

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

LÍVIA MARIA ZOCCA

**AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM EM
SALOMÉ:
UM ESTUDO SOBRE A PEÇA WILDEANA E AS
ILUSTRAÇÕES DE BEARDSLEY**



ARARAQUARA – S.P.
2017

LÍVIA MARIA ZOCCA

**AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM EM
SALOMÉ:
UM ESTUDO SOBRE A PEÇA WILDEANA E AS
ILUSTRAÇÕES DE BEARDSLEY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

ARARAQUARA – S.P.
2017

Zocca, Livia Maria

As relações entre texto-imagem em Salomé: um estudo sobre a peça wildeana e as ilustrações de Beardsley / Livia Maria Zocca - 2017

109 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

1. Salomé. 2. Relações texto-imagem. 3. Wilde, Oscar.
4. Beardsley, Aubrey. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LÍVIA MARIA ZOCCA

**AS RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM EM
SALOMÉ:
UM ESTUDO SOBRE A PEÇA WILDEANA E AS
ILUSTRAÇÕES DE BEARDSLEY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

Data da defesa: 26/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Scheel
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

Os estudos comparativos entre literatura e outras artes distintas têm contribuído desde a Antiguidade para maior compreensão de obras, propiciando - concomitantemente à compreensão do objeto literário - o aumento de pesquisas e discussões. O mito bíblico de Salomé foi fortemente retomado na França do fim século XIX e, adquirindo novas e diferentes roupagens do mito original, percorreu o imaginário dos artistas do período através das famosas pinturas de Gustave Moreau, tornando-se um forte símbolo feminino de uma época marcada pelo simbolismo /decadentismo, onde a arte buscava explorar as paixões e os mistérios, em meio aos grandes avanços científicos. Oscar Wilde foi um dos escritores que deu voz à dançarina, construindo em francês mais uma versão entre as muitas variações do mito ao publicar sua peça em 1893. Sua *Salomé* percorreu a Europa em meio a polêmicas e obteve mais sucesso que as outras obras de mesmo tema – e melhores avaliadas pela crítica do período - dando à personagem maior destaque e repercussão. Encantado com a peça de Wilde, Aubrey Beardsley, em 1894, ilustra a versão inglesa com seu estilo característico - variando da *Art Nouveau* à influência das pinturas japonesas - em um tom erótico e grotesco peculiar. Suas ilustrações correram o mundo com a peça e trouxeram ainda mais notoriedade e significado à versão wildeana, o que permite pensar que o elemento pictórico poderia ultrapassar suas funções tradicionais de simples acompanhante do texto, acrescentando informações à trama, ao preencher lacunas e sugerir novos olhares, ampliando a leitura. Assim, entendendo que o texto verbal e visual não são linguagens incomunicáveis, e sim complementares, e que se isoladas as obras teriam seus significados e sentidos alterados, o presente trabalho busca analisar as relações texto-imagem entre a peça de Wilde e as ilustrações de Beardsley.

Palavras-chave: Salomé; relações texto-imagem; Oscar Wilde; Aubrey Beardsley.

ABSTRACT

Comparative studies between literature and other distinct arts have contributed since the ancient times to a better understanding of art pieces, providing – simultaneously to the understanding of the literary field – an increase in researches and discussions. The biblical myth of Salomé was highly restored in France late in the 19th century and, by featuring a new and different appearance from the original one, covered the imagination of artists from that period through Gustave Moreau's famous paintings, becoming a powerful female symbol of a time marked by the Symbolism/ Decadentism, when art aimed to explore passions and mysteries among the great scientific advances. Oscar Wilde was one of the writers who gave voice to the dancer, building another version of the myth among several ones by publishing his play in 1893. His *Salomé* roamed Europe in the middle of controversies and obtained more success than the other pieces about the same theme - and the ones that received the best evaluations of that time - what gave the character a greater focus and impact. Amazed by Wilde's play, Aubrey Beardsley, in 1894, illustrates the British version with his typical style – ranging from the *Art Nouveau* to the influence of Japanese paintings – in a peculiar erotic and grotesque shade. His illustrations roamed the world with the play and brought even more visibility and meaning to Wilde's version, which enables to assume that the pictorial element could overcome its traditional functions of mere text companion, adding information to the plot, by filling in gaps and suggesting fresh perspectives, enlarging the reading. Thus, understanding that spoken and visual texts are not detached, but complementary languages, and that isolated the pieces would have their meanings changed, this work aims to analyze the relations between Wilde's play and Beardsley's illustrations.

Key-words: Salome; text and image's relations; Oscar Wilde; Aubrey Beardsley.

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Aspectos simbolistas em Oscar Wilde	14
1.1 Simbolismo: Temas e tendências nas artes	14
1.2 Simbolismo e a construção da Salomé wildeana	23
2. A Salomé wildeana	30
2.1 O enredo e seu contexto criativo	30
2.2 A linguagem simbólica em Salomé	33
3. O diálogo entre duas Salomé: a relação texto-ilustração.....	47
3.1 <i>Art Nouveau</i> : Inspirações e estilos	47
3.1.2 Aubrey Beardsley: O elegante provocador	51
3.2 Imagem e Escrita: o ir e vir entre as linguagens	53
3.3 A imagem, a ilustração e seus significados no texto.....	57
3.4 Ilustrando Salomé: Wilde <i>versus</i> Beardsley.....	66
Considerações Finais.....	100
Referências.....	103
Anexos.....	107

INTRODUÇÃO

A Belle Époque, situada na mudança do século XIX para o século XX, foi uma época de contrastes, exuberante nas suas manifestações externas, na velocidade industrial e conforto da modernidade, mas vulnerável no seu interior, em que o homem via-se efêmero e descartável frente o deslumbramento do progresso.

A Europa passava por um grande avanço científico e tecnológico que deixava pouco espaço para o mundo subjetivo e questões metafísicas. Nesse período, as profundas transformações culturais se traduziram em novos modos de pensar, viver, e claro, refletiram-se na arte. Como reação a esse momento cientificista encontrou-se, então, o Simbolismo.

Se antes, com o movimento Impressionista, a arte fornecia sensações visuais, com o Simbolismo ela passou a incorporar questões transcendentais - o Belo, o Sagrado, o Bem, o Mal, a Morte - que se encontravam em lado oposto ao da razão tecnológica que passou a caracterizar o mundo a partir daquele momento. A arte passou a explorar as paixões, os mistérios, um universo além das aparências sensíveis, em uma tentativa de reencantar o mundo.

O pintor Gustave Moreau foi um dos representantes do espírito decadente nas artes. Seus quadros mobilizaram um imaginário povoado de símbolos religiosos e mitológicos, de imagens tiradas da natureza, de fantasias oníricas e místicas, de figuras femininas tratadas com forte sensualidade. A história de Salomé, por exemplo, foi um de seus temas favoritos e que também percorreu o imaginário de muitos artistas do período.

Foi na Bíblia, no Novo Testamento, que o mito de Salomé foi registrado pela primeira vez nos evangelhos de Mateus (capítulo XIV) e Marcos (capítulo VI), fazendo referência a uma jovem, filha de Herodíade (ou Herodias) e enteada do rei Herodes.

No mito bíblico, após ser instruída por sua mãe, Salomé dançou para Herodes e pediu-lhe a cabeça de João Batista – que fora preso a mando do rei por recriminar seu casamento com a mulher do irmão e a quem a rainha desejava a morte. Neste tempo, as figuras de Herodes e Herodíade tomavam a frente de Salomé, que ganhou maior relevância com os quadros de Moreau.

A figura mítica e transgressora da princesa tornou-se marcante entre a passagem do século XIX para o século XX e pode ser encontrada em várias formas de arte. Simbolizando ao mesmo tempo diversas características paradoxais, a personagem revive as contradições desse momento histórico, além das problematizações do estilo Simbolista/Decadentista do século XIX.

Comentando de forma breve, sob diversos perfis e suportes, Salomé esteve presente ainda na pintura nas telas de Jean Benner (*Salomé*, de 1899), Lovis Corinth (*Salomé II*, de 1900), Henri Régnault (*Salomé*, de 1870), Franz von Stuck (*Salomé II*, de 1906), Lévy-Nancy (*Hérodiade*, 1872), Pierre Bonnard (*Salomé*, de 1900); na música com Jules Massenet (*Hérodiade*, de 1881), Richard Strauss (*Salomé*, 1905), Antoine Mariotte (*Salomé*, 1908); na literatura com Jules Laforgue (*Salomé*, de 1887) Gustave Flaubert (*Heródias*, de 1877), Stéphane Mallarmé (*Herodiade*, de 1871), J.K. Huysmans (*À Rebours*, de 1884), Théodore de Banville (*Hérodiade*, de 1857 e *La Danseuse*, de 1870), Heinrich Heine (*Atta Troll*, 1841) Jean Lorrain (*Herodiade*, de 1883), Albert Samain (*Au jardin de l'Infante*, de 1893) entre outros do grande grupo de artistas que serviram-se do mito para suas criações.

Porém, foi a obra de Oscar Wilde, influenciada pelas diversas releituras do mito em circulação, que deu a personagem maior destaque. Escrita em francês e publicada em 1892, a peça wildeana representa uma revisão da passagem bíblica da bela princesa Salomé, ao estilo do decadentismo do *fin-de-siècle* e carregada de simbologias. A Salomé wildeana é o centro do drama, atuando por iniciativa própria, além de possuir características mais bem definidas.

Oscar Wilde (1854 – 1900), escritor irlandês, construiu uma variada carreira literária, publicando poemas, contos, peças, ensaios e seu único romance - hoje considerado um dos clássicos modernos da literatura ocidental -, *O Retrato de Dorian Gray*.

Influenciado por Ruskin e Walter Pater – seus professores durante a faculdade e estetas valorizadores da arte como elemento fundamental da vida -, Wilde aderiu ao postulado “arte pela arte” e tornou-se rapidamente o líder dessa corrente, proferindo palestras ao redor do mundo. Segundo um de seus princípios estéticos, o ideal é enxergar a arte como elemento perfeito em si mesmo, desvinculado da realidade. A Arte exprime apenas arte, desenvolvendo-se em suas próprias linhas, sem busca moral ou aprovação de uma ética que corresponda aos interesses de qualquer sociedade (Wilde, 1994).

A fama de Wilde na Inglaterra, entretanto, era pequena se comparada aos outros países. Os críticos ingleses o consideravam um escritor menor, destacando apenas - e de modo superficial - sua produção teatral, principalmente suas comédias, que conquistaram o agrado do público (FARIAS, 1988).

Com o estilo irreverente e frases mordazes, o escritor tornou-se conhecido tanto pela sua personalidade quanto por sua produção. Mas, se na literatura inglesa Wilde exerceu pouca influência, virou moda nas outras literaturas ocidentais, fascinando jovens artistas. Após fazer um panorama sobre a influência do escritor nos países da Europa – França, Alemanha,

Portugal, Espanha – e América, Gentil Farias comenta: “Analisando o quadro impressionante da presença de Oscar Wilde no mundo ocidental, o estudioso ficará surpreso ao constatar como um escritor menor, segundo os padrões da crítica, tenha conseguido tantos seguidores” (1988, p. 53). Assim, sua peça Salomé ficou conhecida no mundo entre sucessos e polêmicas, recebendo mais destaque que outras melhores avaliadas pela crítica.

Símbolo do desejo, da luxúria e da vontade desmedida, a Salomé wildeana entrou em cena saturada da vida, dos olhares do seu tio/padrasto Herodes e viu na lua - ao contrário dos outros personagens da peça - não o prenúncio de uma ameaça, mas sim a pureza. Em contato com as palavras de João Batista, que recriminava sua mãe e o palácio, Salomé passou a sentir uma profunda obsessão por ele que, por sua vez, recusava-a veementemente.

O rei Herodes, pressionado pela esposa Herodíade a matar João Batista, tinha medo do que essa morte poderia acarretar para si e estava constantemente inquieto. Inquieto, aliás, como todo o palácio, visto que o prenúncio da chegada de um poderoso Messias preocupava a todos.

Alheia a tudo isso está Salomé, introspectiva, e que depois de conseguir fazer Herodes prometer-lhe qualquer coisa que desejasse em troca de uma dança, ignorou as súplicas de sua mãe e aceitou o acordo. Ao final, para desespero do tetrarca, ela ordenou a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata.

Constituindo uma das cenas mais polêmicas da peça, Salomé beijou a boca da cabeça decapitada de João Batista num êxtase sinistro. Aterrorizado, Herodes finalizou o ato ordenando a morte da sobrinha/enteada.

Interessado pela peça de Wilde, Aubrey Beardsley, em 1893, ilustrou a versão inglesa que seria traduzida por Alfred Douglas.

Beardsley (1872 - 1898), ilustrador e caricaturista, foi um dos artistas mais importantes do seu tempo em retratar a sua época, tal como Wilde. Além de Salomé, ilustrou obras de Poe (*Contos*), Ben Jonson (*Volpone*) e revistas da época (*The Yellow Book*, *The Savory*). Influenciado pela elegância do *Art Nouveau* e pela gravura japonesa, seu estilo surpreendeu e provocou a crítica e o público, especialmente pela sensualidade e erotismo de seus desenhos frente à clássica moralidade vitoriana.

Junto ao espírito decadentista, Beardsley teve um estilo de grande sensibilidade imaginativa e hedonista. A temática de suas obras, ligada à mitologia e a história, é muitas vezes macabra e perversa e o situou dentro do movimento artístico europeu do *fin-de-siècle* com certa atmosfera fatalista e satírica.

Sua relação com a obra de Wilde começou quando fez uma ilustração de Salomé com a cabeça de João Batista para acompanhar o artigo de Joseph Pennell sobre a peça na primeira edição da revista *Studio*. O artista não se contentou apenas com arte, expressando a Wilde seu desejo de traduzir o texto para o inglês, o que acabou não acontecendo. Entretanto, o escritor, em resposta ao entusiasmo de Beardsley, enviou-lhe uma cópia de sua obra assinada, reconhecendo o talento do jovem inglês ao escrever: “Para Aubrey: para o único artista que, além de mim, sabe o que é a dança dos véus e que pode ver está dança invisível.” (WILDE, 2001, p. 42).

Seus famosos desenhos, que enfatizam o grotesco e o erótico, tornaram-se mais conhecidos ao representar Salomé e trouxeram à obra de Wilde ainda mais destaque - o que nos faz pensar nessas ilustrações não só como resultado da associação de uma imagem a um texto, mas também como um elemento pictórico que pode ultrapassar suas funções tradicionais.

O estudo sobre a relação e conseqüente transposição e adaptação de obras de artes em outras mídias - gerando diversas teorizações comparativas e rendendo vários trabalhos críticos - não é recente, apesar de ter sido considerado, durante muito tempo, como algo fora das preocupações dos estudiosos da Literatura.

Partindo da Antiguidade, Horácio, em sua *Arte Poética*, escrevia *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura), fomentando discussões do diálogo entre literatura e pintura até a modernidade.

Bakhtin, ao estabelecer a ideia do dialogismo, colocou a língua como fato social e nos fez entender que as diferentes linguagens, verbais ou não-verbais, são determinadas pela ideologia. Ao dizer que todo discurso tem um caráter dialógico, o teórico russo construiu a noção de intertextualidade (desenvolvida posteriormente por outros estudiosos como Kristeva e Genette), em que um texto não existe sem um outro: seja sob forma de atração ou rejeição, há sempre um diálogo entre duas ou mais vozes.

Essa relação entre textos e discursos não se restringe apenas à literatura e também não é vista somente entre obras de mesmo gênero artístico. As várias modalidades artísticas (dança, pintura, escultura, música) criam, a todo momento, relações interartes.

Claus Clüver (2006), procurando compreender a relação entre as artes e como elas podem traduzir-se em mídias diferentes, afirma que:

questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais. Norman Bryson, entre outros, insiste que a leitura

de textos visuais inevitavelmente envolve a intertextos verbais (CLÜVER, 1997, p. 40).

Desta maneira, encontramos um largo campo de estudos para a relação literatura e outras artes, aqui mais especificamente a relação de entrelaçamento entre o texto escrito e visual.

A imagem sempre representa algo e, tal como a música, é uma linguagem universal que possibilita uma comunicação mais direta e rápida que o código verbal - que necessita de tradução quando ultrapassa sua fronteira linguística. Por conseguinte, o texto verbal não possui tantas possibilidades de significado como o texto visual. Ou, como pontua Barthes (1990, p. 33): “o texto tem um valor repressivo em relação à liberdade dos significados da imagem”.

Embora sejam múltiplos os meios de expressão pictórica, nos concentraremos na imagem que acompanha o texto, ou seja, a ilustração, um desenho ou pintura que esclarece, explica ou visualmente representa e/ou decora um texto escrito de natureza literária ou comercial. Em obras literárias a imagem dá suporte ao leitor e contribui de alguma forma ao enredo, podendo proporcionar uma leitura mais ampla, múltipla e criativa.

Com a evolução da imprensa e a crescente produção de jornais, revistas e livros, a ilustração vem se especializando para cada nicho específico que lhe cabe (cartazes, livros infantis etc), tornando-se uma nova fonte de renda para os artistas e adquirindo novas significações onde é utilizada.

Na ilustração de livros, entretanto, o trabalho entre artista e escritores torna-se bastante complexo, tal qual a relação entre o verbal e o visual. Uma vez ilustrado, a obra adquire uma unidade que dificilmente pode ser desfeita. Se o ilustrador é outro, o livro também se torna outro. Além disso, é importante lembrar que as ilustrações, seja no interior de um livro ou em uma capa, por exemplo, são o primeiro contato do leitor com a obra. Sendo-lhe a imagem agradável, interessante, está feita a primeira identificação leitor-livro.

Sendo assim, entendendo que a língua escrita e imagem não são linguagens incomunicáveis e sim complementares, tal trabalho justifica-se pelo fato de ser possível um estudo comparativo entre essas duas artes - visto que Beardsley produziu suas ilustrações para a obra de Wilde - além de contribuir com os estudos e pesquisas em Teoria Literária, especialmente no que concernem os Estudos Interartes.

Deste modo, tendo a peça de Wilde e as ilustrações de Beardsley em mãos, compreendemos que ambas as linguagens poderão ter seus sentidos alterados se isoladas,

sendo necessário um estudo comparativo que possibilite observar e descrever os significados do diálogo entre texto e imagem.

A presente dissertação tratará inicialmente do Simbolismo, momento literário em que Oscar Wilde e Aubrey Beardsley publicaram, já que constitui a base da releitura do mito de Salomé. O capítulo 1, *Aspectos simbolistas em Oscar Wilde*, apresentará brevemente como este movimento se formou, citando alguns dos nomes fundadores e obras que marcaram este período, mostrando como ele se desdobrou além do campo literário ao tocar em formas de expressão artísticas como a pintura, a música e o teatro. É neste espaço também que apontaremos as possíveis influências de Wilde para a composição de sua peça.

No capítulo seguinte, *A Salomé Wildeana*, abordaremos mais detalhadamente o enredo, verificando alguns aspectos da escrita e do processo de criação de Wilde, dando destaque especial à linguagem, dado ao grande uso de símbolos colocados no texto.

O terceiro capítulo, *O diálogo entre duas Salomé: a relação texto-ilustração*, discorrerá primeiramente sobre o período artístico relacionado à Aubrey Beardsley e suas características e estilo peculiares que marcaram suas ilustrações para a peça.

Antes de analisar e relacionar a peça e ilustrações, apresentaremos de forma sintética o desenvolvimento dos Estudos Interartes e Intermidiáticos, destacando sua importância para os Estudos Literários, no que concerne ao campo dos Estudos Comparativos. Serão explorados também alguns teóricos como Clüver, Hoek, Hunt, Nikolajeva e Scott, entre outros, para compreendermos melhor a relação entre texto e imagem especificamente dentro de um livro ilustrado, formando o aparato metodológico e crítico para a etapa de análise.

Adiante, faremos a interpretação das ilustrações, procurando descrever as imagens selecionadas, relacionando-as aos acontecimentos narrados na peça. É importante ressaltar que esta pesquisa trabalhará com a obra de Wilde enquanto texto literário e que as ilustrações de Beardsley serão analisadas levando-se em conta, especificamente, a relação entre o discurso verbal e visual.

1) ASPECTOS SIMBOLISTAS EM OSCAR WILDE

O mito bíblico de Salomé foi fortemente retomado na França do fim século XIX e, adquirindo novas e diferentes roupagens do mito original, transitou pelo imaginário dos artistas do período através das famosas pinturas de Gustave Moreau, tornando-se um forte símbolo feminino de uma época marcada pelo Simbolismo/Decadentismo.

Oscar Wilde foi um dos escritores que deu voz à dançarina, construindo em francês mais uma versão entre as muitas variações do mito ao publicar sua peça em 1892. Sua *Salomé* atravessou a Europa cercada por polêmicas e obteve mais sucesso que as outras obras de mesmo tema – e melhores avaliadas pela crítica do período - dando à personagem maior destaque e repercussão (FARIAS, 1988, p. 53).

Porém, o drama wildeano ainda carrega consigo uma questão problemática quando se pretende analisá-lo, proporcionando diversas e divergentes teorias quanto à sua natureza. Para alguns críticos, a peça de Wilde é tida como mera imitação de autores maiores, enquanto que para outros, é justamente por ter bebido em diferentes fontes que o autor irlandês criou uma peça criativa e inovadora (QUIGLEY, 1994).

Devido à grande força do mito de Salomé no *fin-de-siècle*, sua escolha como tema por parte de Wilde era certa. O escritor irlandês teve à disposição múltiplas fontes para usar de material e a maioria delas originava-se do movimento Simbolista.

Assim, faz-se necessário considerar os aspectos simbolistas de Salomé, bem como o contexto histórico e criativo do drama, uma vez que é no trabalho subversivo de representação simbólica que a peça de Wilde revela-se única.

1.1) SIMBOLISMO: TEMAS E TENDÊNCIAS NAS ARTES

O século XIX abrigou correntes literárias diversas e não necessariamente opostas: a rebeldia romântica, o cientificismo do Realismo e Naturalismo e, ao seu final, o início de um misticismo e subjetividade que tocava todas as formas de arte.

O cenário europeu vivia uma forte depressão e preocupação com a economia, que começava a estagnar-se depois de um longo e triunfal progresso advindo do expansionismo em países da África, Ásia e América Latina e da Revolução Industrial.

A ciência, até então mentora da civilização em constante evolução, era impotente perante as grandes questões da vida, o que frustrava alguns artistas do período que passaram a

voltar-se para o exotismo e mistério em busca de um conforto que o materialismo e a racionalidade do momento não proporcionavam.

Diante da inquietude e angústia decorrentes deste período em que o homem era um produto reduzido do Universo e mera engrenagem de mercado, surgiu uma tentativa de explorar os recantos interiores do ser humano, descrevendo-o poeticamente – e não mais através de laboratórios - por meio de símbolos, que partiam dos sentimentos particulares de cada um.

Segundo Valéry (1999), o Simbolismo não foi uma Escola, mas ao contrário, ele admitiu uma grande quantidade de Escolas e das mais divergentes. Ele foi constituído por um grupo distinto de autores e obras que ora se afastavam por terem características completamente diferentes um dos outros, ora misturavam características antes separadas muito bem: “[...] nossos simbolistas, tão diferentes, estavam unidos por alguma negação, e essa negação era independente de seus temperamentos e de sua função de criadores. Só existe a negação de comum entre eles, estando essencialmente marcada em cada um deles.” (VALÉRY, 1999, p. 66).

Os princípios do movimento simbolista, nascido na França no final do século XIX, foram esboçados por vários autores diferentes – inclusive tendo alguns românticos como Gérard de Nerval (1808 – 1855) como precursores – mas “um dos acontecimentos de primordial importância no início da história do movimento simbolista foi a descoberta de Poe por Baudelaire” (WILSON, 2004, p. 37).

Os textos críticos de Poe se constituíram nas primeiras escrituras do movimento simbolista, pois ele havia formulado o que equivalia a um novo programa literário, que corrigia a frouxidão romântica e desbastava a extravagância romântica, ao mesmo tempo em que visava, não a efeitos naturalistas, mas ultra-românticos. (WILSON, 2004, p.37)

Tendo Poe como profeta, alguns aspectos do romantismo foram ajustados e a procura pela indefinição e abstração da música - que produz um efeito espiritual no leitor - passou a ser um dos grandes objetivos do movimento. Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), um dos grandes mestres da poesia francesa e tido como pai do Simbolismo, era conhecido por sua “orquestração” e a interpretação dos seus poemas muitas vezes leva em conta diferentes instrumentos e melodias em sua composição.

Na música, Richard Wagner (1813 – 1883), maestro e compositor alemão, dominou o cenário e influenciou grandes artistas. À procura da música universal, tornou-se transgressor ao resgatar e misturar mitos locais, dando-lhes novos estilos e tons. Engajado, buscava temas

no inconsciente coletivo, além de acreditar que a arte era uma maneira de contestar e mudar a sociedade.

Segundo Balakian:

Wagner misturou paganismo, lenda gótica e cristianismo, criando um plano da realidade que era místico sem ser religioso, em um sentido paralelo ao da atmosfera hipnótica criada por meio de palavras por Edgar Allan Poe. [...] Para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita inter-relação das percepções sensoriais que deviam ser o ideal do poeta (1985, p. 40).

Baudelaire admira-o, dizendo que:

Nenhum músico supera Wagner na pintura do espaço e da profundidade, materiais e espirituais. Ele possui a arte de traduzir, por meio de gradações sutis, tudo o que há de excessivo, imenso, ambicioso, no homem espiritual e natural. Parece às vezes, ao escutarmos essa música ardente e despótica, que reencontramos pintadas sobre o fundo das trevas, dilacerado pelo devaneio, as vertiginosas concepções do ópio. (BAUDELAIRE *apud* BARONIAN, 2010).

As produções de Wagner são ricamente harmoniosas e de complexa orquestração, contribuindo para o desenvolvimento da música erudita europeia pelo seu pioneirismo no trabalho com a linguagem musical. “Wagner faz com que a arquitetura, tema, música, cenário, voz, figurinos, tudo se funda num só bloco de ideias e de sensações a que chamará ‘drama musical’” (MORETTO, 1994, p. 37).

Ter a música como modelo para a poesia significava que “as palavras podem assumir a mesma função das notas musicais estruturadas, criando além da descrição de uma sensação a própria sensação, e inclusive esta complexidade de sensações que chamamos ‘estado de espírito’” (BALAKIAN, 1985, p. 43-44).

Em busca da harmonia universal, a música das palavras tem lugar especial. Assim, o fio condutor desta estética era a correspondência entre a literatura e as outras artes, por meio de uma linguagem simbólica que levava ao transcendentalismo.

Para os simbolistas, as palavras deveriam ser símbolos que poderiam espelhar, distorcer ou representar qualquer realidade que o poeta escolhesse, sendo o único veículo para a expressão da verdade. Deste modo, a linguagem – cada palavra em si – foi de primordial importância para o subjetivo autor simbolista.

Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da literatura comum. Cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta

descobrir, inventar, a linguagem especial que seja única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor. [...] O Simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas -, de comunicar percepções únicas e pessoais. (WILSON, 2004, p. 44-45)

A poesia simbolista caracterizou em muitos momentos pela emoção, pelas experiências fluidas advindas de divagações e alucinações, pelo desregramento dos sentidos, pela sensualidade. Desse modo, os poetas cultuavam a liberdade de sensações individuais, - que poderiam ser exprimidas em diálogo com a música, pintura e outras artes, através dos sons, cores, imagens e texturas - sem, formalmente, encaixá-las nos parâmetros, rimas raras e metros dos objetivos parnasianos.

A poesia também deveria apenas sugerir e não descrever ou explicar, pois limitaria as possibilidades de interpretação. Pela sugestão, o leitor poderia reconhecer ligações que o manteriam em um mundo transcendental. A tarefa do poeta era, para cada momento individual dessa transcendência, encontrar o símbolo que a expressasse mais adequadamente, considerando que tais símbolos possuíam um significado além da definição comum, sendo fontes inesgotáveis de sentido.

Insinuar, ao invés de explicar detalhadamente, era um dos pilares do momento segundo Mallarmé:

Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas. (MALLARMÉ *apud* GOMES, 1994, p. 27).

Charles Baudelaire (1821 – 1867) foi um dos artistas irradiadores de tendências do período, bem como um dos fundadores da modernidade poética. Com ele, segundo Valéry (1999, p. 22), “a poesia francesa ultrapassa finalmente a fronteira da nação” e “fecunda muitos espíritos”. Com o Romantismo em apogeu, Baudelaire escolheu outro caminho: “Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético etc. Farei portanto algo diferente...”¹.

¹ (BAUDELAIRE *apud* VALÉRY, 1999, p.22). Texto escrito por Baudelaire em seu projeto de prefácio para o livro *As Flores do Mal*.

As Flores do Mal, seu famoso livro composto de 101 poemas (1857), foi recolhido dois meses após a sua publicação devido ao seu caráter imoral. Mas “nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As Flores do Mal* na idade decisiva” (VALÉRY, 1999, p. 31). Apesar dos versos rigorosos e rimados, seu tema ia além do tom visto no romantismo: o desejo sexual, marcado por sadismo, melancolia, violência soa muitas vezes cruel e irônico. Aqui, o poeta é um vampiro que se encontra sexualmente com uma mulher que se transformará em um cadáver em decomposição:

Quando após me sugar dos ossos a medula,
Para ela me voltei já lânguido e sem gula
À procura de um beijo, uma outra eu vi então
Em cujo ventre o pus se unia à podridão!
Os dois olhos fechei em trêmula agonia,
E ao reabri-los depois, à plena luz do dia,
A meu lado, em lugar do manequim altivo,
No qual julguei ter visto a cor do sangue vivo,
Pendiam do esqueleto uns farrapos poeirentos,
Cujo grito lembrava a voz dos cata-ventos
Ou de uma tabuleta à ponta de uma lança,
Que nas noites de inverno ao vento se balança.²
(BAUDELAIRE, 1985, p. 161)

As imagens do poema – a atmosfera agonizante, o grito, o desejo violento, o amor vampiresco – vão além do amor erotizado, sugerindo a volúpia exaustiva do sexo. E o seu final é marcado pela repulsa do eu-lírico e dissipação, em que a mulher torna-se um esqueleto, cujo grito metálico assemelha-se um letreiro que balança pelo vento invernal.

As obras baudelairianas abordavam assuntos considerados tabus para a época, apresentando uma linguagem renovada com imagens discordantes e devaneios. Nelas, encontramos o contraste da modernidade com os valores da interioridade, construindo um *eu lírico* problematizado, inadaptado e voltado para o inconsciente através de uma poesia carregada de sinestésias, metáforas e musicalidades que amplificam a realidade degradante.

É importante ressaltar que até então a literatura e a poesia francesa seguiam os rígidos esquemas do tradicionalismo clássico. A voz baudelairiana, entretanto, mostrava-se esgotada, cansada da rigidez artística, social e moral.

Uma das principais diferenças de Baudelaire para outros do mesmo período foi justamente a introdução da realidade, da cidade (o habitante e a vida na cidade) como tema para a poesia e para as artes, tornando-se ele também “um pintor da vida moderna”, - como descreveu em seu ensaio crítico sobre o pintor Constantin Guys - ao retratar,

² Versos de “As Metamorfoses do Vampiro”, tradução de Ivan Junqueira.

provocadoramente, o cotidiano que suprime a liberdade de simplesmente poder “sentir” e “sentir-se” no mundo.

Bastante influente, seu poema *Correspondências* sugeria por meio de sinestésias a correspondência das linguagens artísticas – a música, a pintura, a literatura -, além da importância do símbolo.

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*³
(BAUDELAIRE, 1980, p.8)

A sinestesia, como indicada no seu verso do segundo quarteto “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (BAUDELAIRE, 1980, p.8), aproxima o mundo físico e metafísico, revelando as relações entre as coisas e seres, entre sons e perfumes, ao fundir diversos campos sensoriais - olfato, tato, paladar, visão -, ligando o homem à natureza e, a partir dela, ao símbolo e a arte. É presença da simbologia é também destacada na referência à natureza, com uma “floresta de símbolos”.

Mais do que romper com os padrões clássicos, questionando diversos paradigmas e paradoxos – Bem e Mal, Belo e Feio -, o leitor deste período era confrontado com o lado sórdido da sociedade dita moderna.

Na literatura, em meio ao pessimismo social e em uma linguagem ricamente metaforizada, surgiu o aristocrata Des Esseintes, personagem de romance *Às Avesas*, de J. K. Huysmans (1848 – 1907), que, sendo avesso à sociedade, preferia viver a solidão no campo em meio a prazeres extravagantes, luxos fantásticos, levando a vida de modo artificial e representando o perfil decadentista de alguns artistas deste tempo. (MCGUINNESS *apud* HUYSMANS, 2011, p. 37-39). Por isso, fugiu do mundo burguês que desprezava e buscou outros mundos para habitar:

[...] desde sua partida de Paris, afastava-se cada vez mais da realidade e sobretudo do mundo contemporâneo do qual tinha cada vez maior horror; esse ódio agira forçosamente sobre seus gostos literários e artísticos e ele se

³ A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam, às vezes, sair confusas palavras;/ O homem passa por elas através de florestas de símbolos/ que o observam com olhares familiares. / Como os longos ecos que de longe se confundem/Numa tenebrosa e profunda unidade,/ Vasta como a noite e a claridade,/Os perfumes, as cores e os sons se correspondem (BAUDELAIRE in GOMES, 1994).

afastava o mais possível dos quadros e dos livros cujos assuntos delimitados o relegavam à vida moderna. [...] Recordava lembranças de seres e de coisas que não conheceu pessoalmente e chega um momento em que se evade com violência da prisão de seu século e perambula, livremente, numa outra época com a qual, por uma última ilusão, parece-lhe ter tido maior afinidade (HUYSMANS, 2011, p. 219).

Nota-se nesta passagem, pelo termo “parece-lhe”, que mesmo essa afinidade anacrônica é aparente, incerta. Des Esseintes não conseguirá se afastar da contemporaneidade ao longo do romance e tão pouco viver nas obras e pensamentos do passado. Ao final, ele retorna a cidade que tanto queria ignorar para tratar de sua doença - ironicamente sem conseguir sustentar sua situação de isolamento em seu paraíso artificial.

O Decadentismo⁴, que se desenvolveu concomitantemente com o Simbolismo, pode ser entendido como mais uma atitude, um estado de espírito, do que um movimento ou doutrina e seria muito presente nas obras do período (GOMES, 1994, p.14). Entre seus princípios, estão a tendência por negar as certezas absolutas proclamadas pela ciência; transgressão dos padrões sociais; a busca por novas sensações, intensidade e extravagâncias nas experiências de modo geral; alta sensibilidade estética; interesse pela sensualidade e a valorização do que era considerado raro.

O Retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde é mais um exemplo da presença decadentista na literatura: Dorian abandonou qualquer aparência de um estilo de vida moderado e cristão em favor de um profundamente decadente. Sem levar em conta as despesas monetárias, limites de gastos ou autocontenção, ele prosseguiu em busca do prazer humano. Em seu mundo, não havia lugar para ninguém fora ele mesmo.

E na sua caça às sensações ao mesmo tempo novas e requintadas, que possuíssem o elemento de singularidade tão necessário ao romance, Dorian adotava com frequência modos de pensar verdadeiramente alheios – ele bem o sabia – à sua natureza; entregava-se a essa influência insidiosa; e, depois de lhes captar, por assim dizer, o colorido e satisfazer a sua curiosidade intelectual, descartava-se deles com a estranha indiferença... (WILDE, 2004, p. 115).

A indiferença de Dorian apontada no trecho acima é um elemento importante do decadentismo e surge do esgotamento das sensações, dos excessos, que o levará gradualmente a dissolução de sua própria vida.

⁴ “A conjuntura decadente resultava da impressão de que tudo, religiões, costumes, justiça, estava em deliquescência. Apesar do desenfreado gozo dos apetites sensuais, do luxo, do prazer e das sensações raras oferecidas pelos tóxicos e pelas bebidas refinadas, um tédio espesso, uma histeria, um pessimismo agudo assomava por toda a parte. Anarquia, perversões, satanismo, neuroses, patologias, entravam em moda, dando a impressão dum caos apocalíptico” (Massaud, 2004, p. 420).

O teatro simbolista, por sua vez, tinha o desafio de colocar nos palcos todas as metáforas e sensações transcendentalistas e abstratas. Mallarmé aproximou a poesia do drama no seu famoso e incompleto poema *Hérodiade*, onde a leitura é menos importante do que a performance, mas não foi com ele que o drama se desenvolveu.

Sob olhares duros, o teatro do período sofreu grandes críticas principalmente pela escassa carga de emoção em comparação com o teatro convencional, servente do entretenimento burguês. A pouca caracterização e interpretação, a falta de conflitos e mensagens ideológicas que qualificam o drama simbolista eram vistos como defeitos (BALAKIAN, 2000, p. 100).

Nenhuma ideia conclusiva poderia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções nem uma troca de ideias eram fornecidos por essas peças. Elas nem divertiam, nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos tradicionalmente ligados ao teatro (BALAKIAN, 2000, p. 100).

Os atores, por terem seu papel diminuído nesse tipo de drama, também não se mostravam favoráveis ao teatro simbolista. Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), dramaturgo e poeta belga e um dos fundadores dessa estética, defendia que a alma dos atores interferia na representação dos personagens, o que comprometia a peça. Segundo ele, algumas obras não deviam ser encenadas pela perda artística que sofriam nesse processo de transição para os palcos.

O texto teatral, a linguagem, era mais importante do que sua representação e, assim, as cores e cada objeto utilizado, por exemplo, tinham uma função conotativa, pois sugeriam e ilustravam as cenas causando efeitos na trama, não sendo apenas meros ornamentos.

A palavra simbolista construía seu próprio cenário por intermédio da imaginação do espectador/leitor diante das possibilidades e insinuações oferecidas. O diálogo foi substituído por longos silêncios, deixando de ser o elemento principal da comunicação dramática, caracterizando um teatro estático que é muito mais marcado pela poesia, pelo estado/situação da personagem do que por sua ação (SZONDI, 2011). Assim, as falas das personagens eram mais tentativas de entender e se conscientizar de sua situação do que instrumentos para construir uma comunicação.

Com o silêncio, Maeterlinck encenou a luta do homem com “as forças superiores que o subjagam” (MOLER, 2006, p. 170), além de ser uma resposta ao mundo ruidoso das cidades industriais modernas. “Com a ajuda dos gestos e das variações do diálogo, as repetições e os

silêncios eram muito mais capazes de provocar a imaginação e ajudar o espectador atingir o estado onírico do que apenas as palavras impressas no papel” (BALAKIAN, 2007, p. 100).

O *leitmotiv*, termo retirado da música de Wagner – a repetição de palavras-chaves, sentenças ou temas colaborando na construção musical da poesia e marcação de ritmo - era característico nos dramas de Maeterlinck, com o intuito de levar ao leitor a “uma nova dimensão, a um mundo de sons que se articulam entre si, edificando um sentido próprio” (MOLER, 2006, p. 53).

A opção por peças curtas de apenas um ato também foi um traço comum entre os dramaturgos do período: “A peça em um ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade” (SZONDI, 2011, p. 92). Uma vez que representam, do começo ao fim, situações de grandes tensões, as peças de um único ato seriam a melhor escolha para manter a inquietação ao espectador.

Dos palcos para as telas, na pintura, o Simbolismo esteve nas mãos de Gustave Moreau (1826 – 1898) e Odilon Redon (1840 – 1916), entre outros pintores que exploravam temas oníricos, fantásticos, míticos e religiosos, em estreita relação de diálogo com a literatura.

O pintor Gustave Moreau é uma figura central em qualquer discussão sobre o Simbolismo/decadentismo francês. [...] Ele idolatra o exotismo luxurioso e sanguinário [...] É na figura exaltada do andrógino, na esterilidade das pinturas assexuadas e lascivas de Moreau que se expressa a maravilha do espírito do decadentismo. Seus temas prediletos são a Fatalidade, o Mal e a Morte encarnada na Beleza feminina. Salomé, Helena e a Esfinge são algumas das encarnações do eterno feminino em sua obra (OLIVEIRA, 2005, p. 100).

O tema da mulher dominava as artes do período em duas grandes tendências: uma representava a mulher idealizada, inacessível, pura e extremamente religiosa; na outra, o seu oposto, estava a mulher destruidora, sedutora, símbolo do mal e perversidade.

A maior parte dos artistas prendeu-se à segunda tendência. Assim, o apreço e fascinação pela aparência frágil, mas forte e inteligente da mulher, associada ao sangue ou assassinato dominou as produções do *fin-de-siècle* com a proliferação de imagens de Dalila, amante traidora de Sansão; Jezabel, sedutora sem escrúpulos; Judite, assassina heroica de Holofernes; Cassandra; Cleópatra, Lilith e, é claro, de Salomé. As mulheres fortes e perigosas eram, então, transformadas em belas musas e inspiração para os artistas, diferindo completamente do tratamento dedicado às mulheres do Renascimento (NEGINSKY, 2013). A mulher comum, dedicada a vida do lar era considerada desinteressante.

Salomé despreendeu-se de sua versão religiosa para crescer, deixando Herodias no esquecimento, e assumindo, na simbiose entre as artes, o estereótipo de *femme fatale*, que

possui uma dominação maléfica sobre os homens. Ela tornou-se a mulher “de coração imperioso, das paixões que tudo ousam, vinculadas às desgraças dos mortais” (PRAZ, 1996, p. 179-180). A jovem princesa dançou pelo imaginário dos artistas do período, apresentando-se em grandes obras, porém dentre todas, foi com a peça ilustrada de Oscar Wilde que ela assumiu uma personalidade marcante e viajou o mundo.

1.2) SIMBOLISMO E A CONSTRUÇÃO DA SALOMÉ WILDEANA

A história da jovem que dançava diante de Herodes e exigiu a cabeça de João Batista como recompensa foi contada no Novo Testamento em Marcos (capítulo VI) e Mateus (capítulo XIV) de forma breve e sem nomear Salomé. O profeta era muito popular na época e havia sido preso por suas palavras contra o casamento do tetrarca com Herodias, a mulher de seu irmão. Em Marcos, vê-se que João Batista era considerado um homem santo e justo pelo rei, que o temia.

É notável nestas passagens a presença de Herodias para forçar Herodes, através de sua filha, a fazer o que quer. Não há qualquer esclarecimento se a jovem princesa tem ciência ou não do poder de sedução de sua dança, mas não há dúvidas de que ela agrada o tetrarca:

Pois o próprio Herodes tinha dado ordens para que prendessem João, o amarrassem e o colocassem na prisão, por causa de Herodias, mulher de Filipe, seu irmão, com a qual se casara. Porquanto João dizia a Herodes: “Não te é permitido viver com a mulher do teu irmão”.

Assim, Herodias o odiava e queria matá-lo. Mas não podia fazê-lo, porque Herodes temia João e o protegia, sabendo que ele era um homem justo e santo; e quando o ouvia, ficava perplexo. Mesmo assim gostava de ouvi-lo.

Finalmente Herodias teve uma ocasião oportuna. No seu aniversário, Herodes ofereceu um banquete aos seus líderes mais importantes, aos comandantes militares e às principais personalidades da Galiléia.

Quando a filha de Herodias entrou e dançou, agradou a Herodes e aos convidados. O rei disse à jovem: “Peça-me qualquer coisa que você quiser, e eu lhe darei”. E prometeu-lhe sob juramento: “Seja o que for que me pedir, eu lhe darei, até a metade do meu reino”.

Ela saiu e disse à sua mãe: “Que pedirei?” “A cabeça de João Batista”, respondeu ela. Imediatamente a jovem apressou-se em apresentar-se ao rei com o pedido: “Desejo que me dê agora mesmo a cabeça de João Batista num prato”.

O rei ficou aflito, mas, por causa do seu juramento e dos convidados, não quis negar o pedido à jovem. Enviou, pois, imediatamente um carrasco com ordens para trazer a cabeça de João. O homem foi, decapitou João na prisão e trouxe sua cabeça num prato. Ele a entregou à jovem, e esta a deu à sua mãe. (BÍBLIA, Mc, 6: 17-28)

Na versão de Mateus, ao tratar da morte de João Batista, registra-se a preocupação do tetrarca em matar o profeta devido à revolta popular que poderia provocar:

Por aquele tempo Herodes, o tetrarca, ouviu os relatos a respeito de Jesus e disse aos que o serviam: “Este é João Batista; ele ressuscitou dos mortos! Por isso estão operando nele poderes milagrosos”.

Pois Herodes havia prendido e amarrado João, colocando-o na prisão por causa de Herodias, mulher de Filipe, seu irmão, porquanto João lhe dizia: “Não te é permitido viver com ela”. Herodes queria matá-lo, mas tinha medo do povo, porque este o considerava profeta.

No aniversário de Herodes, a filha de Herodias dançou diante de todos, e agradou tanto a Herodes que ele prometeu sob juramento dar-lhe o que ela pedisse.

Influenciada por sua mãe, ela disse: “Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João Batista”.

O rei ficou aflito, mas, por causa do juramento e dos convidados, ordenou que lhe fosse dado o que ela pedia e mandou decapitar João na prisão.

Sua cabeça foi levada num prato e entregue à jovem, que a levou à sua mãe. (BÍBLIA, Mt, 14: 1-11)

É interessante em observar que os escritos de Marcos e Mateus inserem espaço para a atuação feminina visto que sem a dança de Salomé - e a influência de Herodias na escolha do pedido - a morte de João Batista não teria acontecido. Tal fato pode ser interpretado como uma crítica ao comportamento das mulheres e seu uso indevido do corpo.

No evangelho de Lucas, nada se diz sobre a filha de Herodíade, e a morte de João Batista foi mencionada na seguinte fala de Herodes:

Herodes, o tetrarca, ouviu falar de tudo o que estava acontecendo e ficou perplexo, porque algumas pessoas estavam dizendo que João tinha ressuscitado dos mortos; outros, que Elias tinha aparecido; e ainda outros, que um dos profetas do passado tinha voltado à vida.

Mas Herodes disse: “João, eu decapitei! Quem, pois, é este de quem ouço essas coisas?” E procurava vê-lo. (BÍBLIA, Lc, 9: 7-9)

A evolução do mito continuou também pela literatura apócrifa: Flavius Josephus, historiador judeu antigo, em sua *Antiquitates Judaicae* (Antiguidades Judaicas) no livro XVIII, atribuiu o nome Salomé à jovem dançarina após fazer a genealogia da família de Herodes (PENAFORT, O. 1975).

Na Idade Média, encontra-se a história de Salomé entre representações da vida de São João Batista, que, junto à trajetória do Cristo e da Virgem Maria, é um dos temas mais populares. A dançarina é o símbolo ideal da beleza da forma humana. Dado o sugestivo poder visual da dança, as possibilidades da história se estendem além da figura de Salomé, até uma imagem que para os artistas é tão poderosa quanto a dança: a imagem de João Batista decapitado. Escritores, pintores, compositores debruçam-se sobre o tema violento da morte do profeta, suprindo os detalhes que a narrativa bíblica apenas sugere. (VIEIRA, 2010)

Oscar Wilde conhecia muito bem os textos clássicos e bíblicos a sua volta sobre o tema, porém não foi apenas dos relatos antigos que o escritor irlandês recolheu elementos para a escrita de sua peça.

Sobre as diversas recriações do mito e influências, Moraes argumenta que:

[...] fica difícil determinar quem deve o que a quem, na medida em que deparamos com uma densa rede de relações entre os diversos artistas e escritores. [...] Para além dos gêneros, dos estilos e mesmo das autorias, é antes o tema que persistiu no imaginário da época. [...] Tal persistência nos autoriza a concluir que as histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação (2010, p. 29-30).

É sabido que o século XIX produziu um número surpreendente de definições desse mito, cerca de 2.789 obras, segundo Maurice Kraft (*apud* OLIVEIRA, 2005, p. 99).

Salomé, tendo dançado diante do imaginário de pintores e escultores europeus ao longo dos séculos, no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura. Entre aqueles que lhe fizeram propostas artísticas encontravam-se Heine, Flaubert, Huysmans e Laforgue. Cansados das exaltações da natureza e do humanismo, com alívio examinaram uma imagem bíblica do artificial. Atrevidamente reconstituíram a Salomé da Bíblia. Assim como existiam muitas Isoldas, muitas Marias, assim existiam muitas Salomé, sem monotonia. (ELLMANN, 1988, p. 298-299).

Wilde era leitor dos romances de Gustave Flaubert (1821 – 1880) e, certamente, leu o seu conto *Herodias* publicado no livro *Três Contos*, em 1877. No conto, Salomé dançou e pediu a cabeça de João Batista seguindo a orientação de sua mãe. O texto não possui a perversidade e erotismo que encontramos na peça wildeana, mas apresenta detalhes sociais cuidadosamente pesquisados e um trabalho extremamente realista, próprio das obras de Flaubert. Além disso, pode ter sido dele que Wilde tirou o nome hebraico Iokanan para o profeta João Batista.

Segundo Oliveira, Flaubert

obedece ao esquema narrativo da Bíblia, adotando a mesma distribuição de papéis, e, especialmente, atribuindo o mesmo papel secundário a Salomé. Aqui, ela está reduzida a ser um instrumento de vingança maternal, a marionete nas mãos de Hérodias, desprovida de vontade própria, é simplesmente a filha adúltera que a mãe manipula... (2005, p. 104).

As pinturas de Gustave Moreau, cujos temas bíblicos levemente erotizados serviram de base para a poesia e a arte simbolista, também foram muito influentes. O artista dedicou mais de setenta quadros e desenhos ao mito da princesa da Judeia. Sua Salomé em *A Aparição* e *Salomé dançando diante de Herodes*, ambos os quadros de 1876, foram fundamentais para

concepção do mito não só para Wilde, mas como para os outros escritores da época. A Salomé de Moreau não pertence mais à Bíblia:

In space, Moreau abstracts her ... from Biblical tradition and removes her to the the agonies of the Far East, placing in her hand a lotus blossom, the scepter of Isis and the sacred flower of Egypt and India, a phallic emblem or the token of a sacrifice of virginity. He removes her from time in declining to give precise indication of race, country, or epoch ... making her inhabit indeed a museum ... comprising the art of all times and places (CONRAD, 1977, p. 164)⁵.

Obcecado pelo tema, o escritor irlandês teve grande conhecimento da iconografia de Salomé. Não lhe agradava a Salomé de Rubens por parecer “uma marionete apoplética”, a de Leonardo por ser “excessivamente incorpórea”, as de Durer, Ghirlandaio, Van Thulden eram “incompletas”, a de Renault, uma “cigana”. “Apenas Moreau o satisfazia, e apreciava citar a descrição que Huysmans fizera...” (ELLMANN, 1988, p. 301).

Assim, se não tivesse tido contato direto com as pinturas de Moreau, Wilde poderia tê-las conhecido através dos escritos e descrições de outros. Não há dúvida, entretanto, do seu contato com um dos livros mais significativos do período, uma obra em que essas pinturas desempenharam um papel importante.

Em *Às Avestas*, o protagonista do livro *Des Esseintes* adquire uma pintura de Moreau. Huysmans faz uma longa descrição da tela (em uma tradução da imagem para as palavras), passando por minuciosos detalhes, destacando sua sensualidade, somando-a a uma dimensão onírica:

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá ela início à lúbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos; sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam; seus braceletes, seus cintos, seus anéis, lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra entra em combustão, faz serpentes de fogo se entrecruzarem, fervilha sobre a carne mate, sobre a pele rosa-chá... (HUYSMANS, 2011, p. 119-120).

O relato de Huysmans não se limita à simples reprodução do conteúdo da pintura: a exuberância e o luxo da roupa de Salomé amplificam a sensualidade luxuriante do corpo. Há

⁵ No espaço, Moreau a abstrai da tradição bíblica e a remove das agonias do Extremo Oriente, colocando na sua mão uma flor de lótus, o cetro de Isis e a sagrada flor do Egito e da Índia, um emblema fálico ou a Símbolo de um sacrifício de virgindade. Ele a remove do tempo em declínio para dar uma indicação precisa de raça, país ou época... Fazendo com que ela habitasse, de fato, um museu... compreendendo a arte de todos os tempos e lugares. (CONRAD, 1977, página 164, tradução nossa)

um paralelo entre a beleza natural e a beleza artificial. O desejo nasce desse cruzamento entre o sensualismo da carne e a beleza luxuosa das vestes e ornamentos.

O encanto de Wilde pelo romance de Huysmans talvez tenha sido apenas superado pela admiração que mantinha pelo poeta francês Stephane Mallarmé, citado no décimo quarto capítulo de Huysmans, em comentário sobre o seu poema *Hérodiade*⁶.

Embora não tenha deixado um grande legado escrito, Mallarmé foi uma força importante para o movimento simbolista em toda a década de 1890, provendo um modelo para os outros poetas e uma arca de novas ideias, muitas delas formuladas em suas costumeiras reuniões em sua casa.

Para Wilde, Mallarmé era um novo fenômeno. Sua eloquência, sustentada por vocabulário e sintaxe incomuns, e sua recusa a exibir-se em público diferiam sobretudo do estilo dos grandes conversadores. Suas mardis ficaram famosas, quando seus discípulos apareciam para ouvi-lo, de preferência a falar. (ELLMANN, 1988, p. 295).

As teorias poéticas de Mallarmé influenciaram Wilde, portanto não é surpresa que *Hérodiade* do poeta francês também seja uma referência significativa para o seu drama. Fiel às suas próprias declarações teóricas, a poesia de Mallarmé é sugestiva, elíptica e muitas vezes obscura; suas palavras agem como instrumentos dentro de uma orquestra, aproximando seus poemas da música, tanto em forma como expressão.

Essa Salomé de Mallarmé é ornada e fatal como aquela de Moreau, mas mais do que a aura exterior de preciosidade que a circunscreve, encontra expressão na poesia a angústia da alma estéril e solitária, atormentada por fantasias mórbidas (OLIVEIRA, 2005, p. 104).

Mallarmé pode não ter resolvido seus ideais, mas eles forneceram um impulso para a próxima geração de poetas que se reuniram com ele em Paris. Uma extensão lógica de suas ideias veio nos escritos de Maurice Maeterlinck, um dos primeiros simbolistas a produzir e teorizar o drama e a poesia. As obras de Maeterlinck enfatizavam o mistério universal, a sensação de desgraça iminente, bem como uma consciência da transitoriedade da realidade e da existência. Como reflexo do dramaturgo belga, houve também a linguagem de vocabulário simplista, construída com repetições, analogias e de pouca ação (BALAKIAN, 2007).

Outras duas fontes que devem ser mencionadas para a construção do drama wildeano são menos conhecidas. Heinrich Heine (1797 – 1856) - sob influência das lendas germânicas

⁶ “Quantas vezes, sob o candeeiro de luzes veladas a iluminar o aposento silencioso, não se sentira tocado por essa Herodiade que, na obra de Gustave Moreau então engolfada pela sombra, se eclipsava, mais ligeira, só deixando entrever uma estátua confusa, ainda branca, num braseiro apagado de pedrarias!” (HUYSMANS, 2011, p. 261).

em seu *Atta Troll* de 1843 - descreveu uma cena em que o fantasma de Herodias, rindo loucamente de desejo, beijou a cabeça de João Batista.

*Yes, she really was a princess,
Was the queen of all Judea,
And the lovely wife of Herod,
Who the baptist's head did covet.*

*For this blood-guilt must she also
Be accursed; she must, as Night-Spook,
'Til the very Day of Judgement,
Ride along with this Wild Hunt.*

*In her hands she bears forever
That sad platter, with the head of
John the Baptist, which she kisses;
Yes, she'll kiss the head with fervor.*

*For, at one time, she loved John -
It's not found within the Bible,
Yet the people keep the saga
Of Herodias' bloody loving –⁷
(HEINE *apud* BRANDSTETTER, 2015)*

A cena incorporou elementos bíblicos, mas foi uma das primeiras a atribuir a decapitação de João Batista por um desejo sexual de uma mulher (ELLMANN, 1988, p. 299). Sem dúvida, este foi um precursor importante para Wilde, apesar de Heine lidar com um tom mais caricatural e jocoso, muito distante do que aparece na peça. Como argumenta Moraes (2010, p. 29), “derivado da tradição popular, o poema de Heine é uma espécie de paródia das Escrituras, substituindo o conteúdo trágico pela ironia e pelo humor”.

A menos famosa, e talvez mais direta influência, veio do escritor americano J.C. Heywood, contemporâneo de Wilde. Após sua pós-graduação em Harvard, Heywood publicou seu poema dramático de três partes, *Salome, the daughter of Herodias*, em 1862, que foi reimpresso durante toda a década de 1880 em Londres e que, Wilde, inclusive, criticara a primeira parte no *Pall Mall Gazette* (ELLMANN, 1988, p. 299). O poema está cheio de sugestões eróticas, além de conter uma cena de Herodíade beijando a cabeça de João Batista após sua execução. “Wilde percebeu, ao contrário de Heywood, que beijar a cabeça poderia

⁷ Sim, ela realmente era uma princesa,/ Era a rainha de toda a Judéia,/ E a adorável esposa de Herodes,/ Quem a cabeça de Batista cobiçou./ Por esta culpa sanguinária deve ela também/ Ser amaldiçoada; Ela deve, como assombração,/ Até o Dia do Julgamento,/ Andar junto com esta Caça Selvagem./ Nas mãos ela carrega para sempre/ Essa bandeja triste, com a cabeça de/ João Batista, que ela beija;/ Sim, ela beijará a cabeça com fervor./ Pois, algum vez, ela amou João -/ Isto não é encontrado na Bíblia,/ No entanto, as pessoas continuam a saga /Do amor sangrento de Herodias - (HEINE *apud* BRANDSTETTER, 2015, tradução nossa).

constituir o clímax” (ELLMANN, 1988, p. 299). Há, ainda, outras semelhanças como o uso de repetições (“*give me a kiss*”), a figura da lua e a palidez de Salomé.

Sobre o caráter da dançarina, Wilde a princípio dividia-se entre sua voluptuosidade e castidade à medida que adquiria novas referências e conversava com os outros artistas. Richard Ellmann (1988), biógrafo do escritor, narra que certa vez ele viu uma acrobata romena dançando com as mãos no *Moulin Rouge* e quis propor-lhe dançar no papel de Salomé que vinha escrevendo, mas não recebeu resposta.

Com as ideias fervilhando a cada novo material, o escritor chegou a pensar em uma narrativa em que santificava Salomé após ela ter sido banida do palácio e seguido os passos de João Batista, tendo, ao final, perdido a cabeça em um acidente. Por fim, desistiu da decapitação de Salomé, por ser “demasiado oportuna e repetitiva” (ELLMANN, 1988, p. 303) e, misturando as diversas fontes citadas, em um trabalho de subversões e criatividade, construiu sua própria e distinta princesa.

Antes de Wilde, Salomé - apesar do destaque recebido pela pintura de Moureau - tinha desempenhado um papel muito secundário; geralmente mostrada como uma jovem garota, subserviente aos desejos de sua mãe, sendo um mero instrumento entre as mãos de Herodíade e Herodes, tal como na trama de Flaubert.

Ela existia até então para duas funções principais: ser objeto de prazer visual a Herodes e mecanismo pelo qual Herodíade podia negociar a morte de João Batista. Toda essa passividade, no entanto, saiu de cena na versão de Wilde, já que a personagem passou a ser retratada dotada de força mitológica, tornando-se o símbolo feminino, a *femme fatale*.

No texto do escritor irlandês, a princesa da Judeia é extremamente autoconsciente e muito mais poderosa do que sua mãe, a antiga protagonista da história. A heroína de Wilde assume e exhibe um espectro de emoções que estava perdido entre séculos de representações artísticas.

2. A SALOMÉ WILDEANA

2.1) O ENREDO E SEU CONTEXTO CRIATIVO

Tomado por diversas fontes e tendo um grande conhecimento sobre o assunto, Oscar Wilde construiu o seu drama alterando o mito e fazendo mudanças significativas em Salomé, trazendo-a para o primeiro plano. Foi sua ideia de fazer com que a filha de Herodíade pedisse a cabeça de João Batista – ou Iokanan, como é chamado na peça – no lugar de sua mãe por simples vontade própria. O amor de Salomé por João Batista, a rejeição desse amor e sua morte devido a essa paixão desenfreada foram elementos adicionados por Wilde.

A peça tem como cenário um grande terraço no palácio do rei Herodes, que está recebendo convidados em um salão. Ao fundo, há uma cisterna e à direita, uma escadaria. A cena é iluminada pela lua, que recebe atenção e olhares de grande parte dos personagens.

Salomé aparece no terraço cansada dos olhares que recebe de Herodes e encontra calma ao contemplar a lua. Quando Iokanan começa a profetizar em voz alta da cisterna sobre a chegada de um Messias, a jovem fica intrigada e deseja conhecê-lo, apesar do rei ter proibido todos do reino de se aproximarem do prisioneiro. Narraboth, o chefe dos guardas que também está no terraço e é apaixonado por Salomé, é facilmente persuadido pela princesa e atende à vontade dela, dando ordem aos soldados para trazerem Iokanan.

Ao contrário de Salomé, que se sente cada vez mais atraída, Iokanan não está interessado em sua figura e rejeita-a como uma alma perdida que deve procurar salvação por ser filha de Herodíade - a quem acusa de perversidade e de ter realizado um casamento incestuoso com Herodes, pois este era irmão do primeiro marido de Herodíade.

A jovem princesa encontra no profeta o que não vê nos homens ao seu redor e passa a admirar com louvor seu corpo branco, os cabelos pretos, a boca vermelha, em uma crescente febre lascívia para poder tocar-lhe e seduzir-lhe. Mas Iokanan se recusa a olhar para ela, despreza-a por ser descendente de Herodíade e quando ela tenta beijá-lo, ele ferozmente amaldiçoa-a e retorna para o poço onde é mantido.

Salomé se vê em mudança e desespero: pela primeira vez, sente desejo por um homem e este nem ao mesmo quer vê-la. Seus encantos não funcionam e Iokanan transforma-se em seu desafio, sua primeira paixão e, por causa dele, acaba tendo a experiência amarga de sentir-se rejeitada. Começa a surgir, então, a jovem sedutora que está disposta a ter o profeta mesmo que morto.

Tendo também o seu sentimento ignorado, o Jovem Sírio (Narraboth) suicida-se durante o diálogo entre Salomé e Iokanan, ao notar os interesses da princesa pelo profeta. Logo em seguida, Herodes aparece em cena acompanhado de sua esposa e convidados. Ninguém toma conhecimento do transtornado estado de espírito de Salomé após sua primeira reprovação.

Os convidados de Herodes discutem sobre Iokanan - que continua profetizando da cisterna e maldizendo Herodíade -, enquanto o rei não tira os olhos de sua enteada, oferecendo-lhe comida e vinho em vão. Herodíade recrimina-o por olhar tanto para sua filha e pede para que faça alguma coisa sobre as ofensas que recebe de Iokanan, mas o rei ignora-a, porque considera o profeta um homem santo e, interiormente, embora sem admitir, teme-o.

Em mais uma tentativa de ter Salomé aos seus olhos, Herodes pede a ela que dance e, a princípio, a jovem recusa-se, mostrando-se mais uma vez desinteressada por qualquer aproximação do tetrarca. O rei, porém, não desiste, prometendo dar-lhe em troca qualquer coisa que ela queira caso dance, ao mesmo tempo em que Herodíade pede à filha que continue ignorando-o. Mas Salomé aceita logo após o rei confirmar que ela poderia pedir realmente o que desejasse.

Desta maneira, “Salomé dança a dança dos sete véus”, como simplesmente escreve Wilde, deixando muito para a imaginação do leitor. Após a dança, Salomé faz seu pedido sem titubear: a cabeça de Iokanan em uma bandeja de prata.

O pedido surpreende Herodes e recebe apoio de Herodíade, que deseja a morte do profeta. O tetrarca oferece diversas alternativas entre joias e tesouros, mas Salomé está decidida: nenhuma das ofertas vale mais do que a beleza do profeta, o mundo artificial dos presentes é artificial e desapaixonado. Neste momento, a princesa passa a ser a mais poderosa da família, pois seu pedido nada tem a ver com Herodíade e sim com sua própria vontade.

Uma vez tendo feito seu juramento e diante da inalterável Salomé, Herodes não tem escolha e, com uma forte sensação de que uma desgraça iminente está para ocorrer, ele ordena a morte de Iokanan.

Um carrasco desce à cisterna e volta com a cabeça do profeta. Salomé, no ápice da peça e de sua perversidade e loucura, faz o seu monólogo final, exibindo seu poder, reprovando a rejeição de Iokanan, lamentando o fato dele, ainda, não olhá-la. E, ao final, num êxtase sinistro, ela beija-o na boca.

Herodes, chocado com o que vê, não quer olhar para o que acontece, sai de cena e ordena aos soldados que matem Salomé.

Iluminada pelo brilho da lua, a princesa é esmagada pelos escudos dos guardas, tornando-se um símbolo do intenso desejo cruel que consome a si mesmo.

Oscar Wilde escreveu Salomé enquanto morava em Paris, em dezembro de 1891. Sua afinidade com os simbolistas e decadentistas franceses tinha sido firmemente estabelecida e ele tornou-se amigo de alguns dos artistas mais influentes da época, como comentado anteriormente.

Depois de passar uma noite conversando sobre o mito de Salomé com alguns escritores, entre eles André Gide, Wilde retirou-se para o seu quarto, abriu um caderno e escreveu sua peça. Como narra Ivo Barroso (WILDE, 2009, p.7) em sua apresentação do drama Salomé:

Wilde escreveu durante toda a noite, só interrompendo o trabalho entre as dez e as onze para ir jantar no Grand Café [...]. Ao entrar no salão, deparou com uma orquestra que tocava frenética, e ele então pediu ao regente: “Estou escrevendo uma peça sobre uma mulher que dança descalça sobre o sangue de um homem que ela desejava e que manda matar. Será que me podiam tocar algo na linha desse pensamento?”. O chefe da orquestra, atendendo ao pedido que era quase um desafio, executou uma música de tal forma estranha, que os demais clientes acabaram se retirando em desespero. Wilde voltou ao quarto e terminou a peça na mesma noite.

A peça foi publicada em francês em 1892. Tendo terminado, logo foram feitos planos para encená-la. O papel de Salomé sempre tivera, para Wilde, um destino certo: Sarah Bernhardt, uma das maiores atrizes daquele momento. A atriz francesa, na época perto dos cinquenta anos, tinha no currículo grandes peças de fundo bíblico e oriental, além de ser conhecida por ter o seu próprio estilo e movimento em palco. Wilde a chamava de “a serpente do velho Nilo”. (ELLMANN, 1988, p. 324)

Bernhardt chegou a viajar para Londres para ensaiar o texto, mas a peça foi proibida de ser realizada pela censura inglesa, com base em uma lei que não permitia a encenação de personagens bíblicos no palco, além de ser sido condenada por “imoralidade” pelo Lord Chamberlain. A partir disso, Wilde ficaria indignado e sua carreira seria envolvida, e de certo modo diminuída, pelos grandes escândalos que afetavam sua vida pessoal – incluindo o seu relacionamento com Lord Alfred Douglas, que lhe renderia uma acusação por sodomia – e que em pouco tempo o levariam para prisão, em 1895.

Apenas em 1896, em Paris, quando Wilde ainda estava cumprindo sua pena na colônia penal de Reading, a peça foi representada, sem a participação de Bernhardt. Na Alemanha, no entanto, tornou-se muito popular. Richard Strauss tinha ouvido falar da peça e assistiu em um espetáculo em Berlim, em 1903.

A Alemanha foi o segundo país a apresentá-la, e tal foi o interesse despertado que o compositor Richard Strauss a transformou em ópera, com o

texto traduzido por Hedwig Lacherman. Só em 1905 ela seria apresentada na Inglaterra, assim mesmo numa sessão semiprivada, e só alcançaria o grande público em 1931, ou seja, trinta e nove anos depois de sua publicação. (BARROSO *apud* WILDE, 2009, p.9).

Wilde faleceu em novembro de 1900 e não viu sua peça nos palcos.

2.2) A LINGUAGEM SIMBÓLICA EM SALOMÉ

Iniciado na França, o Simbolismo não limitou-se ao país, mas espalhou-se pelo mundo através da pintura, literatura, música, teatro e poesia, tendo seus princípios ampliados e servidos de base para a modernidade.

O movimento de *fin-de-siècle* refutava o então prestigiado modelo didático da obra de arte. Para eles, a arte não precisava ser útil ou moral; bastava apenas ser bela, não utilitária, mas existente por si mesma, na tentativa de materializar as particularidades e anseios de cada artista, simbolicamente. Desse modo, ela agiria para transmitir uma qualidade elevada ao tempo, subjetiva, com valor em si mesmo e divorciada da realidade externa ou da intenção educativa.

Segundo Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray* (2010): “Não existe livro moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. E isso é tudo”. Assim, o escritor retirou a responsabilidade dos ombros do artista e a arte deveria ser julgada não pelo valor moral que transmite ao homem, mas pela qualidade do seu estilo, dependente de um padrão interno de beleza. Dessa maneira, a arte procurou sua liberdade da sociedade, do mercado e do vício da produção útil.

Conhecido por se servir de autores diversos para a construção de suas obras, Wilde admitiu a influência de vários artistas. Porém, o que chama atenção para a criatividade de Wilde é seu trabalho com as fontes que teve contato, ao elaborar uma trama com personagens mais vivos que os anteriores.

A primeira versão da peça Salomé foi escrita em francês, língua adorada por Wilde, e revisada pelos amigos do escritor, em especial Pierre Louÿs (1870 – 1925), a quem o livro foi dedicado. Sobre isso, Wilde comentou em uma entrevista a Robert Ross:

Disponho de um instrumento que sei poder dominar, e esse instrumento é a língua inglesa. Havia outro que ouvi durante minha vida inteira e quis, por uma vez, tocar esse instrumento para ver se, com ele, eu obteria algo belo. [...] Como é natural, existem formas de expressão que um homem de letras francesas não teria usado, mas que dão certo relevo e colorido à peça. Grande parte dos curiosos efeitos produzidos por Maeterlinck deve-se ao

fato de que ele, sendo de origem belga, escreve em uma língua estrangeira. (ELLMANN, 1988, p. 326)

Quanto ao estilo de sua linguagem, Wilde reconheceu a influência do dramaturgo Maurice Maeterlinck (1862-1949), criador das bases do drama simbolista europeu, por sua técnica de linguagem simplista e bastante repetitiva – recurso que, em certos momentos, promove marcação de ritmo ao texto:

[...] o texto simbolista de Maeterlinck extrapola os limites da própria criação poética e rompe com seu código normativo, instaurando uma linguagem que se pretende uma poção mágica feita de musicalidade, prosa e poesia, palavras simples e repetições. A palavra se torna encantatória. [...] Essa repetição sistemática de uma palavra ou frase nos remete ao mundo fantástico dos contos de fadas, tão presentes nas fábulas do teatro simbolista do autor... (MOLER, 2006, p. 134).

As repetições são várias no texto wildeano, não apenas de símbolos - o que será discutido adiante - mas igualmente de sentenças inteiras, principalmente na fala de Salomé, que diversas vezes repete seus desejos a João Batista (“Deixe-me beijar a tua boca”) e Herodes (“Dá-me a cabeça de Iokanan”), indicando a intensidade dos seus sentimentos e sua obstinação.

O Jovem Sírio, Narraboth, também repete cerca de três vezes sobre a beleza de Salomé, enfatizando o seu encantamento pela jovem:

O JOVEM SÍRIO

Como está bonita, hoje, a princesa Salomé!

[...]

O JOVEM SÍRIO

Está bonita demais esta noite.

(WILDE, 2009, p. 34 e 35)

Outro exemplo é encontrado nos diálogos entre o Primeiro e Segundo Soldado que praticamente repetem a frase um do outro como base para a conversa, reiterando, aos poucos, o já dito, em direção ao que se pretende dizer. É uma maneira de persuadir o espectador, reajustando o que se diz e pondo em evidência o que tenciona destacar.

PRIMEIRO SOLDADO

O tetrarca tem um ar sombrio.

SEGUNDO SOLDADO

Tem, sim, um ar sombrio.

PRIMEIRO SOLDADO

Está olhando alguma coisa.

SEGUNDO SOLDADO

Está olhando para alguém.

PRIMEIRO SOLDADO

Para quem está olhando?

(WILDE, 2009, p. 35 e 36)

Em conversa com o Jovem Sírio, Salomé, ao tentar realizar o seu desejo e curiosidade de ver Iokanan que está trancado na cisterna, tem suas falas construídas numa espécie de jogo em que procura convencer o jovem a fazer o que ela quer, em troca de algum agrado seu:

SALOMÉ, *aproximando-se do Jovem Sírio*

Você fará isto por mim, não é, Narraboth? Não fará isto por mim? Sempre fui amável com você. Não é mesmo que fará isso por mim? Quero apenas ver esse estranho profeta. [...]

O JOVEM SÍRIO

[...] Mas o tetrarca proibiu formalmente que se abrisse a tampa desse poço.

SALOMÉ

Você vai fazer isso por mim, Narraboth, e amanhã quando eu passar de liteira à porta dos compradores de ídolos, deixarei cair uma pequena flor para você, uma florzinha verde.

O JOVEM SÍRIO

Princesa, não posso, não posso.

SALOMÉ, *sorridente*

Você fará isso por mim, Narraboth. Sabe bem que o fará por mim. E amanhã quando eu passar da liteira pela ponte dos compradores de ídolos, olharei para você através dos véus de musselina, olharei para você e sorrirei, talvez. Olhe para mim, Narraboth. Olhe para mim. Ah! Você sabe bem que vai fazer o que lhe peço. Sabe bem, não é?... Eu sei bem.

(WILDE, 2009, p. 46 e 47, grifo nosso)

A fala de Salomé fica cada vez mais persuasiva à medida que o diálogo continua e o Jovem Sírio resiste, indeciso se deve ceder aos caprichos da princesa e arriscar sua carreira ao desobedecer uma ordem do rei. O canto de sedução de Salomé é carregado de lirismo, sua gradação vai encadeando significados e envenenando seu alvo. De um simples pedido (“você fará isso por mim”), mas que já guarda a implícita ideia de que será realizado (“não é, Narraboth?”), a princesa, reforça seu poder de persuasão com uma certeza que não deixa dúvidas sobre o que vai acontecer: “Você fará isso por mim, Narraboth”. E o seu desejo se realiza.

Assumindo a postura de mulher fatal, Salomé tem ciência de sua capacidade de sedução e manipula os sentimentos do Jovem Sírio para conseguir o que quer. Insinuante, quer que ele a olhe e oferece-lhe a ilusão de uma esperança por meio de agrados – um olhar, um sorriso, uma flor. O olhar por trás do véu tem uma carga sensual, pois sugere um ato clandestino, assim como o próprio jogo de sedução que a cena cria. As narrações corroboram esse pensamento, mostrando que Salomé aproxima-se do Jovem Sírio e fala sorridente para cativá-lo.

É importante dizer que, espelhando-se na estética simbolista, Wilde utiliza-se de diversos símbolos para construir seu drama. Assim, por tradição “... quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (BOWRA *apud* BALAKIAN, 2000, p. 12).

A lua é o símbolo principal, sendo um dos referenciais mais importantes para os personagens, que a definem cada um a sua maneira. Na cena de abertura, o Pajem de Herodíade e o Jovem Sírio discutem a presença do astro através de uma linguagem simbólica. Para o Pajem, a lua parece-se com uma mulher morta - “... A lua tem um ar estranho. [...] Como se fosse uma mulher morta. Eu diria que ela está a procura dos mortos” (WILDE, 2009, p. 34) - em uma sinistra antecipação dos eventos que estão por vir; enquanto o Jovem Sírio, apaixonado por Salomé, vê a lua como uma pequena princesa, um reflexo de sua admiração pela filha de Herodíade:

O JOVEM SÍRIO

Tem um ar muito estranho. Parece uma princesinha envolta em um véu dourado, com seus pés de prata. Parece uma princesa cujos pés são como pequenas pombas brancas... Eu diria que ela está dançando.
(WILDE, 2009, p. 34)

O “estranho” do Jovem Sírio, entretanto, traz um tom diferente do dito pelo Pajem, soando como algo misterioso e intrigante. Outra característica importante é o seu comentário sobre a lua parecer estar dançando, mais uma alusão à princesa e indicativo do que está a caminho.

Após sua entrada no terraço, Salomé fica aliviada ao entrar em contato com a vista de uma noite serena e ver a lua, que descreve como se em um autorreflexo por sua pureza e candura:

SALOMÉ

Como é bom olhar para a lua! Parece uma pequena moeda. Ou mesmo uma florzinha prateada. A lua é fria e *casta*... Estou certa de que *é virgem*. Tem a beleza de uma *virgem*... Isto mesmo, *é virgem. Jamais se maculou. Jamais se deu aos homens*, como as outras deusas.
(WILDE, 2009, p. 42, grifo nosso)

Encontra-se na fala da princesa uma insistência na ideia de castidade, que não assume apenas o sentido de pureza, mas também certo sensualismo implicado na imagem da inocência, da beleza virginal, intocada. Salomé usa a lua e sua carga significativa para pensar em si mesma. Há uma analogia implícita nessa visão da lua: a sedução da aparente pureza e inocência, que também caracterizam os gestos da própria Salomé.

Herodes, por sua vez, retomando a ideia de mau-presságio feita pelo Pajem, fica angustiado ao ver o luar que, na sua visão, além de um aspecto estranho, mostra um lado mais lascivo e perturbado, distante da faceta virginal vista pela jovem princesa:

HERODES

A lua tem um aspecto estranho esta noite. [...] Parece uma mulher histérica, uma mulher histérica que anda a procura de amantes por todo o lado. E também está nua. Completamente nua. As nuvens procuram vesti-la, mas ela não quer. [...] Cambaleia através das nuvens como uma mulher embriagada... Estou certo de que está à procura de amantes...
(WILDE, 2009, p. 56)

Segundo o Dicionário de Símbolos (1995), a lua está relacionada à mulher, ao sonho, ao subconsciente e à fecundidade, além de representar tudo o que é instável e transitório. Mas também está ligada a embriaguez por conta das festividades e banquetes feitos em comemoração às colheitas, como expressão da fertilidade.

É, ainda, o símbolo associado à Ártemis, a casta deusa, severa, selvagem e vingativa, que castigava cruelmente todos que lhe faltavam respeito. A aproximação de Salomé com a deusa, portanto, é possível não apenas pela faceta virginal, mas pela capacidade de ferir se assim desejar, sendo também indomável.

O modo como Herodes analisa a lua é reflexo de seus desejos incestuosos pela filha de Herodíade e isso é presente em todo o decorrer da peça. A sua fala desdobra, de certo modo, a de Salomé. O rei vê a lua como uma mulher luxuriosa que procura satisfazer-se com urgência, visto que não deseja cobrir sua nudez. Seu olhar é ilícito, condenado por Herodíade e perturba a princesa ao mesmo tempo em que a empodera. Herodes é um personagem movido por sua própria concupiscência.

Adiante, fazendo uso do mesmo símbolo ao gritar sua profecia, Iokanan revela que “*a lua ficará como de sangue*” (WILDE, 2009, p.69) no dia em que abolirá da terra os crimes cometidos por mulheres como Herodíade - que se casara com o irmão e assassino do primeiro marido. Herodes, momentos antes de Salomé dançar para ele, observa a lua novamente e teme: “Olha só a lua! Ela ficou vermelha. Ficou vermelha como se fosse de sangue. Ah! Bem que o profeta predisse. Predisse que a lua ficaria vermelha como sangue” (WILDE, 2009, p.77). A lua ensanguentada pode ser também uma alusão do destino sangrento de Salomé ao final da peça. Por seus obstinados desejos, ela pagará com sua vida.

Todas essas descrições metafóricas – caracteristicamente simbolistas – servem para sugerir em imagens o estado emocional de cada personagem, além de reforçar o poder do símbolo, sua capacidade de se conectar e vincular os vários elementos da peça de modo

transcendental. A lua é, como se observa nos exemplos, um espelho de Salomé. O símbolo é, portanto, a caracterização de uma mulher fria e virginal, que muda de fases e de forma.

Essa conexão será destruída, entretanto, com a entrada de Herodíade, que aniquila todo o simbolismo ao dizer: “A lua parece com a lua, e pronto” (WILDE, 2009, p.56); e, ao perceber o temor do rei diante de sua fala sobre a lua vermelha, ela rebate: “Estás doente. Em Roma vão dizer que estás louco.” (WILDE, 2009, p.78).

O papel de Herodíade sugere que Wilde além de ilustrar o simbolismo, também o interroga⁸. Talvez seja ainda um meio de mostrar que Herodíade, por não ver símbolos em nada, está ultrapassada e não pode ser a protagonista da história, ao contrário da superioridade mística de Salomé, que é praticamente a encarnação de um símbolo⁹.

Durante a trama também é apresentado uma série de presságios que sinalizam a chegada de eventos funestos no palácio, caracterizando, portanto, a morte como símbolo. A maioria desses sinais é percebida por Herodes, cada vez mais paranoico e apreensivo com as profecias de Iokanan: o bater de asas do anjo da morte que apenas ele ouve, o sangue no chão devido ao suicídio do Jovem Sírio que o faz escorregar, a lua vermelha, o frio repentino.

HERODES

Mas, sim, há vento sim... E escuto no ar algo como um bater de asas, como um bater de asas gigantescas. Tu não ouves?

HERODIADE

Não estou ouvindo nada.

HERODES

Eu também não estou ouvindo agora, mas já ouvi. Era o vento, sem dúvida. Mas já passou. Não, voltei a ouvir. Não estás ouvindo! É exatamente como um bater de asas.

(WILDE, 2009, p.58 e 59)

HERODES

[...] Ah! Está frio aqui! Há um vento muito frio, e ouço... por que ouço no ar esse bater de asas? Seria acaso um pássaro, um grande pássaro negro, a pairar sobre o terraço? Por que será que não consigo ver tal pássaro? Seu bater de asas é terrível. É um vento frio... Mas não faz frio algum. Ao contrário, está muito calor.

(WILDE, 2009, p.75)

A antítese final demonstra a oposição do que o tetrarca sente espiritualmente (frio) e fisicamente (calor), o contraste e a ligação dos mundos reais e metafísicos.

⁸ A obra de Wilde está no limite entre diferentes estéticas. Ele nunca é inteiramente simbolista ou decadentista, já que sempre há certo contraponto realista desempenhado por algum de seus personagens.

⁹ O termo símbolo utilizado neste capítulo refere-se ao signo em que o significante (concreto) representa algo abstrato por meio de convenção, semelhança etc. Sendo, então, um símbolo algo que representa outra coisa a alguém.

Em uma das cenas que antecedem a dança de Salomé, o rei retira sua coroa, pois a sente queimar e quando a coloca na mesa pensa ver no lugar de suas pétalas no pano, manchas de sangue¹⁰. É por esse temor e na busca de afastá-lo que ele tenta por um breve momento a racionalidade de Herodíade, mas a reverte em mais metáforas:

HERODES

[...] É a coroa que me incomoda, minha coroa de rosas. Essas rosas parecem feitas de fogo. Queimaram-me a cabeça. [Arranca a corda da cabeça e atira-a sobre a mesa.] Ah! Enfim, respiro. Como são vermelhas estas pétalas! Parecem manchas de sangue na toalha. Mas não importa. Não se deve procurar símbolos em tudo o que se vê. Isso torna a vida impossível. Seria melhor dizer que as manchas de sangue são tão belas quanto as pétalas de rosa. Seria melhor dizermos assim...

(WILDE, 2009, p.75)

A procura por respostas mais complexas e profundas que ultrapassam as explicações simplistas do racionalismo reinante é comum dentro do Simbolismo. Como coloca Wilde (2010) no prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*: “Toda arte é a um só tempo superfície e símbolo. Aqueles que buscam sob a superfície fazem-no por seu próprio risco. Aqueles que interpretam o símbolo fazem-no por seu próprio risco”.

Outro símbolo bastante explorado na peça é o olhar que, tal como a lua, também garante a tensão do drama enquanto os personagens principais estão presos na dualidade de “olhar” / “não olhar” para alguém.

O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. [...] As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo quanto ao observador. [...] O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 653).

Esta temática aparece desde o início da peça, nos olhares do Jovem Sírio à lua /Salomé. O olhar está presente até mesmo na discussão entre os judeus sobre religião, evidenciando outro embate: o que é visível *versus* o invisível aos olhos.

HERODES

[sobre Iokanan]... Ele é um homem santo, um homem que viu Deus.

UM JUDEU

¹⁰ Essa visão de Herodes assemelha-se à encontrada na iconografia cristã em que a rosa é “a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 788).

Isto é impossível, ninguém mais viu Deus depois do profeta Elias. Ele foi o último a ver Deus. Nos tempos atuais, Deus já não se mostra. Ele se oculta. É por isto que há grandes desgraças nesta terra.

OUTRO JUDEU

Além disso, não se sabe ao certo se o profeta Elias realmente viu Deus. Talvez tenha sido a sombra de Deus o que ele viu.

UM TERCEIRO JUDEU

Deus jamais se oculta. Mostra-se sempre e em todas as coisas. Deus está no mal como no bem.

(WILDE, 2009, p.62)

O profeta nos é retratado atenciosamente pelos olhos de Salomé. Ela, por sua vez, é descrita pelos olhares do Jovem Sírio - que é recriminado pelo Pajem - e é perseguida pelos olhos de Herodes - que é censurado por Herodíade.

O símbolo também estará presente na dança de Salomé, que vela e revela-se, e seguirá até a última fala de Herodes, que diz: “Não quero ver as coisas, não quero que as coisas me vejam” (WILDE, 2009, p. 69), mostrando seu temor ao reconhecer os perigos existentes na relação de olhar e ser olhado, pois foram os seus olhos e olhares dos outros que garantiram poder à princesa, transformando-a na mais forte personagem da peça.

Sob os olhares de Salomé, que oscila entre o desejo e a repulsa diante das recusas que recebe a cada aproximação, temos a descrição de Iokanan. Ele é o personagem melhor caracterizado do drama, a quem a princesa não poupa metáforas e relações:

SALOMÉ

[...] Tua boca é como uma fita *escarlata* sobre uma torre de marfim. É como uma romã cortada por um punhal de marfim. As flores das romãzeiras que brotam nos jardins de Tiro e são mais *rubras* do que as rosas, *nem elas são tão rubras*. Os *rubros* gritos das trombetas que anunciam a chegada dos reis, e causam medo ao inimigo, *não são tão rubros*. Tua boca é *mais rubra* que os pés daqueles que pisam o vinho nos lagares. É *mais rubra* que os pés das pombas que se alojam nos templos e são alimentadas pelos padres. É *mais rubra* que os pés de alguém que volta da floresta onde matou um leão e viu tigres dourados. Tua boca é como um ramo de *coral* que pescadores encontraram ao crepúsculo marinho e reservaram para os reis...! É como o *vermelhão* que os moabitas encontram nas minas de Moab e que os reis lhe tomam. É como o arco do rei dos persas pintado de *vermelhão* e com pontas de *coral*. *Não há nada no mundo tão rubro quanto a tua boca...* Deixe-me beijar a tua boca.

(WILDE, 2009, p.52 e 53, grifo nosso)

Há nesta citação uma profusão de imagens que caracterizam a boca a partir da cor vermelha. Boca que, no caso de Iokanan, prega e profetiza, mas que, como visto acima, também é símbolo do desejo sexual (o vermelho da paixão e do erotismo). A tensão dos significados surge dessa relação implícita entre o sagrado e o profano – a carga erótica, então, é sugerida justamente pelo interdito, pelo que se revela como proibição, tabu.

Salomé vê Iokanan do mesmo modo como ela é vista na peça, e, assim, projeta-se nele, numa relação de afinidade e analogia, onde o considera “casto como a lua” (WILDE, 2009, p. 49), tal como ela própria. Sua recusa inspira tanto o seu desejo como sua consternação, pois Iokanan é diferente dos outros homens que a cercam. Ele a vê, mas não a cobiça.

Em *A decadência da mentira*, Wilde (1994) defende a ideia de que a consciência moral é limitadora da ação humana e que, por isso, deve dar espaço ao instinto. Assim, negar a si mesmo é negar os anseios e sinônimo de estagnação. A vista disso, Salomé representa a busca do prazer individual autêntico, enquanto Iokanan é a rigidez dos costumes vitorianos, que tem seus desejos abafados e circunscritos pelos padrões morais da sociedade inglesa.

Sucessivamente com o diálogo entre os dois, a fala da princesa mostra-se cada vez mais erótica à medida que vai descrevendo partes do corpo do profeta. Como pessoa, Iokanan não é de interesse da princesa, apenas o seu corpo, visto de modo segmentado, desperta a sua volúpia. Este olhar desmembrado pode ser um indício da decapitação de Iokanan ao final.

Como coloca Mendonça (2005):

A descrição em partes em vez do todo, tanto para o corpo de João Batista como para o corpo de Salomé, confere, sobretudo, com uma técnica própria do movimento simbolista; e, no caso da peça wildeana, demonstra também o contraste físico e espiritual, ou os interesses profano e sagrado envolvidos no embate entre esses personagens.

A decapitação do profeta tem também um valor simbólico especial: o pedido da cabeça de Iokanan reflete a intenção da princesa, vingativa, em castrá-lo, ou seja, apropriar-se dele e condená-lo por sua frustração sexual. Salomé revolta-se pela recusa do profeta, que incita, de certa maneira, a própria mutilação do prazer da jovem. O tabu associado a esse assunto – a mulher castradora, a negação do prazer masculino - é uma forma de chocar os padrões morais vitorianos.

O final abrupto da princesa é a representação simbólica de sua castração pela sociedade: sua morte sob os escudos dos guardas é uma forma de reprimi-la.

De maneira oposta ao desejo crescente de Salomé, que o explora com os olhos, Iokanan não quer olhar para ela e incomoda-se com o olhar dela sobre si. Sua inabalável recusa sinaliza o seu medo de perder-se diante da figura que atrai e desencaminha os outros homens. Tem medo de ser fraco perante os encantos da jovem princesa, porém confirma seu decisivo poder moral naquilo em que acredita e prega. O profeta é, de certa maneira, a encarnação dos valores morais burgueses da época.

IOKANAN

Para trás, filha de Sodoma! Não toques em mim. Não se deve profanar o templo do Senhor Deus.

(WILDE, 2009, p.52)

O perigo do olhar é descrito também por Herodes, logo após Salomé dançar e fazer seu pedido, ao ver que está sendo condenado por tê-la olhado demais: “Pois bem, é verdade, fiquei te olhando a noite toda. Sua beleza me perturbou [...] terrivelmente e olhei demais para você. Mas não faço mais isso. Não se deve fixar nem as coisas nem as pessoas” (WILDE, 2009, p. 81).

A princesa da Judeia é descrita pelos olhares dos homens como um reflexo da lua, como se a sua personalidade estivesse indiretamente ligada ao astro. Sua caracterização, apesar de não ser tão extensa como a que faz de Iokanan, pode ser encontrada fragmentada por todo o drama: seus lábios, seus pés, olhos, dentes e mãos são de atenção aos personagens do Jovem Sírio e Herodes. Porém, tal como a lua, “uma “face” ou parte dela não nos é tão diretamente exposta” (MENDONÇA, 2005). É da oculta Salomé, aquela que não se vê com os olhos, que vem o pedido cruel de matar Iokanan para que possa beijá-lo.

Neste cenário, o olhar tornar-se uma indicação fatídica do anseio íntimo e possessivo. Muito depende da maneira com que os personagens olham uns para os outros e são vistos mutuamente. Sendo o objeto de desejo do olhar dos homens, Salomé passa a receber e representar um poder feminino distinto. Iokanan, no entanto, é a única exceção. Ele se recusa a olhar para ela e, assim, nega-lhe o poder feminino que ela mantém sobre todos os outros. Salomé não sabe lidar com essa rejeição, quer concretizar seus impulsos incompreendidos e intensos, mas talvez, sua juventude e precipitação a tornem inconsequente, não compreendendo completamente o peso de sua própria exigência.

A sua dança, além de representar seu poder erótico de sedução, é a transmissão do que sente. “A dança é linguagem [...] para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 319). É um meio de libertar o êxtase e sublimar-se. No caso de Salomé, a dança é também sua maneira de alcançar o seu objetivo interior, tornando-se um símbolo por si mesmo devido ao seu forte potencial de expressão e transcendência. É ainda, sobretudo a dança dos véus, material, corpórea e sensual. Sem a dança, o mito não teria tanta expressividade e força.

No texto, sabe-se apenas que Salomé retira os sapatos e veste os sete véus antes do momento crucial: “Se dessa coreografia nada ou quase nada é oferecido ao leitor, toda a ação que se passa em seguida, dela decorre e é por ela produzida. Introduzido na própria tessitura

do texto, este notável jogo de véus mantém o intervalo de penumbra e de sombras” (MORAES, 2010, p.33).

Apesar da simplória rubrica wildeana “Salomé dança a dança dos sete véus”, muito pode ser imaginado. Sete, entre diversas acepções, é o número da vontade, da ansiedade pelo desconhecido, e o véu, se é usado ou retirado, significa o conhecimento oculto ou revelado. Sendo, assim, é o elemento que esconde e o que permite ver (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995).

Em última instância, o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo. O símbolo também se define pelo esoterismo: aquilo que se revela velando-se, aquilo que se vela revelando-se. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 951).

É pela sua dança que a atraente princesa feiticeira se desdobra, se mostra, encanta e revela-se. E revela, por fim, seu lado mais sórdido e louco, no momento mais mórbido da peça.

A linguagem metaforizada ainda se apresenta na constante referência às cores, perfumes e texturas, que se correspondem a todo momento e constroem sensações e sinestésias, que fundem diversas impressões sensoriais e sentimentos.

O Jovem Sírio refere-se à Salomé sempre associando-a a cor branca, representando sua pureza e castidade. O branco está implícito quando Herodes repara na palidez da jovem princesa, semelhantemente à da lua.

Entretanto, além da concepção de virgindade vinculada à cor, há também uma outra que se refere ao seu caráter nocivo, sendo, então, o branco a cor que “contrapõe-se ao vermelho: é a cor do vampiro a buscar, precisamente, o sangue” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 142). Salomé sente-se atraída por Iokanan principalmente por sua boca vermelha. E, na cena final, a princesa beija o profeta e sente nele o gosto de sangue, em um ato que poderia ser considerado como vampiresco, além de remeter, ainda que sutilmente, às clássicas tragédias de amor britânicas. A referência a esse tema da mulher-vampiro pode ser observado na leitura que o Pajem faz da lua, logo ao início da peça, como uma mulher morta, saída do túmulo.

A cor branca também volta a ser utilizada quando Salomé descreve o corpo de Iokanan:

SALOMÉ

Iokanan! Estou apaixonada pelo teu corpo. Teu corpo é branco como o lírio num campo nunca ceifado pelo segador. Teu corpo é alvo como as neves que

dormem no cimo das montanhas, como as neves que dormem nas montanhas da Judeia, e descem para os vales. As rosas do jardim da rainha da Arábia não são mais brancas que teu corpo. Nem as rosas do jardim da rainha da Arábia, do jardim perfumado da rainha da Arábia, nem os pés da aurora que esmagam as folhas, nem o seio da lua quando se debruça sobre o mar... Nada há no mundo tão branco quanto teu corpo. Deixe-me tocar seu corpo!
(WILDE, 2009, p. 51)

Um pouco antes dessa fala, à primeira visão do profeta, Salomé diz que ele “parece uma esguia imagem de marfim” (WILDE, 2009, p. 49), sendo este – o marfim – um elemento que remete a pureza, força moral e resistência, atributos de Iokanan.

Nota-se ainda nesta passagem, como a linguagem da princesa é carregada de intensidade e ritmo devido às suas repetições que retomam a frase anterior, a reiteram e reforçam com novos significados. Fica também evidente o potencial erótico de sua fala.

O vermelho é, junto com o branco, uma das cores mais utilizadas, tendo sua simbologia ligada à paixão, sensualidade e morte. Entretanto, possui qualidades ambivalentes visto que o vermelho claro “seduz, encoraja, provoca”, enquanto o vermelho escuro “alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 944).

As bocas de Iokanan e Salomé são descritas como rubras e estimulam o desejo de quem as observa. Por outro lado, o sangue também é um elemento que evoca a cor vermelha, mas criando uma tensão funesta e de mau presságio.

Salomé, ao tentar persuadir Narraboth a deixá-la ver Iokanan, diz que lhe dará uma flor verde, a cor que simboliza a esperança, usando-se do sentimento que o Sírio mantinha por ela.

Wilde, durante a elaboração dos detalhes da peça para os palcos, coloca que Salomé deve ser representada com a cor “verde, como um curioso e venenoso lagarto do deserto” (ELLMANN, 1988, p.325). O verde, apesar de sua simbologia positiva como portador de vida, pode ser também de morte: “O verde possui uma força maléfica, noturna, como todo o símbolo feminino. [...] Embora o verde, enquanto medida, fosse símbolo da razão [...], tornou-se também o símbolo do irracional e o brasão dos loucos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 941). O verde da ingenuidade da juventude distingue-se da cor do fruto maduro, mas confunde-se com o verde da decomposição, da decadência. Na Europa medieval era símbolo do azar, estando associado ao diabo.

A prata é outra tonalidade associada à Salomé, sendo um elemento relacionado à lua, ao branco e frieza: “Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 739). Porém, em sua acepção negativa, é “o objeto de todas as cobiças, assim como as desgraças por elas provocadas e o aviltamento da consciência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 740).

Diante dessas reflexões e tendo conhecimento de que na linguagem simbólica as cores e objetos não aparecem como simples adornos, mas como elementos transformadores e sugestivos da trama, pode-se dizer que as cores aqui mencionadas sinalizam para a personalidade ambivalente e perigosa da princesa da Judeia. Salomé é uma personagem dual, tal como as tonalidades a ela associadas: ora tem uma face positiva, ora não. É uma personagem em constante transição.

No drama wildeano, Salomé pede a cabeça de João Batista não a pedido de sua mãe, mas por impulso da própria amargura e insatisfação de uma vontade não atendida. Transforma-se em agente primário e adquire uma profunda carga emotiva ao ter seus desejos frustrados.

Herodíade, a antiga protagonista e agente da história - ganha e perde no drama: perde sua ligação direta com João Batista, mas ganha em ciúme, raiva e inflexibilidade, em conflito de oposição com Herodes e Salomé – a representação da sua juventude perdida e, conseqüentemente, razão de sua frustração. Na peça de Wilde, é a personagem mais racional, incapaz de ver os símbolos que os outros veem. Uma Herodíade que não quer que a filha dance, pois não quer ver ainda mais sua superioridade, que a ofusca e fez perder seu antigo papel principal.

A Salomé wildeana, peça central, torna-se o ponto onde a ação gira, é a partir dela que os conflitos acontecem e é com ela que o clímax é atingido. Ela passa a ser muito mais que um personagem à Wilde, assim como para Moreau e Huysmans: Salomé é a personificação, ou melhor, é o próprio símbolo da arte no drama. Ela representa a essência da arte ao nascer da mistura entre a pintura e a literatura. Sua dança também pode ser entendida como a encenação simbólica do seu poder de seduzir, uma mistura de castidade e erotismo. Seu ser é uma completa ambigüidade, variando entre o erotismo perverso e a virgindade divina, ela cria e destrói, sendo ela mesma uma criação que se encontra em destruição.

Apesar da complexidade interior de Salomé, a linguagem de Wilde é bastante objetiva, porém, cheia de imagens e metáforas de oposição, buscando negar e recriar, proibir e incentivar. A quietude dos pensamentos de Narraboth combatida pela urgência de questionamentos e temores do Pajem são contrastados pelo barulho dos soldados, pelas discussões religiosas dos convidados, pelas súplicas apaixonadas de Salomé a João Batista. A totalidade dos sons, da linguagem, bem como entonações, chama atenção para uma performance musical, mesmo sem a ajuda da posterior ópera de Strauss. Muitos críticos

apontam a musicalidade como uma das características mais marcantes da peça de Wilde, apesar desse não ter sido um dos pontos explorados por este trabalho.

Assim, misturando pintura com o poder das palavras, e palavras com o poder do símbolo, Salomé se torna uma figura transcendental, livre das restrições tradicionais, capaz de se relacionar com todas as formas de expressão.

Faz-se necessário frisar que os símbolos mencionados não se esgotam nesta análise e também não se resumem apenas aos que foram mostrados neste capítulo. Toda a peça é carregada de uma função poética e simbólica da palavra – gestos, imagens, objetos etc. -, estando aqui as mais marcantes, porém não excluindo o poder de representação e importância dos outros símbolos não citados.

O mérito de Wilde está na genialidade com que lidou com as fontes disponíveis, seu trabalho estudioso e meticuloso ao lidar com as diversas versões do mito e explorar os pontos fortes dos ideais simbolistas – a linguagem metafórica, a utilização dos símbolos para sugerir uma realidade mais elevada etc. -, conseguindo, ao final, fazer valer a sua própria Salomé, - um ícone perverso do individualismo, o ponto culminante da obsessão decadente, mas uma transgressora em uma sociedade opressiva - que é diferente de todas as outras já criadas, apesar de ter nascido a partir delas.

3) O DIÁLOGO ENTRE DUAS SALOMÉS: A RELAÇÃO TEXTO-ILUSTRAÇÃO

3.1) ART NOUVEAU: INSPIRAÇÕES E ESTILOS

Situada entre o fim do século XIX e início da Primeira Guerra Mundial, a *Belle Époque* é tida como um período de otimismo e desenvolvimento material, intelectual, artístico e, principalmente, científico que, aplicado a um crescente setor industrial, incrementou as produções e criou um grande mercado consumidor. Junto às consequências de um crescimento populacional não planejado e de larga escala, houve a ascensão de uma classe burguesa disposta a amenizar os problemas advindos de uma explosiva industrialização, ao procurar desenvolver um estilo de vida moderno através da produção de bens materiais considerados “belos”.

A Europa vivia ainda em meio ao apreço pelos objetos antigos, histórias passadas e tradicionalismos, em contraste com os avanços científicos e industriais. As escolas de belas-artes doutrinavam que os parâmetros clássicos da Renascença eram princípios intocáveis. Os pintores e demais artistas aspiravam à reprodução fiel dos antigos mestres e o que divergia desse mote era considerado sacrilégio. Segundo Battersby, a Arte dava “um passo atrás na direção de uma época passada ao invés de um passo à frente, rumo ao futuro” (1985, p.9).

Com a Revolução Industrial, a Arte estava fadada a se reproduzir em função da produção mecânica, generalizada e malfeita, imitando períodos anteriores, estando submetida às leis da oferta e da procura de uma sociedade com gostos superficiais e com a preocupação de um rendimento material.

Os objetos que até então demandavam tempo e trabalho para serem feitos passaram a ser produzidos em série e comprados por catálogos. As oficinas perdiam frente à agilidade industrial de produção e acabaram sendo fechadas, perdendo também as técnicas e ensinamentos que vinham sendo transmitidos por gerações (GYMPEL, 2001, p. 73). A ideia de uma arte única era tomada pela arte massificada.

Não havia lugar para o artífice-projetista – muito pelo contrário, ele foi substituído por uma máquina que podia produzir uma centena de objetos no espaço de tempo antes necessário para preparar um. [...] O resultado inevitável foi uma importante queda da originalidade na criação e nos padrões do trabalho artesanal. (BATTERSBY, 1985, p. 9).

Com o avanço das máquinas, a produção antes artesanal de pequena escala deu lugar, segundo Benjamin, à reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que levou o objeto artístico à

perda de seu caráter contemplativo e dando-lhe um perfil utilitário, destituído de aura – termo benjaminiano relacionado à unicidade, tradição e autenticidade de uma obra:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. (BENJAMIN, 1985, p. 168)

À medida que as máquinas evoluíam, as artes permaneciam petrificadas, por isso era crescente o desejo por parte dos artistas de reavivar o bom acabamento, elevar o status do ofício e produzir peças atuais.

Já no final do século, surgiu um novo movimento artístico que reuniu as mais diversas tendências: as ideias da industrialização, do Movimento das Artes e Ofícios¹¹, da arte oriental, das artes decorativas e das iluminuras medievais. Esse movimento se difundiu por toda a Europa e recebeu nomes e características diferentes e particulares em diversos países que alcançou: na França, era conhecido como *Modern Style* ou *Art Nouveau*; na Alemanha, como *Jugendstil*; e na Itália como *Stile Floreale* ou *Stile Liberty*. (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 137).

Por abrigar tantas influências e diversidades advindas de cada nacionalidade que percorreu, a *Art Nouveau* foi vanguardista e juntou variadas escolas sem se definir como uma doutrina, mas um fenômeno de profunda reflexão estética.

A Arte Nova prestava-se a equívocos. As suas formas de expressão refletiam profundamente o individualismo dos autores. Partiam à aventura, cada um segundo as técnicas pessoais, temperamento, sensibilidade, reflexões, tendências espirituais e meios próprios de expressão. Ao criar uma arte moderna aplicada à sua época entregavam-se a proezas sem futuro, crendo-se que faziam de propósito para desconcertar o público. (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 89).

A *Art Nouveau* apareceu, então, com uma forte ambição de romper com o passado opressor ao inventar formas de arte que empregariam as novas técnicas de produção e materiais ao trabalho do artesão. Surgiu, ainda, como resposta de arquitetos e designers às necessidades de renovação das estruturas sociais e artísticas, expressando o desejo de desenvolver um estilo de vida moderno e caracteristicamente mais social, pois ela se propagaria por teatros, cafés e restaurantes de uma sociedade cada vez mais cosmopolita.

¹¹O Movimento das Artes e Ofícios (*Arts and Crafts*) surgiu na Inglaterra na segunda metade do século XIX, defendendo e revalorizando o trabalho artesanal em detrimento da produção em massa. Os teóricos John Ruskin e Augustus W. Northmore Pugin compõem a base teórica do movimento.

Além de influências estéticas, o movimento recebeu também princípios do movimento simbolista, apresentando símbolos do imaginário individual de cada artista ao criar obras que buscavam o transcendentalismo. A principal influência, não há dúvida, era a natureza, como meio de alívio das pressões tecnológicas e industriais. Mas não a natureza vista ao modo impressionista já em voga durante o período e que transmitia sensações, mas aos olhos de um botânico que, através de metamorfoses decorativas, acaba estetizando-a (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 31-32). A natureza não estava ali para servir de imitação como nos moldes antigos, mas inspiração para criar algo novo. Como coloca Champigneulle: “Os criadores da Arte Nova tinham [...] em comum a vontade de interpretar a natureza e de a interpretar de uma certa maneira. A estilização dos vegetais pode aparecer como que um pormenor na evolução do estilo: na realidade foi a linha mestra” (1976, p. 91).

Em tudo a flor estilizada se torna motivo de eleição. A árvore com as folhagens, a planta e as flores são convocadas para serem modificadas, trituradas, alongadas, dobradas às exigências dos artistas. Estes escolhem-nas de maneira definitiva. Entre os principais emblemas da Arte Nova figuram o lis, a íris, a trepadeira, o feto, a papoila, o pavão – esta ave flor -, e as lianas da floresta, cujas linhas ondulantes aparecem relevo nas construções, nos móveis, engendrando a famosa ‘chicotada’ tornada símbolo do Modern Style (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 94).

A principal manifestação do *Art Nouveau* ocorreu na decoração, que até então tinha uma importância e qualidade secundárias, mas que logo deixou de ser mero adorno para ocupar um lugar mais estrutural, em que todos os detalhes são tão minuciosamente planejados e integrados aos novos espaços que elevam seu grau de importância no ambiente. O aço e o vidro, amplamente utilizados pelas indústrias, passaram a ser utilizados nas novas construções preocupadas com padrões de iluminação e ventilação, por exemplo, a fim de criarem novos espaços domésticos. Desse modo, os móveis, os objetos do dia-a-dia e o próprio edifício começaram a ser criados a partir de uma mesma tendência decorativista. Deu-se início aos primeiros passos do design gráfico e de produto.

A combinação de letra e imagem por meio de linhas curvas e flexíveis foi também uma característica marcante do estilo *Art Nouveau* e amplamente visto em anúncios, capas de livros, cartazes e ilustrações. A mesma linha curva era encontrada nos caules, folhagens e insetos dando movimento à natureza.

Além da inspiração vegetal e motivos florais, via-se um desenho mais geométrico, retilíneo, dinâmico, assimétrico e de formas sinuosas que remetiam aos fluidos traços da arte japonesa e que passaram a estar presentes em joias, vasos, cerâmicas, cartazes, esculturas, tapeçarias e estampas, tornando-se uma forte expressão do estilo moderno - abandonando,

assim, os estilos passados. A principal conquista do *Art Nouveau* foi promover uma verdadeira unidade das artes.

A arte japonesa não era desconhecida na Europa devido ao comércio de artigos japoneses, como porcelanas, estampas coloridas e outras peças de imagens incomuns que chamou atenção do público europeu pela qualidade, efeitos decorativos bidimensionais, desprezo pelos princípios ocidentais de perspectiva e temas: “o fervor pela natureza, por uma montanha ou uma haste de erva, [...] cores em superfícies cercadas de linhas tão decorativas como descritivas, composições de tendência assimétrica e o poder de sugestão aliado à unidade de estilo, tudo era encantador” (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 56).

A mulher também era elemento de inspiração e propaganda, passando pela mesma deformação estilística das flores, mas com traços mais eróticos. Na França, o protótipo de mulher *Art Nouveau* era sensual, livre e feliz. Ela era a estrela que torturava os homens, sempre de uma elegância fulgurante, espiritual e luxuosa.

As mulheres predominavam de maneira suprema [...]. Seus amantes, suas joias fabulosas [...] seus enormes débitos provenientes de jogatinas, seus vestidos, chapéus e automóveis, seus cavalos e até mesmo as suas depravações, todas eram discutidas avidamente; era tamanha sua vulgaridade e a sua extravagância que os parisienses se divertiam com elas e só poucos se atreviam a criticá-las no que tange os padrões de moralidade. [...] As mulheres invadiam as áreas até então reservadas aos homens e que eram a poesia, a pintura, o jornalismo e o comércio. (BATTERSBY, 1985, p. 10).

Numa atmosfera de refinamento simbolista, os artistas celebravam-na com a mesma convicção com que anteriormente tinham celebrado os anjos pré-rafaelitas (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 98). Assim, mulheres altas, esguias e delgadas figuravam em posições contemplativas, com os cabelos em movimento, como se simulasse a ação do vento ou seu poder místico de sedução.

A *Art Nouveau* pode ser considerada um fenômeno insólito, de formas fluidas complexas, representando uma fase de transição influenciada pelo movimento simbolista. “Apesar de a sua passagem ser efêmera na vida das artes, nenhum estilo teve já tantos nomes, nem tão variados” (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 9). O que não impediu, entretanto, que se formasse uma certa unificação da linguagem plástica na Europa, além de uma filosofia de arte e estilo. Mais do que desestabilizar a hierarquia das artes, a *Art Nouveau* veio com a ideia de renovar não apenas a Arte, mas toda a nova sociedade que buscava meios para se expressar.

3.1.2) AUBREY BEARDSLEY: O ELEGANTE PROVOCADOR

Aubrey Vincent Beardsley (1872 – 1898) era um prodígio artístico e musical desde tenra idade. Vindo de uma modesta família inglesa com alguns problemas econômicos, Beardsley teve uma educação rigorosa em literatura e música, sendo considerado uma criança espirituosa e de grande humor, apesar da saúde frágil devido a tuberculose que o confinou muitas vezes a cama e afastou-o da escola. A doença o perseguiria até o final da vida, aos 25 anos.

Desde a infância apresentou talento especial e vivo interesse pelo desenho, caricaturando professores e tendo, ainda adolescente, seus desenhos e poemas publicados em revistas.

Trabalhando como caixeiro desde quatorze anos para ajudar a pagar as despesas da família, Beardsley ambicionava ser um artista, o que fez com que procurasse, aos dezoito anos, o artista inglês Edward Burne-Jones para que avaliasse seus trabalhos.

O pintor e ilustrador inglês viu o grande potencial do jovem e o recomendou para a famosa Escola de Artes de Westminster. Pouco após o início dos estudos, a editora *Joseph Dent* chamou-o para ilustrar o épico de Thomas Mallory, *Le Morte D'Arthur*. Suas ilustrações para a obra introduziu Beardsley a uma provocadora e importante figura nos movimentos decadentes e estéticos na Inglaterra: Oscar Wilde. Tal como ele, Wilde era um grande crítico da repressão vitoriana.

A carreira artística de Aubrey Beardsley – talvez a figura mais controversa da *Art Nouveau* – foi muito impactante apesar de sua brevidade. O artista produziu mais de 300 ilustrações que combinavam composições complexas encontradas na arte pré-rafaelita e o padrão decorativo e erótico das gravuras japonesas, com uma fixação decadentista pelos temas da morte e sexualidade.

Suas ilustrações mais famosas abordam temas da literatura clássica, bíblicos e mitológicos, além de seu cotidiano, sobre o qual desenvolveu um trabalho irreverente como caricaturista e cartunista político.

A elegância linear e precisa de seus traços e projetos, a maestria da técnica das ilustrações em preto e branco, combinados ao erotismo e grotesco, intrigou e repeliu o público vitoriano. Querido ou não, a diabólica beleza de seus cartazes e ilustrações dominou as editoras inglesas, tornando sua obra muito influente em seu tempo.

Seus traços graciosos, rítmicos e altamente decorativos contrastavam com o tom macabro de muito de seus temas preferidos. As influências decadentes e simbólicas aliaram-se ao japonismo e foram adaptados aos propósitos de Beardsley ao desenhar seus delicados arabescos sinuosos e retratar a sensualidade das mulheres que marcaram seu estilo e o próprio Art Nouveau.

O trabalho para ilustrar a versão inglesa de Salomé veio em 1892. Para Wilde,

A questão de quem seria seu ilustrador era importante. Havia Ricketts, a quem incumbira de fazer os desenhos para *Pontos de prata*, de John Gray, e para a edição de luxo de *A esfinge*. Mas, na *Studio* de abril de 1893, um desenho de Salomé segurando a cabeça de João Batista chamou atenção de Wilde, como talvez o artista, Beardsley, tenha pretendido. Wilde o contratou para ilustrar o livro. O jovem era estranho, impiedoso e rebelde. Progredia de um estilo japonês para um inglês do século XVIII. (ELLMANN, 1988, p.328).

Beardsley produziu um dos seus melhores trabalhos, porém alguns dos desenhos tiveram que ser modificados ou foram descartados devido ao alto caráter erótico. Wilde, entusiasmado ao ver os primeiros esboços, enviou ao artista inglês uma edição da peça em francês com dedicatória.

In the illustrations to “Salomé”, he reached the consummation of the new convention he created for himself; they are, collectively, his masterpiece. In the whole range of art there is nothing like them. You can trace the origin of their development, but you cannot find anything wherewith to compare them; they are absolutely unique.¹² (ROSS, 1967, p. 45)

Enquanto realizava as ilustrações, Beardsley pediu ao escritor que pudesse traduzir a peça para o inglês, o que foi recusado, pois Wilde já havia passado o trabalho para Lord Alfred Douglas, cuja tradução lhe desagradaria bastante e teria de passar por correções antes de poder ser publicada.

A versão inglesa da obra wildeana foi lançada em 1894 e chocou a sociedade vitoriana não apenas pelo texto, mas também pelas ilustrações que Wilde reconhecia ter “uma energia homicida” (MORAES, 2010, p. 32).

¹² “Nas ilustrações para ‘Salomé’, ele alcançou a consumação da nova convenção que criou para si mesmo; elas são, coletivamente, sua obra-prima. Em toda a classe artística não há nada como elas. Você pode identificar a origem de seu desenvolvimento, mas não pode encontrar nada com que compará-las. Elas são absolutamente únicas” (ROSS, 1967, p. 45, tradução nossa).

3.2) IMAGEM E ESCRITA: O IR E VIR ENTRE AS LINGUAGENS

A referência às diversas fontes no texto wildeano, como visto antes, era inegável apesar da peça ser diferente de qualquer outra obra de mesmo tema. Com as ilustrações de Beardsley, o distanciamento da Salomé de Wilde de outras anteriores, bem como sua originalidade, foram reforçados.

Pouco após a publicação, entretanto, uma resenha anônima da obra na revista *The Studio* questionava se o trabalho artístico de Beardsley ilustrava ou não o texto wildeano (NAVARRE, 1999). Muitos críticos discutiram a questão que ainda permanece, o que destaca a importância de se analisar a relação texto-ilustração dentro da peça: a composição de imagens é ou não relevante à peça? De que maneira elas se relacionam ou se distanciam?

Somado a isso, tornavam-se cada vez mais públicas as discordâncias entre escritor e ilustrador. Segundo Ellmann (1988), Wilde teria achado as composições de Beardsley muito japonesas, o que diferia do estilo bizantino de sua Salomé, além de considerar muitas das imagens perversas e obscenas. Apesar disso, as ilustrações fizeram tanto sucesso que Wilde dizia ter “inventado Beardsley”, o que não agradou o ilustrador.

Para Jackson, em seu livro *The Eighteen Nineties* (1966): “*The Salome drawings seem to sneer at Oscar Wilde rather than to interpret the play... [Beardsley’s] designs overpower the text—not because they are greater but because they are inappropriate, sometimes even impertinent.*”¹³ (p. 103). As caricaturas de Wilde colocadas em algumas das ilustrações podem reforçar esse pensamento e outros como o de Mosher, em prefácio da edição de Salomé de 1911, ao colocar que “*we believe that Beardsley who hated Wilde wreaked himself in hisso-called illustrations which never did and never could illustrate a conceivable Salomé. One glance at these diabolical fascinations of art and the open secret of Beardsley’s loathing is readily revealed*”¹⁴ (apud NAVARRE, 1999). Mosher não explicou, no entanto, o motivo do desafeto de Beardsley por Wilde.

Segundo o crítico inglês Ian Fletcher (apud NAVARRE, 1999, p. 22) existem duas visões que podem ser associadas:

¹³ Os desenhos de Salomé parecem zombar de Oscar Wilde em vez de interpretar a peça... Os desenhos de Beardsley dominam o texto - não porque sejam superiores, mas porque são inadequados, às vezes até impertinentes. (JACKSON, 1966, p. 103, tradução nossa).

¹⁴ Acreditamos que Beardsley, que odiava Wilde, prejudicou-se com suas chamadas ilustrações que nunca fizeram e nunca puderam ilustrar uma concebível Salomé. Apenas um olhar sobre essas fascinações diabólicas da arte e o segredo aberto de aversão de Beardsley é prontamente revelado. (MOSHER apud NAVARRE, 1999, tradução nossa).

Broadly there are two traditional arguments. First, that the drawings are parodic, mocking, satiric. Second, that they are purely irrelevant, ignoring the text, and by implication the artist regards that text as trivial, unintentionally comic, or, as Lord Clark puts it with fine aristocratic bluntness, "rubbish". Both view scan, of course, be combined.¹⁵

Entretanto, as muitas críticas que se mostraram negativas à presença das ilustrações não apresentaram argumentos que de fato comprovem a dissociação e irrelevância das mesmas com o texto literário. Questões como o desgosto pelo japonismo de Beardsley ou especulações biográficas sobre autor e ilustrador (NAVARRE, 1999) formam um conjunto fraco de justificativas - que chega a ser insignificante ao desconsiderar uma reflexão da função e relação que o texto verbal e a imagem podem exercer ou não dentro da obra.

Navarre (1999, p. 25-26) listou os cinco argumentos mais utilizados pelos críticos:

1) Beardsley considered Wilde's play weak; anonymous review in *Saturday Review* (1894); anonymous review in *The Times* (1894); Child (1908); Walker (1949); 2) Beardsley resented the censorship of a number of his original compositions: Macfall (1928); 3) Beardsley cared only about the line, and relationship betweenlines; 4) Beardsley disliked and did not respect Wilde because Wilde rejected a Beardsley English translation of Wilde's French *Salomé*: Winwar (1940); Kohl (1989); Percy Muir (1989); and 5) Beardsley was violently ill and spat blood while creating the compositions for Wilde's play: Hodnett (1982).¹⁶

Em outras palavras, a crítica – e inclui-se aqui também a parte que considera o trabalho de Beardsley relevante à peça - parece, em sua maior parte, desinformada sobre os processos de produção e relação das narrativas verbal e visual e mais preocupada em basear-se em pressupostos e especulações.

Para poder compreender melhor a função estética do trabalho de Beardsley e sua ligação com o texto literário de Wilde, trataremos da relação texto e imagem, especificamente do caso do livro com ilustração.

¹⁵ Em termos gerais, existem dois argumentos tradicionais. Primeiro, que os desenhos são paródicos, zombadores, satíricos. Em segundo lugar, que são puramente irrelevantes, ignorando o texto e, por implicação, que o artista considera esse texto como trivial, não intencionalmente cômico ou, como Lorde Clark coloca com elegante aspereza aristocrática, "lixo". Ambas as visões, obviamente, podem ser combinadas (FLECTHER *apud* NAVARRE, 1999, p. 22, tradução nossa).

¹⁶ 1) Beardsley considerou a peça de Wilde fraca; Revisão anônima em *Saturday Review* (1894); Revisão anônima em *The Times* (1894); Child (1908); Walker (1949); 2) Beardsley ressentiu-se da censura de um número de suas composições originais: Macfall (1928); 3) Beardsley se preocupava apenas com a linha e relação entre as linhas; 4) Beardsley não gostava e não respeitava Wilde porque ele rejeitou seu pedido para traduzir a peça para o inglês (1940); Kohl (1989); Percy Muir (1989); E 5) Beardsley estava gravemente doente e cuspiu sangue ao criar as composições para a peça de Wilde: Hodnett (1982) (NAVARRE, 1999, p. 25-26, tradução nossa).

As relações entre escrita e imagem, tão presentes em nosso século através da indústria publicitária, fomentam discussões desde a Antiguidade, passando por diferentes teorizações até chegar à modernidade, ainda assim, longe de encerrar a questão.

A imagem nas primeiras sociedades antes da escrita cumpria com exclusividade as funções simbólicas e de expressão, exercendo, então, um papel importante para o surgimento do código verbal e para evolução desse sistema. Ela seria o produto direto do pensamento na tela e, segundo Debray (1993), a escrita teve sua origem icônica, pois se originou do signo visual como se fosse sua continuação.

Porém, com a consolidação da escrita, a imagem perdeu o seu antigo posto de principal comunicadora, tornando-se mais relacionada às funções de representação e, com os anos, passou a ficar cada vez mais subordinada ao texto verbal.

Horácio, em sua *Arte Poética*, defendia a igualdade das linguagens e a possibilidade de comparação entre elas com o seu *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura) (HORÁCIO, 2005). Chegando ao Renascimento, Leonardo da Vinci retomou a discussão e afirmando que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites, e tanto uma quanto a outra permitem demonstrar diversas atitudes morais” (*apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 20), porém, o pintor hierarquizou as linguagens ao considerar que o signo visual possui mais possibilidades de expressão que o verbal:

A mesma diferença que existe entre a representação dos objetos corpóreos pela pintura e pelo poeta, existe entre os corpos desmembrados e os corpos inteiros, porque o poeta ao descrever a beleza ou a feiura de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez. O poeta não pode colocar em palavras a verdadeira forma das partes que compõe o todo, como o pintor, que a apresenta com aquela verdade que é só possível na natureza (VINCI *apud* LICHTENSTEIN, 2005, p. 21).

Por sua vez, Lessing, no século XVIII, distinguiu tais formas de expressão: artes temporais (em relação à escrita, que depende do tempo para ser lida e apreciada pelo leitor) e artes espaciais (em relação à imagem, que possui compreensão instantânea), buscando destacar as especificidades de cada uma delas e definir seu próprio caráter, sem hierarquizações (LESSING, 1998).

O paradoxo de aproximação e distanciamento das artes verbal e visual foi reacendido e difundido ao longo dos anos, dando base para diversas teorizações sobre os diferentes diálogos não apenas entre literatura e outras artes, como também entre os meios de

comunicação contemporâneos. Tais teorizações levariam para discussões de “intermedialidade”, que não se restringem apenas ao âmbito verbal e visual:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2008, p. 18).

Para Clüver, então, a Intermedialidade trata de um campo de estudo mais amplo que o utilizado pelos Estudos Interartes¹⁷ - por incluir objetos que não são considerados como arte pela crítica em geral -, mas sem deixar de se assemelhar a ele devido a sua natureza de estudo comparatista. Walter Moser corrobora essa ideia ao afirmar que “(...) a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘intermedialidade’” (2006, p. 42).

A palavra “mídia”, entretanto, ainda é de difícil conceituação, podendo ser brevemente entendida por abranger, além das artes clássicas, os novos fenômenos artísticos que surgem advindos do uso de tecnologias e diversas linguagens.

François Jost (2006) considera as “mídias” como linguagens em constante troca de conhecimento e define que:

A intermedialidade tem, portanto, três sentidos e três usos interessantes para o pesquisador: a relação entre mídias, a relação entre os meios de comunicação e a migração das artes para os meios de comunicação. Estes três tipos de intermedialidade obedecem (...) uma genealogia que leva do textual ao contextual, do abstrato ao concreto e que, nisto, se calca sobre as evoluções históricas que conhecemos (JOST, 2006, p.41).

Para o teórico, a Intermedialidade é uma nova forma de interpretação dentro do campo da Literatura Comparada que, por sua vez, “é uma forma específica de interrogar os textos

¹⁷ O termo “Estudos Interartes” foi institucionalizado em decorrência da inclusão das disciplinas de Literatura, Música, Artes Plásticas, Teatro e Dança no currículo das escolas europeias, o que levou ao surgimento de questões interdisciplinares:

“A formação de novos discursos disciplinares envolvendo a antropologia, a lingüística, a psicologia, as ciências cognitivas, a semiótica, a informática, os estudos textuais, os estudos de comunicação, a crítica ideológica (especialmente nas variantes marxistas e feministas), e os novos estudos culturais (cultural studies) que inspiraram e forneceram modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, ainda interdisciplinar, nos “estudos interartes” do nosso tempo, cujos interesses se interligam freqüentemente com os de outros discursos transdisciplinares” (CLÜVER, 2001, p. 336).

literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2010, p. 74).

As teorias de intertextualidade são aparatos importantes para os estudos intermediáticos, pois levam em consideração o papel do leitor como construtor de inferências e correspondências sem as quais não seria possível estabelecer relações entre mídias. Segundo Clüver:

Teorias de intertextualidade resultaram na percepção de que intertextualidade sempre também implica intermedialidade, porque pré-textos, inter-textus, pós-textos e para-textos sempre incluem textos em outras mídias. Um só texto pode ser objeto rico para estudo da intermedialidade (2008, p. 222)

Os estudos intermediáticos proporcionam novos contornos e perspectivas de uma obra original através de sua relação com outras por meio de um engajamento criativo e crítico. Assim, encontramos um largo campo de estudos para a relação literatura e outras mídias, aqui mais especificamente a relação de entrelaçamento entre o texto escrito e o visual. Embora sejam infinitos os diálogos entre literatura e pintura, nos concentraremos na imagem que acompanha o texto, ou seja, a ilustração, que em livros pode proporcionar uma leitura mais rica ao ampliar significados.

3.3) A IMAGEM, A ILUSTRAÇÃO E SEUS SIGNIFICADOS NO TEXTO

Muito antes da invenção do design gráfico¹⁸, imagens narravam conteúdos do texto. A invenção do papiro pelos egípcios deu origem às primeiras ideias de ilustração. O *Livro dos Mortos*, manuscrito escrito em hieróglifos por volta do século XII a.C., contém mensagens sobre a vida após a morte e o sentido de sua leitura é orientado pelo posicionamento das ilustrações das cabeças de homens e pássaros. O design dos manuscritos egípcios envolve em sua realização uma espécie de projeto gráfico em parceria entre o escriba e o ilustrador.

Foi em Iluminuras, pintura decorativa e representativa utilizada nos manuscritos da Idade Média, que as ilustrações editoriais tiveram início. Nela, a escrita adquiriu uma representação pictural, em que a palavra “cujo significado é de natureza auditiva, temporal,

¹⁸ O termo refere-se à área de conhecimento que cria e desenvolve projetos gráficos e de comunicação visual com objetivo de promover e divulgar produtos e serviços, utilizando elementos estéticos, funcionais e utilitários em criações visuais que vão desde ilustrações, logos e embalagens até comunicações mais complexas como em sites e revistas.

ganhou aqui mais uma dimensão espacial, se materializando sobre a tela” (ARBEX, 1994). O livro possui ilustrações, então, desde tempos remotos.

Com a prensa, a ilustração recebeu novos contornos e passou a diferenciar-se das Iluminuras por utilizar meios mecânicos e hoje digitais para sua reprodução, o que permitiu a realização de cópias em maior quantidade e qualidade, além de novos meios de se associar o texto impresso à imagem. A história da ilustração, bem como seu crescimento em termos técnicos e campo de expansão, está diretamente ligada com o desenvolvimento das tecnologias de produção.

A constante modernização dos meios de reprodução da imagem despertou o interesse dos artistas para a dimensão plástica dos signos linguísticos através da “multiplicação da imagem da palavra e do texto impresso – através de cartazes, painéis luminosos, propagandas espalhadas pelas cidades em plena era industrial, assim como a descoberta das estampas japonesas e da caligrafia do extremo-orientes” (ARBEX, 1994).

Há um fundamento imagético para todas as artes. Segundo Arbex (1994), durante o século XIX, com a crescente atração pela modernidade e novas formas de composição, desperta-se também para a grandeza pictural e espacial da escrita na literatura, fazendo com que os autores buscassem inspiração na pintura, dando à poesia “a dimensão da contemplação pictural, ao tentar transmitir um espaço e criar imagens”.

As obras simbolistas, em especial de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud foram influenciadas pela aproximação e correspondência entre as artes, em que a disposição de versos e espaços em branco, por exemplo, assumem outros significados além do verbal. É o que pode ser visto em *Um coup de dés jamais n’abolira le hasard*, em que Mallarmé diz ter escrito para ser lido como uma partitura, indicando o ritmo de leitura pelos espaços em branco no poema, dando-o, assim, uma nova materialidade advinda da visualidade¹⁹.

Nos últimos anos do período simbolista, houve também um desenvolvimento da produção de livros requintados, encadernados caprichosamente e ilustrados por artistas conhecidos, disponíveis em pequenas quantidades (BATTERSBY, 1985, p.16).

A parceria de escritores com desenhistas e pintores para enriquecer o conteúdo literário de suas obras não é algo recente. Há, porém em menor número, escritores que ilustram eles próprios os seus textos, como Willian Blake, que integrou imagens visuais à sua poesia, sendo um dos pioneiros a fazer experimentos entre texto e imagem:

¹⁹ O referido poema de Mallarmé não está contido neste trabalho devido à dificuldade em reproduzi-lo sem que houvesse prejuízo à obra.

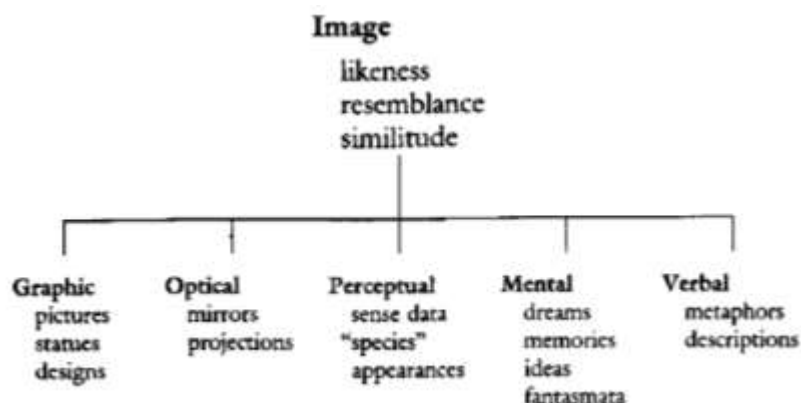
[Blake] cria uma arte compósita e, ao fazer isso, conduz as metáforas que gravitam em redor da expressão “linguagem visual” à sua literariedade. Ao integrar palavra e imagem, o verbal e o visual, Blake cria uma verdadeira linguagem visual que nos fornecerá um caso particularmente interessante para observar a interação entre as artes e as mídias (MOSER, 2006, p. 48).

Entretanto, o relacionamento texto-ilustração, independente do público a que o livro se destina, é bastante complexo e também pouco explorado pela crítica literária que ainda considera a imagem, em sua maior parte, como secundária ao texto ou mera decoração.

Em seu livro *Iconology: image, text, ideology*, Mitchell (1987) atenta para a grande variedade e quantidade de coisas que são classificadas como “imagens”, sem terem, contudo, algo em comum. Por isso, constrói uma noção de imagem como uma extensa família que sofreu profundas modificações ao longo dos tempos, mas ressalta que todas as relações são particulares e específicas, não devendo ser generalizadas sob o risco de perda ou omissão de aspectos essenciais a essa discussão.

Para ele, a imagem envolve questões de semelhança e pode abranger várias significações e usos dentro de diferentes disciplinas intelectuais, o que o fez elaborar um digrama para as seguintes categorias: imagem *gráfica* (pinturas, desenhos e esculturas de modo geral, que pertence aos estudos da história da arte); imagem *ótica* (espelhos e projeções, ligado ao campo da física); imagem *perceptível* (relacionado à apreensão de dados sensíveis, espécies e aparências); imagem *mental* (sonhos, lembranças, ideias, fantasias, ligado ao campo da psicologia e epistemologia) e imagem *verbal* (metáforas e descrições que remete a crítica literária) (MITCHELL, 1987).

Figura 1



Fonte: Mitchell, 1987, p. 10

O diagrama de Mitchell não hegemoniza uma categoria em detrimento de outra, a fim de mostrar que, mesmo com diversas concepções de imagens, não há uma mais ou menos

relevante. Construindo a ideia de família, o autor sujeita a imagem às relações de fraternidade e distanciamento, afirmando que elas não possuem uma natureza “pura” devido à “contaminação” da linguagem (MITCHELL, 1987). O mesmo acontece com a relação entre palavra e imagem:

[...] the interaction of pictures and texts is constitutive of representations as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no “purely” visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism (MITCHELL, 1994, p. 5)²⁰.

Dentro da diagramação da imagem feita por Mitchell, a ilustração – um caso de hibridização entre as artes visuais e a literatura - está classificada como imagem gráfica, sendo algo concreto e feito com intenção de representar coisas reais ou imaginárias advindas do texto verbal. A imagem verbal, por sua vez, está associada à dimensão visual presente no texto literário, o que reforça a ligação entre palavra e imagem dentro de uma obra. O encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. A palavra tem o poder de produzir e sugerir imagens: ela toma uma dimensão além de si mesma.

A ilustração, em seu diálogo com o texto literário, não “imita” o texto verbal, mas cria analogias, interpretações e contraposições com outras imagens e textos, criando uma existência própria, mesmo ligada à matéria textual.

Para Walter Crane, autor de um dos primeiros livros sobre ilustração literária – *“Of the decorative illustration of books old and new”*, de 1896 – o livro ilustrado une os mundos das artes verbais e visuais: *“Thought and vision divide the world of art between them – our thoughts follow our vision, our vision is influenced by our thoughts. A book may be the home of both thought and vision.”*²¹ (CRANE, p. 92). O espaço onde a letra e a imagem se encontram ou desencontram é, portanto, múltiplo e híbrido, já que a fronteira entre as artes é sempre permeável.

A raiz etimológica do termo *ilustração*, de acordo com o Dicionário Latino-Português (2003), vem do latim *illuminare*, que é “esclarecer, realçar, adornar, revelar”; *illuminatio* significa “claridade, luz, ação de esclarecer”; e *illuminator*, “o que esclarece”. Sua função,

²⁰ [...] a interação de imagens e textos é constitutiva de representações como tais: todos os meios são meios mistos, e todas as representações são heterogêneas; Não há artes “puramente” visuais ou verbais, embora o impulso para purificar a mídia seja um dos gestos utópicos centrais do modernismo (MITCHELL, 1994, p. 5, tradução nossa).

²¹ Pensamento e visão dividem o mundo da arte entre eles - nossos pensamentos seguem nossa visão, nossa visão é influenciada por nossos pensamentos. Um livro pode ser o lar tanto do pensamento quanto da visão (CRANE, 1896, p. 92, tradução nossa).

portanto, é muito maior do que mera ornamentação do texto verbal: ela o esclarece e, em alguns casos, o transcende, fazendo surgir um novo texto.

Para Peter Hunt (2010), os livros ilustrados contêm imagens e textos em uma relação essencial para a compreensão da narrativa, amplificando seu potencial de significação ao deixar o leitor explorar as interações verbais e visuais em que as palavras podem “aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens – e vice-versa” (HUNT, 2010, p. 234). As ilustrações seriam, segundo o autor, uma interpretação do texto, não meras transcrições visuais das palavras.

Há autores (VAN DER LINDEN, 2011; HALLBERG *apud* NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011) que diferenciam *livro-ilustrado* da categoria de *livro com ilustração*. A diferença essencial é que, no último, o texto ocupa a maior parte do livro e é independente das imagens quanto ao sentido da narrativa (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24). Ou, como coloca Hallberg, o livro ilustrado forma “uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem” (*apud* NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 21).

Porém, esta pesquisa concorda com a visão de Joseph Schwarcz que não identifica nenhuma diferença importante entre livro com ilustração e livro ilustrado (*apud* NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 21), pois considera que a imagem ao lado do texto promove uma leitura mais ampla, servindo tanto para afirmar o conteúdo verbal como para introduzir detalhes que o outro não contemplou. Assim, com o processo de produção anteriormente apresentado no primeiro capítulo, apesar de a obra *Salomé* de Oscar Wilde ter seu texto verbal independente das imagens, não se pode diminuir a importância e efeito das ilustrações de Beardsley que serão discutidas adiante.

A imagem conjugada ao texto pode alterar consideravelmente os significados, já que exerce uma forte influência na construção de referentes. A função primeira da ilustração é a de traduzir o texto (ou as partes mais sugestivas dele) visivelmente, sendo, então, não apenas a duplicação do texto verbal, mas também seu complemento, podendo ser fiel ou não a ele, trazendo-lhe ou não novos elementos.

Quer a ilustração corresponda ao texto ou se desvie dele, o leitor-espectador será capaz de produzir mais sentidos se não presumir que as ilustrações meramente reforçam o tema das palavras e permitir que as imagens falem por si próprias. Perdemos muito em qualquer obra de arte se apenas procurarmos aquilo que esperamos encontrar, em lugar de nos abirmos para o que ela tem a oferecer (DOONAN *apud* HUNT, 2010, p. 249-250).

Assim, uma vez que o livro é ilustrado seus sentidos se ampliam para dentro ou fora do texto verbal e sua leitura exige assimilação do que está escrito e do que se exhibe pelas imagens. Desse modo, sua leitura só é completa através da apreensão e apreciação do todo.

Em *Livro Ilustrado: Palavra e Imagem*, Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) discutem sobre os diversos modos de interação entre texto e imagem dentro de uma obra. Segundo as autoras, o livro ilustrado combina dois níveis de comunicação: o visual e o verbal. Em termos semióticos, dizemos que eles se comunicam por dois conjuntos de signos diferentes: o icônico e o convencional.

O signo icônico (ou de representação) é uma representação direta de seu significado e, portanto, não exige do leitor um conhecimento especial para compreendermos seu sentido. Já o signo convencional não tem relação direta com o objeto significado, ou seja, ele apenas transmite um conteúdo se possuímos o código e fora de sua comunidade não possui significação (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011).

As figuras nos livros ilustrados são signos icônicos complexos, e as palavras, signos convencionais complexos; entretanto, a relação básica entre os dois níveis é a mesma. A função das figuras (signos icônicos) é descrever ou representar. A função das palavras (signos convencionais) é principalmente a de narrar. Os signos convencionais são, em geral, lineares, diferentes dos icônicos que não oferecem instrução direta sobre como lê-los. A tensão entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem dentro de uma obra.

A análise hermenêutica parte do todo, depois observa os detalhes, retorna ao todo com um entendimento melhor, e assim sucessivamente, em um círculo eterno conhecido como círculo hermenêutico. O processo de ler um livro ilustrado também pode ser representado deste modo. Começamos pelo signo ou verbal ou visual: um gera expectativas sobre o outro, o que, por sua vez, propicia novas experiências e novas expectativas. O leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 14).

Tanto as palavras como as imagens deixam espaço para os leitores preencherem com seu conhecimento, experiência e expectativa anteriores, viabilizando infinitas possibilidades de interação texto-ilustração. Palavras e imagens podem preencher as lacunas uma das outras, total ou parcialmente. Porém, caso não haja lacunas a serem preenchidas, teremos um leitor passivo.

Para Schwarcz (1982), há várias maneiras de se relacionar palavras e imagens: congruência, elaboração, especificação, amplificação, extensão, complementação, alternância, desvio, contraponto (*apud* NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 21). Mesmo que a ilustração forneça informações alternativas ou mesmo que contradiga o texto verbal, teremos como resultado final uma ampla variedade de leituras e interpretações que estimulará a imaginação do leitor e enriquecerá a obra como um todo.

Nikolajeva e Scott (2011) apresentam uma gama de relações de contraponto entre texto e ilustração para estruturar suas análises, como:

- a. Contraponto no endereçamento;
- b. Contraponto no estilo;
- c. Contraponto no gênero ou modalidade;
- d. Contraponto por justaposição;
- e. Contraponto na perspectiva ou ponto de vista;
- f. Contraponto na caracterização;
- g. Contraponto de natureza metafictícia;
- h. Contraponto no espaço e no tempo.

De modo sucinto, as autoras se utilizam de exemplos tirados de livros ilustrados para comentar brevemente essas relações. A primeira delas (a) ocorre quando lacunas textuais são deixadas para serem preenchidas de maneiras diferentes dependendo do leitor que as lê. Neste caso, há uma preocupação com a dupla audiência do livro, os variados e diferentes leitores, como crianças e adultos, por exemplo, nos livros infantis. No segundo tipo (b), dentro de uma mesma obra, “as palavras podem ser irônicas, enquanto as imagens não, e vice e versa”. Entre as possibilidades de contraponto no estilo estão sério/humorístico, romântico/realista, realista/ingênuo, histórico/anacrônico, entre outros. No contraponto no gênero ou modalidade (c), “as palavras podem ser realistas e as imagens sugerirem fantasias”, podendo haver uma tensão entre a narrativa “objetiva” e a “subjativa” expressa por um ou outro. No quarto tipo (d), a justaposição acontece quando, dentro de um livro, “encontramos duas ou mais histórias visuais paralelas”, apoiadas ou não por palavras. No caso de contraponto na perspectiva ou ponto de vista (e), temos a “distinção entre quem está falando (nos livros ilustrados expresso principalmente por palavras) e quem está vendo (expresso de modo metafórico, por palavras ou de modo literal, por imagem)” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 42-44).

A noção de perspectiva não só inclui o ponto de vista perceptivo, de modo que podemos igualmente falar sobre certos graus de contradição na ideologia, uma vez que palavras e imagem podem expressar diferentes atitudes ideológicas. Um aspecto específico é a contradição na construção de gênero: enquanto as palavras são “feministas”, as imagens podem expressar

estereótipos de gênero conservadores, e vice-versa (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 44).

Na contraposição na caracterização (f), “palavras e imagens podem apresentar personagens de maneiras diferentes ou contraditórias, criando com isso ironia e/ou ambiguidade”, o texto verbal pode mencionar personagens que não aparecem nas figuras e vice-versa. No penúltimo tipo de contraposição (g), “as palavras podem expressar noções que não conseguem ser retratadas em imagens”, como por exemplo, “quadrados redondos”. Porém, esse tipo de contraponto é bastante contestado devido às múltiplas possibilidades da imagem (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 44). Por fim, no contraponto no espaço e no tempo (h), temos que

Relações espaçotemporais é [*sic*] a única área na qual palavras e imagens jamais podem coincidir. A imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando. O texto verbal é diegético; ele comunica contando. [...] Os signos convencionais (verbais) são adequados para narração, para criação de textos narrativos, enquanto os signos icônicos (visuais) são limitados à descrição. Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade, dois aspectos mais essenciais de narratividade. [...] É na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas. Da mesma forma, enquanto as palavras podem apenas descrever dimensões espaciais, as imagens podem explorar e jogar com elas de maneiras ilimitadas (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 45).

Ligada a essa questão está a transposição intersemiótica em que um objeto artístico passa de uma meio para o outro, adequando-se em técnicas, suportes e linguagens para manter-se como arte. Para Julio Plaza, a transposição é um tipo de “tradução que ‘consiste na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa” (PLAZA, 1987, p.1).

Leo Hoek aborda esse assunto em seu artigo *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. Nele, o autor pontua que os tipos de relações entre texto e imagem devem considerar sua situação de comunicação, ou seja, dependem de sua produção e recepção. Essas relações podem ser de sucessividade (texto existindo antes da imagem, ou imagem existindo antes do texto) e simultaneidade (texto situado em uma imagem, imagem situada em um texto, texto próximo a uma imagem, imagem próxima a um texto). A sucessividade está ligada a produção, enquanto a simultaneidade à recepção. “A escolha em favor de uma ou outra classificação das relações texto/imagem, resulta em uma categorização diferente” (HOEK *in* ARBEX, 2006, p. 169).

Para Hoek, “na ilustração, é a imagem que explica e interpreta um texto pré-existente” (2006, p. 169), havendo, de acordo com o seu critério de produção, primazia do texto, já que a imagem se inspira no discurso verbal, originando uma transposição semiótica dentro da obra. Porém, na perspectiva da recepção, relacionada à simultaneidade do texto e imagem, devemos analisar outros critérios:

Quando o texto e a imagem perdem sua autossuficiência, eles deixam de existir independentemente e se apresentam simultaneamente em um único discurso. No interior deste discurso, a relação física entre o texto e a imagem pode ser mais ou menos estreita: o texto e a imagem podem se combinar para formar um discurso verbal e visual composto, com cada um mantendo sua própria identidade (discurso misto), ou então eles podem se fundir de modo inextricável (discurso sincrético) (HOEK *in* ARBEX, 2006, p. 179).

Por conseguinte, Hoek apresenta o seguinte quadro:

Quadro 1

Texto/imagem:	relação transmedial	discurso multimedial	discurso misto	discurso sincrético
Separabilidade:	+	+	+	-
Autossuficiência:	+	+	-	-
Politextualidade:	+	-	-	-
Imbricação:	transposição	justaposição	combinação	Fusão
Esquema:	imagem- texto texto - imagem	imagem/texto	imagem texto	Imagem
Exemplos:	ekphrasis, crítica de arte, romance-foto	emblema, ilustração, título	cartazes, quadrinhos, publicidade	tipografia, caligrama, poesia visual

Fonte: HOEK *in* ARBEX, 2006, p. 185.

Transposição (relação transmedial), justaposição (discurso multimedial), combinação (discurso misto) e fusão (discurso sincrético) representam, assim, os graus em ordem crescente de imbricação do texto e da imagem. Estes quatro graus se deixam distinguir a partir de três traços pertinentes: separabilidade (o signo visual e o signo verbal pertencem a sistemas significantes diferentes e se deixam isolar um em relação ao outro), a autossuficiência (a coerência individual de um e de outro permanece intacta) e a politextualidade (muitas obras diferentes estão em jogo) (HOEK *in* ARBEX, 2006, p. 185).

Portanto, do ponto de vista da produção, podemos facilmente definir a obra Salomé como primazia do texto, visto este ser anterior à ilustração. Porém, do ponto de vista da recepção, temos a justaposição do discurso visual e verbal, formando um discurso multimídia, em que os objetos possuem separabilidade e autossuficiência.

No entanto, Hoek atenta para mais uma questão: “Quanto mais o discurso secundário se aproxima do discurso primário, mais ele corre o risco de ser considerado uma simples tradução intersemiótica, e não uma transposição intersemiótica autônoma” (HOEK *in* ARBEX, 2006, p. 178). Tal posicionamento, desperta o interesse desta pesquisa em investigar como as ilustrações de Beardsley se comportam em relação ao texto-fonte de Wilde, averiguando se elas se portam como uma tradução intersemiótica (podendo ser caracterizada como um discurso secundário) ou transposição semiótica autônoma, que se afasta do texto primário ao imprimir-lhe novos sentidos.

3.4) ILUSTRANDO SALOMÉ: WILDE *VERSUS* BEARDSLEY

Beardsley criou uma obra *fin-de-siècle* associando o erotismo dos decadentes e os traços japoneses em voga no século XIX às linhas de seu estilo original e ao seu peculiar tom satírico. Os vários e intrincados detalhes florais presentes em suas ilustrações remetem ao pré-rafaelismo de Burne-Jones, mas foi seu contato com as gravuras japonesas que trouxe maior singularidade para suas obras.

Sua primeira relação pública com a peça foi a ilustração “*J'ai Baisé ta Bouche lokanaan, J'ai Baisé ta Bouche*” sobre a edição francesa de Salomé, na revista *Studio*, em 1893. Na mesma edição sairia um artigo escrito por Joseph Pennell exaltando sua produção. Por essa imagem, Beardsley recebeu uma cópia de Salomé enviada pelo próprio Wilde, qualificando-o ainda mais para aquele trabalho.

A ideia de fazer uma edição inglesa ilustrada pode ter surgido devido à publicidade que a obra vinha recebendo depois de ter sido proibida de ser realizada nos palcos.

O ilustrador produziu seu trabalho para a nova edição de Salomé desde o fim do verão ao outono de 1893. Seus desenhos eram complexos e fortemente erotizados, sendo alguns deles retirados ou parcialmente censurados pelos editores devido à nudez e sensualidade de algumas figuras.

Na primeira edição inglesa de 1894, John Lane, o editor, selecionou apenas treze ilustrações, um número menor que a edição de 1907 - essa maior e menos censurada que a anterior. “*Toilette of Salomé*” foi substituída por outra de mesmo nome, pelo ousado conteúdo erótico. “*John and Salomé*” foi trocada por “*The Black Cape*” por uma decisão talvez arbitrária, visto que ela não contém problemas referentes à nudez como outras

ilustrações que foram aceitas. Por fim, “*Salomé on Settle*”, que mostra Salomé sentada e vestindo roupas vitorianas, foi retirada pelo seu distanciamento do texto de Wilde.

Beardsley ficou conhecido pelo afiado senso de humor, capaz de chocar intencionalmente os padrões vitorianos. Ele não poupou elementos grotescos e irônicos em suas ilustrações, inserindo em algumas delas referências histórico-sociais que vão além do campo de investigação dessa pesquisa, já que esse restringe-se às relações entre texto e imagem.

Seu trabalho para *Salomé* é bastante denso e amplo, sendo algumas imagens detalhadamente decoradas enquanto outras parecem aliar-se a uma abstração modernista com grandes espaços em branco. As referências à arte japonesa vão além das linhas pretas, havendo também a presença de elementos tradicionais e decorativos japoneses como móveis, mulheres em quimonos suntuosos, estampas e vasos. Tudo colocado para representar, em tom paródico e até mesmo subversivo, o fascínio inglês e francês pelo japonismo em voga na época, além de colocar alguns elementos do movimento estético ao qual estava relacionado.

Neste momento serão analisadas dez imagens de Beardsley sobre a peça, escolhidas pela referência e aproximação com o texto literário, visto que algumas apresentam cenas que não ocorrem no drama.

Cada cena escolhida será relacionada à um acontecimento do enredo, seguindo a ordem de acontecimentos da peça. Tais imagens não foram publicadas exclusivamente em uma única edição e podem não corresponder à ordem exata em que aparecem nas versões dos livros impressos. O objetivo principal é levantar e apresentar relações que possam ser estabelecidas entre as imagens de Beardsley e o texto de Wilde, de modo que não haverá um maior aprofundamento do que concerne ao pano de fundo histórico-social que envolve as obras, tampouco das relações entre autor e ilustrador.

Para Wilde (1994), tanto melhor a obra quanto mais leituras possam ser feitas sobre ela, pois esta (a obra) deve ser fonte para novas criações, tendo uma existência independente de seu criador, podendo suscitar mensagens diversas da qual foi, a princípio, intencionada.

Assim, como toda obra de arte, as possibilidades de interpretação sobre as imagens de Beardsley são diversas. Algumas ilustrações parecem seguir a trama de Wilde enquanto outras avançam para um caminho independente, como se seguissem um enredo próprio. Entretanto, por ser também uma obra com tom satírico, chama atenção pelo seu alto potencial transgressor em meio a uma sociedade conservadora. Beardsley coloca sua interpretação pessoal sobre a vida vitoriana, servindo-se de elementos contemporâneos em suas imagens.

The Woman in the Moon

“*The Woman in the Moon*” (figura 2) compõe o frontispício da obra da primeira edição inglesa, sendo, portanto, a primeira ilustração que o leitor encontra ao ler o livro.

Figura 2 - The Woman in the Moon



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.²²

²² Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/140.html> Acesso em: 02/12/15.

Ela é composta por amplas áreas de espaços em brancos, alguns pontos mais fortes em preto ilustrando a noite e linhas finas de contorno, tendo um tom bastante abstrato em que não há um limite que separe céu e terra.

O seu título refere-se a um ponto da peça em que a lua é comparada à uma mulher – Salomé –, mas não a traz em cena, como poderia ser esperado para uma primeira imagem cujo nome pode remeter a personagem principal.

Nela podemos ver - no canto direito - dois homens que observam a lua no canto superior esquerdo, encoberta por nuvens e sombras brancas e pretas, dando-lhe um caráter misterioso, semelhante ao tom caracterizado no livro. No canto inferior direito, em preto, está a assinatura de Beardsley.

O homem que aparece à esquerda está nu, salvo pela capa que parece cobrir seu ombro. Seu contorno é simples e regular, em linhas contínuas, sem preocupação em esconder ou minimizar sua nudez com sombras ou pelo posicionamento do corpo. Beardsley, ao contrário, parece dar atenção especial a esses traços, visto pelos detalhes do órgão genital, mamilos, bem como as feições do rosto das duas figuras. Essa exposição clara de nudez, na época em que as imagens foram produzidas, era geralmente associada às representações femininas, o que compromete a masculinidade da figura.

O rosto deste homem aparece virado de perfil e sua expressão é apreensiva: os lábios entreabertos e a sobrancelha levantada enquanto olha para a lua. Seu braço direito está recolhido ao peito, como se temesse por algo, enquanto o esquerdo paira protetoramente à frente da outra figura, que também contempla o luar. Seus pés parecem inclinados como se sugerissem estar apoiados somente pelas pontas e o ligeiro dobrar de suas pernas corroboram a ideia de hesitação e medo que o personagem parece sentir.

Ao lado dele, no canto direito, está uma figura coberta por uma túnica e, à primeira vista, de difícil classificação de gênero, já que a vestimenta cobre toda a forma de seu corpo, expondo apenas parte de seu ombro. Seus traços faciais, entretanto, são um pouco mais femininos que os do homem à esquerda dado aos lábios grossos.

A imagem ilustra o início da peça, em que dois homens, Narraboth e o Pagem de Herodíade conversam sobre a lua:

O PAGEM DE HERODÍADE

Olhai a lua. A lua tem um aspecto estranho. Parece uma mulher morta saindo do túmulo. Parece uma mulher morta. Parece que está à procura dos mortos.

O JOVEM SÍRIO

Tem aspecto muito estranho. Assemelha-se [...] a uma princesa cujos pés são pombinhas brancas... Parece estar dançando

O PAGEM DE HERODÍADE

Parece uma mulher morta. Move-se muito lentamente.
(WILDE, 2009, p. 34)

O fato de Narraboth aparecer vestido mostra sua posição superior ao servo de Herodíade, além de que seus traços mais femininos são sugeridos pelo seu narcisismo na fala do Pagem:

O PAGEM DE HERODÍADE

Ele era o meu irmão, e muito mais que um irmão. Dei-lhe uma caixinha com perfumes e um anel de ágata que ele nunca tirava da mão. À noite, passeávamos pela margem do rio e entre as amendoeiras, e ele me contava coisas sobre sua terra. Falava sempre baixinho. O som de sua voz era parecido com o som da flauta de um flautista. Também gostava muito de mirar-se no rio. Eu o repreendi por isso.
(WILDE, 2009, p. 34)

Os pés do Pagem sobre o manto do Jovem Sírio podem sugerir o seu medo de perdê-lo. Tanto ele quanto Narraboth sofrem por um amor não correspondido. E ambos apresentam linhas andróginas, misturando traços femininos e masculinos, algo característico da obra de Beardsley: o Pagem, apesar de possuir o órgão genital masculino, possui um longo cabelo e expressão feminina, assim como Narraboth.

A semelhança das características faciais entre os dois personagens (e que é possível de ser vista em outras imagens) dá equilíbrio às ilustrações, mas acima disso, borra as linhas de identidades pessoais e limites de diferenças de gênero. Deste modo, apesar da distinção feita acima - caracterizando Narraboth e o Pagem - devido à ambiguidade entre as duas figuras, não seria correto definir esta concepção como única²³, sendo tarefa do leitor separar essas identidades conforme sua leitura.

Na obra de Beardsley, os fatores que distinguem - físico e socialmente - homem e mulher são irrelevantes e sua opção por um estilo andrógino não deixa espaço para os comuns estereótipos, o que transgredia e obviamente chocava os clássicos padrões vitorianos vigentes.

A aparente tensão da cena também é descrita no texto wildeano, em que Narraboth encanta-se com o luar - associando-o a Salomé -, enquanto o Pagem tenta tomar sua atenção, atentando para o caráter nefasto do astro, prenunciando a tragédia que aconteceria a seguir. O

²³ Como coloca Bernheimer (2003), em seu livro *Decadent Subjects*: “*Much has been written about the uncertain identities of these figures, whether they be Jokanaan (naked) with Salome, Narraboth (naked) with Salome, the page of Herodias (naked) and Narraboth, or Narraboth (naked) and the page. What is peculiar about this effort at identification is that it attempts to bind Beardsley’s picture to the play mimetically, whereas the image serves this conventional relation of text and illustration.*”. Muito se escreveu sobre as identidades incertas dessas figuras, sejam eles Jokanaan (nu) com Salomé, Narraboth (nu) com Salomé, o Pagem de Herodias (nu) e Narraboth, ou Narraboth (nu) e o Pagem. O que é peculiar sobre este esforço de identificação é que ele tenta ligar o quadro de Beardsley à peça de forma mimética, enquanto a imagem serve essa relação convencional de texto e ilustração (BERNHEIMER, 2003, tradução nossa).

homossexualismo, sugerido no texto pelo amor do Pagem por Narraboth, está implícito na imagem pela postura protetora do servo de Herodiáde, além da aproximação entre os dois personagens que deixa dúvida se o manto usado por Narraboth também era usado pelo Pagem.

Na lua, um dos símbolos máximos de domínio e atração da peça ligado à Salomé, há um rosto caricaturado ao lado de uma flor - uma rosa - que possivelmente remete a Wilde, sendo muito similar à outras representações do escritor feitas por Beardsley, além do fato de a flor ser um elemento que o próprio autor utilizava como adereço²⁴. O rosto na lua olha de soslaio para as figuras à direita, como se as analisasse com interesse.

A inserção do rosto de Wilde na lua poderia simbolizar a ideia de que o escritor observa e controla seus personagens, sugerindo que Salomé é como Wilde: tanto um como o outro não tem seus desejos aceitos, tendo que escondê-los de uma sociedade que não os compreende.

A lua, embora pareça estar na fase cheia, apresenta no canto esquerdo uma extremidade que por sua vez remete à fase minguante, o que pode ser uma sátira a Wilde, como se indicasse que sua imagem está desaparecendo. A ideia de usar uma caricatura de Wilde em um frontispício reforça o tom paródico de Beardsley, uma vez que quebra este espaço tradicional onde os autores normalmente são retratados e enaltecidos por emblemas e produções.

The Peacock Skirt

Em seguida, passando pelo frontispício, está “*The Peacock Skirt*” (figura 3), uma das imagens mais famosas de Salomé juntamente com “*The Climax*” (figura 10).

²⁴ Wilde tinha o costume de usar na lapela do casaco um cravo tingido de verde, vindo a se tornar também um símbolo da comunidade homossexual da época.

Na estreia de sua peça “O leque de lady Windermere”, o escritor pediu que seus amigos usassem um cravo verde para a data: “Robertson devia comprar um cravo verde na Goodyear [...] e usá-lo durante a apresentação. Outros amigos, tais como Robert Ross, adotariam adorno semelhante, assim como Ben Webster, que interpretaria Cecil Graham [*naquela noite*]. ‘E que significado tem isso?’, perguntou Robertson. Wilde respondeu: ‘Nenhum, mas é o que ninguém pensará’. A sugestão de que uma misteriosa irmandade vincularia enigmaticamente um dos atores a alguns integrantes do público proporcionou a Wilde o prazer que ele havia encontrado nos emblemas maçônicos (ELLMANN, 1988, p. 319).

Figura 3 - The Peacock Skirt



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.²⁵

²⁵ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/141.html>. Acesso em: 02/12/15

Ela representa a cena em que Salomé, desejando conhecer Iokanan, pede a Narraboth que a leve até a cisterna onde ele está preso. O Jovem Sírio se recusa e é confrontado pela princesa em um diálogo que mostra o crescente poder da dançarina.

O JOVEM SÍRIO

Princesa, não posso, não posso.

SALOMÉ, *sorridente*

Você fará isso por mim, Narraboth. Sabe bem que o fará por mim. E amanhã quando eu passar da liteira pela ponte dos compradores de ídolos, olharei para você através dos véus de musselina, olharei para você e sorrirei, talvez. Olhe para mim, Narraboth. Olhe para mim. Ah! Você sabe bem que vai fazer o que lhe peço. Sabe bem, não é?... Eu sei bem.

O JOVEM SÍRIO, *acenando para o terceiro soldado*

Soltai o profeta..., a princesa Salomé quer vê-lo.

(WILDE, 2009, p. 47)

Na ilustração, Salomé e Narraboth estão em pé e próximos. A princesa ocupa o centro do quadro: sua cabeça, na parte superior do centro; o corpo curvado à esquerda e; o final de sua saia ocupa o espaço à direita. Sua figura está além da moldura, o que pode sugerir sua expansão, seu crescimento, indicando que ela não pode ser enquadrada, limitada, até mesmo no espaço da imagem.

Ela inclina-se serpentina para o capitão, deixando sua cabeça mais próxima a ele, olhando-o com grande intensidade, como se quisesse hipnotizá-lo. No texto de Wilde, ela pede ao Jovem Sírio que a olhe enquanto tenta convencê-lo a trazer o profeta. Sua vestimenta faz jus ao título de princesa, sendo ricamente adornada: na cabeça, um adereço feito com penas de pavão e tecido forma uma coroa em volta de seus cabelos negros. Três longas e contínuas linhas descem do alto do enfeite para a parte inferior da imagem, terminando com os olhos das penas de pavão nas extremidades.

O vestido branco de Salomé esconde o seu corpo e, na parte inferior, termina em uma saia estampada de fundo preto, ricamente decorada com imagens de pavão, que a faz parecer ainda maior que Narraboth.

Atrás da princesa, numa espécie de aura mágica, aparece uma imagem estilizada de um pavão rodeado por pequenos pontos em sequência que formam uma nuvem. Mais do que simples decoração, o pavão parece sair de Salomé, como se fosse uma manifestação mística de seu poder e encantamento sobre o Jovem Sírio.

À direita, então, está o capitão um tanto receoso, tal como aparece no texto literário. Seu braço direito ao lado do corpo, as pernas ligeiramente dobradas e o braço esquerdo levantado como se tivesse intenção de mover-se para longe da princesa. O rosto está voltado para Salomé, seus lábios grossos (como em “*The Woman in the Moon*”, figura 2) e os olhos

preocupados, parecendo relutante e fascinado ao mesmo tempo. Na cabeça, uma espécie de turbante combina com o traje feito de tiras drapeadas com uma ampla faixa negra ao centro e que termina acima dos joelhos, deixando as pernas à mostra e vulneráveis aos feitiços de Salomé. Uma das longas linhas que saem da coroa da princesa passa pelos joelhos de Narraboth, reforçando a ideia de dominação que ela busca ter sobre ele.

Em “*The Peacock Skirt*”, Beardsley inverte mais uma vez os papéis tradicionais de masculino e feminino: Salomé é mais alta que o Jovem Sírio, crescendo ao mostrar seu poder de sedução e domínio, sendo forte e agressiva frente a um capitão com traços mais efeminados. O título chama atenção para a roupa da princesa – incongruente com o período histórico da peça, o que pode caracterizar uma contraposição entre as narrativas, mas de acordo com a tendência japonesa do fim do século XIX - e o pavão remete a passagem em que Herodes oferece a Salomé, em troca de sua dança, suas raras aves albinas.

Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o pavão é um símbolo solar, ligado à eternidade e beleza, sendo a ave do paraíso e animal sagrado na Índia (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 693). Além disso, o pavão, era símbolo do movimento estético a qual Wilde pertencia, sendo muito usado durante a época vitoriana e pela *Art Nouveau*, tornando-se uma imagem apropriada à beleza da princesa: A sua longa saia aproxima Salomé à ave - as meias-luas agrupadas em sua saia representam várias penas de pavão dispostas umas sobre as outras - como se ela fosse o exuberante pássaro a se exibir e encantar os outros com seus truques faceiros.

The Platonic Lament

Narraboth e o Pagem voltam a aparecer juntos na cena “*The Platonic Lament*” (figura 4), que dá continuidade à trama descrita na peça: o Jovem Sírio, ao ter o seu amor rejeitado por Salomé, suicida-se enquanto a princesa mostra o seu interesse por Iokanan.

Figura 4 – The Platonic Lament



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.²⁶

²⁶ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/143.html>. Acesso em: 02/12/15

No título, o termo platônico sugere a pureza do sentimento do Pagem e implica, mais uma vez, a ideia de homossexualismo sugerida na escrita de Wilde e em “*The Woman in the Moon*” (figura 2), caracterizando um momento menor do drama.

Beardsley mostra o luto do Pagem, nu e com longos cabelos - assim como em “*The Woman in the Moon*”, o que corrobora nossa primeira visão sobre quem seriam os personagens representados naquela ilustração. Ele vela o corpo de Narraboth, coberto por um manto negro e que ocupa a largura do quadro. Os corpos mais uma vez apresentam traços efeminados e o Pagem ocupa um lugar tradicionalmente reservado às mulheres, segurando o rosto do amigo.

Apesar do tema fúnebre, a cena contém elementos satíricos como os chinelos de Narraboth, bastante decorados, sendo tipicamente carnavalescos. Embaixo da plataforma em que está o corpo, próximo aos joelhos, a figura de um bobo da corte aparece: seu braço direito dobrado tem a mão obscurecida pelo manto que cobre o corpo do capitão, não sendo possível dizer se ele está segurando a plataforma ou se ele procura algo por baixo do tecido. Sua roupa mistura adereços e alternâncias de branco e preto, compondo um traje típico de sua função chistosa, com um chapéu em pontas. Ele possui a mesma inclinação que o rosto do Pagem, podendo ser uma caricatura do mesmo.

Próximo ao rosto do Jovem Sírio há uma rosa em queda simbolizando não apenas a morte do capitão, mas o fim de um amor não concebido. Ao fundo, uma espécie de árvore estilizada, característica do estilo *Art Nouveau*, aparece atrás de uma exuberante roseira. Mais longe, no canto esquerdo, a lua com as feições de Wilde aparece com os olhos fechados em tristeza.

A cena reforça a ideia de que Wilde trabalha com várias tramas de amor não correspondido. Nenhuma dessas histórias, como sabemos, termina bem. Salomé não chega nem ao menos a tomar ciência sobre a morte do Jovem Sírio, sendo o Pagem o responsável pelo lamento:

O PAGEM DE HERODÍADE

O jovem sírio se matou! O jovem capitão se matou! Matou-se aquele que era meu amigo! Dera-lhe uma caixinha de perfumes e brincos feito de prata, e agora ele se matou! Ah! Não previu que ia acontecer uma desgraça?... Eu mesmo previ e aconteceu. Sabia bem que a lua estava à procura de um morto, mas não sabia que era ele quem ela procurava. Ah! Por que não o escondi da lua? Se eu o houvesse escondido numa caverna, ela não o teria visto.

(WILDE, 2009, p. 34)

Levando-se em conta toda trama, Beardsley ilustra um momento menor da história escrita por Wilde, o que mostra o seu poder de ampliar e dar mais importância há alguns fatos sem o suporte das palavras do texto, caracterizando na perspectiva de Nikolajeva e Scott um contraponto por justaposição.

John and Salomé

“*John and Salome*” (figura 5) foi das ilustrações retiradas da primeira edição inglesa de Salomé, apesar de não conter elementos censuráveis ou inserções grotescas de Beardsley como pode ser visto em outras imagens que foram aceitas. O título do quadro, entretanto, pode ser uma rebeldia do ilustrador em aceitar o nome Iokanan, escolhido por Wilde como forma de esmerar sua trama.

Figura 5 – John and Salome



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.²⁷

²⁷ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/151.html>. Acesso em: 02/12/15

A cena retrata o encontro da princesa da Judeia e o profeta. O branco cenário abstrato, marcado por uma linha contínua que atravessa Iokanan, não permite a identificação do local desse encontro, porém uma já recorrente roseira cresce no canto direito atrás da princesa. A flor é utilizada em praticamente todas as ilustrações do tema, sendo comum também durante a *Art Nouveau*.

Ao centro, duas figuras de alturas semelhantes entreolham-se tensas: a ansiosa e interessada Salomé, à direita; o resignado e resistente Iokanan, à esquerda. A equiparação da altura dessas personagens sugere o poderoso embate entre elas. Há aqui duas personalidades com apenas um ponto em comum: manter-se firme com seus objetivos.

A cena aproxima-se, portanto, do que é descrito na peça.

SALOME

Os teus cabelos são como cedros do Líbano que fazem sombra para os leões e ladrões que querem esconder-se durante o dia. [...] Não há nada no mundo tão negro quanto os seus cabelos... Deixe-me tocar os seus cabelos.

IOKANAN

Para trás, filha de Sodoma! Não me toqueis. Não se deve profanar o templo do Senhor Deus.

(WILDE, 2009, p. 32)

Salomé possui os cabelos adornados por meias luas e objetos pontiagudos, que formam uma coroa, muito menos delicada do que vista em outra ilustração. Seu traje parece ser o mesmo utilizado em “*The Peacock Skirt*” (figura 3) - com a longa extremidade da saia preta - com a diferença que, agora, vemos a parte da frente da vestimenta e não as costas. Seus seios estão expostos, assim como a região do umbigo – sempre bem demarcado²⁸ por Beardsley -, tendo uma grossa faixa negra na região do abdômen e quadris. Sua postura parece um pouco desleixada. Sua mão esquerda, coberta pelo seu manto branco, aparece levantada, como se estivesse gesticulando, e sua inclinação em direção ao profeta intensifica ainda mais seu desejo de se aproximar dele.

Iokanan, por sua vez, usa uma longa veste negra e gasta, que contrasta com o traje branco utilizado pela princesa e de sua própria pele – frisada por Salomé no texto de Wilde por ser muito clara. Seus ombros aparecem um tanto provocantes devido ao caimento do manto. Os longos cabelos negros estão bagunçados e mal cuidados, reforçando sua condição

²⁸ A ideia de Beardsley marcar com mais intensidade a região do umbigo pode vir da concepção de que este é considerado, segundo o que narram Chevalier e Gheerbrant, (1995, p. 659), o centro do mundo e do homem, sendo o centro das energias transformadoras. Dessa forma, pode-se imaginar que a Salomé das ilustrações já sofre, em seu interior, por ter seus desejos refreados (e ao mesmo tempo instigados) pelas dispensas de Iokanan. A sua marca, aparentemente crescente, pode indicar a intensidade dos sentimentos incontrolláveis e transformações que acontecem dentro da princesa. Além disso, a exibição do umbigo tem forte apelo erótico, o que corrobora com a imagem sedutora da personagem.

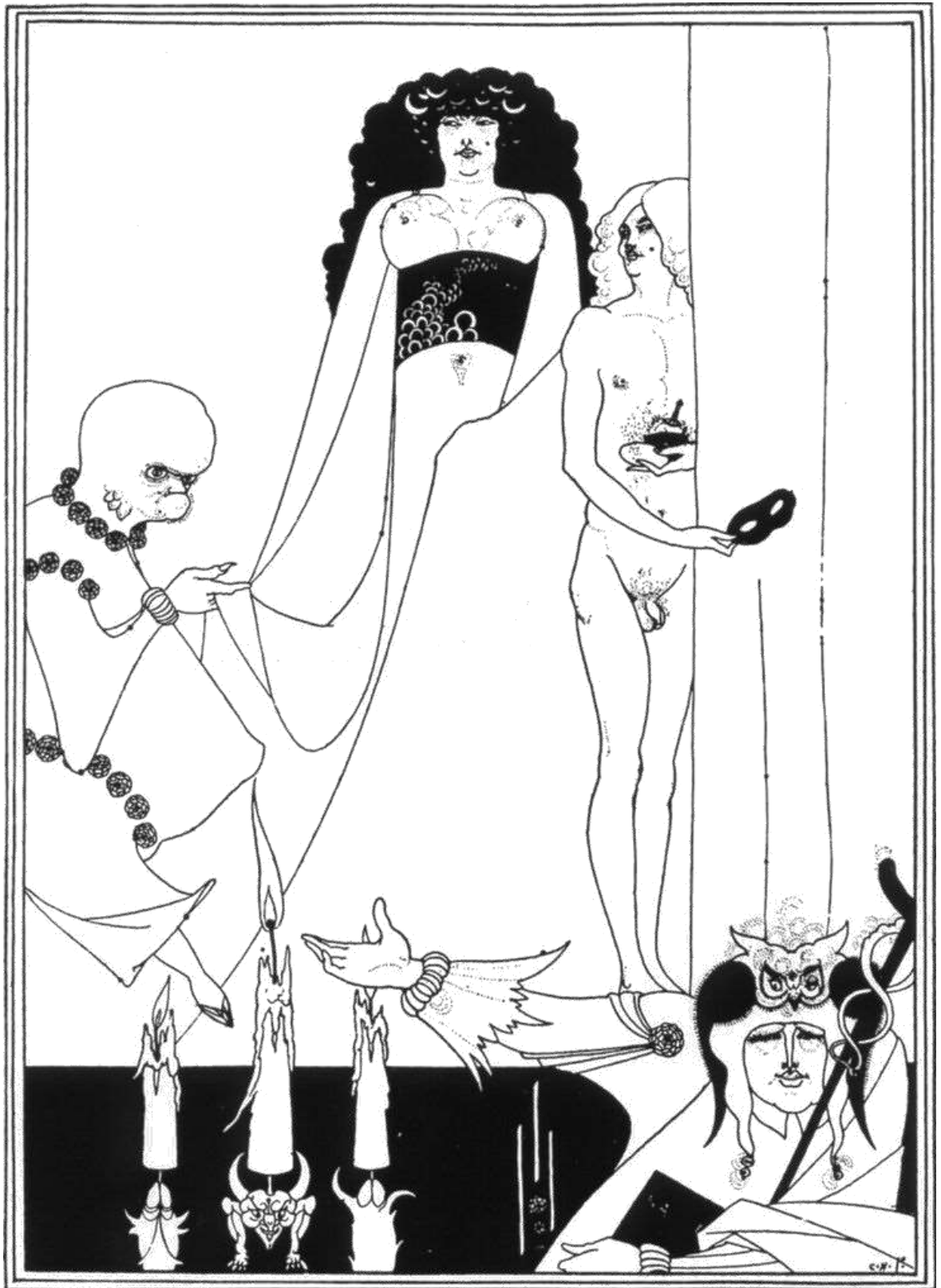
de prisioneiro, além de sua personalidade pouco vaidosa. Apesar disso, é como se Iokanan fosse mais feminino do que Salomé, que aparece cada vez mais forte e masculinizada como forma de Beardsley fazer transparecer sua personalidade. As maldições e o desprezo de Iokanan amargam a princesa, mas não curam sua crescente paixão e luxúria.

Nota-se que Salomé parece avançar sobre o profeta, ao passo que ele tem uma postura defensiva, sobretudo na posição de seu braço esquerdo retraído e sua face resignada, mostrando o custo de resistir à tentação e lidar com o seu dilema: ter de ser racional sobre algo que, em essência, é irracional.

Enter Herodias

“*Enter Herodias*” (figura 6) ilustra a entrada da personagem Herodíade contendo diversos elementos satíricos e sexuais.

Figura 6 – Enter Herodias



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.²⁹

²⁹ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/144.html>. Acesso em: 02/12/15.

No texto-fonte não há nenhuma caracterização sobre essa personagem. Assim como acontece com outras imagens analisadas, Beardsley toma emprestado o texto wildeano para construir sua própria versão da peça, misturando pontos da ficção e da realidade.

A começar pelo canto inferior direito, encontramos uma caricatura de Wilde vestido como bobo da corte, como se estivesse em frente ao palco onde ocorre a peça. Olhando para o leitor e usando um chapéu de coruja, ele faz um gesto com o braço direito, indicando o espetáculo atrás dele, enquanto o braço esquerdo repousa sobre a moldura do desenho, segurando o que pode ser o livro da peça e um cetro adornado.

Tal cetro é semelhante a um caduceu: o emblema de Hermes. Trata-se de um bastão no qual se entrelaçam duas serpentes e cuja parte superior é ordenada com asas. Hermes, ou Mercúrio (na mitologia romana) era conhecido como mensageiro de Júpiter, sendo também padroeiro dos viajantes, comerciantes, além dos ladrões e pessoas desonestas. Aqui, Beardsley pode estar fazendo alusão aos empréstimos literários que Wilde se serviu para a composição de sua *Salomé*. Por outro lado, o caduceu caricaturado assemelha-se também a uma muleta, um objeto que Wilde utilizava como adereço. A ambiguidade suscitada por esse elemento é algo característico do tom satírico de Beardsley. O leitor nunca tem certeza de todas as suas intenções, o que torna as ilustrações carregadas de múltiplos significados.

O chapéu usado por Wilde é também outro símbolo dúbio e complexo. Apesar da coruja ser popularmente conhecida pelo símbolo da sabedoria (por sua associação com a deusa Atena, na mitologia grega), este conceito parece minado pelos sinos nas ponteiros do objeto, formando um adorno semelhante ao usado por um bobo da corte. A coruja sugere ainda uma pessoa de hábitos noturnos, além de ter uma reputação de ladra (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 293) - o que pode ser uma crítica de Beardsley aos hábitos e fama de Wilde. Há, ainda, na manga de sua roupa o desenho de uma rosa, a marca registrada do escritor irlandês.

A representação de Wilde como uma alegoria, alguém cuja função seria entreter e contar piadas, enfraquece a ideia de que ele é autor de um drama ou mesmo que tenha um perfil literário sério.

Atrás do escritor, no centro, aparece Herodíade, entre as figuras de um pagem e um serviçal de aparência grotesca. Em comparação com o personagem Pagem - presente nas ilustrações "*The Woman in the Moon*" (figura 2) e "*The platonic lament*" (figura 4) - este apresenta características distintas do outro, o que nos faz pensar que se trata de outro servo de

Herodíade. Salvo pelo órgão genital masculino, o servo apresenta traços afeminados, principalmente por suas feições suaves no rosto e penteado, semelhante ao de Herodíade.

Ele segura na mão direita uma máscara, num gesto sugestivo de desmascaramento, como se estivesse revelando sua identidade. Na mão esquerda, ele tem uma esponja de pó, mostrando que está a postos para o que lhe for requisitado. Seu olhar a Herodíade é indiferente a sua nudez e, em seu rosto, do lado esquerdo, há o mesmo sinal encontrado no rosto da rainha, como se quisesse assemelhar-se a ela.

No canto esquerdo, o atendente de feições grotescas, também em estilo carnavalesco, utiliza uma túnica larga parecendo esconder uma ereção exagerada, desproporcional ao seu pequeno tamanho, o que contribui para o humor irreverente de Beardsley. Seu pé pequeno, usando um sapato decorativo, aponta para as fálicas e estranhas velas no canto inferior esquerdo.

Herodíade, envolta por cabelos negros volumosos adornados por poucas e pequenas meias luas (ou penas de pavão) – algo distante da riqueza de detalhes visto nos ornamentos de Salomé - expõe a nudez dos seios fartos e exagerados, enquanto um longo manto branco desce por seus ombros, formando um tronco rígido e sem curvas. Apesar dos traços femininos, ela não parece ter feminilidade, sendo estranhamente robusta. Sua nudez pode ser associada à crítica de Iokanan sobre sua luxúria e pecados, além de uma tentativa da rainha, visivelmente descoroadada, de tentar destacar-se mais que sua filha.

A inserção de personagens que não aparecem no texto wildeano causa uma contraposição na caracterização, mais um indício de que Beardsley está colocando no palco de seus desenhos sua própria versão da peça.

The Eyes of Herod

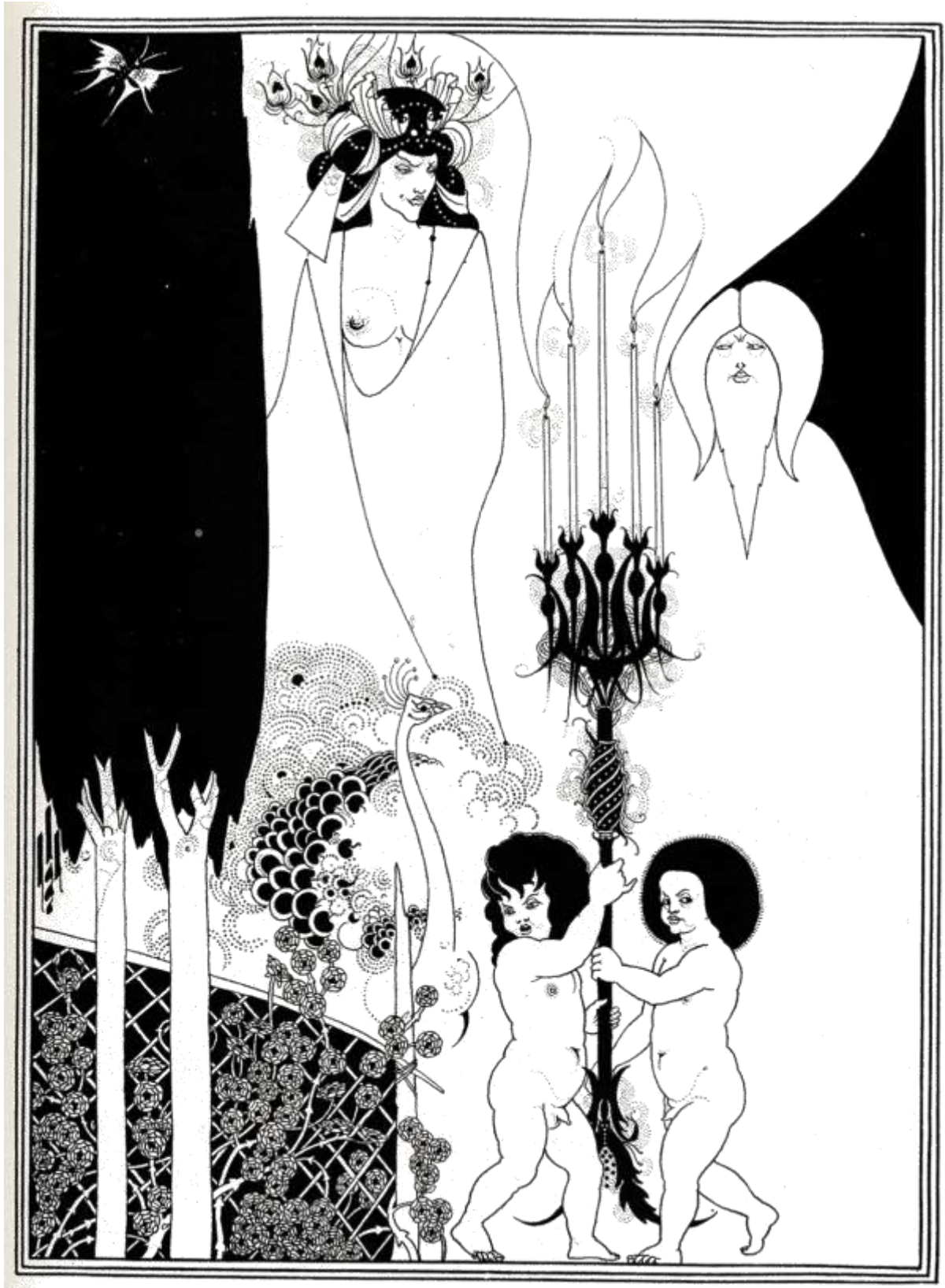
Conforme descrito por Wilde, Herodes tem obsessão por Salomé, não conseguindo parar de olhá-la e sendo, por isso, criticado pela esposa Herodíade, além de acabar condenando a si mesmo.

SALOMÉ

Eu não fico. Não posso ficar. Por que o tetrarca não para de olhar para mim com seus olhos de toupeira, sob as suas pálpebras trêmulas?... É estranho que o marido de minha mãe fique olhando para mim desse jeito. Não sei o que isso quer dizer... Na verdade, eu o sei sim. (WILDE, 2009, p. 22)

Em “*The Eyes of Herod*” (figura 7), Beardsley ilustra o interesse do tetrarca pela enteada. Talvez, mais especificamente, o momento antes da dança em que Herodes tenta convencer Salomé a dançar para ele, após a princesa ter rejeitado suas ofertas de vinho e comida.

Figura 7 - The Eyes of Herod



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.³⁰

³⁰ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/145.html>. Acesso em: 02/12/15

No canto inferior esquerdo, os tesouros do rei estão representados pelas figuras do pavão branco e das árvores e treliças, remetendo aos belíssimos jardins e animais que o tetrarca alega possuir – e que tentará usar para persuadir Salomé a pedir alguns destes preciosos tesouros ao invés da cabeça de Iokanan. Como em outras imagens, a rosa mais uma vez é utilizada, adornando a paisagem.

HERODES

[...] Salomé, conheceis os meus pavões brancos, os meus lindos pavões brancos, que passeiam no jardim entre as mirtas e os grandes ciprestes.
(WILDE, 2009, p. 63)

A chama das cinco velas divide o espaço entre Salomé e Herodes em uma composição mais abstrata, dando a impressão de que a claridade provocada é tão grande a ponto de ofuscar detalhes dos trajes desses personagens. Esse jogo entre luz e sombra, esconder e mostrar também é característico na peça de Wilde, em que os personagens transitam entre os liames de esconder e revelar, olhar e não olhar.

Pela altura de Herodes em relação a Salomé, podemos imaginar que o tetrarca esteja sentado em seu trono, como acontece nas representações de Gustave Moreau. Apesar de seu rosto estar direcionado ao leitor, ele observa a enteada pelo canto dos olhos, indicando que não consegue conter seus desejos, tal como no texto.

Do lado esquerdo, Salomé volta a trajar as vestes em que apareceu em “*The Peacock Skirt*” (figura 3): os longos cabelos negros cobertos pela coroa com penas de pavão e seu vestido branco, entreaberto, deixando um dos seios amostra, com contornos mais suaves e femininos que os vistos na representação anterior de Herodíade. Seu olhar não é direcionado a Herodes ou a qualquer outro elemento da imagem. É como se ela estivesse indiferente e desinteressada aos apelos do padrasto e seu semblante contém uma expressão de desagrado, o que se assemelha ao contexto do drama wildeano.

Dois pequenos seres nus, semelhantes a crianças, carregam um enorme castiçal, sendo as figuras em movimento da imagem. Eles remetem as representações renascentistas de meninos nus e com asas – anjos ou querubins - e fazem parte das invenções de Beardsley para compor sua encenação – e subversão - da peça. As pequenas criaturas de Beardsley, entretanto, não possuem asas e, obviamente, não apresentam o mesmo ar angelical que as antigas reproduções, provocando um tom mais sinistro à composição e que nos leva a pensar se elas são, na verdade, anões³¹. Essa suposição implica mais uma contraposição entre as

³¹ Anões são, segundo Chevalier e Gheerbrant, (1995, p. 49-50) “a imagem de desejos pervertidos”, “vindos do mundo subterrâneo ao qual pertencem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem entre nós e em geral têm aparências monstruosas”, sendo “seres de mistérios”.

narrativas e corrobora com a ideia de que Beardsley cria seus próprios personagens para sua versão de Salomé, dotada de um tom grotesco e perverso.

The Stomach Dance

Seguindo a trama, temos “*The Stomach Dance*” (figura 8) retratando um dos momentos mais emocionantes da peça – elemento chave para a decapitação de Iokanan e clímax da história - que Wilde deixou para a imaginação do leitor e deslumbre do espectador ao escrever a simples rubrica “*Salomé dança a dança dos sete véus*”. A ilustração deste momento tem, portanto, papel importante ao preencher uma lacuna deixada pelo texto verbal, materializando em imagem o que está além das palavras.

Figura 8 - The Stomach Dance



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.³²

³² Fonte: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/146.html>. Acesso em: 02/12/15

Na cena de Beardsley, vemos Salomé ao centro sobre um piso preto que realça o branco de sua figura. Apesar da rigidez do perfil da princesa, a dança toma movimento pelo modo curvo que o corpo dela se mostra - inclinando-se para os lados - e ainda pelo esvoaçar de seus véus e o jeito que os delicados tecidos se movem próximos aos seus joelhos. As flores que adornam a ponta do pano e estão próximas a sua cintura também dão essa sugestão de movimentação, além de criar uma aura mágica para sua dança e personalidade, juntamente com as quatro penas de pavão que decoram seus cabelos negros e o tecido que lhe desce pelo corpo parecendo ter vida própria, indicando o misticismo que envolve a dançarina.

A longa capa, possivelmente o véu, que cobre seus braços e ombros e desce por seu corpo, infiltra-se por entre suas pernas, voando para esquerda e direita, indo muito além do que a cena enquadra. Seus seios aparecem expostos, tendo os mamilos enfeitados por flores, tornando-a ainda mais sensual. Uma larga faixa escura, decorada por uma rosa e figuras semelhantes às meias-luas, contorna a área entre os seios e o umbigo. A região do estômago e sua cintura também estão expostas, caracterizando o título da ilustração e informando o leitor de que esta dança é comandada pelo movimento dessa área do corpo.

Abaixo da cintura, Salomé usa finos e transparentes tecidos que terminam esvoaçantes em torno dos joelhos. Seus tornozelos são adornados por rosas brancas e em seu pé esquerdo há um sapato que não é visto em seu pé direito, deixando-o nu, algo que é referenciado no texto de Wilde quando Herodes extasia-se ao saber que a enteada dançará com os pés descalços:

HERODES

Ah! Ides dançar descalça! Que bom! Que bom! Os vossos pezinhos serão como pombas brancas! Parecerão florzinhas brancas dançando numa árvore... Ah! Não. Dançará no sangue! Há sangue no chão. Não quero que ela dance no sangue. Seria um péssimo presságio.
(WILDE, 2009, p. 58)

As figuras de meias-luas e rosas são deixadas no chão atrás de seus pés, como se elas saíssem dos passos da princesa ao realizar sua dança. A representação também combina com a fala de Herodes, que associa a imagem dos pés brancos de Salomé às flores brancas.

O semblante da princesa, mais estático que seu corpo, chama atenção pelo olhar felino e fixo, como se estivesse olhando concentradamente para o leitor, os lábios grossos e rosto feminino. Entretanto, como forma de quebrar sua feminilidade e desconcertar a imagem, a princesa tem um recorte na região do pescoço que parece sugerir um pomo de Adão. Outro detalhe interessante é que a dançarina parece esconder uma ereção por baixo de sua vestimenta, sugerindo uma maneira do ilustrador destacar sua crescente volúpia. Essa ideia de

masculinidade presente em Salomé, já antes explorada por Beardsley, indica o caráter agressivo e sexual da dançaria que transpassa o velho estereótipo vitoriano de mulher. Salomé é tão forte quanto os homens e seu desejo sexual pode ser igual ao deles.

O chão negro divide a cena em dois quadros e pode conter, como dito na passagem acima de Herodes, o sangue de Narraboth, intensificando a tensão de mau presságio que se seguirá após a dança e que adquire com Beardsley um tom mais nefasto.

O músico de aparência grotesca que aparece tocando um alaúde no canto inferior esquerdo está quase inteiramente imerso nessa área escura, o que sinaliza precisamente o seu jeito perverso, sendo mais um acréscimo de Beardsley - visto que no texto wildeano não há nenhuma referência a um músico tocando para que Salomé dance. Seu rosto é deformado e bestial, com verrugas e formas que o desfiguram igualmente. Sua língua projeta-se lascivamente para fora e seus incontroláveis cabelos e traje bufante parecem envolvidos na música maligna e luxuriante que toca - e que contribuirá para a sinistra dança da princesa.

The Dancer's Reward

Segue-se então para “*The Dancer's Reward*” (figura 9), cena que aparece logo depois que Salomé pede a cabeça de Iokanan, surpreendendo Herodes que, sem escolhas, cede ao pedido e poder da enteada.

Figura 9 - The Dancer's Reward



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.³³

³³ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/148.html>. Acesso em: 02/12/15

Beardsley retrata o momento em que a princesa recebe seu prêmio do braço negro do carrasco, que se estende da parte inferior do quadro onde ficaria a cisterna em que o profeta estava aprisionado. A cena corresponde precisamente a seguinte rubrica:

[...] *Um grande braço negro, o braço do carrasco, sai da cisterna, trazendo num escudo de prata a cabeça de Iokanan. Salomé a pega. [...]*
(WILDE, 2009, p. 67)

É uma das imagens de Beardsley que se mantêm mais próxima do texto wildeano, sem incluir algum elemento deformador ou satírico. Salomé aparece inclinada em direção à cabeça do profeta que se encontra sob a superfície branca de um escudo, caracterizado por ter o lado esquerdo mais pontiagudo. Com a mão direita, ela agarra os longos cabelos negros de Iokanan que caem serpentinos misturando-se ao sangue. Salomé segura a cabeça de modo que o rosto do profeta esteja em direção ao seu, o que implica o seu eterno pedido para que Iokanan olhe para ela. Seus dedos da mão esquerda tocam o grosso e escuro sangue que se derrama pelo escudo. Beardsley preocupa-se em salpicar pequenos pontos escuros em seus dedos, sugerindo que Salomé tem o desejo de manchá-los com sangue.

Tanto a princesa quanto o profeta estão com a boca aberta, porém em razões bem diferentes: Iokanan franze a testa e tem a boca aberta em dor e sofrimento, enquanto Salomé arqueia as sobrancelhas, fixa o olhar e abre a boca por ávido desejo de ter em mãos o que tanto queria. Ela não está aterrorizada, mas fascinada. É como se sua boca contivesse o som de sua exasperação por ter finalmente sua recompensa.

Pequenos dentes em sua boca sugerem o momento de sua fome monstruosa:

SALOMÉ

Ah! Não quiseste deixar-me beijar tua boca, Iokanan. Pois bem, eu a beijarei agora. Eu a morderei com os dentes, como se morde uma fruta madura. Sim, beijarei a tua boca, Iokanan. [...]
(WILDE, 2009, p. 67)

Como em outras ilustrações, Salomé aparece sendo maior do que realmente deveria ser, tendo seu corpo estendendo-se para além do braço do carrasco, o que reforça o seu crescente empoderamento na trama e o que a torna também mais ameaçadora.

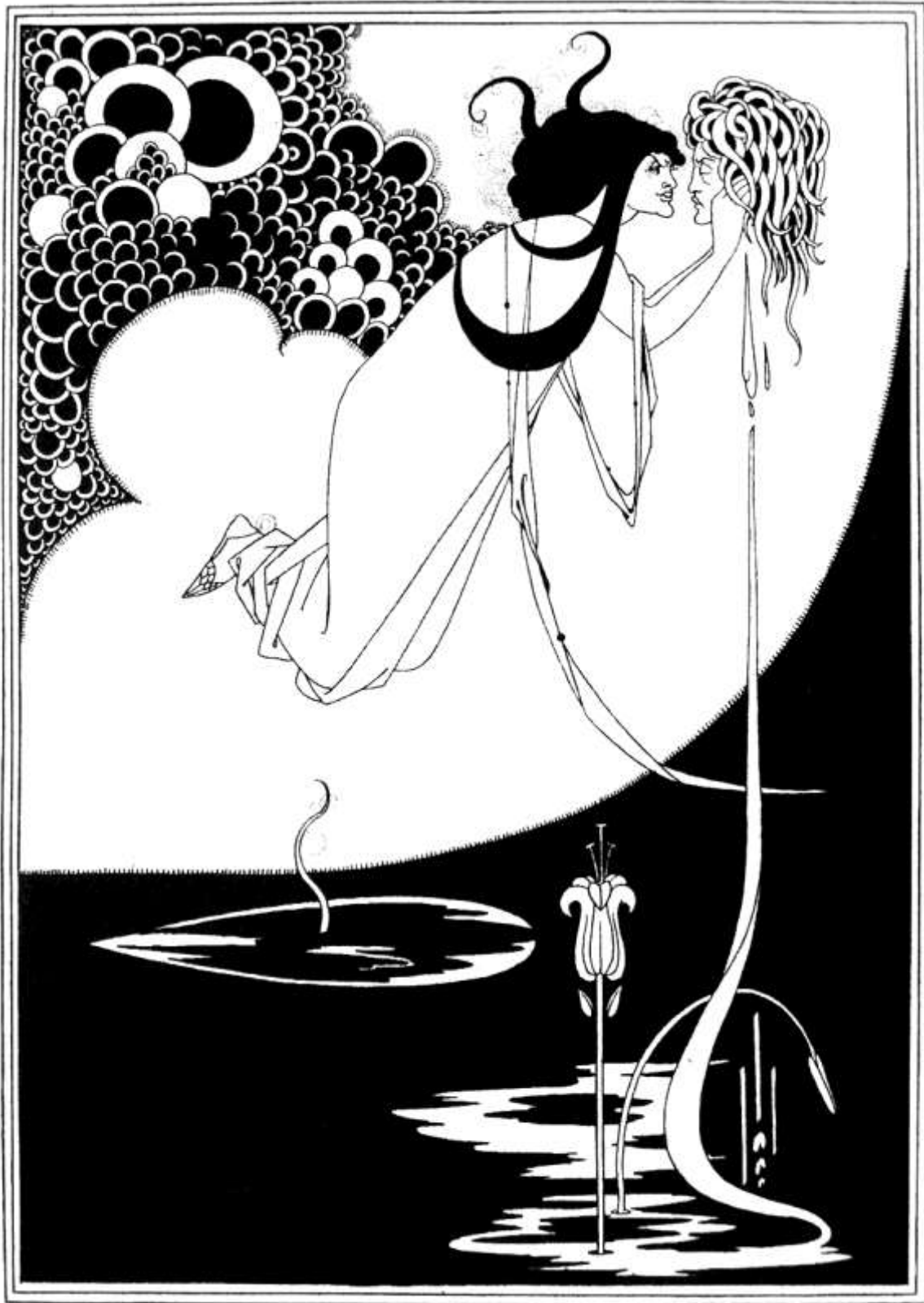
O traje negro de Salomé, diferente dos que ela vinha usando em outras imagens, remete ao luto e é semelhante aos trajes gregos antigos. Ele é adornado por várias flores brancas. Os chinelos que aparecem no canto inferior direito foram antes utilizados em “*The Stomach Dance*” (figura 8) e destoam do tom dramático da imagem. Porém, diferente do estilo de outras cenas, Beardsley leva o texto wildeano adiante sem grandes perturbações, mostrando

em linhas e tinta o que as palavras apenas sugeriram, como se tivesse continuado a narração de onde o texto parou.

The Climax

Com um título bastante apropriado está “*The Climax*” (figura 10), uma das ilustrações mais famosas da peça e que, tal como a anterior, parece estar mais próxima da trama. Esta foi uma das primeiras imagens produzidas para a obra de Wilde e parece ambientar-se em um sonho.

Figura 10 - The Climax



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.³⁴

³⁴ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/149.html>. Acesso em: 02/12/15

Com um tom abstrato parecido com o visto em “*The Woman in the Moon*” (figura 2) e “*The Eyes of Herodes*” (figura 7), não se pode precisar muito bem quais seriam os espaços que aparecem representados, porém podem ser associados às descrições feitas nas rubricas finais de Wilde no texto:

Os escravos apagam os archotes. As estrelas desaparecem. Uma grande nuvem negra passa pela lua e a esconde completamente. O palco fica todo escuro. O tetrarca começa a subir as escadas.
[...]
Um raio de lua cai sobre Salomé e a ilumina.
(WILDE, 2009, p. 69)

Salomé está ao centro flutuando próxima às onduladas nuvens negras e acima do que pode ser uma poça de sangue. Ela segura com as duas mãos a cabeça de Iokanan e, tal como a cena sugere pela abstração do cenário, parece estar em transe, num misto de sonho e encantamento, semelhante ao seu monólogo final, cada vez mais ensandecido:

SALOMÉ

Ah! Beije a tua boca, Iokanan, beije a tua boca. Havia um gosto acre nos teus lábios. Seria o gosto de sangue?... Mas talvez seja o gosto do amor. Dizem que o amor tem um gosto acre... Mas que importa? Que importa? Beije a tua boca, Iokanan, beije a tua boca.
(WILDE, 2009, p. 69)

Temos, então, Salomé retratada em seu estado de êxtase perverso por ter nas mãos a cabeça sem vida de Iokanan. A abstração do cenário sugere também que Salomé, como no texto, está alheia ao que acontece a sua volta, está reclusa em seu próprio mundo. Sua paixão virginal dá lugar a uma salacidade sem fim que ignora o mundo a sua volta.

Seu traje branco é diferente dos outros usados e assim como o que em “*The Dancer’s Reward*” (figura 9), este parece um tanto fúnebre, remetendo à morte do profeta ou mesmo renunciando a sua própria. Seus traços faciais são caracteristicamente masculinos, com um queixo protuberante e sobrancelhas fortemente desenhadas e franzidas em desvairado interesse. Seus longos cabelos negros, agora soltos, flutuam também como se tivessem vida e movimento próprio, acompanhando sua euforia e contorcendo-se como os cabelos de uma Medusa³⁵. Os cabelos de Iokanan, entretanto, desenhados em grossos tentáculos e sem cor, pedem sem vivacidade alguma de sua cabeça decapitada. É interessante observar que a cabeça

³⁵ De acordo com a mitologia hindu, “os cabelos soltos são, na maior parte dos casos, uma característica das divindades terríveis”, sendo também considerados como “a morada da alma” e sinal de virilidade (Chevalier e Gheerbrant, 1995, p. 154). Sendo assim, os cabelos flutuantes de Salomé transparecem o seu interior enlouquecido, além de indicar sua soberania sobre Iokanan. É importante ressaltar também que essa caracterização dos cabelos é um traço comum em representações femininas na *Art Nouveau*.

do profeta escorre para o plano inferior e parece semear a terra. Beardsley joga com a ideia de castração e ambiguidade que o símbolo da cabeça carrega.

O rastro de sangue advindo da cabeça de Iokanan forma uma poça da qual cresce um lírio, uma flor que representa a castidade e a pureza e que Salomé comparou ao corpo do profeta, dizendo: “*O teu corpo é branco como o lírio de um prado que o ceifeiro jamais ceifou*” (Wilde, 2009, p 31). O lírio branco também pode ser uma referência a Salomé de Gustave Moreau que aparece segurando a flor no quadro “*Salomé dansant devant Hérode*” (Anexo B). Outra possível influência de Moreau está no quadro “*L'Apparition*” (Anexo A), em que a cabeça ensanguentada do profeta paira no ar, em frente à Salomé.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 553 - 554), o lírio apresenta, ainda, uma interpretação completamente diferente, podendo evocar o final de uma metamorfose, os amores proibidos e a tentação – três elementos marcantes da trama de Salomé. Nesta imagem, ele também pode ser interpretado como um símbolo fálico, do mesmo modo que outros objetos e características acrescentados em cena pelo ilustrador em outras imagens.

Beardsley captura o momento final da peça, eternizando o êxtase necrófilo da princesa, literalmente flutuando no ar por seu desejo mortal. O ar místico e sobrenatural da ilustração caracteriza na concepção de Nikolajeva e Scott (2011) uma contraposição por gênero ou modalidade, visto que há uma discordância entre as narrativas devido ao modo fantasioso que a passagem é retratada.

Tailpiece

“*Tailpiece*” (figura 11) é a imagem que fecha o livro de Wilde, recebendo em 1897 um novo título: “*The Burial Of Salomé*”. Ela ilustra o fim de Salomé, sendo um dos quadros mais satíricos dentre os analisados aqui.

Figura 11 – Tailpiece



Fonte: Aubrey Beardsley, 1894.³⁶

Nela duas figuras grotescas - pertencentes à criatividade de Beardsley, um palhaço e um sátiro - carregam uma mulher nua para dentro de uma caixa de pó decorada por flores, no qual a esponja foi retirada para dar espaço ao corpo. Os objetos possuem um tamanho desproporcional e servem de túmulo para o corpo da princesa.

A figura do lado esquerdo olha para o leitor através de uma máscara e tem o sorriso escondido pela cabeça tombada de Salomé, como se estivesse em meio a um acontecimento divertido. Ele veste um terno preto mal ajustado e possui uma enorme cabeça com o que parece ser uma peruca, semelhante a um fantoche. Do lado direito, a outra figura assemelha-se a um sátiro³⁷ (pela mistura de características humanas e animais) e aparece nu, olhando fixamente para o corpo da princesa.

Diferentemente de como era representada nas outras imagens analisadas, Salomé aparece muito menor. Além de seu tamanho reduzido, a princesa possui contornos suaves e

³⁶ Disponível em: <http://www.wormfood.com/savoy/salome/152.html>. Acesso em: 02/12/15.

³⁷ Sátiros são figuras da mitologia grega com metade do corpo humano e metade bode, companheiro de Baco, o deus da fertilidade. Possuem barbas longas, narizes achatados e orelhas pontiagudas de bode, tal como a figura de Beardsley.

bem mais femininos que antes. Seus cabelos negros aparecem contidos em cachos perfeitos e redondos, muito diferente das madeixas rebeldes que pareciam movimentar-se sozinhas em “*The Climax*” (figura 10). Todo o seu tamanho e poder morre com a realização de seu desejo e o que resta, seu corpo, é guardado dentro de uma caixa de cosmético, tornando Salomé, também, mero objeto estético. Com tom jocoso, Beardsley ilustra a redução da princesa da Judeia a um simples artigo de maquiagem, símbolo da feminilidade tradicional. Salomé torna-se uma mulher comum, indo para a caixa das convenções.

O fim de Salomé na trama de Wilde é abrupto: Herodes, assistindo o comportamento ensandecido da princesa com a cabeça de Iokanan, pede aos soldados que a matem em uma única ordem e a filha de Herodíade morre esmagada sob os escudos, dando fim a peça. A cena que Beardsley cria não remete a qualquer detalhe brutal do encerramento do livro, construindo um final tão abrupto quanto o de Wilde, e, de certo modo, um tanto inapropriado para uma cena de enterro, soando irônico e nada solene. Esta ilustração apresenta - como visto em “*The Woman in the Moon*” (figura 2), “*The Platonic Lament*” (figura 4) e “*Enter Herodias*”(figura 6) - uma forte contraposição de estilo, segundo as categorias estabelecidas por Nikolajeva e Scott (2011), em que há um distanciamento do tom dramático da narrativa verbal em prol de um tom irônico da narrativa visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a Renascença, Salomé é representada por uma beleza sensual e sua dança como a representação da própria tentação. Vários artistas foram seduzidos por sua história, aumentando o seu nome pelo mundo e reconstruindo o mito bíblico antes tão sintético e que lhe reservava um papel quase menor do que o secundário.

Fugindo da submissão, nas mãos de vários artistas, Salomé transforma-se em uma mulher que adquire voz e sentimentos. Com Wilde será a perfeita princesa lunar, sedutora misteriosa que vela e revela-se em fases. É ela o pavão, a mulher que atrai atenção, que conhece seus poderes e sabe como exibí-los para alcançar o que deseja. É ainda a mulher em transição e constante transformação, que não sabe lidar com os sentimentos mais amargos e com a possibilidade de não ter o que quer. Salomé é fatal para todos os homens e é fatal para si mesma. Ao final, todos a temem e sua morte transforma-a em símbolo, representação da paixão suicida e criminosa.

O texto de Wilde utiliza-se de várias metáforas e sugestões para criar símbolos que apontam para o leitor diversas interpretações, mas dando-lhe a liberdade de escolher a que prefere sentir ou pensar. A tensão do drama cresce nas repetições sobre a beleza de Salomé, o desejo fragmentado e luxurioso que ela passa a sentir por Iokanan, os olhares intensos e censurados entre os personagens, as facetas da lua e os prenúncios da morte que deixam todas as figuras e o leitor na expectativa do trágico. O embate entre profano e sagrado, paixão e morte, espiritualidade e fisicalidade acompanham o crescente e inextinguível desejo de Salomé até o desfecho da peça.

Não há dúvida quanto aos empréstimos na composição do texto wildeano, mas não há dúvida também que sua obra distingue-se das anteriores. A Salomé de Oscar Wilde, ilustrada por Aubrey Beardsley, destacou-se mais do que a crítica podia imaginar apesar dos inúmeros questionamentos se as representações de Salomé ilustravam ou não o texto de Wilde. Como este trabalho mostrou, maiores são os motivos que aproximam o texto verbal e o imagético do que os que o distanciam. Tanto para o escritor quanto para o ilustrador, Salomé é um ímã para atrair a morte.

A obra de Beardsley prende-se a detalhes trabalhados por Wilde, como a forte questão do olhar, símbolo especial no livro, que revela o desejo de cada personagem; a dança de Salomé apenas sugerida no texto; além de ilustrar momentos mencionados na narrativa. Mas

inclui também elementos próprios que extrapolam o conteúdo textual, gerando, segundo as categorias estabelecidas por Nikolajeva e Scott (2011) diversas contraposições.

Beardsley, aparentemente, toma duas atitudes em suas ilustrações: seguir o contexto criado pelo drama de Wilde e adicionar elementos seus, fazendo das ilustrações representações de seu próprio drama, da sua própria interpretação do enredo.

Assim, não se pode concordar com a opinião crítica que avalia as ilustrações como distantes do texto verbal, ou que ainda, não o representam, como apresentado no capítulo 3. A maior parte das imagens analisadas neste trabalho mostra que isso não acontece: ao contrário, Beardsley procurou ilustrar a maioria das passagens mencionadas no texto.

Há, entretanto, contraposições que corroboram os desencontros entre as narrativas. Como visto, Beardsley caracteriza os personagens de modo que parece bastante distante do estilo bizantino desejado por Wilde, além de introduzir personagens e objetos que passam longe do contexto da trama e trabalhar a história em uma linha satírica e subversiva.

Mas são esses elementos vistos como incongruentes que acrescentam ainda mais ao enredo. Pouco nos é descrito no texto verbal sobre as características físicas de Salomé - além da sua brancura e beleza, capaz de chamar atenção da maioria dos homens - ou sobre a personalidade da princesa. Porém, como se complementasse as lacunas de Wilde, Beardsley nos apresenta uma Salomé que muda a cada imagem, como se colocasse nas ilustrações o que o texto apenas sugere nas mudanças de páginas pela fala da princesa que vai se tornando cada vez mais forte e decidida.

A Salomé das ilustrações é delicada sem ser fraca, suas roupas e penteados variam da encarnação da mulher-pavão, dançarina sensual à feiticeira ensandecida pelas consequências do próprio poder desvairado.

Toda a sensualidade insinuada pelo texto toma forma nas representações de linhas curvas e suaves aos detalhes sensuais bem marcados. A Salomé de Beardsley expõe sua nudez sem perder a impotência, sem mostrar-se frágil, mas soberana, demonstrando que seu corpo é sua armadura e arma mais forte e que ela o sabe usar em prol da realização de seus instintos mais íntimos. Nas representações, sua sensualidade é explorada ao ápice e adquire uma sombra mística.

Beardsley é hábil em mostrar as novas facetas da princesa em transformação, dando curvas ao seu corpo e expressões aos seus desejos. Sua última ilustração da princesa mostra-a totalmente nua, diminuída em comparação ao seu amplo crescimento nas outras ilustrações,

expondo-a como uma simples mulher, guardada dentro da caixa de cosmético como mais um artifício vitoriano.

As ilustrações encaixam-se no quebra-cabeça começado por Wilde, mas deixam espaço para a intervenção imaginativa do leitor-espectador que se vê confrontando por outras possibilidades narrativas, novos jogos de encaixes que não possuem peças definitivas. Em outras palavras, ao relacionar texto e ilustração, o leitor encontra complementos, mas também outras histórias sugeridas por Beardsley através do texto de Wilde e da própria imaginação autoral do ilustrador. Dessa forma, as ilustrações comportam-se como transposições autônomas, enraizadas pelas palavras do escritor irlandês, mas contornadas pelo estilo peculiar e sinuoso de Beardsley.

O leitor desta obra híbrida possui, então, mais de uma narrativa a sua disposição: a narrativa verbal de Wilde, a narrativa visual de Beardsley, a nova narrativa que surge ao misturarmos as duas primeiras e as múltiplas e diversas narrativas que podem ser tecidas a partir das lacunas deixadas por uma e outra.

A parceria entre ilustrador e escritor, ainda que cercada por desavenças e polêmicas como frisa a crítica no período da publicação, é bastante complexa, sendo enriquecedora ao permitir que o leitor construa, em meio a sugestões e contornos, sua própria versão da história de Salomé, partindo da brincadeira de palavras e linhas.

Após análise fica evidente para esta dissertação que o trabalho de Wilde e Beardsley produziu uma obra de arte rica e completa, proporcionando ao leitor explorar os véus existentes entre ambas as narrativas.

REFERÊNCIAS

- ARBEX, M. *Palavras e imagens: o diálogo entre a literatura e a pintura no século XX*. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 16, n. 1/2, p. 57-61, jan./dez. 1994.
- ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed., São Paulo: Cultrix, 2005.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARONIAN, J. B. *Baudelaire*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BATTERSBY, M. *Art Nouveau*. Ao Livro Técnico S.A.: Rio de Janeiro, 1985.
- BAUDELAIRE. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Notice et notes de Michel Jamet. Paris: R. Laffont, 1980.
- BRANDSTETTER, G. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNHEIMER, C. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2003.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova Versão Internacional [traduzida pela comissão da Sociedade Bíblica Internacional]. São Paulo: Editora Vida, 2000.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2010.
- CHAMPIGNEULLE, B. *A Art Nouveau*. São Paulo: Edusp, 1976.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 9a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CLÜVER, C. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: *Revista Aletria*. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006, p. 11 – 41.

_____. Intermedialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

_____. Estudos interartes. Tradução de Claus Clüver e Samuel Titan Jr. In: *Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, FFLCH, n. 2, p. 37-55, 1997.

_____. Da transposição intersemiótica. IN: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 107-166.

CONRAD, P. *Romantic Opera and Literary Form*. Berkeley: University of California Press, 1977.

CRANE, W. *Of the decorative illustration of books old and new*. London: George Bell, 1896. Disponível em: < <https://archive.org/details/ofdecorativeillu00cranrich>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

DEBRAY, R. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEMPSEY, A. *Estilos, Escolas e Movimentos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FARIA, E. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

FARIA, G. *A presença de Oscar Wilde na Belle Époque literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silve. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1991.

GOMES, A. C. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GYMPEL, J. *História da arquitectura: da antiguidade aos nossos dias*. Cologne: Konemann, 2001.

JACKSON, H. *The Eighteen Nineties*. New York: Capricorn Books, 1966.

- JOST, F. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. *Cerrados*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, n. 21, ano 15. p. 33-45, 2006.
- HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. IN: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 167-190.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- HUNT, P. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUYSMANS, J.-K. *Às Avestas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. 320p
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura* (Volume VII: O paralelo das artes). São Paulo: Ed. 34, 2005.
- MASSAUD, Moisés. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Cultrix, 2004.
- MENDONÇA, J. R. Salomé: Versão pictórica do mito na peça de Oscar Wilde, in: *Revista Graphos*, UFPB, Vol 7., N. 2/1, 2005 – p. 201-209.
- MOLER, L. B. Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlink. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, FFLCH/USP, 2006.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- MORETTO, F. M. L. Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia. In: _____. *Letras francesas: estudos de literatura*. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.
- MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. In: *ALETRIA: revista de estudos de literatura*. v.14, 2006. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
- NAVARRÉ, J. *The Publishing History of Aubrey Beardsley's Compositions For Oscar Wilde's Salomé*, Ann Arbor: Universal Publishers, 1999.
- NEGINSKY, R. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was*. Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- PROENÇA, G. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- ROSS, R. *Aubrey Beardsley*. UK: Pallas Athene, 1967.

- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2011.
- OLIVEIRA, A. C. A presença do mito de Salomé na literatura Simbolista/Decadentista francesa. In: *Lettres Françaises*, nº6, UNESP, 2005.
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PENAFORT, O. *O Festim, a Dança e a Degolação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996, cap. 5.
- QUIGLEY, A. E. Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salomé, in: *Modern Drama*, 37, Spring 1994, pp. 104-119.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Máisa M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VAN DER LINDEN, S. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorrothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VIERIA, L. C. A dança de Salomé: da bíblia a Pasolini. In: *Seminário Fazendo Gênero Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 9, Anais Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278291950_ARQUIVO_FazendoGenero.9.LiraCordova.pdf>. Acesso em: 11 de dezembro de 2016.
- WILDE, Oscar. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Jose Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução, apresentação e notas de Ivo Barroso. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.
- WILDE, Oscar. *Sempre seu, Oscar – uma biografia epistolar*. Organização, tradução e apresentação Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- WILSON, Edmund. O Simbolismo. In: *O Castelo de Axel*. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

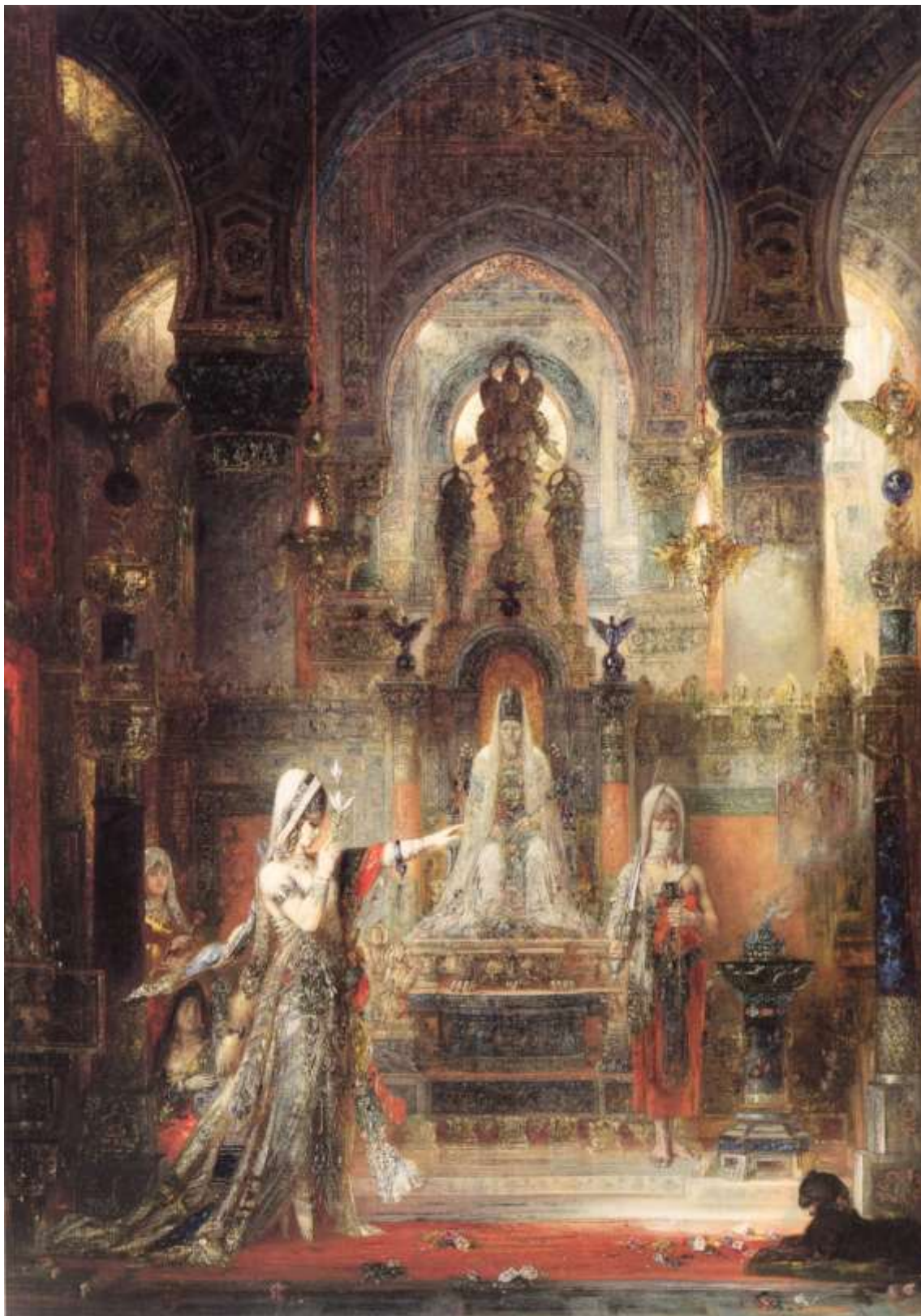
Anexo A - L'Apparition



Fonte: Gustave Moreau, 1876.³⁸

³⁸ Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/artes-graficas.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=105860. Acesso em: 21/12/2016.

Anexo B – Salomé dansant devant Hérode



Fonte: Gustave Moreau, 1876.³⁹

³⁹ Disponível em: <http://mucri.univ-paris1.fr/salome/>. Acesso em: 21/06/2016.