento de sangue e estupro com os escritos de Wilde que são usados contra ele em tribunal. Temos ainda em contraste o desprezo pela obra de Dickens, por um moralismo representante de todos os que o acusam no momento: “My God. What is this? This only gets worse. Dickens! Robbie, do you know me? (...) You think I should gorge myself on sentimental morality?”²⁰⁶ (HARE, 2013b, *e-book*) Essa opinião é coerente com o que Ellmann aponta também, de que para Wilde “Dickens was an old phobia, and it was to amuse her [Mrs Levenson] that he made his classic remark ‘One

²⁰² De acordo com o conceito de rebaixamento definido por BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

²⁰³ [**Phoebe** Ah, Deus Todo-Poderoso.]

²⁰⁴ [**Wilde** Ora, contos de sofrimento e assassinatos. Injustiça. Derramamento de sangue. Que as minhas leituras sejam apenas de devastação, destruição e estupro. É isso que eu quero. Nada mais. E para essas coisas o único livro que merece ser considerado é a Bíblia. O companheiro essencial para o exílio. Devo lê-lo continuamente.]

²⁰⁵ [Uma discussão crítica da literatura.]

²⁰⁶ [Meu Deus. O que é isso? Só piora. Dickens! Robbie, você me conhece? (...) Você acha que eu deveria me afogar com moralismo sentimental?]

must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing.”²⁰⁷
(ELLMANN, 1988, p. 469)

A relação com a religiosidade, especialmente no primeiro ato, é frequentemente irônica. Ainda mais em sua associação com o financeiro; como quando Wilde pede que Robert Ross, que está com o seu dinheiro, dê uma gorjeta ao funcionário do hotel, e ele prefere dar de seu próprio bolso para não prejudicar o orçamento da fuga: “**Ross** Very well. I shall give them some of my own. **Wilde** This is in character. Robbie is a true Christian”²⁰⁸ (HARE, 2012, p. 26). Wilde aponta a figuração, a superficialidade do ato através da metáfora. Ross está fazendo seu papel de cristão com um ato caridoso, está adequadamente vestindo a sua máscara.

Algumas menções são sutis. Em meio a um belo discurso sobre a beleza ouvido apenas por um personagem que não pode entendê-lo, com uma declaração para um Bosie ausente, Wilde teoriza sobre a escrita, a criação ficcional e a experiência do autor:

So much I was right about, you see. Before the catastrophe, before the great disaster, one writes but one does not know. Until one has suffered, until the *great suffering*, it is all guesswork. One guesses merely. Imagination: a highfalutin word for guesswork.²⁰⁹ (HARE, 2012, p. 68) (grifo meu)

Essa associação da imaginação, da “adivinhação” com o desconhecimento anterior ao sofrimento, ganha ainda maior significado em contexto; após o período de sofrimento, Wilde para de escrever. Após adquirir o conhecimento, não é mais possível adivinhar ou imaginar; a ficção perde o sentido. Não é mais possível produzir ou permanecer no paraíso, na utopia.

Percebemos as semelhanças também entre a fala e um excerto de *De Profundis*. Wilde está confirmando suas suspeitas, ele percebe que, adivinhando, havia descoberto algo, mesmo antes de conhecer o sofrimento. Antes da dor em que se encontrava para escrever essa carta a Bosie, ele já entendera o significado da vida de um artista, e como viver para se tornar essa figura amada muito depois da morte: “I take a keen pleasure in the reflection that long before Sorrow had made my days her own and bound me to her

²⁰⁷ [Dickens era uma fobia antiga, e foi para diverti-la [Sra Levenson] que ele fez o seu comentário clássico ‘Seria preciso ter um coração de pedra para ler a morte da Pequena Nell sem cair na risada.’]

²⁰⁸ [**Ross** Muito bem. Eu vou dar a eles do meu próprio. **Wilde** Está no personagem. Robbie é um verdadeiro cristão.]

²⁰⁹ [Eu estava certo sobre tanta coisa, percebe. Antes da catástrofe, antes do grande desastre, escreve-se, mas não se sabe. Até que se tenha sofrido, até o *grande sofrimento*, é tudo adivinhação. Nós apenas adivinhamos. Imaginação: uma palavra pretensiosa para adivinhação.]

wheel I had written in *The Soul of Man* that he who would lead a Christ-like life must be entirely and absolutely himself.”²¹⁰ (WILDE, 2011a, p. 560)

Agora atentemos ao termo grifado. Em traduções publicadas até 1998, encontrei a expressão “Great suffering” nas variantes da New Revised Standard Version e na World English Bible (além de ter sido usado em diversas traduções mais recentes e populares, como a Common English Bible). Está em Matthew 24:21²¹¹:

So when you see the desolating sacrilege standing in the holy place, as was spoken of by the prophet Daniel, then those in Judea must flee to the mountains; the one on the housetop must not go down to take what is in the house; the one in the field must not turn back to get a coat. Woe to those who are pregnant and to those who are nursing infants in those days! Pray that your flight may not be in winter or on a sabbath. For at that time there will be great suffering, such as has not been from the beginning of the world until now, no, and never will be. And if those days had not been cut short, no one would be saved; but for the sake of the elect those days will be cut short.²¹²
(MATTHEW, 24:15-22) (BIBLE, 2011, *e-book*)

Wilde não fugiu diante da ameaça de prisão, mas sua sentença, máxima, não foi o fim do sofrimento previsto; como a personagem comenta, sua punição permanece; e deste grande sofrimento ele foge para a Itália, para um exílio que só vai ser reduzido pela sua morte, três anos depois. O silêncio de sua arte foi o resultado, mas a história de seus últimos anos, como a de Cristo, não deixou ainda de ser recontada. O exílio indicado na passagem é o cenário para o segundo ato da peça.

Voltamos a *De Profundis* para encontrar mais uma peça: “The secret of life is suffering.”²¹³ (WILDE, 2011a, p. 559) O segredo, o conhecimento, a sabedoria, todos se encontram depois do sofrimento, passando essa ponte que o personagem no momento já atravessou. Se a alma estava faminta até então por apenas procurar prazer (WILDE, 2011a), agora está saciada, o sofrimento já foi o bastante.

²¹⁰ [eu retiro muito prazer da reflexão de que muito antes de a Tristeza tornar os meus dias seus e me amarrar à sua roda eu havia escrito em *The Soul of Man* que ele que for levar uma vida como a de Cristo deve ser inteira e absolutamente ele mesmo.]

²¹¹ “for then there will be great suffering, such as has not been from the beginning of the world until now, no, nor ever will be.” (WEB) [pois então haverá grande sofrimento, como não houve desde o começo do mundo até hoje, não, nem nunca haverá.] “For at that time there will be great suffering, such as has not been from the beginning of the world until now, no, and never will be.” (NRSV) [Pois nesse momento haverá grande sofrimento, como não houve desde o começo do mundo até hoje, não, e nunca haverá.]

²¹² [Quando virdes o *Abominável Devastador*, predito pelo profeta Daniel, instalado no lugar santo – quem lê, entenda – então os que estiverem na Judéia fujam para os montes. Quem estiver no terraço não desça para pegar o que estiver em casa. Quem estiver na lavoura não volte atrás para pegar o manto. Ai das mulheres que estiverem grávidas ou amamentando naqueles dias. Orai para que vossa fuga não aconteça no inverno nem no sábado. Porque haverá *tamanha aflição como jamais houve desde o princípio do mundo*, nem haverá. Se aqueles dias não fossem abreviados, ninguém se salvaria. Por amor dos eleitos, porém, os dias serão abreviados.] (BÍBLIA, 2001, p. 1186)

²¹³ [O segredo da vida é o sofrimento.]

O tema é anunciado no primeiro ato, quando suas palavras ainda não estão na posição de sabedoria: “Outside this room, I will find only suffering. The world is charged. It is poised. My destiny will all too quickly unfold.”²¹⁴ (HARE, 2013b, *e-book*) O quarto do hotel no primeiro ato funciona como um espaço destacado do tempo, onde não precisam ser afetados pelo que acontece do lado de fora, podem comer sua última ceia e, a depender de Wilde, falar o mínimo possível de uma decisão que ele já tomou, sabendo que “o mundo” também tomou a sua. “The world is charged with the grandeur of God.”²¹⁵ (HOPKINS, *site*), o primeiro verso de “God’s Grandeur” (1877), um poema que descreve à sua maneira esse período vitoriano e encontra conforto em um abrigo semelhante, o alívio da natureza: “there lives the dearest freshness deep down things”²¹⁶ (HOPKINS, *site*), como o que Wilde descreve no parágrafo de *De Profundis* que conclui a peça. O mundo fora do quarto pronto para atingi-lo com o seu destino o faz em nome de alguém inevitável, o próprio Deus, em uma sociedade em que o pecado é um crime, em que essas barreiras são suficientemente ambíguas. E Wilde sabe que, mesmo que se permita uma noite de dúvida, deve seguir em frente.

Mesmo a morte de Cristo é trazida em *The Judas Kiss* com irreverência, usada inclusive com quebra de expectativa para efeito cômico, logo após uma fala que poderia ter sido sobrecarregada de drama de outra forma. Mas a figura de Wilde, aqui, não é melodramática, seu sofrimento demonstra por que Hare o classificou como estoico:

Wilde It is near the hour when I cried every night in prison. I wept every night for a year. For the whole of my first year. At six o’clock. *Bosie watches him, serious now.* This is the hour Christ died. **Bosie** I thought Christ died at three. **Wilde** Christ died at six. He died at cocktail hour.²¹⁷ (HARE, 2012, p. 76)

Sabemos que, como afirma Bosie, o horário assumido para a morte de Cristo teria sido três horas. É possível ler a passagem como um chiste referindo-se ao período aventureiro da escuridão; em especial com a referência ao álcool. A partir das seis, as “Leis de Cristo” não teriam mais valor entre os homens. Uma morte simbólica, portanto: lembrando de Romanos 7, a Lei só tem poder sobre os vivos, e “Assim também vós,

²¹⁴ [Fora deste quarto, vou encontrar apenas sofrimento. O mundo está carregado. Está preparado. O meu destino vai se desdobrar rápido demais.]

²¹⁵ [O mundo está carregado com o esplendor de Deus.]

²¹⁶ [lá vive o mais doce frescor bem no fundo das coisas.]

²¹⁷ [**Wilde** Está perto da hora em que eu chorava toda noite na prisão. Eu chorei toda noite por um ano. Por todo o meu primeiro ano. Às seis horas. *Bosie o observa, agora sério.* Foi nessa hora que Cristo morreu. **Bosie** Pensei que ele tivesse morrido às três. **Wilde** Cristo morreu às seis. Ele morreu na hora dos coquetéis.]

meus irmãos, morrestes para a Lei pelo corpo de Cristo” (Romanos 7:4) (BÍBLIA, 2001, p. 1334). Nessa pequena brincadeira, então, o *Happy Hour* iniciaria o período não coordenado pela lei religiosa, sem a presença de Cristo.

Há na literatura de Wilde, também, um momento importante que marca as seis horas, mas nesse caso, as seis da manhã. Em “The Ballad of Reading Gaol”:

At six o'clock we cleaned our cells,
At seven all was still,
But the sough and swing of a mighty wing
The prison seemed to fill,
For the Lord of Death with icy breath
Had entered in to kill.²¹⁸ (WILDE, 2011a, p. 308)

No poema, os prisioneiros temem a chegada do amanhecer; é o sol, com sua luz, contrário à imagem mais habitual, que para os condenados expõe e carrega a morte. É um taciturno nascer do sol, também, que termina a peça, depois de consumada a tragédia do personagem: “The sun rises, brilliant now over the sea.”²¹⁹ (HARE, 2012, p. 116) O sol esperançoso da manhã de Hopkins está muito distante agora. O sol de *The Judas Kiss* traz medo, enquanto o conforto é buscado na escuridão. A natureza protege os pecadores à noite, “She will hang the night with stars so that I may walk abroad in the darkness without stumbling”²²⁰ (WILDE, 2011a, p. 575), quando a lei divina está ausente de julgamento.

A presença do sol evoca ainda a claridade, a verdade, a impossibilidade física de esconder. As cenas de *The Judas Kiss* são nomeadas e divididas temporalmente no primeiro ato pelas refeições: “*Scene one Lunchtime Scene Two Teatime*”²²¹ (HARE, 2013b, *e-book*); no segundo, pela luz: “*Scene One Dusk Scene Two Dawn*”²²² (HARE, 2013b, *e-book*), a importância de o começo do ato, com relativa harmonia entre o casal, ser no começo da noite, e a segunda cena, em que se efetiva a separação, ser no alvorecer, é assim reforçada. Esse amanhecer, no inglês original, carrega um duplo sentido: “dawn” significa também compreensão; a percepção de que não seria possível continuar, de que Bosie iria deixá-lo, independente do que Wilde fizesse, a opção de

²¹⁸ [Às seis horas limpamos nossas celas, às sete tudo estava parado, mas o murmúrio e balanço de uma asa/ala poderosa, que a prisão parecia preencher, pois o Senhor da Morte com seu hálito gélido, tinha entrado para matar.]

²¹⁹ [O sol se ergue, brilhante agora sobre o mar.]

²²⁰ [Ela vai pendurar estrelas na noite para que eu possa caminhar ao ar livre na escuridão sem tropeçar.]

²²¹ [*Cena Um* Hora do almoço *Cena Dois* Hora do chá]

²²² [*Cena Um* Crepúsculo *Cena Dois* Alvorada]

continuar a relação não estava mais ao seu alcance. Depois do longo intervalo sob o abrigo da noite, a luz do sol traz com ela a realidade, e esse é um fim indesejável.

Esse amanhecer evoca ainda outra referência: entre as cartas para Bosie do período entre seus três julgamentos, Oscar Wilde o descreve, segundo citado por Ellmann, como “None of God’s created beings, and you are the Morning Star to me, have been so wildly worshipped, so madly adored.”²²³ (WILDE, *apud* ELLMANN, 1988, p. 471) A estrela da manhã brilha no céu antes do nascer do sol, que sobrepuja então a sua luz; assim, o amanhecer traria o desaparecimento dessa metáfora de Bosie. Estrela da Manhã é também um conhecido epônimo de Satã, pela tradução de Lúcifer, e tratando-se de Vênus, é um símbolo do feminino, associação adequada para um amante belo e traidor.

John Drury aponta a importância das horas do dia marcadas também em Marcos, em pontos limítrofes:

Tanto no início quanto no final do livro [de Marcos], os dias são marcados, juntamente com os momentos do dia, com uma precisão que falta a outras partes. E em ambos o padrão familiar é discernível. A primeira passagem 1:21-38 cobre 24 horas, de manhã a manhã. No sábado de manhã, Jesus cura um homem em uma sinagoga e uma mulher em uma casa. “Ao entardecer, quando o sol se pôs”, ele cura “muitos doentes de diversas enfermidades”, entre a multidão à porta (1:35), retirou-se para um lugar deserto para orar, onde Simão o encontra e o leva de volta à vida pública. É, muito precisamente, um dia cheio. (...) E está na mente de Marcos. Jesus “levantando-se quando ainda estava escuro” (1:35), nesse primeiro dia profetiza (mais precisamente em grego do que na VRJ) sua ressurreição matinal no fim. Os últimos capítulos cobrem uma série de dias e de horas começando em 14:1. Há uma precisão sem precedentes sobre a hora da morte de Jesus. Ele é crucificado na terceira hora, morre na sexta e é enterrado ao anoitecer. Segue-se um sábado em que nada acontece antes de o túmulo ser encontrado vazio de manhãzinha, no primeiro dia da semana. (DRURY, 1997, p. 441)

É marcante também o amanhecer representar a ressurreição de Cristo. Esteve enterrado durante a noite e retorna para ser encontrado com a luz do sol. Há um caminho de manhã, mas a cena exaltada repetidamente na literatura de Wilde é a morte, não a ressurreição.

Ainda, em “The Critic as Artist” (1891), Wilde finaliza o diálogo chamando atenção para esse momento do dia:

GILBERT Yes: I am a dreamer. For a dreamer is one who can only find his way by moonlight, and his punishment is that he sees the dawn before the rest of the world. ERNEST His punishment? GILBERT And his reward. But, see,

²²³ [Nenhum dos seres criados por Deus, e você é a Estrela da Manhã pra mim, foi tão selvagemmente venerado, tão enlouquecidamente adorado.]

it is dawn already. Draw back the curtains and open the windows wide. How cool the morning air is!²²⁴ (WILDE, 2011a, p. 180)

Além de marcar o momento como um final, ele é apontado como uma punição; a compreensão de que ele se aproxima, essa mudança, esse novo tempo, a clareza, há uma recompensa, mas antes de considerá-la, uma punição.

Retorno então para a cena que explicita a referência do título, em uma rubrica e sua reflexão:

[Wilde] You will never be free until you ask my forgiveness. Kiss me. *And Bosie leans in for the Judas Kiss. It is quite short, and when it is over Wilde smiles almost contentedly, a rite enacted.* (...) In prison I had the chance to read the Christ story. Over and over. It seemed to me the greatest story I ever read. But it has one flaw. Christ is betrayed by Judas, who is almost a stranger. Judas is a man he doesn't know well. It would be artistically truer if he were betrayed by John. Because John is the man he loves most.²²⁵ (HARE, 2012, p. 114-115).

A história de Cristo é, outra vez, um conto que pode ser criticado de um ponto de vista literário, pode ser melhorado, inclusive. A morte aperfeiçoa o amor nos escritos de Wilde; e o amor aperfeiçoaria a morte do sacrifício, segundo o Wilde de Hare; portanto, um amor que termina em morte seria um fim mais belo, artisticamente arquitetado, um aperfeiçoamento no criado pela natureza ou pela religião. Wilde recria a sua versão melhorada. Apresento a cena a partir da fala de Wilde justamente para explicitar suas engrenagens. Até então, as ordens vieram de Bosie. Cada decisão relevante é guiada por ele: Wilde não fugiria à prisão, mas Bosie também não estaria com ele quando os guardas chegassem, morariam juntos na Itália, e ele partiria, aceitando a oferta de dinheiro da mãe. Porém, assim que fica explícito que Bosie vai partir, Wilde comanda a cena, guiando cada acusação, conduzindo-os por uma espécie de performance que se configura como o ritual de sacrifício a que ele se entregara muito antes. Ele pede pelo beijo de Judas, a comparação com Jesus Cristo é sua, seu o sacrifício ainda mais artisticamente real porque executado por aquele que ele mais amava. O paralelo entre os dois atos também está colocado sutilmente. Duas vezes Wilde pede que Bosie o beije.

²²⁴ [GILBERT Sim: eu sou um sonhador. Pois um sonhador é alguém que só pode encontrar o seu caminho à luz da lua, e a sua punição é que ele vê a alvorada antes do resto do mundo. ERNEST Sua punição? GILBERT E sua recompensa. Mas, veja, já é alvorada. Afaste as cortinas e abra bem as janelas. Como o ar matinal está fresco!]

²²⁵ [[Wilde] Você nunca vai se libertar até que peça meu perdão. Beije-me. *E Bosie se inclina para o beijo de Judas. É bem rápido, e quando acaba Wilde sorri quase satisfeito, um ritual encenado.* (...) Na prisão eu tive a chance de ler a história de Cristo. De novo e de novo. Pareceu-me a maior história que eu já li. Mas tem uma falha. Cristo é traído por Judas, que é quase um estranho. Judas é um homem que ele não conhece bem. Seria artisticamente mais verdadeiro se fosse traído por João. Porque João é o homem que ele mais amou.]

Por duas vezes ele é traído por Bosie. A segunda, a traição final, é mais explícita. Na primeira, Bosie insiste que Wilde fique para enfrentar o julgamento, inclusive com a barganha de reencontrá-lo ainda esta noite, mas notificando que a família insiste que ele mesmo parta:

Bosie Have you decided? **Wilde** I'm sorry? **Bosie** Today. Will you stay or go? **Wilde** Oh. I am in the process, Bosie. Kiss me. *Bosie moves across to him and kisses him. The kiss deepens. Then Wilde withdraws a little and hugs him. There is silence.* It is what we fear which happens to us.²²⁶ (HARE, 2013b, e-book)

Além de terminar com uma citação quase perfeita de uma frase dita por Wilde, o beijo mesmo demandado por Wilde aprofunda o evidente poder de Bosie sobre ele, poder baseado na atração. O beijo serve como moeda de barganha, e fecha o negócio, concluindo ambas as transações como definitivas para seguirem a vontade do homem mais jovem.

A ambiguidade da figuração é evocada quanto ao pagamento de Judas, quando Bosie anuncia que sua mãe enviará ainda 500 libras para Wilde, este responde “More conventionally it is you who should receive the pieces of silver, but in this case it is me.”²²⁷ (HARE, 2012, p. 111) Se por um lado, está acusando Bosie da posição traidora, por outro chama atenção para esta duplicidade.

Com isto em vista, surge ainda a possibilidade de interpretação visionada pelo homem que trouxe a peça de volta aos palcos, no papel do próprio Wilde, causando a sua revisão pela comunidade teatral: Rupert Everett. O ator alavancou a montagem da peça para conseguir visibilidade para o filme que produziu poucos anos depois com o mesmo tema; em entrevistas, ele afirma sobre Wilde: “For me, he’s a patron saint figure, or even a Christ figure.”²²⁸ (THORPE, 2018, *site*) Mas inferimos sua visão da personagem a partir das falas que escreveu para sua versão, *The Happy Prince* (2018); a aproximação bíblica explícita ali seu duplo sentido: por um lado, a comparação com Cristo aparece novamente: “The disciples sleep. The end is nigh.”²²⁹ (The HAPPY Prince, 2018, 1:25:38); por outro, seu Wilde afirma “I am my own Judas.”²³⁰ (The HAPPY Prince,

²²⁶ [**Bosie** Você decidiu? **Wilde** Me desculpe? **Bosie** Hoje. Você vai ficar ou partir? **Wilde** Ah. Estou no processo, Bosie. Beije-me. *Bosie vai até ele e o beija. O beijo se aprofunda. Então Wilde se afasta um pouco e o abraça. Há silêncio.* É o que tememos que nos acontece.]

²²⁷ [Mais convencionalmente seria você que deveria receber as moedas de prata, mas neste caso sou eu.]

²²⁸ [Pra mim, ele é a figura de um santo padroeiro, ou mesmo uma figura de Cristo.]

²²⁹ [Os discípulos dormem. O fim está próximo.]

²³⁰ [Eu sou meu próprio Judas.]

2018, 46:52) Everett percebe, portanto, uma duplicidade na figura de Wilde, e sua interpretação é de que o próprio estaria ciente de se colocar para a cruz: por um lado, Cristo, por outro, seu próprio Judas.

Essa comparação parece ter sido visualizada também por Ellmann, quando ele descreve o período decisivo em que Wilde ainda tinha a possibilidade de fugir do encarceramento:

To some extent Wilde was the prey of his own consciousness as well as of Queensberry father and son. His inclination to betray himself, such as he attributed to mankind in general in ‘Humanidad,’ was not thoroughgoing. He thought of self-betrayal as proceeding in surges, after which there would be recoveries. The role of victim – Sebastian or Marsyas – was only one among several, including the dandy and the apostle of joy, through which he could see himself passing. In his flirtation with Catholicism, he spoke of going to see Newman ‘to burn my fingers a little more.’²³¹ (ELLMANN, 1988, p. 440)

A imagem de traição, mesmo a de auto-traição, próxima à figura do mártir (e do artista), e a referência à relação conturbada do escritor com a religião católica levam-nos à imagem do traidor. Reforçada ainda pela sequência: “We are by nature our own enemies, ‘the lips betraying and the lips betrayed.’ We seek the events that unconsciously befit us, which consciously we fear.”²³² (ELLMANN, 1988, p. 440) Os lábios que traem e são traídos, o homem traído e o traidor, associam-se em um mesmo representante. A mencionada atração pelo próprio medo, e o medo da própria atração, os lábios que traem com um beijo, em “Humanidad” e em “The Ballad of Reading Gaol”, e os que traem por um beijo, em *Salomé*, todos estão retomados em *The Judas Kiss*.

Se levarmos em conta a leitura de Frank Kermode já apontada, porém, de conhecimento e intenção de Cristo já desde o acolhimento de Judas entre seus discípulos, essa dupla encarnação se torna desnecessária. A figura de Wilde como Cristo que escolhe a morte martirizado em nome de um romance, que aceita a própria destruição nas mãos daquele que mais ama, esse sim um duplo João-Judas, é suficientemente completa. E Ellmann garante esse pré-conhecimento também da parte de Wilde:

²³¹ [Até certo ponto Wilde foi presa da sua própria consciência tanto quanto de Queensberry, pai e filho. A sua inclinação para se trair, que ele atribuía à humanidade em geral em “Humanidad,” não era completa. Ele pensava a auto-traição como atuando em ondas, após as quais haveria recuperações. O papel da vítima – Sebastião ou Marsias – era apenas um entre muitos, inclusive o dândi e o apóstolo da alegria, pelos quais ele se via passar. No seu flerte com o catolicismo, ele falou em ir ver Newman ‘para queimar os meus dedos um pouco mais’.]

²³² [Nós somos por natureza nossos próprios inimigos, ‘os lábios traindo e os lábios sendo traídos.’ Inconscientemente buscamos os eventos que nos são adequados, que conscientemente tememos.]

Wilde had made a decision, and intended to stick to it. (...) And he knew what running away would be like, whether he did it in the boisterous company of Frank Harris or by himself. There would be no dignity in that. (...) What he wrote to Douglas just before the trial ended was what he felt all along: ‘I decided that it was nobler and more beautiful to stay.... I did not want to be called a coward or a deserter. A false name, a disguise, a hunted life, all that is not for me.’ He chose to be convicted, knowing that people would wrongly say that he chose out of weakness or megalomania – yet neither obliged his choice. Could he really have preferred picking oakum to ruling a dinner table? He recognized that of the ignominious alternatives available to him, this was the least unheroic. (It was also the most modest.) (...) As for Yeats himself, he wrote later, ‘I have never doubted, even for an instant, that he made the right decision, and that he owes to that decision half of his renown.’ He submitted to the society he had criticized, and so he earned the right to criticize it further.²³³ (ELLMANN, 1988, p. 470-471)

Não desejo aqui discutir os motivos por trás da figura histórica, mas apontar esses registros de um sacrifício escolhido e das consequências consideradas para além do próprio tempo de vida, marco de mártires, em especial da figura que encabeça nossa comparação.

Entretanto, o beijo tem mais um alcance nesse intertexto. Em especial, a partir de uma acusação recorrente de Bosie sobre Wilde: “that does not disturb you? The thought of it? The shame? Being taken for a coward?”²³⁴ (HARE, 2012, p. 32); “Because you lacked courage”²³⁵ (HARE, 2012, p. 102); “then you will be condemned because you took the coward’s way”²³⁶ (HARE, 2012, p. 102). A acusação específica de covardia, associada ao título da peça e à cena que o repete, da traição que esperamos acontecer, remete a um trecho da escrita do próprio Wilde, já citado aqui na página 75, realizado no período eclipsado pela peça:

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,

²³³ [Wilde havia tomado uma decisão, e pretendia se manter nela. (...) E ele sabia como seria fugir, quer fosse na companhia turbulenta de Frank Harris ou sozinho. Não haveria dignidade nisso. (...) O que ele escreveu para Douglas logo antes do final do seu julgamento foi o que ele sempre sentiu: ‘Eu decidi que seria mais nobre e mais belo ficar... Eu não queria ser chamado de covarde ou desertor. Um nome falso, um disfarce, uma vida sendo caçado, tudo isso não é para mim.’ Ele escolheu ser condenado, sabendo que as pessoas iriam erroneamente dizer que ele escolheu por fraqueza ou megalomania – porém nenhuma dessas compeliu sua escolha. Ele poderia realmente ter preferido carregar estopa a presidir uma mesa de jantar? Ele reconheceu que entre as alternativas infames disponíveis a ele, essa era a menos não-heroica. (Também era a mais modesta.) (...) Quanto ao próprio Yeats, ele escreveu depois, ‘Nunca duvidei nem por um instante que ele fez a decisão certa, e que deve a essa decisão metade do seu renome.’ Ele se submeteu à sociedade que havia criticado, e assim ganhou o direito de criticá-la mais.]

²³⁴ [isso não te incomoda? Pensar nisso? Na vergonha? Ser considerado um covarde?]

²³⁵ [Porque te faltou coragem.]

²³⁶ [então você será condenado porque escolheu o caminho covarde.]

The brave man with a sword!²³⁷ (WILDE, 2011a, p. 305)

O beijo é, então, a arma do covarde para matar o que ama. A arma escolhida por Judas, e por Bosie. Mas de fato a arma exigida por Wilde, escolhida por ele ao implicitamente devolver as acusações de covardia, e também, de amor, pois o assassino, em seu poema, é aquele que ama, e não o objeto do amor. Nessa projeção desejada ele consegue, tragicamente, chegar em seu final, conquistando ao menos de modo figurado a posição do objeto destruído pelo amor de Bosie.

As últimas palavras de Wilde na peça são uma poética citação de *De Profundis*:

All trials are trials for one's life, just as all sentences are sentences of death, and three times I have been tried. The first time I left the box to be arrested, the second time to be led back to the House of Detention, the third time to pass into a prison for two years. Society, as we have constituted it, will have no place for me, has none to offer; but Nature, whose sweet rains fall on unjust and just alike, will have clefts in the rocks where I may hide, and secret valleys in whose silence I may weep undisturbed. She will hang the night with stars so that I may walk abroad in the darkness without stumbling, and send the wind over my footprints so that none may track me to my hurt: she will cleanse me in great waters, and with bitter herbs make me whole...²³⁸ (HARE, 2012, p. 115-116) (WILDE, 2011a, p. 575)

No programa para a montagem de 2012 no Duke of York's Theatre está publicado também um outro excerto retirado do começo dessa longa carta. Além de ser um belo monólogo que pontua o ápice lírico da peça, considerando-se que no momento em que se passaria a cena em que ele é recitado, 1897, historicamente, a longa carta endereçada a Bosie já havia sido escrita e entregue a Ross, ele pode ser visto diegeticamente como uma autocitação. Uma citação que relembra, portanto, o sentimento de traição com que a carta foi escrita, revivido neste novo abandono. O ponto de retorno através da memória leva-nos para a ocorrência entre os atos – a prisão, consequência da primeira decisão de não fugir –, associando os dois momentos mostrados, colocando em paralelo suas traições finais através do seu elo inevitável. Ellmann relata os planos para a escrita da carta:

²³⁷ Tradução: ver nota 187.

²³⁸ [Todos os julgamentos são julgamentos pela vida, assim como todas as sentenças são sentenças de morte, e três vezes eu fui julgado. Na primeira vez, deixei o banco de réus para ser preso, na segunda vez para ser levado de volta à Casa de Detenção, na terceira, para ir para a prisão por dois anos. A sociedade, como nós a constituímos, não terá lugar para mim, não tem nenhum a oferecer; mas a Natureza, cujas chuvas doces caem igualmente em justos e injustos, terá fendas nas rochas onde eu possa me esconder, e vales secretos em cujo silêncio eu possa chorar sem ser perturbado. Ela vai pendurar estrelas na noite para que eu possa caminhar ao ar livre na escuridão sem tropeçar, e enviar o vento sobre as minhas pegadas para que ninguém possa me seguir para me ferir: ela me purificará em grandes águas, e com ervas amargas me fará inteiro...]

He would write a letter to Alfred Douglas, as he was allowed to do by rule, but such a letter as would also offer an autobiographical account of his last five years. It would follow, like a parable, his progress from pleasure to pain and then, in the last months, to a change of heart and mastery of pain. Remorse, purgation, and hope would all play their parts, the old life and the *Vita nuova*.²³⁹ (ELLMANN, 1988, p. 510)

Porém, como já vimos, a escrita da carta é suficiente para expressar e, portanto, esgotar o jorro mais potente desses sentimentos. A citação que finaliza a peça, ao contrário da colocada no programa, é retirada aproximadamente do final da carta, e expressa magistralmente o efeito de ressurgimento, de uma vida nova construída sobre a estética do recente sofrimento e não, como a anterior, do prazer. Ao fim do monólogo é possível encarar a dor com o estoicismo que Hare admira. É quase poético que Wilde tenha vivido ainda três anos, tanto quanto o reinado da sua Star-Child depois da própria peregrinação de sofrimento. A parábola registrada em *De Profundis* se torna uma das principais referências para entender a relação entre as duas figuras históricas de seu remetente e destinatário (reconhecendo-se que não é nada humilde ou imparcial) e está repleta de comparações que complementam as teorias anteriores aproximando o artista da figura de Cristo, tanto quanto apenas em *The Soul of Man Under Socialism* ele havia desenvolvido. Por exemplo:

Nor is it merely that we can discern in Christ that close union of personality with perfection which forms the real distinction between classical and romantic Art and makes Christ the true precursor of the romantic movement in life, but the very basis of his nature was the same as that of the nature of the artist, an intense and flamelike imagination.²⁴⁰ (WILDE, 2011a, p. 560)

Ele exalta aqui em Cristo, ainda, a mesma característica que acusou Bosie por ter completamente em falta: imaginação; assim, apesar dos elogios em cena à produção de seu amante, apesar dos elogios ao mistério da perfeição de sua figura, inferimos que como artista ele seria fundamentalmente falho. O monólogo coloca em evidência, ainda, o texto de Oscar Wilde, o valor e prazer estéticos que são silenciados a partir desse ponto, quando a personagem já admitiu que não consegue mais escrever. Além disso, ao

²³⁹ [Ele escreveria uma carta para Alfred Douglas, como tinha permissão de fazer por regra, mas uma tal carta que também ofereceria um relato autobiográfico dos seus últimos cinco anos. Seguiria, como uma parábola, o seu progresso do prazer para a dor e então, nos últimos meses, para uma mudança de mentalidade e o domínio da dor. Remorso, purgação e esperança, todos fariam a sua parte, a velha vida e a *Vita nuova*.]

²⁴⁰ [Não se trata apenas de que podemos distinguir em Cristo aquela união firme de personalidade com perfeição que forma a verdadeira distinção entre a Arte clássica e a romântica e faz de Cristo o verdadeiro precursor do movimento romântico em vida, mas o próprio fundamento da sua natureza era o mesmo da natureza do artista, uma imaginação intensa e como uma chama.]

finalizar com as palavras registradas do escritor, Hare restitui a voz que vemos ser silenciada pela sociedade ao longo da peça.

Escolhe também um texto adequadamente dramático: “De Profundis is a kind of dramatic monologue, which constantly questions and takes into account the silent recipient’s supposed responses.”²⁴¹ (ELLMANN, 1988, p. 513) Mas o trecho escolhido em específico não contém os constantes pronomes a interagirem com e acusarem o interlocutor, é um trecho de poesia e autorreflexão, que parte de um Wilde já solitário em cena e o desloca. A quebra da quarta parede não é incomum na obra de Hare, porém, nas três peças da trilogia finalizada com *The Judas Kiss*, é um recurso pouco usado. Apenas nesse monólogo final está apontado que Wilde se volta para nós²⁴², o público, e ainda assim com o estratagema de uma janela. Apesar do acessório, essa cena representa uma quebra, a citação de *De Profundis* com uma linguagem diferente da oferecida por Hare até esse ponto. Pela primeira vez, não há o uso nem mesmo de um interlocutor estrangeiro, que não compreende, mas justifica a expressão dos pensamentos; é suficiente para afastá-la da ilusão dramática que compôs a peça até essa fala. Portanto, podemos ler esse final também como a inserção de uma linguagem lírica, como um comentário ao drama anterior; a personagem dramática abandonada nesse momento em prol do ator.

Richard Ellmann aponta um fato que, por mais objetivo que pareça, é facilmente esquecido sobre essa obra: “The most important thing about *De Profundis* is that it is a love letter.”²⁴³ (ELLMANN, 1988, p. 515) Esse fato apenas já tornaria ela a conexão perfeita entre a religiosidade e o universo sensorial wildeano, em que reconhece o sentimento mais potente impulsionando a última peça da trilogia romântica. Além das acusações sobre Bosie, da filosofia individualista e estética de Cristo, do relato biográfico, do conto de conversão, a carta apresenta uma filosofia de amor, que conversa especialmente com seus contos de fadas. Quando escreve “*At all costs I must keep Love in my heart. If I go into prison without Love what will become of my Soul?*”²⁴⁴ (WILDE, 2011a, p. 549), lembramo-nos da alma de “The Fisherman and his Soul”, que partiu sem

²⁴¹ [De Profundis é um tipo de monólogo dramático, que constantemente questiona e leva em consideração as supostas respostas do seu destinatário silencioso.]

²⁴² O detalhe do uso da palavra “nós” também carrega a importante informação de que Hare escreve seu texto esperando um leitor que se imagine nessa posição de público, mais um sinal da preocupação com a obra publicada como material artístico independente; não um apoio apenas para a montagem, não é uma instrução para o ator.

²⁴³ [A coisa mais importante sobre De Profundis é que ela é uma carta de amor.]

²⁴⁴ [A todo custo eu devo manter o Amor no meu coração. Se eu for para a prisão sem o Amor, o que vai acontecer à minha Alma?]

o coração e foi corrompida, tornando-se maligna. Ainda, a descrição de um Bosie sem merecimentos e da consciência de Wilde sobre esse fato, o mesmo Bosie desnecessariamente criticado na peça de Hare, fica definitivamente registrada na carta; assim como a valorização do amor em sua forma puramente unilateral:

Do you really think that at any period in our friendship you were worthy of the love I showed you, or that for a single moment I thought you were? I knew you were not. But Love does not traffic in a marketplace, nor use a huckster's scales. Its joy, like the joy of the intellect, is to feel itself alive. The aim of Love is to love: no more, and no less.²⁴⁵ (WILDE, 2011a, p. 549)

Ele reitera também a defesa da escolha do amor, da não necessidade de justificativa, desse sentimento com valor unilateral; a capacidade de não condicioná-lo a um julgamento objetivo do valor no objeto amado, Hare percebe em suas leituras de Wilde e representa magistralmente na sua obra. E a comparação recorrente do sentimento com o fazer artístico, com um poder transcendente e com o exercício intelectual equipara essas esferas na filosofia de Wilde:

The faith that others give to what is unseen, I give to what one can touch, and look at. My gods dwell in temples made with hands; and within the circle of actual experience is my creed made perfect and complete: too complete, it may be, for like many or all of those who have placed their heaven in this earth, I have found in it not merely the beauty of heaven, but the horror of hell also.²⁴⁶ (WILDE, 2011a, p. 556-557)

A devoção religiosa à arte e à beleza, e conseqüentemente ao belo e amado, como se a resposta das grandes perguntas estivesse encarnada em uma obra perfeita:

Beauty? Yes. Beauty above everything, and in all things. (...) The man next door, making the coffee, being, as both of us know, exquisitely beautiful and seeming therefore to hold some secret which must be prised from him. But which cannot, I fear, dear friend, be prised in a single night. *He pauses.* Nor even in a single life.²⁴⁷ (HARE, 2013b, *e-book*)

²⁴⁵ [Você realmente acha que em qualquer período na nossa amizade você foi digno do amor que eu demonstrei, ou que por um único momento eu pensei que fosse? Eu sabia que você não era. Mas o amor não faz trocas em um mercado, nem usa a balança de um vendedor. A sua alegria, como a alegria do intelecto, é se sentir vivo. A meta do Amor é amar: nada mais, e nada menos.]

²⁴⁶ [A fé que outros dão ao que é invisível, eu dou ao que pode ser tocado, e visto. Meus deuses habitam templos feitos com as mãos; e dentro do círculo da experiência o meu credo é feito perfeito e completo: completo demais, pode ser, pois como muitos ou todos aqueles que alocaram o seu céu nesta terra, eu encontrei nela não apenas a beleza do céu, mas o horror do inferno também.]

²⁴⁷ [Beleza? Sim. Beleza acima de tudo, e em todas as coisas. (...) O homem na sala ao lado, fazendo café, sendo, como ambos sabemos, impecavelmente belo e aparentando portanto portar algum segredo que deve ser arrancado dele. Mas que não pode, eu temo, querido amigo, ser arrancado em uma única noite. *Ele pausa.* Nem mesmo em uma única vida.]

A ironia de Wilde fica evidente ao colocar esses aspectos mais valorizados em seus escritos críticos na boca do personagem que diz ser como os outros o viam, Lord Henry Wotton, em *The Picture of Dorian Gray*: “‘What of art?’ she asked. ‘It is a malady.’ ‘Love?’ ‘An illusion.’ ‘Religion?’ ‘The fashionable substitute for Belief.’”²⁴⁸ (WILDE, 2011a, p. 114) E ao explicar seu personagem, o faz nos termos da sua própria teoria. Os vivos não podem ignorar a vida, ela deve ser uma faceta do ideal artístico, uma parte essencial dele. Como coloca Ellmann, trata-se de um ideal próximo do religioso:

In defending the book Wilde explained, ‘Lord Henry Wotton seeks to be merely the spectator of life. He finds that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it.’ To cultivate art apart from life is to build a fire that cannot burn. (...) Yet, as Des Esseintes says in a passage often overlooked, aestheticism is fundamentally an aspiration towards an ideal, towards an unknown universe, towards a beatitude, as desirable as that promised by the Scriptures.²⁴⁹ (ELLMANN, 1988, p. 318)

Hare responde a essas linhas conhecidas de maneira mais direta, mas seu Wilde o diz de maneira igualmente enigmática: “Love is not the illusion. Life is.”²⁵⁰ (HARE, 2012, p. 97)

A citação não apenas repete, mas reconstrói o texto epistolar em outra situação, dramaturgicamente, de forma que o que “contava”, agora pode “mostrar” em cena. Inversamente, ao escolher eclipsar o período em que Wilde esteve preso na peça, Hare transforma diversas situações potenciais em relatos. Como observa Ryngaert:

A utilização dos monólogos após o acontecimento ou fora dele exclui as situações fortes demais, diminui ou elimina o que ele tem de dramático. A pessoa que narra pode reviver com força o que viveu se isolando no entanto, do que seu passado impunha de mais patético. A montagem de vários relatos de vida impõe um tempo teatral do ajuste, da reflexão e do distanciamento. (RYNGAERT, 1998, p. 98)

O caso a que Jean-Pierre Ryngaert se referia não é, naturalmente, o desta peça. Não se trata de uma montagem de relatos. Entretanto, a escolha de concentrar a atenção dramática nas duas cenas com Bosie, efetivamente distanciando-nos de outros momentos igualmente ou mais trágicos como as mortes da mãe e da esposa, o afastamento dos

²⁴⁸ [‘E quanto à arte? ela perguntou. ‘É uma doença.’ ‘Amor?’ ‘Uma ilusão.’ ‘Religião?’ ‘O substituto da moda para a Crença.’]

²⁴⁹ [Ao defender o livro Wilde explicou ‘Lord Henry Wotton busca ser apenas um espectador da vida. Ele descobre que aqueles que rejeitam a batalha são mais profundamente feridos que aqueles que tomam parte nela.’ Cultivar a arte separada da vida é construir um fogo que não pode queimar. (...) Porém, como diz Des Esseintes em uma passagem frequentemente negligenciada, o esteticismo é fundamentalmente a aspiração de um ideal, em direção a um universo desconhecido, em direção à beatitude, tão desejável como a prometida pelas Escrituras.]

²⁵⁰ Tradução: ver nota 158.

filhos, o desprezo da sociedade e os sofrimentos na prisão, diversos desses relatados ao longo da peça, é um instrumento eficaz para afunilar o foco nos aspectos que mais interessam ao autor nessa montagem: amor, traição e sacrifício. Da mesma forma que a inversão em Marcos que transforma a morte de João Batista em lembrança, o momento presente aqui é reforçado por esse passado fora de cena.

O título escolhido por Ross para a carta é também um nome conhecido para o salmo 130 (pelas suas palavras iniciais em latim). Uma súplica das profundezas ao Senhor, por redenção, adequada a um homem escrevendo da prisão uma carta que conte o seu lado do período pelo qual foi condenado: “Out of the depths I cry to you”²⁵¹ (BIBLE, 2011, *e-book*). Compara ainda Deus à manhã, ao que chamamos atenção pelo contexto atual; mesmo que seja apenas uma metáfora, são alternativas, e o eu lírico não aguarda pela chegada da manhã, ele se mantém nas profundezas escuras; enquanto os que esperam pela manhã não esperam pelo perdão divino com o mesmo fervor: “my soul waits for the Lord/more than those who watch for the morning.”²⁵² (BIBLE, 2011, *e-book*)

Ao citar a natureza como refúgio na sua fala final, a personagem Wilde evoca o ensaio “The Decay of Lying”, em que essa natureza se aproxima da vida em contraponto com a arte, com o véu que cobre e aperfeiçoa. A natureza está próxima de um material cru, imperfeito, mas mais verdadeiro (o que naturalmente não é mérito no contexto do ensaio). Dessa forma, esse refúgio remete ainda à realidade, à solidão que o dia traz com sua luz, com a percepção da verdade depois de caídas as máscaras; e ao silêncio, à ausência da arte executada pelo autor através das palavras. Wilde não mais escreve, está pronto para o seu refúgio final, foi calado, a única situação em que não receberá julgamentos.

²⁵¹ [Das profundezas clamo a ti]

²⁵² [minha alma espera pelo Senhor/mais que aqueles que vigiam pela manhã.]

CONCLUSÃO

A intertextualidade desenvolve a biblioteca mundial como uma rede, abrangendo desde os textos da antiguidade. Esta dissertação pinça três nós nessa rede para expor as conexões entre eles. Ao escrevê-la, pude examinar uma obra que se relaciona intimamente com o texto bíblico, assim como com um dos mais importantes autores do século XIX. Analisando alusões, citações, paródias, e demais relações entre os textos aqui estudados, encontrei na peça *The Judas Kiss* ligações entre três figuras aparentemente tão distantes – o Messias de uma das religiões mais difundidas no mundo, o maior representante da arte pela arte, e um dramaturgo marxista contemporâneo.

Nessas ligações, a procura de uma verdade estética, como a lida na Bíblia por Edmund Leach, composta no conjunto por ressonâncias e influências, e como a de Wilde, composta por ideias assumidas como opostas, foi capaz de apontar os caminhos interpretativos sugeridos pelas tantas intersecções entre as obras.

Esse drama de 1998 é exemplar na aplicação de estudos intertextuais, inclusive com a intenção declarada por David Hare de revisar a imagem de Wilde: uma interferência de um texto posterior sobre o anterior, como a que vemos realizada a partir do Novo Testamento nas interpretações do Antigo. Hare associa simbolicamente as duas outras figuras e, ao ressaltar nelas traços de sua própria escritura, demonstra sua concepção de o estilo, no drama, ser próximo à pintura²⁵³, justamente ao inserir o estilo de outros autores na sua peça. O retrato de Dorian contém Basil, e o personagem Wilde contém Hare. Não um ou outro, mas ambos são revelados na peça.

Hare escolhe destacar o romantismo nas posições políticas de seus antecessores, o idealismo individual e a originalidade. Ressalta a ausência de julgamento: na Bíblia; na filosofia de Wilde (em contraponto com uma sociedade em que o julgamento superficial seria preponderante) e na sua visão de um Cristo artista, individualista; na defesa que o irlandês faz da amoralidade; na própria defesa de Hare de um Cristo que se encontra nas ações, na redistribuição. Emerge da obra a sua visão de um desespero pessoal que reflete e influencia o coletivo.

Wilde, o autor relutantemente considerado pela academia antes da década de 90, acusado de uma suposta falta de seriedade, está presente em um personagem que desperdiça seu discurso para um estrangeiro que não pode compreendê-lo, como os discípulos incapazes de assimilar as palavras de Cristo; enquanto nós, público posterior,

²⁵³ Ver p. 59.

temos o privilégio de efetivamente ouvi-los. Já em sua época, sua pessoa e sua obra foram frutíferas, tanto satirizando quanto sendo satirizado. Nessa nova dissecção de sua filosofia, ele discursa diluindo as fronteiras entre religião e estética, a partir de uma visão de beleza como reverenciável, como uma encarnação física da fé.

A beleza como potência, como justificativa de fé e poder destrutivo, é um tema ressaltado desde a escolha das epígrafes de Safo e Rilke para a peça de Hare, em que o contraste da guerra coletiva e de um amor individual, unilateral, assim como da morte possuída, própria, com a morte em massa, despersonalizada, de imagens épicas e um pequeno carço, evocam já a tensão recorrente na obra de Hare entre sociedade e indivíduo, entre uma individualidade artística e uma sociedade repressora. Sendo central para a estética de Wilde, a defesa da beleza não poderia deixar de voltar na sua voz em *The Judas Kiss*. Ela é refletida na corporeidade da encarnação divina em Cristo, sua importância para o autor irlandês e a necessidade dessa para a associação que fazia entre amor, arte e fé. Assim como, para ele, Cristo seria a encarnação necessária para a admiração da religião cristã, a personagem encarna e torna palpável, vivida, sua filosofia, como podemos argumentar, e muitos já o fizeram, que o próprio homem fez. Como ele mesmo defendia que sua última obra de arte seria a própria vida, embaralhou ainda mais o círculo formado em sua teoria por esses conceitos considerados contrários ou mesmo excludentes. Afinal, a obra de Wilde por diversas vezes cruzou a linha entre autor e personagem, entre arte e vida, demonstrando que a sua absoluta separação seria ou uma falácia ou uma tragédia, negando a divisão de corpo e alma como sequer uma possibilidade. Assim, a peça de Hare coloca em cena novamente a representação artística encarnando uma vida e muito mais com ela. Em sua trilogia, ela expõe um amor que, através da morte, poderia superar a vida e tornar-se algo transcendental como a arte.

Ao relacionar os textos, chamo atenção também para o momento histórico vivido por seus autores. Principalmente, a retomada recente de valores vitorianos que não deixaria de ser percebida por Hare. O dramaturgo aponta, afinal, a resistência a esses mesmos valores como motivo de sua atração por Wilde. Essa questão está no cerne da sua decisão por escrever a peça. Dentro desse universo vitoriano, e não totalmente ausente do universo contemporâneo (como percebemos pela rejeição à primeira escalação de um ator demasiado “heterossexual” para ser Wilde), a figura de Oscar Wilde desafia a própria visão de masculinidade, tornando-se em seu desafio simultaneamente político e sexual o final perfeito para a trilogia romântica desse autor político.

Considerando ainda a visão registrada de cada um sobre seu(s) antecessor(es), percebo como os três nomes abordados representam defesas políticas não-convencionais. No estudo da obra de David Hare, o aspecto político já se coloca logo em primeiro plano, sendo ressaltado em sua carreira pelos seus críticos mais importantes, como Scott Fraser e John Bull. Em Wilde, Hare aponta o transgressor, o irlandês, o socialista, o defensor da liberdade da arte, o Wilde que com humor e poesia critica a sociedade de sua época, e o Wilde cujo julgamento foi um marco para as discussões de gênero e homoafetividade e que retorna como símbolo desses e de movimentos afins. E tanto Wilde quanto Hare ressaltam em Jesus Cristo uma figura política.

As ligações que Hare faz entre amor e política não estão distantes ainda das ligações já colocadas por Wilde entre arte e religiosidade, entre corpo e alma, assim como das feitas na Bíblia entre amor e fé. Pelo contrário, cada nova camada complementa as anteriores que, sobrepostas, presentificam a complexidade da personagem que Hare propõe para Wilde. Os textos posteriores avaliam e “corrigem” respostas anteriores, em discussões diegéticas que permitem ampliarmos como leitores e público nossas concepções; representam, então, e encarnam seu pensamento trágico em que a morte simbólica, a expressão da paixão, é a forma de aperfeiçoar esse amor, de vencer a tentação, levando-a até o fim: a traição daquele que ele mais ama, um Bosie-João-Judas. Sem a simbologia da mortalidade, o amor não estará completo, e por uma relação de dupla causa e consequência, não estará expresso.

A imagem projetada de Cristo sobre o drama, assim como a leitura de Wilde sobre o mártir em seus textos e sobre os Evangelhos na peça, ressalta a intencionalidade das posições, do martírio realizado pelo arco trágico na escolha de Oscar Wilde a cada novo movimento de manter-se no caminho que insistia no amor, e, portanto, de ser traído e sacrificado. O autoposicionamento para o beijo, inserindo Bosie no papel de Judas e o amor no papel da fé, mas, principalmente, inserindo a si mesmo na posição de objeto amado, é central para a compreensão dessa leitura; e presente em repetidos martírios nos três conjuntos aqui aludidos.

The Judas Kiss utiliza a imagem dos rituais cristãos, já questionados e ironizados em obras anteriores de Hare, para potencializar seus momentos de conflito: entre Ross e Wilde, o batismo; entre Wilde e Bosie, o beijo. Um beijo associado pelas referências a amor, traição, covardia e morte; quatro imagens complementares e inseparáveis. O beijo de Judas arma um paralelo entre os dois atos, entre traições que são pontuadas com um beijo desejado por Wilde utilizando as mesmas palavras. A figuração

do pão também é invocada, tanto como essência de vida quanto como acessório à traição. O pescador aparece no segundo ato com seus próprios desdobramentos. A água, como fonte e objeto. Os discípulos, a pregação, até mesmo a Santa Ceia e Getsêmani são desprendíveis da peça na relação de Wilde com relativamente poucos outros personagens.

Ao analisar mais profundamente a cena do beijo de Judas, da traição final que dá nome à peça, percebo que ela é extremamente condensada em apresentar tantos pontos chave para a obra: a escolha necessária ao martírio, à relação de amor e sacrifício; a imagem de um ritual, um tema em tensão que para Hare representa ironicamente a não-ação, enquanto para Wilde carrega a beleza e representação física indispensável à fé, ao mesmo tempo ressaltando a própria performatividade inserida em uma obra teatral; e ainda uma Bíblia discutível, laicizada e encarnada aqui por figuras que foram condenadas em seu nome.

A cena serve ainda para traçar novo paralelo entre os dois atos, ambos com as fatídicas palavras de Wilde: “Kiss me.” (HARE, 2013b, *e-book*). Em ambos, ele se leva à posição sacrificial, mesmo que o sacrifício seja executado por Bosie. Ele pede pelo ritual confirmador. Evoca a traição de Judas, retomada em textos como os poemas “Humanidad” e “The Ballad of Reading Gaol”, assim como diferentes instintos de amor e morte, como em *Salomé*, sua adaptação associada por Ellis Hanson à própria Igreja Católica, em conflito com a Inglesa, e ainda à figura da mulher fatal, carregada de toda a condenação e do medo pelo período vitoriano.

Tendo em vista a balada de Wilde, devemos considerar que, ao escolher o beijo como seu ritual, o Wilde personagem não acusa Bosie apenas de covardia e traição, mas também de amá-lo. Se ele retoma a cena bíblica com o aprimoramento de fazer de seu Judas também seu discípulo mais amado, retoma o seu poema fazendo de si mesmo o objeto do amor de Bosie. Assim como Salomé mata João Batista, e Herodes mata Salomé, na balada a vítima é o objeto, não o ator do amor. Pedir para ser morto é também, portanto, pedir para ser amado, e um fim igualmente pleno para o sentimento.

Ainda, no poema, os prisioneiros temem o amanhecer. Com a chegada do sol, há a execução, ele traz a morte. Da mesma forma, temos o sol ao final de *The Judas Kiss* como algo a se temer. Diante de uma janela, Wilde recita seu *De Profundis*, justamente o trecho que fala da proteção da natureza oferecida à noite. A noite protege os pecadores das leis sociais e divinas. Protege os prisioneiros, os exilados, e todos aqueles condenados na visão de seus pares.

Outro significado imbuído no sol está exatamente na claridade, na exposição de uma verdade que à noite pode ficar oculta. Assim, a harmonia do casal na cena noturna é destruída no amanhecer. O sentido da própria palavra “dawn”, figurativamente como reconhecimento, também não passa despercebido. Ele traz a percepção do abandono inevitável. Considerando ainda o apelido de Estrela da Manhã que Wilde dá em carta para Bosie, temos o jovem encarnado em um astro visível logo antes da ascensão do sol, mas incompatível com ela; a continuidade da sua presença é incompatível com a verdade literal, que se torna, portanto, indesejável.

O amanhecer representa ainda o horário da ressurreição de Cristo. A antimorte, quando ele é encontrado à luz do sol (a verdade revelada). Na literatura de Wilde, porém, a morte é já um fim perfeito. O afastamento dela, portanto, seria algo a evitar. O que nos lembra a versão jocosa que Wilde escreveu da história de Lázaro, em que este chora por ter sido trazido de volta à vida. Afinal, destaco a imagem do amanhecer em dois momentos: na literatura de Wilde, em “The Critic as Artist”, em que ele finaliza o diálogo, ressaltado como punição e recompensa, e intuído como compreensão, um conhecimento do artista e do sonhador; e no Salmo 130, conhecido como *De profundis*, em que o eu lírico clama da escuridão, comparando favoravelmente sua fé contra a daqueles que esperam pela manhã.

A relação entre sofrimento e conhecimento estabelecida na carta de Wilde a Bosie escrita em sua prisão, *De Profundis*, está reproduzida no texto de Hare e, associada ao grande sofrimento bíblico, de Mateus 24, ao exílio, assim como ao Cristo segundo a leitura do escritor irlandês sobre o artista, também nos posiciona perante o isolamento de Wilde em Posillipo com outros olhos, anunciando já a temida compreensão final.

O texto póstumo de Wilde citado por Hare, além de sublinhar o tema do amor, conecta a religiosidade e o universo sensorial wildeano, o sagrado de seus contos e ensaios retirado do estético, do romântico e do carnal. Em meu capítulo sobre Wilde, dedico especial atenção ao conto “The Fisherman and his Soul”, por ser um exemplo claro dessa relação, da associação negativa a conceitos morais (inclusive o bem), do valor religioso no romântico e de uma bondade associada ao coração, não à alma, que se torna má em sua ausência (ideia que retoma em seu *De Profundis*, e que está no cerne da diferença que Hare observa na ética própria de Wilde contrastada à moral julgadora).

A morte da arte, o silêncio do escritor, afinal, representam em si a associação entre vida e arte da qual Wilde tantas vezes demonstrou que não poderíamos fugir. Hare acrescenta o silêncio como símbolo da assimilação política. Unidos os dois lados, vida e

arte, Wilde feito personagem pode se manter nas profundezas, na escuridão, sob a proteção da noite, das máscaras e véus. A manhã com que termina a peça traz o reconhecimento, a crua realidade do abandono, da ausência da estrela de Bosie e do julgamento que vem da exposição. Ainda, o silêncio causado pelo conhecimento, o sofrimento que impossibilita a ficção (adivinhação, imaginação), a obra imaginativa, que cala a voz artística de Wilde no segundo ato. Hare reforça dessa forma a dupla tragédia presente nos dois atos, as duas traições, a prisão e a solidão; mas seu Wilde para de escrever, tem uma morte artística, apenas no segundo, em que o sofrimento é a perda de Bosie. A retomada de *De Profundis* retoma ainda em paralelo seu momento de escrita, ressuscitando o sofrer e o reconhecer que dele advém. Em contraste, ao reescrever Wilde, retomar sua voz no contemporâneo, a expressão artística permite uma expressão política, revelando o encoberto, e não calando; em *The Judas Kiss*, o silêncio resgatado como tema permite sua não-efetivação como realidade; uma verdade artística cujo contrário é necessariamente a verdade ocorrida no mundo.

REFERÊNCIAS

Literárias

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Domingos Zamagna, Emanuel Bouzon, Ivo Storniolo, João Balduino Kipper, Ludovico Garmus, Luís Stadelmann, Mateus Hoepers, Ney Brasil Pereira, Lincoln Ramos e Otto Skrzypczak. Petrópolis: Vozes, 2001. 50ª ed.

BIBLE; LEWIS, C. S. **The C. S. Lewis Bible. N. R. S. V.** Tradução de James Moffat. San Francisco: HarperCollins, 2011. *E-book*.

HARE, David. **Gethsemane**. London: Faber and Faber, 2013a. *E-book*.

HARE, David. **Plays Three**. London: Faber and Faber, 2013b. *E-book*.

HARE, David. **Plays Two**. London: Faber and Faber, 2013c. *E-book*.

HARE, David. **Racing Demon**. London: Faber and Faber, 2013d. *E-book*.

HARE, David. **The Judas Kiss**. London: Faber and Faber, 2012.

HARE, David. **The Moderate Soprano**. London: Faber and Faber, 2018. 2 ed.

HARE, David. **The Vertical Hour**. London: Faber and Faber, 2013e. *E-book*.

HARE, David. **Via Dolorosa**. London: Faber and Faber, 2013f. *E-book*.

HOPKINS, Gerard Manley. “God’s Grandeur...” (1877) **Spark Notes**. Disponível em: <https://www.sparknotes.com/poetry/hopkins/section1/>. Acesso em: 03 fev. 2021.

RILKE, Rainer Maria. **Os Cadernos de Malte Laurids Brigge**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011. *E-book*.

SAPPHO. [To an army wife, in Sardis...] **Poetry Foundation**. 2012. Tradução de Mary Barnard. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/56219/to-an-army-wife-in-sardis>. Acesso em: 07 jan. 2021.

STRINDBERG, August. **Miss Julie and Other Plays**. New York: Boni and Liveright, 2012. *E-book*.

WILDE, Oscar. **The Complete Works**. London: Collector’s Library, 2011a.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray: an annotated, uncensored edition**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2011b.

WILDE, Oscar. **Shorter Prose Pieces**. A Public Domain Book, 2011c. *E-book*.

Teóricas

ADDICTED to matters of life and death. **The Sydney Morning Herald**. Sydney, 8 mai. 2002, 10:00. Disponível em: <https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/addicted-to-matters-of-life-and-death-20020508-gdf9e1.html>. Acesso em: 05 ago. 2020.

ALBERGE, Dalya. Fixation on box office hits is killing British theatre, says David Hare. **The Guardian**, 16 abr. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/16/box-office-fixation-killing-theatre-david-hare>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ALLEN, Richard. Daphne du Maurier and Alfred Hitchcock. *In*: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (org.). **A Companion to Literature and Film**. Maiden: Blackwell, 2006, p. 298-325.

ALTER, Robert. Introdução ao Antigo Testamento. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 23-48.

ANDERSEN, Hans Christian Ib. **The Playwright and his Theatre: Howard Brenton, David Hare and Snoo Wilson**. 1987. Thesis (Doctor of Philosophy) – University of Hull, Kingston Upon Hull, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2014.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BILLINGTON, Michael. 'A five-course meal after a diet of candyfloss' - Hare hits Manhattan. **The Guardian**. 1 dez. 2006. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2006/dec/01/theatre.art>. Acesso em: 05 de mai. 2020.

BILLINGTON, Michael. The Judas Kiss - Review. **The Guardian**. 12 set. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2012/sep/12/the-judas-kiss-review>. Acesso em: 08 ago. de 2020.

BRUNS, Gerald L. Midrax e a alegoria: os inícios da interpretação escritural. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 667-689.

BULL, John. **New British Political Dramatists**. London: Macmillan, 1984.

COATES, Stephen. **Alien Nation: David Hare's History Plays**. 1989. Thesis (Doctor of Philosophy) – University of Canterbury, Christchurch, 1989.

DELACY, Monah. **Introdução ao Teatro**. Petrópolis: Vozes, 2003.

DICKSON, Andrew. **The Rough Guide to Shakespeare**. London: Rough Guides, 2005.

DRURY, John. Marcos. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 433-448.

ELLMANN, Richard. **Oscar Wilde**. New York: Vintage Books, 1998.

FRANKEL, Nicholas. General Introduction. *In*: WILDE. Oscar. **The Picture of Dorian Gray**: an annotated, uncensored edition. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2011a, 1-37.

FRANKEL, Nicholas. Textual Introduction. *In*: WILDE. Oscar. **The Picture of Dorian Gray**: an annotated, uncensored edition. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 2011b, 38-64.

FRASER, Scott. **A Politic Theatre**: the drama of David Hare. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. O Teatro Britânico Contemporâneo: questões de adaptação e transposição. *In*: FRITSCH, Valter Henrique de Castro (org.). **Dramaturgia**: poéticas do moderno e do contemporâneo. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019, p. 33-51.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê, 2009.

HANSON, Ellis. Oscar Wilde and the Scarlet Woman. **Journal of Homosexuality**, Philadelphia, v. 33, n. 3/4, p. 121-137, 1997.

HANSON, Ellis. Wilde's Play: Response. **Victorian Studies**, v. 54, n. 3, p. 486-493, primavera 2012.

HANSON, Ellis. The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory by Heather Marcovitch, and: The Modern Art of Influence and the Spectacle of Oscar Wilde by S. I. Salamensky, and: Wilde's Wives: Studies of the Influences on Oscar Wilde and His Enduring Influences in the Twenty-First Century edited by Annette M. Magid (review). **Victorian Studies**, v. 56, n. 2, p. 348-350, inverno 2014.

HARE, David; MORTIMER, Will. The Will Mortimer Interview: The Hampstead Theatre Literary Manager talks to the author David Hare. *In*: AMBASSADOR THEATRE GROUP. **The Judas Kiss by David Hare**. (programa da peça) Duke of York's, 2012.

HARE, David. **Obedience, Struggle & Revolt**: lectures on theatre. London: Faber and Faber, 2014a. *E-book*.

HARE, David. **Asking Around**: Background to the David Hare Trilogy. London: Faber and Faber, 2014b. *E-book*.

HOLLAND, Merlin. My Grandfather. *In*: AMBASSADOR THEATRE GROUP. **The Judas Kiss by David Hare**. (programa da peça) Duke of York's, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JACKSON, Kevin. The Judas Kiss. **Kevin Jackson's Theatre Diary**. 20 fev. 2017. Disponível em: <http://www.kjtheatrediary.com/2017/02/the-judas-kiss.html>. Acesso em: 09 de dezembro de 2020.

JEFFRIES, Stuart. David Hare: 'It's absurd, but I feel insecure'. **The Guardian**. 03 set. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2011/sep/03/david-hare-i-feel-insecure>. Acesso em: 12 de janeiro de 2021.

JOSIPOVICI, Gabriel. A Epístola aos Hebreus e as Epístolas Católicas. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 541-561.

KERMODE, Frank. Introdução ao Novo Testamento. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997a, p. 403-415.

KERMODE, Frank. João. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997b, p. 473-499.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspetiva, 1974.

LEACH, Edmund. Pescando homens na borda do deserto. *In*: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 619-639.

MCQUEEN, Joseph. Oscar Wilde's Catholic Aesthetics in a Secular Age. **SEL Studies in English Literature 1500-1900**, v. 57, n. 4, p. 865-886, outono 2017.

MOYA, Ana. Terry Eagleton's Saint Oscar (1989): reading Wilde at the end of the twentieth century. **Bells: Barcelona English language and literature studies**, v. 11, p. 161-169, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHIFFER, Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Tradução de Joana Canedo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

THORPE, Vanessa. The importance of being Oscar: how Rupert Everett found a cause. **The Guardian**. 10 jun. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2018/jun/10/rupert-everett-oscar-wilde-film-the-happy-prince>. Acesso em: 28 de junho de 2019.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Tradução de José Simões Almeida Junior (coord.), Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin e Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILSON, Ben. **The Making of Victorian Values: Decency and Dissent in Britain: 1789–1837**. New York: Penguin Books, 2008.

Sonoras

HARE, David. **Interview with David Hare, National Theater, 7/10/85; Anthony Hopkins, 7/11/85**. Entrevistador: Mel Gussow. Austin: Harry Hansom Center, The University of Texas, 10 e 11 jul. 1985. 1 fita cassete (Lado A: 1:02:54; Lado B: 55:00). Disponível em: <https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll83/id/260>. Acesso em: 11 ago. 2020.

Fílmicas

The HAPPY Prince. Direção e Produção: Rupert Everett. Alemanha/Bélgica/Itália/Reino Unido: Maze Pictures, 2018. 1 DVD (105 min.).



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br