

A presença de Salomé: transposição de arte e o mito literário no decadentismo¹

The presence of Salome: art transposition and the literary myth in decadentism

Andrio J. R. dos Santos, UFSM²

André Soares Vieira, UFSM³

Resumo

Neste trabalho, trataremos da transposição de arte de duas pinturas de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* e *L'apparition*, presentes no romance *Às avessas*, de Huysmans. Discorreremos também sobre a ascensão do mito de Salomé no período decadentista do século XIX, considerando obras de artistas como Wilde, Mallarmé e Flaubert. Assim, discutiremos sobre as significações do referido mito no período, suas apropriações e representações.

Palavras-Chave: Salomé, decadentismo, transposição de arte

Abstract

In this paper, we discuss the artistic transposition of two paintings by Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* and *L'apparition*, which can be found in the novel *Às avessas*, by Huysmans. We also discuss the rise of the myth of Salome in the decadent period of the nineteenth century, considering works by artists like Wilde, Mallarmé and Flaubert. Thereby, we discuss the meanings of that myth in the period, its appropriations and representations.

Keywords: Salome, decadence, artistic transposition

1 Este trabalho foi elaborado como avaliação semestral da disciplina “Literatura, Estética e Sociedade”, do curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, nível Mestrado, da UFSM.

2 Aluno do curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, nível Mestrado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

3 Pós-Doutor em Letras – Estudos Literários, professor associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: andysv@uol.com.br

Introdução

Nas últimas décadas do século XIX, em meio à expansão do capitalismo, ao desenvolvimento industrial e aos preceitos da modernidade, surge um novo ideal artístico. Trata-se do Decadentismo. A arte se separou da moral e de qualquer tipo de finalidade prática. Se anteriormente buscava-se a exaltação da pureza do que é natural, o júbilo pelo sublime, os novos preceitos trazem contrastes ferozes. Os temas agora reclamam o caos, a obscuridade, a dissonância; tratam de fealdades, morte, dor, do lascivo, de transgressões. Os poetas em particular pareciam expressar uma relação dual com a modernidade, uma vez que desprezavam os avanços científicos que extinguíam os mistérios do mundo, mas abraçavam-na em suas noites efervescentes que ofereciam excessos e novas experiências. Os rituais, o diabo, a poesia latina tardia, o ocultismo, o cabalismo e os rituais místico-religiosos adquirem o manto decadente e uma ambígua sensualidade. Eco (2012) elucida que uma verdadeira religião estética ascendeu. Seu objetivo era realizar a beleza acima de tudo. Tratava-se assim de uma “celebração do **desregramento dos sentidos**, do sadismo ao masoquismo, o apelo ao Vício, o fascínio exercido por figuras perversas, inquietantes, cruéis: uma **estética do Mal**” (ECO, 2012, p. 337). Ainda, como elucida Moretto,

o pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho [...] (1989, p.30).

Entre diversos temas, a mulher sobressaiu-se ao interesse decadentista. Associada ao mal, a figura feminina é vista como corrupta, pecadora, castradora, dominadora do homem e serva do diabo. As representações da mulher eram, em geral, revestidas de joias, artificiosas e possuíam uma aura mítica e feérica. Por sua vez, a personagem feminina que parece mais recorrente entre os temas decadentistas é Salomé: a dançarina bíblica, citada em Mateus (14: 1-11) e Marcos (6: 17-28), responsável pela execução do precursor João Batista. No episódio, a jovem dança para seu tio, o tetrarca Herodes que, após ser arrebatado pela exibição, oferece a ela qualquer recompensa que lhe agrade. Instruída pela mãe, que odiava Batista por este ter-lhe desaprovado o casamento, Salomé requisita a cabeça do santo numa bandeja. Tendo de manter sua palavra, Herodes manda executar Batista e sua cabeça é entregue à jovem. Podemos considerar que

[e]sta emergência de Salomé durante o período decadente e simbolista [...] é explicada, sem dúvida, pelo fato de ela, melhor do que qualquer outra, resumir em si todos os traços da mulher fatal como a obsessão dominante de uma época (DOTTIN, 1997, p. 810).

A obra literária icônica do decadentismo é *À Rebours (Às Avessas)*, romance de Joris-Karl Huysmans, publicado inicialmente em 1884. Na obra, o duque Floressas des Esseintes, para fugir do tédio e da nevrose que assola seus nervos, isola-se em uma mansão no

campo. Em sua casa, há todos os tipos de recursos artísticos capazes de oferecer-lhe alguma experiência sensorial: tapeçarias, tecidos, bebidas, pinturas e obras literárias ao gosto decadentista. Des Esseintes é um esteta e se define “menos como o criador de um mundo de arte, mas como um desmistificador que espolia o artista de suas prerrogativas e as obras de sua gloriosa singularidade” (MELMOUX-MONTAUBIN, 1996, p. 91)⁴.

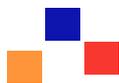
Em *Às Avestas*, podemos encontrar menções às representações mais expressivas de Salomé no decadentismo. No romance, dois dos quatro quadros do pintor Gustave Moreau dedicados à dançarina bíblica, *Salomé dansant devant Hérode* (1876) e *L'Apparition* (1876), são objetos de transposição de arte. Huysmans foi quem redescobriu a obra de Moreau, uma vez que era também crítico de arte. O escritor acreditava que apenas a arte poderia responder à arte; logo, a crítica mais adequada para uma pintura se daria na forma de um texto literário. Nesse caso, a transposição de arte em *Às Avestas* se dá a partir da construção textual em torno das pinturas de Moreau, que são, por sua vez, objetos dessa transposição. A transposição de arte, como um fenômeno semiótico complexo, envolve fatores como deslocamento, adaptação e transformação capazes de transfigurar a obra; o deslocamento se dá à medida que opera uma transferência ou tradução do lugar da pintura para o lugar do texto; a adaptação se realiza como um processo de retextualização da pintura; finalmente, a transformação acontece em uma instância que remete à transmutação/ metamorfose da substância pictural em substância escrita. Essas operações seriam realizáveis apenas por um artista ou esteta (VIEIRA, 2013).

Desse modo, a partir da análise de excertos selecionados da obra *Às Avestas*, pretendemos discorrer sobre a transposição de arte operada por Huysmans, através do esteta des Esseintes, acerca das duas pinturas de Moreau abordadas no romance. Além disso, intentamos construir um argumento coerente sobre o mito de Salomé no decadentismo e sobre suas referências nas obras de artistas como Wilde, Flaubert e Mallarmé. Para a fundamentação teórica e crítica, abordaremos autores como Marie-Francoise Melmoux-Montaubin (1996), Mario Praz (1996) e Umberto Eco (2012).

Salomé como um mito literário

Mencionada apenas em duas curtas passagens do *Novo Testamento*, podemos aferir que Salomé despertou o interesse dos artistas fim-de-século muito mais pelo que não é dito a seu respeito do que pelo que é dito. A sua cena mais característica, a dança arrebatadora, sequer é mencionada no relato bíblico, a não ser por um vago “e dançou” (Marcos 6: 22) ou “dançou a filha de Heródias” (Mateus 14: 6). Também sobre ela nada se sabe. A dançarina sequer possui um nome no texto bíblico, descrita apenas como a

4 Tradução nossa. Cf. o trecho original: “moins comme le créateur d’un monde d’art, que comme un démystificateur, qui dépouille l’artiste de ses prérogatives et l’œuvre d’art de sa glorieuse singularité”.



“filha de Herodias”⁵; sua idade é incerta, assim como suas motivações ou reações frente à cabeça decepada de João Batista. Tudo o que ela faz é oferecer a cabeça do santo à mãe, Herodias ou Herodíade, idealizadora do crime.

Sendo João Batista um santo, precursor e familiar do próprio Jesus, à Salomé foi conferida a imagem de assassina de Deus. Sua história ganhou inúmeros acréscimos durante o medievo, em lendas e poemas que lhe conferiam castigos exemplares. Em diversos registros, a personagem é decapitada, mandada para o inferno, engolida pela terra, incinerada por uma baforada de fogo saída da boca da cabeça decapitada. Por fim,

[o]s Pais da Igreja farão de Salomé [...] o modelo da Mulher instrumento do Demônio e exemplo das funestas consequências das danças lascivas, já proibidas por um Concílio de serem levadas em lugares sagrados (DOTTIN, 1997, p. 806).

Salomé como mito literário ascendeu a partir da segunda metade do século XIX. A figura surgiu carregada de elementos anteriores, tons literários que coloriam o tema bíblico. Ela é realocada e reinterpretada em diversas obras, embora suas representações recorrentes sejam como emblema de luxúria e encarnação do mal. A personagem chega a receber uma carga de significações duais, pois trata-se de uma figura histórica, ao mesmo tempo em que é hierática, é sedutora e fatal, ainda que virgem. Como menciona Dottin:

A figura de Salomé se solta, então, de forma espetacular da história e da iconografia religiosa para evoluir sozinha e encarnar o arquétipo da mulher fatal e execrada, fascinante e terrível, uma deusa de grande beleza e luxúria, diante da qual João não passa de mero adorno, ou de simples acessório num teatro de horror (1997, p. 807).

Inúmeros artistas inspiraram-se na dançarina bíblica para compor suas obras – ela era figura recorrente nas artes, mesmo que se corresse o risco de banalizá-la. Uma das obras decadentistas mais conhecidas a abordar Salomé é a peça homônima de Oscar Wilde. Escrita originalmente em francês, foi publicada em 1893 e recebeu música de Richard Strauss. A peça estreou em Paris, no mesmo ano, no Théâtre de l'Œuvre, e foi proibida de ser encenada na Áustria. Wilde teve contato com as obras de Moreau assim como com o conto *Herodias*, de Flaubert. Sua peça se apropria de passagens bíblicas, reinterpretadas e reescritas, locadas em meio ao texto dramático. Um exemplo é a passagem do *Cântico dos Cânticos*, do *Velho Testamento*, que dá voz a dois amantes: “As muitas águas não podem apagar este amor, nem os rios afogá-lo” (8:7). Wilde reinterpreta e reescreve tais versos da seguinte forma, quando Salomé recebe a cabeça de João Batista: “Nem as ondas do mar, nem as águas da terra podem apagar esta chama” (WILDE, 1974, p. 79). Na peça de Wilde,

5 Segundo Dottin (1997), o nome “Salomé” foi conferido por Flávio Josefo, historiador que teria traçado a história da personagem histórica.

Salomé está apaixonada pelo santo, obcecada por beijá-lo. De fato, assim ela o faz ao receber a cabeça decepada. Como nos resume Dottin, a unidade de tempo, de ação e de lugar, aliada à aura de misticismo da dançarina e às reapropriações bíblicas, faz da peça “uma das mais memoráveis celebrações da filha de Herodíade” (1997, p. 809).

Outro escritor que se apropriou do mito em suas obras foi Gustave Flaubert. Além do já mencionado conto *Herodias*, presente na obra *Três Contos* (1877), o artista escreveu *Salammbô* (1862), romance que tem como palco a cidade de Cartago. Em *Herodias*, os personagens permanecem semelhantes àqueles que figuram nas passagens bíblicas, tendo Salomé um papel secundário. É sua mãe quem intitula o conto e quem elabora um plano para levar João Batista à morte. Sumariamente, Salomé deveria dançar no aniversário de Herodes Antipas. Prevendo o fascínio que a filha despertaria no tetrarca, Herodias instrui a jovem para que peça a cabeça do santo como recompensa. Nesse texto, Salomé não é muito mais do que a filha sensual e arrebatadora que Herodias utiliza para obter vingança. A dançarina parece indiferente ao horror da morte, dotada mesmo de certa inocência ao solicitar, em voz branda, a cabeça do santo. Nesse conto, Salomé não beija os lábios de Batista como em Wilde. Em *Herodias*, ela é dual: mulher fatal cuja dança seduz e criança indiferente que o horror ignora. Segundo Dottin, Flaubert se destaca por

ter sabido descrever a dança de Salomé com inigualável precisão e ter sugerido a fusão das duas mulheres, Herodias e Salomé, fazendo a segunda reviver a força erótica advinda da primeira (DOTTIN, 1997, p. 808).

Já o romance *Salammbô* é ambientado no final das Guerras Púnicas⁶, quando um exército de mercenários contratado para lutar por Cartago se rebela contra a cidade. Em meios aos conflitos, o enredo aborda *Salammbô*, filha do Sulfeta Amílcar Barca, um dos governantes e generais de Cartago, e sua relação conturbada com um dos líderes dos mercenários, Matô, apaixonado por ela. Matô é responsável pelo roubo do Zaimph, o manto sagrado da deusa Tanit, de quem *Salammbô* é sacerdotisa. Num momento próximo ao fim dos conflitos, a jovem embrenha-se pelo acampamento dos mercenários na tentativa de reaver o manto. *Salammbô* é descrita da seguinte forma:

O seu cabelo, polvilhado de areia violeta e enrolado em forma de torre à maneira das virgens cananéias, fazia-a parecer mais alta. Um fio de pérolas que se lhe colava às fontes caía-lhe até aos cantos da boca, rósea como uma romã entreaberta. Havia no seu peito uma profusão de pedras luminosas, imitando pela sua mistura as escamas de uma moréia. Os braços, cobertos de diamantes, saíam nus da túnica sem mangas, salpicada de flores vermelhas sobre um fundo negro (FLAUBERT, 1990, p. 21).

6 As Guerras Púnicas foram uma série de conflitos armados entre a República de Roma e a República de Cartago. Os conflitos são normalmente divididos em três períodos e estenderam-se por inúmeros séculos, entre 264 a.C. e 146 d.C. As guerras findaram com a vitória de Roma e a completa destruição de Cartago (MAGNOLI, 2009).

É possível perceber em *Salammbô* as características femininas tão caras ao decadentismo. A virgindade sugerida, as ourivesarias, o artifício, as pedras preciosas, a palidez e “qualquer coisa de divino que a envolvia como um vapor sutil” (FLAUBERT, 1990, p. 22). Podemos destacar a sugestão predatória de “uma moreia”, assim como a sugestão de nudez, advinda dos braços nus, em seu contato com o artifício da pedra, o diamante. Destacamos ainda a sugestão de algo secreto presente na descrição do fio de pérolas que pende das fontes da personagem. A pérola é o fruto da ostra, constantemente associada ao sexo feminino; essa descrição finda na impressão “rósea como uma romã entreaberta”, alusão sexual, embora velada, pois remeteria à virgindade da personagem. Aqui encontramos, além dos mistérios e ourivesarias, outra característica dos ideais decadentistas: não apenas a descrição, mas a evocação, capaz de gerar diversas significações. Por fim, a presença de *Salammbô* causa espanto e certo temor, uma vez que os soldados “recuavam um pouco ao verem-na passar” (FLAUBERT, 1990, p.21). Uma presença maldita condizente com o mito de Salomé, considerando-se que o amor por *Salammbô* é responsável pela ruína de Matô.

O poeta Stéphane Mallarmé também se utilizou do mito para compor o poema *Herodiade* (1864-67). Nele, a personagem é introspectiva, saturada pelo *ennui*, o tédio decadentista. Trata-se de uma princesa fria, distante, orgulhosa, que não deseja nada de sensível. Está enfadada de pedras e perfumes, não suporta nem mesmo o toque em sua pele e aterroriza-se com os prenúncios da ama, a qual afirma que um dia um homem irá tomá-la para si. Ao término do poema, a personagem emerge para a realidade; contudo, sua ama mostra-lhe que ela própria evanesceu-se em solidão. Passado este momento de consciência e lucidez, a princesa mais uma vez se retrai num figura de inatividade e pureza. Mallarmé é conhecido por sua poesia hermética e peculiar. Sua *Salomé* segue essa linha. O poema transpassa a questão da decapitação de João Batista. Em seus versos, a virgem encarna uma imagem estéril, solitária, atormentada por fantasias funestas, tornando-se assim, aferimos, uma espécie de apoteose do decadentismo:

A Herodiade de Mallarmé, como a *Salammbô* de Flaubert, é uma histórica que se destempera numa hierática indolência. Também ela, dilacerando-se na espera de ‘uma coisa desconhecida’, se imagine errante no silêncio dos seus vastos apartamentos ou estática, num canto ‘tendo nas mãos sua perna esquerda curvada, a boca entreaberta, a cabeça baixa, o olhar fixo’, atormentada por ‘obsessões tão fortes quanto vagas’ (PRAZ, 1996, p. 279).

Considerando os apontamentos supracitados sobre o mito de Salomé e sua presença nas obras de Wilde, Flaubert e Mallarmé, pretendemos agora discorrer sobre a transposição de arte em *Às Avestas*. Através de excertos selecionados e apontamentos sumários sobre os quadros de Moreau, intentamos construir um argumento coerente sobre a presença de Salomé no romance de Huysmans.

A transposição artística dos quadros de Moreau

O capítulo V de *Às Avestas* trata da pintura decadentista. Des Esseintes evoca, além de Moreau, nomes como Bresdin e Redon. Nos primeiros parágrafos, o narrador esclarece que, após o desinteresse de des Esseintes pelas obras contemporâneas, ele buscara uma pintura “sutil, extravagante, mergulhada num antigo sonho, numa corrupção antiga, longe de nossos costumes” (HUYSMANS, 1987, p. 83). Além disso, o personagem deseja uma pintura que lhe sugira sensações complexas e visões lânguidas e terríveis.

Após esta breve introdução, o narrador aborda o pintor Gustave Moreau e as duas obras que des Esseintes teria adquirido. A primeira pintura descrita é *Salomé dansant devant Hérode*. Des Esseintes ressalta o ar efervescente, repleto de incensos e aromas, no local onde a dançarina se encontra. Todos os elementos caros à caracterização feminina decadentista recebem minuciosa atenção descritiva: os colares, os diamantes, as joias e as ourivesarias. Há na figura da jovem uma aura oriental, que o narrador chega a comparar à *Salammbô* de Flaubert. Também o caráter hierático de Salomé é destacado. A tela evoca em des Esseintes uma sensação atemporal, excêntrica e feérica. Assim ela é descrita:

[...] Ela não era mais apenas a bailarina que arranca, com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; torna-se, de alguma maneira, a deidade simbólica da indestrutível luxúria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca (HUYSMANS, 1987, p. 86).

No que concerne à transposição de arte, podemos aferir que a linguagem textual modifica a pintura e a converte em palavra escrita. Todavia, a pintura também é capaz de agir sobre a linguagem verbal. A transposição assim seria um diálogo intermédias. A transposição de arte simbolista é, antes de tudo, uma escrita da visão, da percepção e da representação de estados oníricos, místicos e alucinatórios despertados pela obra pictural. O fato de a narrativa apresentar-se no presente sugere um caráter de estaticidade. Em termos como “estanca”, “anula”, “inteiriça”, “enrija”, temos a expressão estilística literária do ideal hierático da beleza decadente maldita. Em muitas obras do período, assim como nas de Moreau, a figura feminina é pétrea, estática, fria e marmórea.

Moreau proclamava dois princípios básicos para suas composições artísticas; dois elementos sensoriais e emocionais que também se relacionam com o diálogo entre literatura e pintura. São eles o Princípio da Bela Inércia e o Princípio da Riqueza Necessária. O primeiro está relacionado às sibilas e alegorias mitológicas cristãs, além do caráter hierático de suas mulheres. Já o segundo se refere à riqueza em ourivesarias, em extravagâncias, e a uma aura feérica conferida às suas obras. Tais princípios podem ser reconhecidos nas duas pinturas de Salomé aqui abordadas. Como observa Dottin,

Moreau soube dotar a dançarina de um caráter hierático e sagrado e revesti-la com uma cascata de jóias, de acordo com os seus princípios de 'bela inércia' e 'riqueza necessária' (1997, p. 808).

O elemento floral da pintura também pode ser destacado. Salomé segura em sua mão direita uma lótus, cujo significado intriga des Esseintes. O esteta considera que o item poderia referenciar um símbolo fálico ou tratar-se de uma alegoria à fecundidade ou à virgindade. O personagem também reflete sobre como os egípcios, durante o processo de embalsamento, introduziam pétalas desta flor nos órgãos sexuais do cadáver no intuito de purificá-los. Por fim, a presença de tal símbolo é concordante com os temas decadentes, uma vez que a flor é

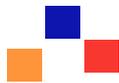
pseudo-artificialidade de uma ourivesaria natural, a capacidade de estilizar-se, de tornar-se ornamento, gema, arabesco, o senso de *fragilidade e corrupção* que permeia o mundo vegetal, a rápida passagem, que nele se realiza, entre a vida e a morte (ECO, 2012, p. 342).

A outra pintura descrita, *L'Apparition*, traz evocações de artifício e de ambientes esfumaçados ricamente adornados. Contudo, nesta tela a dança já findou, a solicitação de Salomé foi feita e atendida e o santo, executado. À visão da cabeça decepada, Salomé é acometida pelo horror:

Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; está vestida tão-só de materiais de ourives e de minerais lícidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de broche soberbo, uma jóia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos seus dois seios; mais abaixo, nas ancas, o cinto que a rodeia cobre-lhe a parte superior das coxas sobre as quais pende um gigantesco pingente de onde flui um rio de rubis e de esmeraldas; por fim, sobre o corpo desnudo, entre o gorjal e o cinto, o ventre convexo, escavado pelo umbigo cujo orifício parece um sinete gravado em ônix, de tons leitosos e cores róseas (HUYSMANS, 1987, p. 88).

Concordante com a transposição supracitada, encontramos aqui termos que se referem ao caráter hierático da figura feminina. Mais do que isso, temos uma descrição por evocações. Na transposição de arte decadentista, quase nada vale o ato de apenas descrever; seu objetivo seria evocar e prolongar sensações. Tal fato pode ser constatado em termos como "brocados", "ourives", "gorjal", "gravado em ônix" e "tons leitosos". O emprego deste campo lexical, tendo como recurso narrativo muitas vezes a metáfora, se daria devido à incapacidade da linguagem comum em evocar o sentido simbólico do extraordinário, extravagante e aterrador das obras decadentistas.

Quanto à cabeça decepada, a imagem é terrível a ponto de arrebatá-la, um arrebatamento semelhante àquele causado pela própria jovem em Herodes, através de sua dança. A recompensa da dançarina paira diante dela, unguindo-lhe o corpo com sua luz sanguinolenta. A aparição da cabeça a derrota: "[...] a deusa se desvanecera; um



horrendo pesadelo estrangulava agora a histriã, extasiada pelo rodopio da dança, a cortesã petrificada, hipnotizada pelo horror” (HUYSMANS, 1987, p.89). Sobre a cabeça de João, des Esseintes comenta:

Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das jóias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis como chamas de álcool, brancos como raios de astro (HUYSMANS, 1987, p. 88).

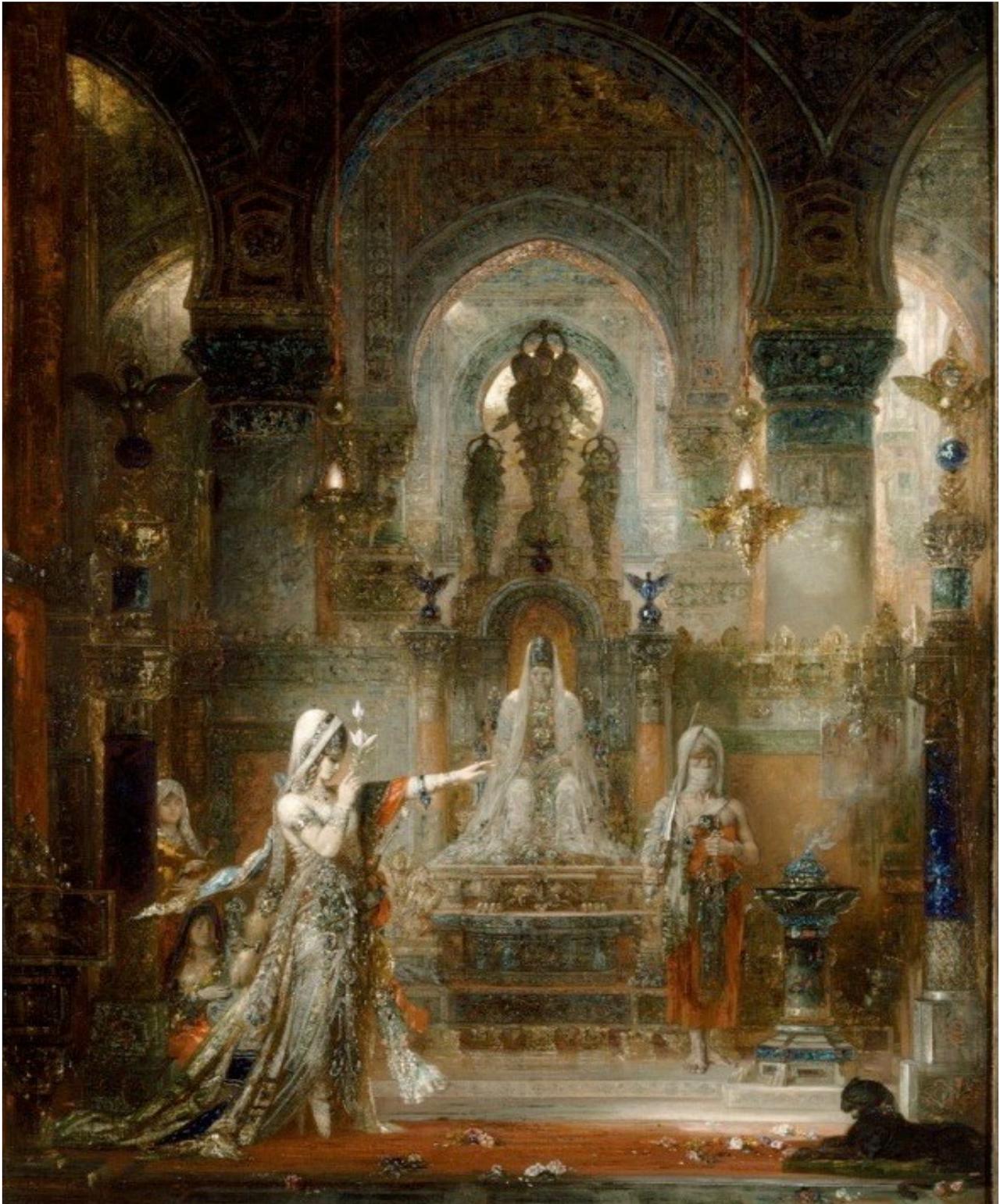
Neste excerto, temos uma série de imagens de fogo, pecado e artificialidade. Os “raios ardentes” emanados pela cabeça decepada fazem com que as joias no corpo de Salomé piquem-na, como uma serpente; contudo, este pecado que abrasa, que faz arder, confere certa vida às joias, àquilo que é artificioso. Assim, os pecados de Salomé, a dança e a morte, concedem vida, porém, não qualquer vida, mas uma advinda do fogo, das “brasas, violetas como jatos de gás”, que pica, queima e envenena.

Outra relação pode ser traçada entre a dança, a cabeça decepada e o próprio des Esseintes. Uma vez que o troféu exigido por Salomé poderia aludir à castração, sabendo-se que o esteta é impotente, este poderia ser comparado a Herodes. Após a contemplação das obras, “tal como o velho rei, des Esseintes permanecia derrotado, aniquilado, presa de vertigem diante dessa dançarina [...]” (HUYSMANS, 1987, p.89). Melmoux-Montaubin comenta a relação de des Esseintes com Herodes:

Às *Avessas* é marcado por referências que tendem a permitir a inscrição de des Esseintes em Herodes, semelhantes até em sua debilidade de homens velhos e lascivos. À dança de Salomé, responsável por ‘despertar os sentidos adormecidos do velho Herodes’, responde a comédia de uma ventríloca, submetida a um des Esseintes dominado pelas ‘loucas paixões provenientes da velhice’ (MELMOUX-MONTAUBIN, 1996, p. 92)⁷.

7 Tradução nossa. Cf.o trecho original:“À *rebours* est jalonné de repères qui tendent à permettre l’inscription de des Esseintes et Hérode, jusqu’à leur égale faiblesse de vieillards lubriques. A la danse de Salomé, chargée de «réveiller les sens assoupis du vieil Hérode», répond la comédie d’une ventriloque, contrainte par un des Esseintes dominé par «les folies passion nelles des vieillards»”.

Figura 1: *Salomé dansant devant Hérode* (1876).

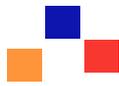


Fonte: Portal do Hammer Museum.

Figura 2: *L'Apparition* (1876).



Fonte: Portal Musee d'Orsay



Por fim, podemos mencionar que os excertos selecionados que descrevem as pinturas de Moreau não fascinam des Esseintes apenas pelo tema “da Fatalidade, do Mal e da Morte encarnada na Beleza feminina” (PRAZ, 1996, p. 271). Mais do que isso, trata-se da aura exalada pela obra, um halo que evoca uma visão exótica, faustosa, saturada de sensualidade e barbárie. Ao mesmo tempo em que Salomé “dá mostra de extrema grosseria ao expor o desejo feminino, a puberdade lasciva, os instintos da mulher que o inconsciente governa” (DOTTIN, 1997, p. 810), há o contraponto, uma vez que “essas denúncias são equivocadas, pois são acompanhadas de um masoquismo delirante que leva os poetas [...] a desejarem *perder a cabeça* por ela e possuí-la imolando-se” (DOTTIN, 1997, p. 810).

Considerações finais

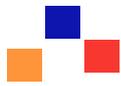
O mito de Salomé ascendeu no decadentismo do século XIX e fascinou artistas como Wilde, Flaubert, Mallarmé, Moreau e Huysmans. De uma vaga passagem bíblica, sua sombra foi evocada por poetas e pintores, colorida com os tons feéricos e aterradores do fim de século e tornada a deidade maldita da beleza decadente.

Moreau foi quem compôs as mais referenciadas interpretações picturais da dançarina, durante o século XIX. Sendo Huysmans o descobridor do pintor, é em *Às Avestas* que encontramos, na forma de transposição de arte, as passagens mais rememoradas de Salomé. Tais transposições têm como objetivo, em suma, a evocação de sensações e o refinamento dessas sensações referentes à contemplação da obra pictural. Essa ideia pode ser comparada à da estetização, tão cara aos dândis e estetas decadentistas:

A autoridade do esteta despreza a brutalidade e a materialidade da realização, preferindo uma criação imperceptível, na qual a atitude do narrador enfatiza uma natureza essencialmente ilusória. Operário do nada, o esteta permanece desconhecido para aqueles que não compartilham de sua paixão (MELMOUX-MONTAUBIN, 1996, p. 95)⁸.

A carga de significação de Salomé transpassa a ficcionalidade, assim como a própria transposição de arte, algo que pode ser apreendido a partir da literatização da metáfora que a compõe: ela é a juventude dual, maldita e pura, lasciva e virginal, por quem mesmo um santo perde a cabeça. Salomé é como a sua dança, sibila como uma serpente, como a própria sonoridade do seu nome na ponta da língua. Ela

8 Tradução nossa. Cf. o trecho original: “La puissance de l’esthète méprise la brutalité et la matérialité de la réalisation et lui préfère une création imperceptible, dont l’attitude du narrateur souligne la nature essentiellement déceptive. Ouvrier du néant, l’esthète demeure ignoré de ceux qui ne partagent pas sa passion”.



reduz à impotência artística e sexual os poetas que se identificam com o degolado ou com o tirano enfasiado, cujos sentidos só ela poderia despertar; ela pode, em última instância, tornar-se uma representação da Obra de arte pela qual só nos resta morrer (DOTTIN, 1997, p. 811).

Mais que uma personagem reinterpretada ou simplesmente uma presença constante nas obras decadentistas, podemos considerar que Salomé é recortada de seu confinamento ficcional e realocada em diversas perspectivas. Salomé torna-se assim o símbolo da ambiguidade feminina, da indelével luxúria; é a própria sombra da decadência que carrega em si muitos de seus elementos: as pedrarias, o artifício, a perversidade, o diabo, o mal, a condenação e o sentimento de tempo deslocado, do cansaço do fim de século. Salomé, dessa forma, seria um retrato feérico e sintético, uma condensação sinestésica, de todo o decadentismo; a encarnação do que é maldito, conforme idealizado pelos poetas do período.

Referências

DOTTIN, Mireille. Salomé. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Brasília: José Olympio, 1997.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**, uma ressurreição da cidade de Cartago. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1990.

_____. **Três Contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HUYSMANS, J.-K. **Às Avestas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Francoise. *L'esthète fin-de-siècle: l'oeuvre interdite*. **Romantisme**, nº91, 1996, p. 89-98.

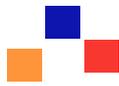
MOREAU, Gustave. **L'Apparition**. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-apparition-11024.html?no_cache=1&cHash=aabe9490c2>. Acesso em: 19 maio 2014, 19:21:37.

_____. **Salomé dansant devant Hérode**. Disponível em: <<http://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome/>>. Acesso em: 19 maio 2014, 19:15:21.

MAGNOLI, Demetrio. **História das Guerras**. São Paulo: Contexto, 2009.

MORETTO, Fulvia M.L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.



WILDE, Oscar. **Salomé**. Rio de Janeiro, Livros de Arte Ltda, 1974.

VIEIRA, André Soares. Huysmans e Gonzaga Duque – Transposição de arte em textos franceses e brasileiros do Simbolismo. **Aletria**, nº3, v. 23, p. 59-72, 2013.

Recebido em 22/10/2014

Aceito em 06/08/2015

Andrio de Jesus Rosa dos Santos

Andrio J.R. dos Santos é formando em Comunicação Social — Habilitação em Jornalismo, pela Universidade de Cruz Alta (Unicruz), possui mestrado (2015) em Letras — Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e atualmente é doutorando no mesmo programa de tal instituição. Já atuou nas funções de repórter radiofônico, repórter de jornal impresso, editor chefe de jornal impresso e assessor de imprensa. Também já atuou como redator e editor em agência de publicidade. Possui diversos trabalhos publicados em seminários regionais e internacionais, tratando da semiótica, mitologia e imaginário. Sua corrente pesquisa de dissertação de mestrado trata da figura demoníaca na obra iluminada de William Blake. E-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

Andre Soares Vieira

Possui graduação em Letras Português-Francês e respectivas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (1998), doutorado em Letras, Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2005) e Pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG (2011). Complementou sua formação no Quebec ao obter a *Bourse du Gouverneur Général*, em 2004, atribuída a pesquisadores estrangeiros pelo governo do Canadá. É professor associado I do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Integra, como pesquisador, o Grupo de Pesquisa e o Núcleo de Estudos sobre Intermidialidade (CNPq/UFMG). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: tradução intersemiótica, descrições picturais, transposição e adaptação no discurso sobre arte em críticas e obras literárias, literatura e outras artes, literatura e cinema, intermidialidade, além de Língua e Literatura Francesa. Publicou diversos artigos em revistas especializadas e os livros *Escrituras do visual: o cinema no romance*; editora UFSM, 2007, e *Mário Peixoto: o escritor de permeio com a crítica*, Série Cogitare, PPGL Editores, 2009. Organizou os livros *Mediações do fazer literário: texto, cultura e sociedade*, PPGL Ed., 2010 e *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*, Editora da UFMG, com Thais F. Nogueira Diniz. E-mail: andvieir@gmail.com