unesp UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

THAIS DE SOUZA ALMEIDA

O mito bíblico de Salomé em Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé

ARARAQUARA – S.P.
2017

THAIS DE SOUZA ALMEIDA

O mito bíblico de Salomé em Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Departamento de Letras Modernas, 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: Teorias e Crítica da Poesia

Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2017

Almeida, Thais
O mito bíblico de Salomé em Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé / Thais Almeida — 2017
151 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira

1. Mallarmé, Stéphane. 2. Wilde, Oscar. 3. Simbolismo. 4. Esteticismo. 5. Salomé. I. Título.

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

THAIS DE SOUZA ALMEIDA

O mito bíblico de Salomé em Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Departamento de Letras Modernas, 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: Teorias e Crítica da Poesia
Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 29/05/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

_____

Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

_____

Membro titular: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

_____

Membro titular: Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros
Faculdade Biociências, Letras e Ciências Exatas
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

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

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu norte.

Ao meu pai Edmar, bem como aos meus avós, um porto seguro.

À minha irmã, outra metade de mim.

Ao Benjamin, que, mesmo sem o saber, me trouxe paz.

À Adriana, amiga de todas as horas e momentos.

À Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira, fonte inesgotável de inspiração.

À Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, pela colaboração ao longo dos anos.

À Profa. Dra. Flávia Nascimento Falleiros, por gentilmente aceitar participar do nosso trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida, sem a qual teria sido impossível o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Francisco, *sine qua non*.

"L'Art est long et le Temps est court."
CHARLES BAUDELAIRE, "LE GUIGNON"

RESUMO

A retomada do mito bíblico de Salomé, retratado primeiramente nos evangelhos de S. Marcos e S. Mateus, fez escola no movimento simbolista francês. Salomé, que até então havia sido apresentada como mero apêndice de sua mãe, Herodíade, aparece, no final do século XIX, como a grande personificação da *anima* perversa, assumindo o papel que outrora pertencera a Cleópatra e Helena. O mito trata da história de Salomé, princesa da Judeia, que, sob a influência de sua mãe, realiza a dança dos sete véus para seu padrasto e, como prêmio pelo espetáculo voluptuoso, recebe a cabeça do profeta João Batista. Retratada pelos artistas de diversas vertentes da arte, essa Salomé remodelada vem representar a essência própria do movimento simbolista – a transgressão da linguagem, da temática e da atitude do poeta com relação à produção artística –, bem como a de seus poetas (e artistas) malditos, que se vêem marginalizados por uma sociedade opressora e utilitarista, e que, fazendo justiça à princesa, fazem justiça à própria classe. Assim, com a princesa-odalisca Salomé, o simbolismo afirma sua postura combativa, de luta pela libertação da poesia e da arte. Neste trabalho, pretende-se analisar e comparar as obras *Salomé* (1891), drama de Oscar Wilde (1854 – 1900), e *Hérodiade* (1864 – 1898), poema de Stéphane Mallarmé (1842 – 1898), com a finalidade de verificar se existem e quais seriam as confluências – e mesmo influências – entre as duas produções, visto que ambas foram idealizadas na mesma época e cenário – o simbolismo francês, no final do século XIX. A importância das duas obras para a arte moderna é incontestável: com *Hérodiade* – que, embora carregue em seu título o nome da mãe por questões sonoras, trata, na verdade, de Salomé –, vemos surgir em uma obra que transcende o episódio sanguinário da decapitação do profeta João Batista, para se debruçar sobre a imagem da princesa virginal submersa em *ennui*, que, em suas próprias palavras, "não quer nada de humano" e que almeja até o último e imaculado fio de seus cabelos a sua "desconcretização" enquanto ser desse mundo, na busca incessante pela Pureza. Já em *Salomé*, deparamo-nos com aquela que se tornou a versão "eleita" do mito, e que povoou o imaginário de diversos artistas do século XX, desde compositores até diretores cinematográficos. Em Wilde, à dança dos sete véus e à decapitação do profeta, segue-se uma dose fatal de loucura, que conduz a princesa a uma morte sanguinária. O fio condutor de ambas as produções parece culminar naquilo que Balakian (2000, p. 65) classificou como "narcisismo obsessivo, não-recompensador, porque não tem saída" ao tratar da obra mallarmeana: em *Hérodiade*, a autocontemplação leva a princesa à solidão, ao *ennui* e ao desejo de evasão do mundo; em Wilde, a autocontemplação conduz ao caminho da loucura e, em seguida, da morte. Em ambas, portanto, e cada uma a seu modo, o leitor se depara com a estéril (auto)contemplação. Seja por meio da Salomé wildeana - sanguinária, apaixonada, delirante - ou mallarmeana – pura, virginal, *ennuyée* – essas duas representações da princesa-odalisca se debruçaram fatalmente sobre a estéril contemplação – contemplação vã de sua própria beleza ou da beleza do outro – e, de maneira magnânima, unem-se ao sem-número de obras dedicadas à musa absoluta, *topus* do *fin-de-siècle*.

Palavras – chave: Mallarmé. Wilde. Simbolismo. Esteticismo. Salomé.

ABSTRACT

The resumption of the biblical myth of Salome, first portrayed in the Gospels of St. Mark and St. Matthew, became a school in the French symbolist movement. Salome, who has been presented as a mere appendage of his mother, Herodias, appears, at the end of the nineteenth century, as a great personification of perverse *anima*, assuming the role that once belonged to Cleopatra and Helen. The myth deals with the story of Salome, Princess of Judea, who, under the influence of her mother, performs a dance of the seven veils for her stepfather, and, as a reward for the voluptuous spectacle, receives the head of the prophet John the Baptist. Portrayed by artists of all segments of art, this remodeled Salome represents the essence of the symbolist movement itself – with the transgression of the poetic language, theme and attitude of the contemporary artistic productions – as well as his *maudits* poets (and artists). They are marginalized by an oppressive and utilitarian society, and that, by doing justice to the princess, they do justice to their own class. Thus, with a Princess-Odalisque Salome, symbolism affirms its combative stance, of struggle for the liberation of poetry and art. In this work, we intend to analyze and compare the works *Salomé*, drama in one act by Oscar Wilde, and *Hérodiade*, dramatic poem by Stéphane Mallarmé, in order to verify if there are and which would be the confluences – and even influences – between the two productions, whereas they were both idealized at the same period and scenario: the French symbolism, at the end of the nineteenth century. The importance of these two works for the modern art is unquestionable: with *Hérodiade* – who is actually Salomé, although bears his title from the mother's name on account of the sonority – we see the ontological mallarmean scheme emerging, one of the most important precursors of modern poetry, in a work that transcends the epithet of the bloody beheading of the prophet John the Baptist, to dwell on the image of the virgin princess submerged in *ennui*, who, in her own words, “doesn't want anything human”, and who longs until the last and unblemished thread of his hair to unconcretize herself while a human being in the pursuit of Purity. Meanwhile in *Salomé*, we came across the one that became the "elected" version of the myth, and that populated the imaginary of several artists of the twentieth century, from composers to cinematographic directors. In Wilde, to the dance of the seven veils and to the beheading of the prophet, follows a fatal dose of madness, leading a princess to a bloodthirsty death. The leading thread of both productions seems to culminate in that Balakian (2000, p. 65) classified as "obsessive, non-rewarding narcissism, because it has no way out", in relation to the mallarmean work: in *Hérodiade*, the self-contemplation leads the princess to solitude, to the boredom and the desire to evasion the world ; In Wilde, (self) contemplation leads to the way of madness and death. In both, therefore, and in each in its own way, we are faced with sterile (self) contemplation. Be it trhough Wilde's bloody, passionate, delirious *Salomé,* or Mallarmé's pure, virginal, *ennuyée Hérodiade*, these two representations of the princess fatally leaned on a barren contemplation – vain contemplation of their own beauty, or of beauty of other – and, magnanimously, join the countless works dedicated to the absolute muse, *topus* of the *fin-de-siècle*.

Keywords: Mallarmé; Wilde; Symbolism; Aestheticism; Salome.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. O MITO BÍBLICO DE SALOMÉ NO CENÁCULO SIMBOLISTA 24
1.1 Salomé nos evangelhos de São Mateus e São Marcos 24
1.2 O mito de Salomé em Heine, Mallarmé e Flaubert 25
1.3 Desdobramentos salomeicos no cenáculo simbolista 28

2. VIDA, OBRA E ESTÉTICA DE STÉPHANE MALLARMÉ 35

3. VIDA, OBRA E ESTÉTICA DE OSCAR WILDE 51

4. O MITO DE SALOMÉ EM STÉPHANE MALLARMÉ 66
4.1 Preâmbulo 66
4.2 *Abertura antiga* 71
4.3 *Cena* 78
4.4 *Cântico de São João* 92

5. O MITO DE SALOMÉ EM OSCAR WILDE 99
5.1 Preâmbulo 99
5.2 A peça 101
5.3 Personagens 107
5.4 Ambivalência e metamorfose 109
5.5 Contemplações 111
5.6 “O la lune” 113
5.7 *Salomé* e o Decadentismo-Simbolismo 117
5.8 Blasfêmias 120

6. COMPARAÇÕES 123
6.1 Preâmbulo 123
6.2 De semelhanças e diferenças 125
6.2.1 Castidade e erotismo 125
6.2.2 Contemplação, narcisismo, metamorfose e solidão 128
6.2.3 A lua 133
6.2.4 A dança 135
6.2.5 A decapitação e a morte 138
6.2.6 Ação e passividade 139
6.2.7 Interesse puramente estético 141

CONSIDERAÇÕES FINAIS 143

REFERÊNCIAS 145

INTRODUÇÃO

O Romantismo, ao qual muitos críticos chamam de "pai do Simbolismo", eclodiu no final do século XVIII, primeiramente na Alemanha e na Inglaterra, para depois espraiar-se por toda a Europa no século seguinte (PAZ, 2013, p. 67). Contrapondo-se ao racionalismo reinante desde o início do Iluminismo, e aliando-se aos preceitos da Plêiade[1], entre as suas diretrizes, estavam o retorno às origens, a busca pelo reestabelecimento dos elos perdidos entre homem e o Cosmos ou a Divindade, fosse ela o Absoluto, a Natureza, Deus ou o Nada (BOSI, 1994, p. 263). Daí as fortes influências míticas, místicas, metafísicas, filosóficas e religiosas na obra de seus defensores, entre elas, a de Emmanuel Swedenborg (1688 – 1772). O período foi marcado, portanto, pela revolta contra qualquer força que entrasse no caminho do homem no exercício da expressão integral de sua subjetividade (MORETTO apud MACHADO, 1992, p. 18).

No entanto, como mostra Moretto (1989, p. 15), a proposta revolucionária da Plêiade, ainda que tenha encontrado um continuador no Romantismo, só se efetivou, de fato, no final do século XIX, com o trabalho dos artistas ligados ao movimento decadentista-simbolista, que realizaram uma verdadeira renovação da linguagem, do lirismo pessoal e da forma poética.

Foi, portanto, somente na segunda metade do século XIX, com o movimento Simbolista, que o artista encontrou sua forma máxima de expressão: por meio da consciência profunda das sensações espirituais – possibilitada, na experiência, pela fusão de todos os sentidos e pelo mergulho no mais recôndito de seu eu; na forma, em geral, pelo abandono de uma métrica regular em detrimento da musicalidade, e pela adesão a experimentalismos formais; e, no conteúdo, através do símbolo, para tratar dos diversos níveis espirituais, da morte, do sonho –, o homem finalmente encontrava a forma efetiva de expressão para seu

[1] De acordo com Moretto (MARCONDES, 1992, p. 14, grifos da autora), a Plêiade congifurou-se como um grupo de poetas que, em meados do século XVI, leva à poesia os preceitos difundidos pela Renascença, período em que o homem era visto em sua totalidade: "A Renacença […] é marcada pela ideia de totalidade visto que se interessa pelas diferentes facetas física, sensível, racional e espiritual do homem. O fenômeno literário também é visto como uma totalidade: como a Idade Média, a Renascença também valoriza o *dom poético*, a inspiração, mas cria por sua vez uma *doutrina poética*, um programa, o que chamaríamos hoje uma teoria da literatura. Assim, o caráter sagrado da poesia, o dom, é indispensável, o 'trabalho do verso' também é necessário. Na França, os escritores que formarão o grupo da Plêiade, Ronsard e Du Bellay entre outros, insistem no valor das regras para bem escrever, na diferença entre a linguagem da prosa (racional) e a linguagem da poesia (ligada à intuição), escrevem em francês e não mais em latim, enriquecem a língua com novas palavras, com neologismos, arcaismos, vocábulos dialetais e eruditos". Assim sendo, o trabalho da Plêiade representou um passo crucial para o desenvolvimento da literatura e da língua tipicamente francesas, e seus frutos foram colhidos ainda no Romantismo (movimento que desponta dois séculos mais tarde) e no Simbolismo (já no século XIX).

lirismo pessoal, opondo-se à escola Realista-Naturalista-Parnasiana, e respeitando a tradicional dicotomia entre a razão e a imaginação.

Como mostra Edmund Wilson em seu capítulo introdutório à obra *O castelo de Axel* (2004), se no século XVII os avanços nos campos da Física e da Matemática iriam nortear o ideário de toda a sociedade francesa, desempenhando inquestionável influência sobre as artes, no século XIX chegou a vez da Biologia; o Determinismo colaborou com o desenvolvimento da corrente clássica, que visava rebater o lirismo romântico; e muito embora não tenha sido o único responsável pela composição das diretrizes da produção artística do Realismo e, sobretudo, do Naturalismo, corroborou as inclinações desses movimentos pela visão mais objetiva – e mesmo científica – do homem. A poesia lírica romântica de autores como Nerval (1808 – 1855), Musset (1810 – 1857), Lamartine (1790 – 1869) e Hugo (1802 – 1855) passou a ser combatida e suplantada pelo parnasianismo equilibrado, contido e formal de poetas como Leconte de Lisle (1818 – 1894), Banvile (1823 – 1891) e Théophile Gauthier (1811 – 1872) (o "perfeito mágico das letras francesas" a quem Baudelaire dedica suas *fleurs maladives).*

Entretanto, como mostra Gomes (1994), ao período de grande euforia ocasionada pelas descobertas científicas e o acentuado desenvolvimento industrial, seguiu-se um momento de vicissitudes:

> A revolução Industrial, ao criar a fantasia do paraíso material do consumismo, da produção em massa de objetos, em determinado instante, mostra o outro lado da moeda. Os centros urbanos tornam-se mais agitados, mais ricos, contudo, expõem, ao mesmo tempo, a miséria dos aglomerados humanos dos bairros de lata. A automatização, que leva à produção de manufaturados em série, transforma o operário numa engrenagem da máquina. **A obsessão pelo consumo, pela produção desenfreada de novidades, leva ao modismo, ao princípio de que tudo é transitório, inclusive os critérios de gosto e de arte [...] o homem passa a ter a sensação de que vive num mundo fragmentário e de valores efêmeros**. (GOMES, 1994, p. 8, grifo nosso)

Esse homem, então, colocou em xeque os conceitos disseminados pela óptica racionalista e, no lugar de respostas que lhe justificassem a existência e o universo que o cercava, deparou-se com uma verdade lancinante: a de que ambos são regidos por forças misteriosas. Nesse momento, ele perdeu a crença na ciência e na onipotência humana, e concomitantemente, viu-se órfão de um deus.

Em meio a esse ambiente artística e humanamente disfórico, aqueles poetas que conservavam ainda um "quê" de românticos, que não haviam abdicado completamente do seu

gênio, assumem uma postura de indiferença com relação à sociedade burguesa, em que não encontravam lugar para si; como consequência, sua função é agora marginalizada – afinal, para que serve a Arte, senão para devolver à sociedade uma imagem positiva dela mesma? –, o que os leva a refugiarem-se na sua mais alta torre de marfim: o lado mais obscuro de si mesmos. Os primeiros sintomas desse processo aparecem na obra de Charles Baudelaire, poeta que ocupa o papel de precursor do movimento simbolista.

Charles Baudelaire (1821-1867) permaneceu, como diz Michael Hamburguer (2007, p. 14), "na encruzilhada da modernidade". Homem agudamente cônscio de si mesmo e do seu tempo, com todas as suas angústias, dualidades e *ennui* ("tédio"), acabou por se tornar um filho legítimo de momento histórico em que esteve inserido, período representado pelo nascimento da obsolescência programada e dos bens de consumo, frutos da consolidação das revoluções Industrial e Francesa, sobretudo.

Poeta incategorizável, o nome de Baudelaire carregou consigo, ao longo dos últimos 170 anos, a alcunha de "poeta romântico-clássico-simbolista" (HAMBURGUER, 2007, p. 14), fazendo-se conhecido, precisamente, por suas dualidades e contradições:

> Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista rigoroso e homem incapaz de sinceridade (HAMBURGUER, 2007, p. 14).

Consequentemente, "a verdade que encerra a obra de Baudelaire não pode ser extraída dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições" (HAMBURGER, 2007, p. 15).

Considerado, ainda, um "romântico tardio" (WILSON, 2004, p. 36-7), Baudelaire repensou o fazer poético na aurora de um novo tempo, encetando assim a poesia propriamente moderna, de "substância tão corrosiva quanto mágica" (FRIEDRICH, 1978, p. 35):

> […] Baudelaire é um dos criadores dessa palavra [modernidade]. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. Este é o problema específico de Baudelaire: ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. (FRIEDRICH, 1978, p. 35)

Expressando a essência de uma nova categoria de artistas que lentamente se esboçava no horizonte das artes, a modernidade, como a pretendeu Baudelaire, inseriu no contexto artístico a ideia de que a dualidade era intrínseca ao homem – e, consequentemente, ao artista

–, definindo-se como “o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável”(BAUDELAIRE, 2006, p. 859).

Se a arte é agora um espelho da fragmentação desse homem moderno, o Belo a ser retratado por ela também deverá sofrer alterações em sua natureza, evidenciando o estilhaçamento subjetivo que definiu o período:

> O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como envoltório gracioso palpitante, estimulante, da divina iguaria, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

Levando adiante a concepção instaurada pelos românticos, que deslocaram o conceito de Belo da esfera do equilíbrio e idealidade dos clássicos para a da experiência pessoal e subjetiva (MORETTO, 1980), Baudelaire ofereceu um conceito de Belo que se constitui em duas partes, almejando, com isso, a representação da beleza do momento em que vivia. Tal conceito foi amplamente desenvolvido na obra *Les Fleurs du Mal* (1857), que também teria se dissociado da arte romântica ao encetar, em suas linhas, a cisão entre o homem e o artista. Como afirma Friedrich (1991 p. 35, grifos nossos),

> ***Les Fleurs du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão**, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como o fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. **Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos** […].

Assim, ainda que Baudelaire parta de preceitos românticos para a realização de sua obra e não abra mão do lirismo defendido por eles no trato do objeto artístico – seja na elaboração de um poema ou na crítica de um quadro –, em diversos pontos suas propostas excediam os contornos da escola de Hugo.

A contribuição de Baudelaide para a revolução poética que começou em meados do século e se estendeu até o final dele ainda é importante por conta de um poema específico: trata-se de *Correspondances*, que, para diversos críticos – dentre eles, Balakian (2000, p. 29) –, mesmo abordando um tema já conhecido desde o Romantismo, foi considerado pelos poetas posteriores como a pedra-de-toque e origem do Simbolismo. Assim, retomando uma tradição já instaurada havia alguns anos, Baudelaire publicou o soneto “*Correspondances*” em 1857 em seu jardim de *flores malsãs*. Eis o poema:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent 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 écos 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.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les haubois, verts comme les prairies
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 24)[2]

O *princípio das correspondências,* ou *princípio da analogia universal* organiza-se em torno da concepção holística e analógica da existência, a ser realizada pelas correspondências: trata-se de uma maneira de conceber o mundo como um componente do ritmo universal. Para Paz (2013, p. 74), "[...] a analogia torna o mundo habitável. À contingência natural e ao acidente ela contrapõe a regularidade." No mundo concebido dessa forma, mesmo o homem, possuidor do pensamento crítico que rompe a unidade, encontra seu duplo, sua correspondência através da ponte da analogia.

O mencionado princípio, oriundo das proposições do deus antigo Hermes Trismegisto[3], aparecera, segundo Balakian (2000, p. 17-8), na literatura do século XVIII com a filosofia mística de Emmanuel Swedenborg, mais precisamente a partir da obra *Céu e Inferno* (1758). O conceito difundiu-se durante o romantismo e, restaurado pelos novos

[2] "A Natureza é um templo vivo em que os pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/Que ali o espreitam com os olhos familiares./Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./Há aromas frescos como a carne dos infantes,/Doces como o oboé, verdes como a campina,/E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,/Com a fluidez daquilo que jamais termina,/Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/ Que a glória exaltam dos sentidos e da mente." (Tradução de Ivan Junqueira)

[3] De acordo com Abbagnano (2012, p. 579) o hermetismo é uma "[...] doutrina filosófica contida em alguns textos místicos que aparecem no século I d.C e chegaram até nós com o nome de Hermes Trismegisto. Estes escritos tendem a reintegrar a filosofia grega na religião egípcia. Hermes é identificado com o deus egípcio Teuth ou Toth. Trata-se de textos de tom místico que, em oposição ao cristianismo, defendem o paganismo e as religiões orientais. No século XV, foram traduzidos para o latim por Marsílio Ficino e impressos pela primeira vez em 1471 […]. Hermetismo e o adjetivo 'hermético' passam, pois, a designar qualquer doutrina abstrusa, difícil ou acessível apenas a quem possua uma chave para interpretá-la." Os princípios do hermetismo foram reunidos em um volume intitulado *O Caibalion* e traz, dentre eles, o Princípio da Correspondência, segundo o qual tudo o que está em cima (Cosmos), está embaixo (Terra) e vice-versa. É interessante salientar a semelhança desse princípio com a doutrina platônica, segundo a qual existia um mundo sensível (Terra) e um mundo inteligível (além), sendo que no segundo haveria uma matriz (uma cópia perfeita) para tudo o que existia no primeiro.

poetas, tornou-se moda no movimento simbolista, influenciando seus artistas de diversas maneiras. Para o filósofo sueco, fortemente marcado pela dualidade existencial platônica e cristã, as chamadas "correspondências" remetiam às relações entre o mundo espiritual e o natural, à união entre o homem e o céu, realizada a partir da Palavra:

> Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos os mundos formam a Divindade.
> [...]
> Se o homem tivesse conhecimento das correspondências, compreenderia a Palavra no seu sentido espiritual e obteria conhecimento das verdades escondidas, das quais nada vê no sentido das letras. Porque na Palavra há um sentido literal e um sentido espiritual. O sentido literal insiste nas coisas como elas estão no mundo, mas o sentido espiritual como elas estão no céu; e desde que a união do céu com o mundo é realizada por correspondências, foi, portanto, fornecida uma palavra em que tudo tinha, no mínimo detalhe, sua correspondência. (SWEDENBORG, 1758, apud BALAKIAN, 2000, p. 18).

No entanto, se, como já dissemos, a concepção swedenborguista de correspondência já estava firmada na literatura havia certo tempo, o que teriam visto nesse soneto os poetas simbolistas para lhe atribuírem a origem e a pedra-de-toque do Simbolismo? A esse respeito, Balakian (2000, p. 33) comenta que, se por um lado, as suas duas primeiras estrofes estão afinadas às ideias do filósofo sueco ao exporem diretamente a dualidade entre o natural e o divino, as duas últimas, por sua vez, se apresentam como um amálgama de percepções sensoriais que não produz uma ligação entre o céu e a terra: antes, encontra conexões entre experiências sensuais tipicamente terrenas. Para a autora, o último verso do soneto permite concluir que "[...] o segredo para atingir a sinestesia não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (*l'esprit*) com os sentidos (*les sens*) por meio de um estímulo natural, como o incenso e o âmbar" (BALAKIAN, 2000, p. 33).

Com seu teor duplo – swedenborguista e místico, por um lado, terreno e psíquico por outro –, portanto, os jovens poetas das últimas décadas do século XIX interessaram-se, principalmente, pelos dois últimos versos do poema. A partir *Correspondances*, as *sinestesias* passaram a atuar como reveladores ou viabilizadores das correspondências entre mente e espírito: os sentidos (tato, olfato, paladar, audição e visão), quando mesclados (uma vez que se respondem, se correspondem), são precursores de realidades paralelas, possibilitadores da experiência espiritual, cósmica e mística. À estrutura linguística responsável pela junção de todos esses elementos, deram o nome de *símbolo*[4].

[4] É interessante comentar que o termo símbolo é oriundo do vocábulo grego *symbolon*, que significa "junção". (Abbagnano, 2012, p. 1054).

As definições e a natureza do conceito de *símbolo*, em torno do qual se organizou o movimento simbolista, foram discutidas por diversos críticos: para Gomes (1994, 62), o símbolo seria "[...] uma forma de expressão que visa sugerir estados de alma ou que visa expressar o mistério ou a Ideia"; para Bosi (1994, p. 263, grifo do autor), "o *símbolo*, considerado categoria fundante da fala humana e originalmente preso a contextos religiosos, assume, nessas correntes (simbolistas, decadentistas), a função-chave de vincular as partes ao Todo universal que, por sua vez, confere a cada uma o seu verdadeiro sentido"; de acordo com Michaud (1966, p. 415), o símbolo seria uma síntese viva, exprimindo graus diferentes da realidade, ou mais exatamente verdades válidas em planos diferentes, unindo em si todos os aspectos da vida; ideia semelhante é a de Teles (1976, p. 56), para quem o símbolo seria parte da estrutura da linguagem, a partir da qual é possível representar a realidade em um plano lançando mão de uma realidade que lhe corresponde em um outro plano; já Balakian (2000, p. 84) discorre sobre os três tipos de símbolo: o natural (o cisne, a lua, a flor); o mítico (Pã, Orfeu, ninfas); e o de fusão do abstrato e do concreto (para a autora o mais bem sucedido, ao fundir realidade concreta com o estado de espírito interior, abstrato).

Conclui-se que o *símbolo* é um recurso linguístico de grande "potencial libertário" (SANTOS, 1990, p. 14), cujo intuito é o entrelaçamento das partes com o Todo (mantendo, assim, certo parentesco com a analogia universal e com o holismo românticos) com vistas ao alcance do Belo e do Absoluto no espaço poético, atuando como uma espécie de síntese entre o real o irreal, o terreno e o cósmico, o estado de espírito do poeta e a palavra, e cristalizando-se em uma imagem. Cumpre dizer, também, que o símbolo se estrutura sob uma pluralidade de sentidos, que devem ser desvendados no ato de leitura, de modo que o mistério é uma propriedade intrínseca sua.

É interessante comentar, também, que os conceitos de *símbolo* e *alegoria* aparecem frequentemente avizinhados tanto nas obras que se debruçam sobre o estudo do Romantismo e do Simbolismo, quanto nos dicionários (literários, filosóficos etc) e textos que se dedicam à sua conceituação pura. Em artigo voltado ao estabelecimento das diferenças os dois conceitos, Santos (1990, p. 16) afirma que

> "[...] podemos pensar no símbolo como o processo que busca uma assimilação analógica do mundo (Cosmos), em seu sentido mais geral. Em segundo plano, surge a alegoria como um processo mais restrito, em que a meta é a assimilação analógica da realidade (imanência)."

Ainda, para o autor, o texto alegórico, ligado à realidade, fundamenta-se em uma construção de cunho **metafórico** ("em que uma imagem é substituída momentaneamente por outra"), que almeja um semi-encobrimento do texto, de modo que sua leitura permaneça mais

presa aos elementos do texto, e sua intenção se mantenha evidente. Por outro lado, o texto simbólico organiza-se em sob estrutura de cunho **anafórico** ("em que a uma imagem se adicionam outras, resultando num enriquecimento mútuo entre essas imagens"), que se esquiva ao estabelecimento de sentidos inequívocos, de maneira que sua leitura seja algo semelhante a um desvendamento (SANTOS, 1990, p. 16-7).

Balakian (2000, p. 30) comenta que, em Baudelaire, não existe distinção verdadeira entre alegoria e símbolo (o que corrobora o estranhamento da autora frente ao fato de *Correspondances* ter sido eleito como a pedra-de-toque do movimento decadentista-simbolista): para a autora, Baudelaire aceita a correspondência literal entre os mundos divino e natural e, ao fazê-lo, o símbolo aproxima-se mais do conceito de alegoria, de tendência romântica, do que, propriamente, do símbolo como ficou conhecido mais tarde. Ainda assim, ao aproximá-lo das sinestesias em um mesmo poema, Baudelaire oferece aos futuros poetas um solo novo em que fundamentar suas aventuras poéticas.

Baudelaire procurou, por meio de incursões no seio da poética tipicamente romântica, e de empréstimos à rigorosa técnica parnasiana do verso, abrir e pavimentar seu próprio caminho. O desfecho desse percurso foi de valor incontestável para a literatura – não apenas francesa, mas ocidental e quiçá mundial: *Les fleurs du mal*, as flores agourentas, que romperam o solo e exerceram fascínio arrebatador em quem deambulou por seu jardim.

A partir dos poemas baudelairianos – como aquele intitulado *Uma carniça*, em que, rompendo qualquer expectativa para um artista de seu tempo, o poeta compara a mulher amada a uma carniça repleta de vermes –, os artistas da nova geração conheceram uma poesia que afrontava o senso comum burguês. Com Baudelaire, a poesia dá seu primeiro passo rumo à independência de quaisquer entraves, prezando, sobretudo, pela imaginação na renovação dos temas, sem, no entanto, descuidar do trabalho da escrita. Seus preceitos foram seguidos, primeiramente, por Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé (ainda nas décadas de 1860 – 70) e, sistematizados por eles, tornaram-se a teoria a ser levada a cabo pelos poetas da geração de 1880, os quais, dando as costas ao mundo cotidiano e refugiando-se em sua *turris eburnea* (a "torre de marfim"), passaram a receber a alcunha pejorativa de **decadentes**.

Pode-se perceber, a partir desse breve panorama, que o primeiro nome conferido aos novos poetas está em consonância com sua atitude perante a sociedade: os artistas desse período passaram a cultivar em si um espírito **decadente**, marcado pela descrença na ciência e no progresso, que acarretou neles a indiferença à sociedade burguesa materialista e utilitarista;

e aceitando para si a resolução schopenhauereana[5] de rejeição às coisas desse mundo, aceitação da passividade e abandono de quaisquer ambições, o homem – decadente – recusa-se a lutar, isola-se no topo da *torre de marfim e,* assumindo para si uma vida de prazeres artificiais, passa a gozar das mais refinadas sensações que o retiro espiritual lhe pode proporcionar.

Essa alienação (ou autorreclusão) dos artistas decadentistas-simbolistas em suas torres de marfim intelectuais e espirituais não deve ser, no entanto, encarada como "alheamento" de consciência social e política, como mostra Junqueira (2003, p. 23, grifos nossos):

> **A sua aversão, tantas vezes declarada à vida burguesa** – e são altamente representativos dessa conduta os célebres casos fictícios de Axel e Des Esseintes, personagens de Villiers de L'Isle-Adam e J.-K. Huysmans, respectivamente – **é já um sintoma de sua larga consciência e de sua negação radical dos valores sociais que se lhes impunham. É como o soneto '*Langueur*', que começa com o verso *'Je suis l'Empire à la fin de la décadence*[6]'**, e que, escrito por Verlaine provavelmente em 1883 […], veio a ser um dos motivos inspiradores da designação 'decadentismo'.

Como destaca a autora, a alcunha de 'Decadentismo' conferida aos artistas da geração de meados de 1880 evoca a queda do Império Romano frente aos Bárbaros e simboliza uma geração que se nega a compactuar com os valores impostas por ela. Partindo do supracitado soneto de Verlaine, Jorge de Sena (1973, p. 197-8) afirma que

> um soneto celebrando a indiferença do lânguido artista, entregue à criação de '*un poème un peu niais*[7]', tal como se via a derrocada do Império Romano ante o ímpeto dos Bárbaros, longe de [...] poder representar a 'condenável' Arte pela Arte, contém, realmente, uma significação tremendamente revolucionária: *o poeta implicitamente reconhece que não é parte do império que desaba, nem responsável por ele.* E, assim fazendo, não tanto reafirma a independência da arte, como se des-solidariza socialmente de uma realidade cuja lendária magnificência encobre realmente o tédio com que o soneto termina. Esse *tédio* vago do esteta prenuncia as revoluções juvenis de nosso tempo.

Confusa e alternadamente designados de *decadentes, simbolistas*, *impressionistas*, *estetas* ou *dândis*, os poetas da década de 1880 que seguiram os passos de Baudelaire,

---

[5] Contrariando os positivistas da época, em sua obra intitulada *O mundo como vontade e representação* (1819) o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) defende a ideia de que a realidade é mera "representação", fruto de ilusão dos nossos sentidos, sendo, por isso, esquiva a uma abordagem positiva e experimental; o conhecimento, por conseguinte, é inacessível e limitado, o que termina por causar sofrimento ao homem; por fim, Schopenhauer identificou na vontade – e não na razão, como afirmavam os positivistas – a força que impele o homem à conquista do mundo que, num movimento cíclico, é o campo da realidade, e assim, mera ilusão, de modo que a busca do homem termina numa frustração, no Nada; disso, provém a sua resolução schopenhaureana de passividade e abandono frente a quaisquer ambições, bem como um pessimismo que fará escola no decadentismo-simbolismo, sobretudo no tocante ao culto da dor e da passividade frente à vida real (GOMES, 1994, p. 9-10).

[6] "Eu sou o Império no fim da decadência." (Tradução nossa)

[7] "Um poema um pouco simplório" (Tradução nossa)

Mallarmé, Verlaine e Rimbaud viriam a realizar em Paris, nessa década, a muito anunciada revolução poética.

Após longos vinte anos de preparação, a revolução em si acontecera de uma vez (como afirma Michaud (1966, p. 233)), e a sociedade teve que testemunhar a explosão de uma poesia lírica, mística e transcendental, que deitava por terra os princípios clássicos da arte parnasiana, realista e naturalista para cantar os mistérios do homem e do universo. Este período, marcado por rebeldia e bramidos altissonantes, como dissemos, ficou conhecido como **Decadentismo.**

Seu sucedâneo, momento mais otimista e de maior consciência poética (MICHAUD, 1966, p. 234), foi, ironicamente, batizado com o nome de **Simbolismo** e com ele permaneceu. Como defende Michaud (1966), ele se caracterizara como período de reflexão crítica sobre o lirismo proposto pelos decadentes, bem como pela busca da unidade que o Romantismo falhou em alcançar. Seus seguidores, diferentemente de seus antecessores, não se incomodaram em absorver o rigor da forma parnasiana na busca pela expressão do Belo, caminho que os conduziu à busca pela poesia pura. Trata-se, portanto, de um movimento que se quis mais autoconsciente e menos militante, que visava a comunhão entre a poesia, a música e o Absoluto (MICHAUD, 1966, p. 234).

Há que mencionar, no entanto, que a categorização do quadro artístico do período em *Simbolismo* e *Decadentismo* não é consensual. Como aponta Junqueira (2003, p. 24), enquanto alguns críticos optam por designá-lo *simbolismo*; outros decidem-se pela aglutinação *decadentismo-simbolismo* (ou simbolismo-decadentismo), levando em conta os dois nomes (ou ainda as duas *fases*) que o movimemto teve; outros ainda preferem a proposta de Guy Michaud (1966), que rejeita a "distinção tradicional" do período entre decadentismo e simbolismo e estabelece uma distinção sutil entre os dois (sendo, como vimos, o decadentismo o momento de *reação mais radicalmente negativa* contra o objetivismo e o racionalismo dos parnasianos, e o simbolismo um momento mais autoconsciente e teórico e menos militante).

Para críticos como José Carlos Seabra Pereira (1975, p. 4), o decadentismo representaria "um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística", enquanto o simbolismo seria a parte que "se apresenta como sistematizável doutrina". Ainda assim, mostrando-se afim à proposta de Michaud, o crítico português admite que entre esses dois momentos existem relações de contiguidade ou sobreposição temporal.

Por fim, como afirma Junqueira (2003, p. 30), talvez a divisão da poesia do período em dois movimentos, além de complicada, não seja verdadeiramente interessante do ponto de vista prático, apresentando estrutura semelhante àquela elaborada por Arnold Hauser (1995, 790-1) na distinção entre *naturalismo* e *realismo* – em que o primeiro representaria o estilo artístico, enquanto o segundo, a atitude filosófica. Hauser opta por chamar de "impressionismo" tudo o que se produziu de lírico e imaginativo, opondo-o àquilo a que se dá o nome de naturalismo.

Ainda tratando das influências românticas na gênese do movimento simbolista acrescentam-se, ainda, os nomes de dois estadunidenses que, embora esteticamente diferentes entre si, muito contribuíram a partir de seus escritos literários e críticos. Trata-se de Edgar Allan Poe e de Walt Whitman.

Para críticos como Wilson (2004, p. 40), a partir das traduções de Baudelaire e de Mallarmé, o simbolismo encontrara nos escritos de Edgar Poe (1809 – 1849) seus primeiros programas. Fosse em seus ensaios críticos, em que expunha sua concepção de arte bem como seus procedimentos de criação – como é o caso dos textos "Filosofia da composição" e "O princípio poético" –, fosse a partir de seus poemas – como "Os sinos" e ("O corvo" –, que suscitaram ampla discussão quando de sua publicação, Poe deixava entrever seu acuro estético, sua preocupação com o léxico e, principalmente, com a musicalidade encantatória em suas produções.

Em um texto sobre a obra de Edgar Allan Poe, baseando-se, sobretudo, no ensaio *O princípio poético*, Gomes (1997, p. 19) resume em oito núcleos os princípios basilares da poética do escritor norte-americano. São eles: a limitação da expressão artística; a concepção da beleza como única meta do poema; a ideia de que o prazer de um poema difere do da prosa, devido ao caráter indefinido do primeiro; a concepção de que a poesia enquanto música é responsável pela elevação até o Belo; o repúdio do didático; a noção de extensão do poema; o culto da beleza pura; e a rejeição da paixão e o controle do fazer poético.

Como mostra Gomes (1997, p. 20), para Poe, a linguagem comum falhava em captar as sutilezas do mundo espiritual, lugar de onde a poesia emana e para onde as almas desejam regressar; de acordo com o poeta estadunidense, a emoção provocada pela poesia e pela música seria oriunda da impossibilidade de apreender integralmente as "'divinas e arrebatadoras alegrias'", o que causaria "'irritadiço sofrimento'" no leitor ou ouvinte. A arte seria, portanto, uma espécie de véu, que possibilita aos homens apenas um vislumbre do mundo espiritual – por natureza, inapreensível em sua totalidade – , "uma mediação entre o

homem e a divindade", e, por fim, uma "rota ascensional para a beleza", o que demonstraria certa inclinação ao platonismo.

A respeito do conceito de Beleza em Poe, Gomes comenta que, na concepção do autor estadunidense,

> […] a suprema Beleza, fim último da poesia, não se encontra aqui na Terra. Ou seja: os homens, através das coisas belas, ou mesmo da criação da beleza pela arte, têm um vislumbre da eterna Beleza. Em termos platônicos, é através da manipulação do belo transitório nas coisas sensíveis, que se atinge a beleza 'inteligível'. […] a beleza entrevista na natureza é sempre limitada, pois nela 'sempre se encontrara um defeito ou um excesso'. O trabalho do poeta-jardineiro será, portanto, o de artificialmente elaborar, com os elementos próprios da natureza, um novo arranjo. (GOMES, 1997, p. 23)

A expressão da Beleza no plano poético deve, portanto, resguardar-se do que é terreno, uma vez que está submetida ao vislumbre do Divino. Em consequência disso, o objetivo do poema é a busca do prazer por meio da *indefinição*, da *sugestão* dessa Beleza – e não de um prazer *definido,* mimético, didaticamente apresentado, que, para Poe, é o objetivo do romance –, e a sua única função seria a elevação da alma ao Belo.

Neste contexto, a música, a mais subjetiva das artes, corroboraria com a construção de um ambiente sugestivo e indefinido no poema, por meio dos ritmos, assonâncias, aliterações:

> Contentando-me com a certeza de que a música, em seus vários modos de metro, ritmo, e rima, é tão importante para a Poesia que nunca poderá ser sabiamente rejeitada, é tão vitalmente importante como auxílio que será um simples tolo quem desprezar sua assistência, não vou deter-me agora para afirmar sua absoluta essencialidade. É na Música, talvez, que a alma mais proximamente mantém o grande fim para o qual, quando inspirada pelo Sentimento Poético, luta – a criação da Beleza superior. (POE, 1987, p. 89)

Tendo, portanto, a indefinição como um dos aspectos mais caros ao fazer poético, Poe se insurgiu contra qualquer tipo de didatismo, apegando-se, assim, aos fundamentos da chamada "poesia pura": o poema deveria ser um *fim em si mesmo*, e não o *meio* submetido à transmissão de ensinamento ou mensagem externa ao próprio poema. Em outras palavras, o *fim* do poema seria a criação da Beleza em si, e não a representação de qualquer tipo de moral ou Verdade.

Poderíamos encontrar extensões de cada um desses elementos na poética de diversos artistas simbolistas bem como na de seus principais precursores, notadamente na de Baudelaire e, de maneira ainda mais acentuada, na de Mallarmé. Trataremos das contribuições de Poe na elaboração da estética mallarmeana em capítulo posterior.

Como vimos, Poe propunha a aproximação da poesia à indefinição da música: "'Eu sei [...] que a indefinição é um elemento da verdadeira música (da poesia) – quero dizer, da

verdadeira expressão musical [...] uma indefinição sugestiva de vago e, por isso, espiritual efeito*"* (POE, 1987, p. 92).

Essa indefinição proposta por ele era resultado da convergência de mundo real e imaginário e, também, da confusão entre os diferentes sentidos no plano poético, com a finalidade de apreender ou ao menos vislumbrar o Belo. Isso nos remete, uma vez mais, ao já mencionado desregramento dos sentidos proposto por Arthur Rimbaud em 1871, em sua "Carta do Vidente".

A proposta de aproximação da poesia com a música traz à superfície as profundas relações entre a literatura simbolista e a música – sugestiva, simbólica – de Wagner. De acordo com Oliveira (2007, p. 5),

> A grande revelação da época foi a música de Richard Wagner, que Mallarmé via como *"la cime menaçante de l'absolu"*. Aos ouvidos dos simbolistas, a música de Wagner era algo novo devido à sua grandeza e à sua sonoridade. Eles encontraram nela uma vibração que era justamente o que queriam insinuar por meio de sua poesia: queriam fazer com as palavras o que Wagner fez com as notas musicais.

Walt Whitman (1819 – 1892), por sua vez, oferecera aos *vers-libristes* seguidores de Verlaine uma liberdade jamais vista na literatura até então. Whitman introduziu o verso verdadeiramente livre – e não o "verso liberado" praticado pelos poetas românticos franceses – em que o ritmo era ditado pela respiração – e não pela versificação silábica, predominante nas línguas neolatinas – para cantar seu tempo, sua terra, sua língua, e, ao fazê-lo, precedeu concepções modernas de formas poéticas típicas de Baudelaire e Rimbaud. É o que se pode depreender a partir de alguns poemas publicados na obra whitmaniana *Folhas de relva* (1855), em comparação a certos aspectos das obras dos já citados poetas franceses, sobretudo o conceito de "merge" (em que a "alma" vem identificada com o "eu", e esse último, com o "outro", com o intuito de encontrar, no mais individual, o mais universal) e a celebração da modernidade.

Coetaneamente ao verso livre inaugurado pelo americano Whitman na poesia, na França, com Baudelaire, assistiu-se ao resgate, à reelaboração e à difusão de uma forma poética que teve como principal (porém não único) precursor o romântico Aloysius Bertrand, com seu *Gaspard de la nuit*, em 1842: o poema em prosa. De acordo com Paz (2013, p. 72-3), o poema em prosa é uma das grandes criações da poesia francesa do século XIX, pois conseguiu realizar a almejada síntese romântica da poesia com a prosa. Para o crítico, tal forma se fez como uma "saída" conveniente da versificação silábica, que muito

frequentemente desemboca em pura abstração (“a conta mais que o canto”) e da qual o verso francês seria o maior tributário.

Em carta ao amigo e editor do livro *Pequenos poemas em prosa* (cuja primeira publicação data de 1869), Arsène Houssaye, Baudelaire explica:

> Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem rima nem ritmo, flexível e desencontrada o bastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 2009, p. 29)

Como evidenciado pelo poeta, o poema em prosa foi recebido como o gênero por meio do qual o artista poderia se exprimir com maior liberdade: sem os limites da versificação silábica, seu eu lírico fluiria sem entraves por meio de parágrafos mais ou menos longos, atomizados pelas imagens e sinestesias caras à poesia. O gênero representou, portanto, uma forma de resistência, tendo em Baudelaire o mais notável precursor da forma como a conhecemos ainda hoje, Rimbaud e Mallarmé como descendentes profícuos ainda no século XIX, bem como os poetas de vanguarda como seus continuadores já no século XX.

Em meio a tantas influências e linhas de forças, por vezes mesmo contraditórias – que partiram da Idade Média, estenderam-se pela poesia humanista da Plêiade, desenvolveram-se no lirismo e holismo românticos, caminharam pelo rigor formal de Poe e dos parnasianos franceses, e pelo verso livre de Whitman, para, enfim, desembocarem no Simbolismo – como encontrar unidade em um movimento em que mesmo o nome é de natureza questionável?

De acordo com Balakian (2000, p. 81), em meio à miscelânea de elementos associados ao movimento simbolista, ao menos três permaneceram constantes, atuando, assim, como um tripé que sustenta tudo o que se produziu sob o epíteto de Simbolismo: “a ambiguidade da comunicação indireta, a associação com a música e o espírito decadente”. As tendências técnicas do movimento foram expostas no manifesto simbolista elaborado por Jean Moréas, e publicado no jornal *Le Figaro* em setembro de 1886:

> Pela tradução exata de uma síntese, é necessário ao Simbolismo um estilo arquétipo e complexo: vocábulos impolutos, o período que se sustenta alternando com o período de desmaios ondulados, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, todo tropo audacioso e multiforme: enfim, a boa língua – instaurada e modernizada, – a boa e luxuriante e irrequieta língua francesa antes dos Vaugelas e dos Boileau-Despréaux, a língua de François Rabelais e de Phillipe de Commines, de Villon, de Rutebeuf e de tantos outros escritores livres e dardejando o termo agudo da linguagem […]. O RITMO: a antiga métrica avivada; uma desordem sabiamente ordenada; a rima brilhante e martelada como um escudo de ouro e de bronze, perto da rima as fluidezas absconsas;

> o alexandrino em paradas múltiplas e móveis; o emprego de certos números ímpares. (TELES, 1976, p. 59)

O simbolismo se configuraria, em suma, como um "romantismo desromantizado", como afirmou Friedrich (1991), representando, enfim, o momento em que a literatura, tingida com as cores do fanadas do Nada, sai pela porta da sociedade para se lançar à vida cósmica – como comenta Mallarmé acerca da poesia levada a cabo por ele (CALASSO, 2004, p. 101).

Como afirmou Valéry (1999), que questionou a existência de uma unidade entre a profusão de tendências seguidas pelos designados "simbolistas", os poetas que se diziam pertencentes ao grupo se ligavam antes por uma ética do que por uma estética. Sob esse ponto de vista, ao abordarmos o movimento simbolista, encontramos como ética comum o desejo – ou, antes, a necessidade – de transgressão da linguagem, da temática, da atitude do poeta com relação ao mundo circundante e à produção artística. A personagem de Salomé apareceu nesse contexto, e foi transformada no símbolo supremo dos poetas, que se sentiam marginalizados em uma sociedade utilitarista e opressora em meio à qual não encontravam espaço.

1. O MITO BÍBLICO DE SALOMÉ NO CENÁCULO SIMBOLISTA

1.1 Salomé nos evangelhos de São Mateus e São Marcos

O mito bíblico de Salomé foi primeiramente representado nos capítulos XIV do "Evangelho de São Mateus" e VI do "Evangelho de São Marcos", e narra a história de como a filha de Herodíade conseguiu, por meio de uma dança, com que Herodes – rei da Galileia, marido de sua mãe e seu padrasto – ordenasse a decapitação do profeta João Batista em meio ao seu festim de aniversário:

> *Martírio do Batista*
>
> Naquele tempo Herodes tetrarca ouviu a fama de Jesus. E disse aos seus criados: Este é João Batista. Ele ressuscitou dentre os mortos, e por isso obram nele tantos milagres.
>
> Porque Herodes tinha feito prender a João, e ligar com cadeias: e assim o meteu no cárcere, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão.
>
> Porque João lhe dizia: Não te é lícito tê-la por mulher. E querendo matá-lo temia ao povo: porque o reputavam como um profeta.
>
> Mas no dia em que Herodes fazia anos, bailou a filha de Herodíades diante de todos e agradou a Herodes. Por onde ele lhe prometeu com juramento, que lhe daria tudo o que lhe pedisse. Mas ela, prevenida por sua mãe: Dá-me, disse, aqui em um prato a cabeça de João Batista. E o rei se entristeceu: mas pelo juramento e pelos que estavam com ele à mesa, lha mandou dar. E deu ordem para que fossem degolar a João no cárcere. E foi trazida a sua cabeça num prato, e dada à moça, e ela a levou a sua mãe. E chegando os seus discípulos, levaram o seu corpo, e o sepultaram: e foram dar a notícia a Jesus (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002).

Considerada a história da arte, e compreendendo aí não somente a da literatura, mas também – e não menos expressivamente – a da música, da pintura, do teatro e do cinema, as retomadas do mito de Salomé são hoje incomensuráveis. Salomé tornou-se a grande musa não apenas dos artistas românticos tardios, como também, e, sobretudo, dos decadentistas e simbolistas, inspirando poetas, prosadores, músicos e pintores, e encarnando, com força incontestável, o papel da *anima* perversa, que outrora desempenharam Cleópatra, Helena e a Esfinge. Com seu caráter arquetípico, o mito permeou todo o século XX e adentrou ainda o século XXI com frescor de novidade, ganhando de tempo em tempo nova roupagem para tratar dos assuntos mais diversos: fosse do poder da arte, fosse do da mulher.

A partir da leitura do relato bíblico, é inevitável questionar-se de que maneira os artistas simbolistas teriam se valido da imagem de uma jovem obediente, condescendente, de maneiras infantis, completamente submetida à sua progenitora, e eleito tal figura para representá-los em sua atitude transgressora. A partir da década de 1880 a retomada do mito passou a sofrer paulatina e notável transformação: Herodíade, até então musa absoluta na preferência dos artistas, cede espaço para o florescimento e ascendência de uma Salomé de

beleza a um só tempo virginal, fascinante e letal, a quem o título de *femme fatale* havia sido injustamente negado por séculos.

No entanto, o abandono da inclinação por Herodíade e sua subsequente substituição por Salomé não ocorreu da noite para o dia. De acordo com Oliveira (2007, p. 76),

> Nas realizações do século XIX, observamos que sob o nome de Herodias ou Herodíade, há uma fusão entre a figura da mãe e a da filha. É o caso das três adaptações mais conhecidas que precederam a de Flaubert [...]: um poema de Heinrich Heine, que está na obra *Atta Troll* (publicado na Alemanha em 1841 e disponível em tradução francesa em 1847), o soneto de Théodore de Banville intitulado "Hérodiade" e publicado em 1857 (com quatro versos de Heine na epígrafe) e o fragmento de Mallarmé publicado em 1869 no *Parnasse Contemporain*. O texto de Flaubert foi escrito em 1876-1877.

Como veremos, as glosas bíblicas serão reconstruídas a partir, sobretudo, das obras de Heine, Mallarmé e Flaubert, de modo que o mito no período simbolista viesse, por fim, representar a fuga do poeta por meio da imagem transgressora da musa, retratada, agora, como uma metáfora do poeta (artista) maldito, marginalizado por uma sociedade utilitarista, e que, ao fazer justiça à princesa, vinga sua própria classe. Para Gomes (2009),

> Essas glosas dos textos bíblicos, ao realçarem a sexualidade e o desejo de satisfazer a angústia reprimida por uma sociedade castradora, acabam por sobrevalorizar Salomé, fazendo dela verdadeiro *topus* do fim-do-século: "mediante um ato de franca amoralidade, um crime espiritual ou físico", no dizer de Cansino-Assens, **a dançarina transforma-se num ícone, num catalisador, num alter-ego de diferentes artistas que projetam nela a insatisfação ou a sensação de mal-estar experimentado pelo decadente mundo em que viviam** [...].(GOMES, 2009, p. 69, grifos nossos)

Ainda, de acordo com Gomes (2009, p. 69), "Salomé só se libertará da influência da mãe e adquirirá autonomia quando captada pela imaginação dos poetas e prosadores que lhe darão um estatuto todo próprio e a transformarão em estrela de primeira grandeza". O motivo da escolha de Salomé em detrimento de Herodíade – como era representada nos evangelhos – pelos artistas simbolistas parece repousar no fato de que a beleza, a sensualidade, a virgindade e a arte (a dança) da jovem levaram Herodes a cometer o assassínio do profeta João Batista. Assim, a influência que Herodíade exerceu sobre Salomé nos evangelhos é minimizada quando comparada ao feito que a jovem conseguiu com a execução perfeita de sua dança (entenda-se *execução perfeita da arte*) e com seu magnetismo.

1.2 O mito de Salomé em Heine, Mallarmé e Flaubert

Como já dissemos anteriormente, o marco da retomada do mito de Salomé na literatura do século XIX é tacitamente atribuído a *"Atta Troll",* do poeta romântico alemão Heinrich Heine. A obra – um poema épico satírico escrito em rimas e em primeira pessoa – foi

concebida em 1841 e narra a busca por Atta Troll, um urso dançante que havia fugido dos cuidados de seu dono. Nele, Heine descreve uma passagem em que três *femmes fatales* desfilam fantasmagoricamente diante dos olhos do narrador: dentre elas está Herodíade.

Assim como outros autores do período o fizeram, Heine empregou o nome de Herodíade em seu poema, delegando mais uma vez a culpa pelo assassínio de João Batista à progenitora, e redimindo, assim, a jovem dançarina, (res)submetida ao seu (já habitual) posto de mero apêndice de sua mãe.

O caráter "lacunar" dos evangelhos não possibilita elencar um outro – ou, se se quiser, um real – motivo para o assassínio do profeta, além da suposta ameaça representada pelo santo homem à ordem pública. Dessa forma, Heine nos oferece uma Herodíade voluntariosa, desiludida e irônica, que teria agido sob a influência de uma paixão unilateral por João Batista (PRAZ, 1996, p. 274):

> Tinha muita raiva dele,
> E fez matá-lo a amante?
> Mas por que sua cabeça,
> Quando viu à sua frente,
>
> Gritou, chorou angustiada,
> Como se o amor matasse-a
> Louca de amor! Que pleonasmo!
> Já o amor não é demência?
>
> Levanta-se à noite, e sai
> À caça e junto carrega
> A cabeça decepada:
> Que então (vontade cega
> Feminina!), com risadas
> Juvenis, atira ao ar
> Como bola e à bacia
> Deixa sozinha voltar.
> (HEINE apud PRAZ, 1996, p. 275)

Segundo o crítico italiano Mário Praz (1996, p. 276), é patente a influência da alucinada Herodíade heineana sobre os artistas europeus – sobretudo os franceses – da segunda metade do século XIX. Ainda, de acordo com o autor, é impossível não reconhecer a ironia laforgueana no ato jocoso do lançamento e recolhimento da cabeça realizado por Herodíade; a paixão descabida e torridamente estética da Salomé wildeana na unilateralidade do amor não correspondido; além do transe alucinado quase-ritualístico apollinaireano, que verte em festa uma tragédia[8].

[8] A última estrofe do poema "Salomé" cria no leitor a sensação de uma dança tresloucada, até mesmo com certa insinuação sexual: *"Sire marchez devant trabants marchez derrière/Nous creuserons un trou et l'y enterrerons/Nous planterons des fleurs et damserons em rond/ Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière/Le roi da tabatière/l'infante son rpsaire/Le curé son bréviaire"* (APOLLINAIRE, 1913, p. 71). Uma tradução

O poema dramático *Hérodiade,* de Stéphane Mallarmé – que retomaremos adiante por fazer parte do *corpus* deste trabalho – apresenta, para além de uma Herodíade (que é também Salomé) lânguida e entediada, uma reflexão sobre o próprio fazer poético e sobre a postura do poeta em relação à poesia. A obra, no entanto, apesar de assombrar o autor por toda a sua vida, não chegou a ser concluída, tendo sido publicada de maneira fragmentada pela primeira vez em 1869, nas páginas do *Parnasse Contemporain*.

Vale relatar antecipadamente que a musa mallarmeana se apresenta como uma mulher jovem, narcisista, obcecadamente virgem (pura), submersa no *ennui* (no "tédio"), que não vê outra salvação para sua alma senão a sua morte, ou seja, a sua desconcretização enquanto ser deste mundo. Em suas próprias palavras, "*Du reste, je ne veux rien d'humain*"[9], verso que, segundo Friedrich (1991, p. 111), representa a própria essência da obra mallarmeana em sua totalidade.

Cerca de uma década depois de Mallarmé tornar pública sua gélida musa, Gustave Flaubert oferece ao público a novela *Hérodias* (1877). Por meio de uma escrita meticulosamente planejada, Flaubert revisita o mito de Salomé realizando uma reconstrução rigorosa dos evangelhos, de modo que o texto se configure como uma espécie de raconto detalhado das glosas bíblicas, um quase documentário (PRAZ, 1996, p. 279), relatado em um "realismo poético" típico do estilo flaubertiano, que narra o cenário e os eventos que envolvem a morte de São João Batista (ou Iokanaan).

Aqui, Salomé é novamente representada como um apêndice de sua mãe, agindo de maneira inconsciente, e sendo por isso, mais uma vez, absolvida do mal que causa. Não é a filha, e sim a mãe, a responsável pela elaboração o drama. A inocência da jovem pode ser atestada a partir do trecho abaixo, em que vemos retratado o momento em que a princesa, tendo terminado sua dança, exige seu prêmio:

> Um estalar de dedos ouviu-se na tribuna. Ela subiu até ali, reapareceu; e, **ceceando um pouco**, pronunciou estas palavras, com **ar infantil**:
> - Quero que dês, num prato, a cabeça... – **tinha esquecido o nome, mas prosseguiu, sorrindo** - ... a cabeça de Iokanaan! (FLAUBERT, 2004, p. 130, grifos nossos).

O gosto simbolista pelo exótico (neste caso, o Oriente) e pelas pedrarias, tão bem representado nas telas do primeiro Gustave Moreau, está anunciado na princesa-odalisca de

possível: "Senhor marche adiante guardas marchem atrás/Nós cavaremos um buraco e o enterraremos nele/Nós plantaremos flores e dançaremos ao redor/Até a hora em que eu terei perdido minha jarreteira/O rei sua tabaqueira/A criança seu rosário/O cura seu breviário" (Tradução nossa).

[9] "De resto, não quero nada de humano." (Tradução nossa)

Flaubert, que, além de ornamentada, era detentora de algo sobre o que os artistas *fin-de-siècle* se debruçaram avultadamente: a virgindade (leia-se: *a pureza)*.

1.3 Desdobramentos salomeicos no *cénacle* simbolista

Dentre as diversas retomadas do mito de Salomé no século XIX, duas revelam-se particularmente influenciadas pela representação irônica da musa heineana: são elas a *Salomé,* de Jules Laforgue (uma novela) e a de Oscar Wilde (drama em um ato).

A Salomé de Laforgue – que aparece em uma novela homônima na obra *Moralités Légendaires* e que fora publicada nas revistas *La Vogue,* em 1886, e *Revue Indépendente,* em 1887, em nova versão – é descrita de maneira irônica, caricatural e um tanto infantil. A versão abordada pelo autor, além de se filiar estruturalmente à novela de Flaubert, inscreve-se na tradição da mulher insana instaurada por Heine: configurando-se como uma verdadeira paródia, sua novela não apenas revisita o mito como também o deforma, obtendo, com isso, o efeito de desmitização da personagem:

> *Le tétrarque scrutait les dessins de ses coussins; c'était fini ; la voix dure de Salomé vous le rendressa vivement.*
> *– Et maintenant, mon père, je desirerais que vous me fassiez monter chez moi , en un plat quelconque, la tête d'Iokanaann. C'est dit. Je monte l'attendre.*[10] (LAFORGUE, 1894, p. 133)

Em Laforgue, Salomé ganha contornos de jovem provocadora e imperiosa: ao exigir a cabeça do profeta em um "prato qualquer", a princesa subverte e subjuga o mito. Seu final é, também, caricatural: ao lançar a cabeça decepada de Iokanaann ao mar, a princesa perde o equilíbrio, cai do promontório e morre.

A versão do mito apresentada pelo irlandês Oscar Wilde em *Salomé,* por sua vez, será abordada com mais detalhes em outro momento. Adiantamos, no entanto, que, menos paródica do que a Salomé de Laforgue, a musa wildeana se insere na tradição iniciada por Heine ao se mostrar desiludida, jocosa e absolutamente inconsequente. Esta Salomé influenciou a produção de artistas de outras artes. É o caso da ópera homônima de Richard Strauss: com libreto de Hedwig Lachmann, cujo texto constitui-se numa tradução quase literal da obra de Wilde, a ópera *Salomé* apresenta um único ato e foi encenada pela primeira vez em Dresden, na Alemanha, em dezembro de 1905, cinco anos após a morte do autor irlandês.

O compositor francês Jules Massenet também lançou mão da literatura para realizar sua transcriação do mito de Salomé. No entanto, diferentemente de Strauss, Massenet baseia-

[10] "O tetrarca escrutava os desenhos de suas almofadas; era o fim; a voz dura de Salomé se endereçava vivamente a ele:/– E agora, meu pai, eu desejaria que vós fizésseis subir até mim, em um prato qualquer, a cabeça de Iokanaann. Está dito. Eu o aguardo." (Tradução nossa)

se na novela "*Hérodias*", de Gustave Flaubert (1877), que apresenta uma versão mais política do mito. A ópera, realizada em quatro atos, foi encenada pela primeira vez em Bruxelas, no Teatro da Moeda, em 1881, tendo chegado à França três anos depois.

Ainda na esteira da insânia heineana, deparamo-nos com a *Salomé* de Guillaume Apollinaire, publicada em 1905 e posteriormente inserida na coletânea *Alcools*, de 1913. Nesse poema, vemos representada uma Salomé completamente absorta em um sonho alucinado, que parece inconsciente da tragédia instaurada e que convida todos a dançarem ao redor do túmulo do profeta em um movimento que conduz a uma espécie de transe hipnótico:

> *Sire marchez devant trabants marchez derrière*
> *Nous creuserons un trou et l'y enterrerons*
> *Nous planterons des fleurs et danserons en rond*
> *Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière*
> *Le roi sa tabatière*
> *L'infante son rosaire*
> *Le curé son bréviaire*[11]
> (APOLLINAIRE, 1913, p. 72).

Além das retomadas do mito de Salomé na poesia, na prosa e na música, o assunto gerou interesse também entre pintores que viviam e produziam em Paris. As mais notáveis reproduções do mito na pintura foram o quadro a óleo *Salomé dançando diante de Herodes* e a aquarela *L'Apparition*, ambos de Gustave Moreau, expostos no Salão de Paris de 1876**.** As obra**s** representavam tão bem a Salomé idealizada pelos artistas da época, que o autor J. -K. Huysmans não hesitou em inseri-las no romance *À Rebours*, que ficou conhecido como uma espécie de "bíblia decadentista", dada a sua importância para o período.

No capítulo quinto desse livro, deparamo-nos com descrições detalhadas das duas obras. O primeiro quadro, *Salomé dançando diante de Herodes*, é assim descrito no romance:

> […] No centro do tabernáculo, que dominava o altar precedido de degraus em forma de meias-bacias de fontanário, o Tetrarca Herodes estava sentado, com uma tiara na cabeça, as pernas juntas, as mãos sobre os joelhos. […] Ao redor dessa estátua imóvel, congelada numa postura hierática, de deus hindu, queimavam incensos, lançando nuvens de vapores que eram trespassadas pelo brilho das pedras engastadas nas faces internas do trono, à semelhança de olhos fosfóreos de feras; […]. No odor perverso dos incensos, na atmosfera superaquecida dessa igreja, Salomé, o braço direito estendido num gesto de comando, o esquerdo dobrado segurando um grande lótus à altura do rosto, avança lentamente nas pontas dos pés, aos acordes de uma guitarra cujas cordas são feridas por uma mulher agachada.
> 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

[11] "Senhor marcheis para frente capangas marcheis para trás/Nós cavaremos um buraco e o enterraremos aí/Nós plantaremos flores e dançaremos em volta/Até a hora em que eu terei perdido minha jarreteira/O rei a sua tabaqueira/A criança o seu rosário/O cura seu breviário." (Tradução nossa)

> 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, à semelhança de esplêndidos insetos de élitros ofuscantes, marmoreados de carmim, salpicados de amarelo-ouro, matizados de azul-aço, mosqueados de verde-pavão.
> De olhos fixos, concentrada feito uma sonâmbula, ela não vê nem o Tetrarca que freme, nem a Mãe, Herodias, que a vigia, nem o hermafrodita ou eunuco que se mantém de sabre na mão pouco abaixo do trono, uma terrível figura velada até o rosto e cuja mama de castrado pende, feito cabaça, sob a túnica sarapintada de laranja (HUYSMANS, 2011, p. 218-220).

O uso exagerado de metais nobres e pedras preciosas, além da vasta gama de cores em tons vibrantes, salta aos olhos do observador. A luz que incide pelos vitrais ao fundo, unida à fumaça que emana do incenso, entretanto, concede ao quadro um caráter diáfano, afim ao sonho, corroborado pela inércia[12] das personagens: Herodes ao centro, sentado de pernas juntas, parece petrificado; Hérodias, no canto esquerdo da tela, imóvel, ora parece observar o eunuco, que também se mantém paralisado, ora a filha; o único elemento que sugere movimento é a musicista, que "fere" a viola. Salomé, meticulosamente adornada, direciona-se para o centro da cena com a leveza de uma divindade. A dança irá começar, e uma grande tensão matiza o momento.

O segundo quadro, a aquarela intitulada *L'apparition,* representa a cena que se seguiu à dança:

> […] A cabeça decapitada do santo elevava-se sobre o prato pousado em cima dos ladrilhos, dali a olhar lívida, a boca descorada e aberta, o pescoço carmesim a pingar de lágrimas. […] Num gesto de pavor, Salomé repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés; seus olhos se dilatam, sua mão aperta convulsivamente a garganta. 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 lúcidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de broche soberbo, uma joia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos seus dois seios […].**Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das joias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços**

[12] De acordo com Praz (1996, p. 265-6), Gustave Moreau proclamava dois princípios para a sua pintura: o princípio da *bela Inércia* e o da *Riqueza necessária*, que para ele eram uma maneira de conter os elementos da emoção em suas telas; primeiro, que ele acreditava ter legado nas alegorias sepulcrais de Michelangelo é assim apresentado pelo pintor: "'Todas essas figuras […] parecem ser congeladas num gesto de sonambulismo ideal; elas são inconscientes do movimento que elas executam, absortas no sonho a ponto de parecer levadas para outro mundo". Praz (idem) ainda chama atenção para o fato de que, ao inscrever sua obra nesse molde, Moreau está de acordo com o que pensava Baudelaire sobre as relações entre o sentimento e o conteúdo da obra de arte: "'A paixão é coisa natural, natural demais paranão introduzir um tom ofensivo, discordante, no domínio da Beleza pura; familiar demais e violenta demais para não escandalizar os puros Desejos, as graciosas Melancolias e os nobres Desesperos que habitam as regiões sobrenaturais da Poesia'" (BAUDELAIRE apud PRAZ, 1996, p. 266).

> **incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, nos pontos ígneos, vermelhos como brasas,** violetas como jatos de gás, azuis como chamas de álcool, brancos como raios de astro. A horrível cabeça flameja, sempre a sangrar, pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos. Visível apenas para Salomé, ela não estreita, no seu morno olhar, Herodias que sonha com seus ódios enfim saciados, nem o Tetrarca, que, inclinado um pouco para frente, as mãos sobre os joelhos, ainda ofega, transtornado por aquela nudez de mulher impregnada de odores selvagens, envolta em bálsamos, defumada de incensos e de mirras (HUYSMANS, 2011, p. 122-4, grifos nossos).

Nesta segunda tela, Salomé é mulher ardente e cruel, que obedece ao seu temperamento; mais sedutora do que no quadro anterior, sua seminudez dissipa qualquer traço da inocência remanescente das glosas bíblicas, em alguma medida ainda conservada na tela anterior. A cena é, em verdade, uma sentença: a cabeça decepada do profeta – objeto de desejo que motivou Salomé a executar a dança dos sete véus –, em um fenômeno prismático, faz resplandecer sobre o corpo da princesa-odalisca todo o brilho de suas pedrarias, refletindo, nela, o sangue derramado do santo homem. A culpa pelo assassínio recai, incontestavelmente, sobre a princesa.

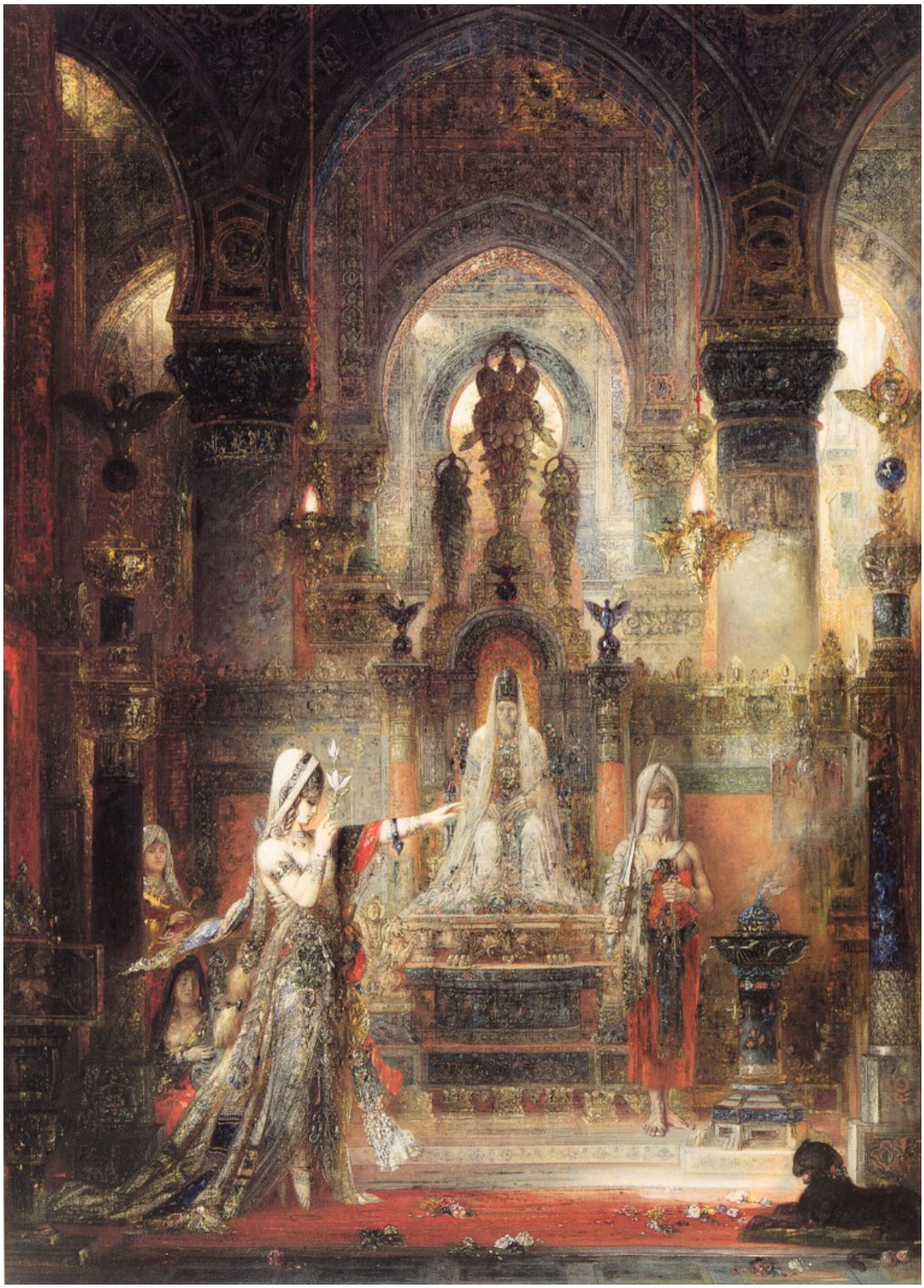
Outro caso de inter-relação entre literatura e pintura na retomada do mito de Salomé ocorre entre o poema *La Danseuse* (1870), de Théodore de Banville, e o quadro a óleo *Salomé* (1870) de Henry Regnault: Banville dedica seu poema ao jovem pintor.

A tela de Regnault, exposta no Salão de 1870, retrata uma mulher de pele muito clara e cabelos cacheados, negros, caídos ao ombro, sentada sobre um baú, com vestimenta amarela, leve, transparente e sensual, com semblante lânguido, jocoso, comprazido, trazendo ao colo uma bacia e um gládio**.** As duas obras de Regnault expostas no Salão de 1870 – a saber, dois quadros a óleo, intitulados *Salomé* e *Juan Prim* – ficaram muito conhecidas, rendendo, inclusive, um livro de Théophile Gautier a seu respeito. Para o poeta, o quadro *Salomé* representava o maior acontecimento do Salão de 1870, e suscitava uma experiência ímpar:

> *L'événement du salon est la Salomê, de M. Regnault. Ne vous est-il pas arrivé, l'été, d'entrer dans une chambre dont on a abaissé les stores, fermé les persiennes pour que l'obscurité y amenât la fraîcheur? Tout est baigné d'une ombre dormante, où les formes s'effacent, où les couleurs s'assoupissent. Cependant un rayon de soleil est parvenu à se glisser par une fente, et darde son jet aigu sur un tableau suspendu à la muraille. A ce contact magique le tableau prend une intensité de vie étrange, il étincelle, il resplendit, il se fond avec la lumière, et donne presque des éblouissements. Dans la salle où elle est exposée, la Salomé de M. Regnault produit cet effet*[13] (GAUTIER, 1872, p. 17).

[13] "O evento do salão é a Salomé, de M. Regnault. Nunca ocorreu a vós, no verão, de entrar em um quarto cujas persianas foram baixadas para que a obscuridade trouxesse frescor para o aposento? Tudo é banhado por uma sombra dormente, onde as formas desaparecem, onde as cores adormecem. Entretanto um raio de sol sucede em

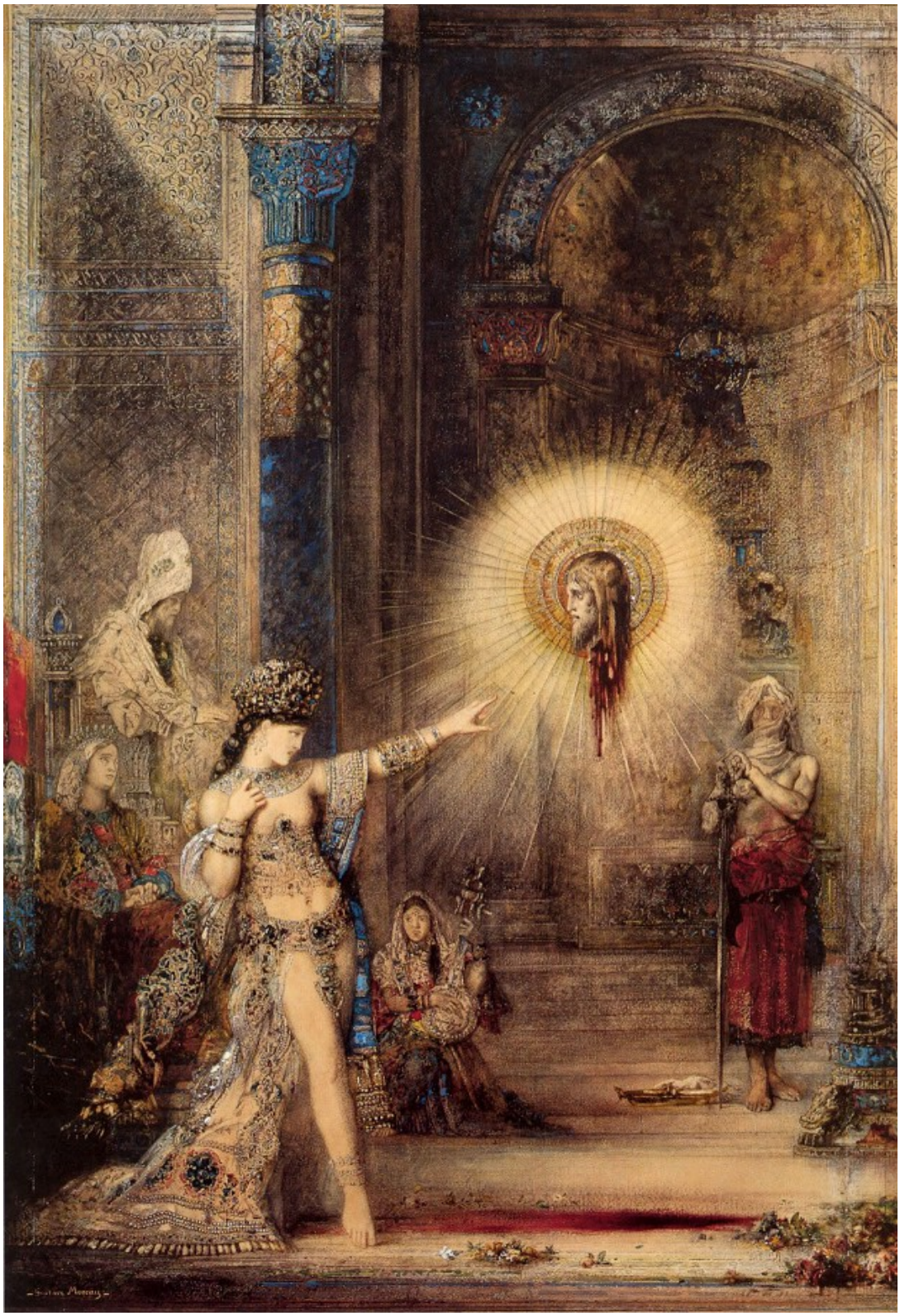
Figura 1 – *Salomé dansant devant Hérodes,* Gustave Moreau (1876)



Extraído de: MATHIEU, 1995.

deslizar por uma fresta, e lança seu jato agudo sobre um quadro suspenso na parede. Neste contato mágico, o quadro assume uma intensidade de vida estranha, ele faísca, ele resplandece, ele se funde com a luz, e quase produz ofuscamentos. Na sala em que ela está exposta, a Salomé de M. Regnault produz esse efeito." (Tradução nossa)

Figura 2 – *L'Apparition,* Gustave Moreau (1876)



Extraído de: MATHIEU, 1995.

O poema *La Danseuse*, de Théodore de Banville, conversa diretamente com o quadro, ao retratar uma Salomé de cabelos esparsos e semblante jocoso, irônico e comprazido:

Salomé, déjà près d'accomplir son dessein
Sous ses riches paillons et ses robes fleuries
Songeait, l'oeil enchanté par les orfèvreries
Du riant coutelas vermeil et du bassin.Sa chevelure éparse et tombant sur son sein,
La Danseuse au front brun, parmi ses rêveries,

Regardait le soleil mettre des pierreries
Dans les caprices d'or au fantasque dessin,
(...)

Car vous avez toujours aimé naïvement
Les joujoux flamboyants et les têtes coupées[14]
(BANVILLE, 1875, p. 19).

Já no século XX, entre os anos de 1918 e 2011, o mito de Salomé fora retomado ao menos sete vezes pelo cinema, e aqui merecem destaque as produções *Salomé* (1923), adaptação para o cinema mudo de Charles Bryant, *e Wilde Salomé* (2011), recentíssima adaptação fílmica em forma de documentário de registro de leitura da peça, ambas baseadas na obra wildeana.

Fica evidente, após esta breve exposição, que as retomadas do mito de Salomé no século XIX foram numerosas e de caráter diverso. Como dissemos, há mais de 2000 obras relacionadas ao tema, e grande parte delas é fruto do período simbolista ou proveniente dele, de modo que a importância do tratamento concedido ao tema pelos artistas no *fin-de-siècle* se prova inconteste.

[14] "Salomé, já prestes a alcançar seu propósito/ Sob suas ricas túnicas e seus vestidos floridos/ Sonhava, o olho encantado pelas ourivesarias/ Do risonho facão vermelho e da bacia. Sua cabeleira esparsa e tombando sobre seu seio,/ a Dançarina de fronte castanha, em meio aos seus devaneios/ Fitava o sol colocar pedrarias/ Nos caprichos de ouro no fantástico desenho, (...) Pois vós amastes ingenuamente/ Os brinquedos flamejantes e as cabeças cortadas". (tradução nossa)

2. VIDA, OBRA E ESTÉTICA DE STÉPHANE MALLARMÉ

"La Destruction fut ma Béatrice."

– Stéphane Mallarmé em carta a Henri Lefébure (MALLARMÉ, 1998, p. 717)

Sobre a vida de Mallarmé, o que se sabe fora depreendido do relato de amigos e admiradores – dentre eles Paul Verlaine e Paul Valéry – e de suas correspondências – sobretudo com os amigos Eugène Lefébure e Henri Cazalis, nas quais, inclusive, podemos encontrar valiosos esclarecimentos acerca de sua escrita por vezes deveras obscura –, além da pequena *Autobiografia,* escrita em 1885 a pedido de Verlaine para a edição do jornal satírico *Hommes d'aujourd'hui.* Nas palavras do próprio Mallarmé:

> *Oui, né à Paris, le 18 mars 1842, dans la rue appelée aujourd'hui passage Laferrière. Mes familles paternelle et matternelle présentaient, depuis la Révolution, une suite ininterrompue de fonctionnaires de l'Administration de L'Enregistrement; et bien qu'ils y eussent occupé toujours de hauts employs, j'ai esquivé cette carrière à laquelle on me destina dès les langes [...]. J'ai perdu tout enfant, à sept ans, ma mère, adoré d'une grand-mère qui m'éleva d'abord ; puis j'ai traversé bien des pensions et lycées, d'âme lamartienne avec un secret désir de remplacer, un jour, Béranger, parce que je l'avais rencontré dans une maison amie. Il paraît que c'était trop compliqué pour être mis en exécution, mais j'ai longtemps essayé dans cent petits cahiers de vers qui m'ont toujours été confisqués, si j'ai bonne mémoire.* [15](MALLARMÉ, 1998, p. 787)

Temos aí, portanto, delineado o início do percurso de Mallarmé que, apesar de ter seguido uma vida sem grandes sobressaltos perante os olhos da sociedade – passou uma temporada na Inglaterra, regressou ao seu país, casou-se, tivera filhos, lecionou inglês na província, retornou à capital, colaborou com diversos jornais e revistas (tendo ele mesmo editado, sob um pseudônimo feminino, uma revista de moda), traduziu obras do inglês para o francês –, e cuja bondade e doçura preenchia o coração de quem com ele tratasse, cruzou trilhas que tangenciaram mesmo a loucura e produziu uma das obras mais célebres da literatura ocidental (MAURON, 1964).

[15] "Sim, nascido em Paris, em 18 de março de 1842, na rua hoje chamada passagem Laferrière. Minhas famílias paterna e materna apresentavam, desde a Revolução, uma sequência ininterrupta de funcionários da Administração e do Registro; e ainda que aí tenham sempre ocupado altos cargos, eu me esquivei dessa carreira, a que me destinavam desde as fraldas […]. Perdi muito criança, aos sete anos, minha mãe, adorado por uma avó que me criou a princípio: depois atravessei diversas pensões e liceus, de alma lamartiniana, com um desejo secreto de substituir, um dia, Béranger, pois eu o tinha encontrado em uma casa amiga. Parece que isso era muito complicado para ser colocado em execução, mas eu por muito tempo tentei em cem caderninhos de verso que sempre foram confiscados, se tenho boa memória." (Tradução nossa)

Em ocasião da elaboração da *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) sobre a poesia de seu tempo, Jules Huret inicia a entrevista com Stephane Mallarmé, elaborando o retrato do autor em fino traço:

> *L'un des littérateurs les plus généralement aimés du monde des lettres, avec Catulle Mendès. Taille moyenne, barbe grisonnante, taillée en pointe, un grand nez droit, des oreilles longues et pointues de satyre, des yeux largement fendus brillant d'un éclat extraordinaire, une singulière expression de finesse tempérée par un grand air de bonté. Quand il parle, le geste accompagne toujours la parole, un geste nombreux, plein de grâce, de précision, d'éloquence; la voix traîne un peu sur les fins de mots en s'adoucissant graduellement : un charme puissant se dégage de l'homme, en qui l'on devine un immarcessible orgueil, planant au-dessus de tout, un orgueil de dieu ou d'illuminé devant lequel il faut tout de suite intérieurement s'incliner, — quand on l'a compris.* [16](HURET, 1891, p. 55)

Somando-se ainda a essa lista o hábito de comunicar-se à *sotto voce* e de somente se expressar por meio de perguntas e em posse de seu cachimbo (“para pôr um pouco de fumaça”, dizia, “entre ele próprio e o mundo”(WILSON, 2004, P. 42)), temos aí delineada a figura de Mallarmé, ou ao menos a versão conhecida dos diversos ouvintes que o poeta reunia ao pé de si nas terças-feiras em seu apartamento na Rue de Rome.

Mas, como dissemos, a figura emoldurada por uma aura de bondade e calmaria, que tornava quase mítica a presença de Mallarmé nas suas aclamadas tardes de terça-feira, mascarava uma trajetória repleta de fatos dolorosos e de crises de profunda soturnez que irremediavelmente desembocaram em sua obra: órfão de mãe aos cinco anos, e não aos sete, como relata em sua autobiografia, aos nove deu início à peregrinação pelos liceus; perdeu precocemente a irmã (Maria, morta aos 13 anos, quando o poeta contava com 15), único laço real que o mantinha unido à família; viu nascer e falecer Anatole, o filho morto aos 9 anos de idade, além do amigo Édouard Manet, com quem conviveu por 10 anos e cuja morte muito o afetou (MAURON, 1964).

A influência da infante e vacante Maria sobre o gênio mallarmeano pode ser atestadada já nas primeiras linhas do poema em prosa *Queixa de Outono*: “Desde que Maria me deixou para ir a uma outra estrela – qual, Orion, Altair, e tu, verde Vênus? – sempre quis

[16] “Um dos literatos mais geralmente amados do mundo das letras, com Catulle Mendès. Estatura média, barba grisalha, aparada em ponta, um nariz grande e reto, umas orelhas longas e pontudas de sátiro, uns olhos largamente fendidos brilhantes de uma cintilação extraordinária, uma expressão singular de fineza temperada por um grande ar de bondade. Quando ele fala, o gesto acompanha sempre a palavra, um gesto numeroso, cheio de graça, de precisão, de eloquência; a voz vacila um pouco ao final das palavras se adocicando gradualmente; um charme poderoso se desprende do homem, em quem intuímos um orgulho inabalável, pairando sobre tudo, um orgulho de deus ou de iluminado diante do qual é preciso no mesmo instante se inclinar interiormente, quando o compreendemos.” (Tradução nossa)

bem à solidão." (MALLARMÉ, 2010, p. 20). Maria iria representar para o poeta, como ele mesmo expressa em carta escrita a Cazalis em julho de 1862, "o seu ideal na morte" (MALLARMÉ, 1998, p. 641).

No entanto, os eventos que transformaram a vida e obra do poeta foram aqueles que ficaram conhecidos como "Crises de Tournon", quando Mallarmé era professor de inglês na província, na década de 1860, momento decisivo para sua evolução intelectual e espiritual, que ditaria os rumos de toda a produção vindoura: nesse período, como declarou em carta a Cazalis, datada de 28 de abril de 1866, o autor se deparou com o Nada, ao qual ele afirmou ter chegado sem conhecer o budismo (MALLARMÉ, 1998, p. 696).

A partir da leitura de suas correspondências compreendemos que, nesse momento, Mallarmé passa a encarar o poema como o espaço de manifestação do Absoluto, motivo pelo qual a linguagem deveria ser resguardada do profano, do vulgar. Ele, então, compromete-se, com a fidelidade de um monge, e com a obstinação de um alquimista, a devolver às palavras a sua pureza, perdida quando o homem se pôs diante da natureza (Cosmos), e instaurou sua alteridade, rebelando-se contra sua própria Mãe. Dando continuidade ao caminho encetado por Baudelaire, Mallarmé entregou-se, com uma diligência ímpar, à edificação de sua obra, sacrificando a si mesmo em nome de um ideal que cedo soubera inatingível: a elaboração d'o Livro, com ideais semelhantes aos da Grande Obra almejada pelos alquimistas - "nossos antepassados", como afirma o poeta em carta a Verlaine em 1885.

Além de notável poeta, Mallarmé fora tradutor de Poe na França; elaborou um valiosíssimo volume em prosa, intitulado *Divagations* (organizado em 1897, mas publicado postumamente), em que podemos encontrar as incursões do autor pelo mundo do poema em prosa e da crítica literária, assim como textos preciosos imprescindíveis à compreensão de sua produção literária (dentre eles, alguns que tratam d'O Livro, que, como sabemos, não vira a luz do dia); além, é claro, de *Les mots anglais* (obra em que trata de algumas produções de língua inglesa) e, destoando de todo o resto de sua produção, *La Dernière mode* (1874), revista voltada ao comentário de vestimentas majoritariamente femininas, em que cores e tecidos são trabalhados poeticamente nos artigos. Mesmo na elaboração de palestras e traduções, seu projeto estético – que se concentrou na busca pelo Absoluto, pelo Belo – nunca foi deixado completamente de lado; antes, atuou como uma estrutura subjacente a tudo o que o poeta idealizava na sua produção poética.

Mallarmé deu início à sua produção ainda jovem – enquanto frequentava o liceu, como vimos no trecho da correspondência ao amigo Verlaine[17] –; no entanto, sua obra só começou a se delinear fortemente a partir do início da década de 1860, quando o autor iniciava o terceiro decênio de vida, ainda um tanto encantado pelas rígidas formas parnasianas, e entorpecido pelo perfume de certas *flores malignas* e pela obra de certo poeta estadunidense.

O poema "*Brise marine*" talvez seja um dos maiores expoentes da produção mallarmeana do primeiro período; em verdade, foi concebido no momento em que Mallarmé apenas começava a viagem pelos áridos terrenos da linguagem e da poesia. Publicado na primeira edição do *Parnasse Contemporain* (1866), o poema traz como tema a viagem, ou antes, a necessidade implacável de fugir:

> *La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.*
> *Fuir ! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres*
> *D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !*
> *Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux*
> *Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe*
> *Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe*
> *Sur le vide papier que la blancheur défend*
> *Et ni la jeune femme allaitant son enfant.*
> *Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,*
> *Lève l'ancre pour une exotique nature !*
> *Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,*
> *Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !*
> *Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,*
> *Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages*
> *Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots …*
> *Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots !*[18]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 15)

Como vemos no início do segundo verso: o poeta não encontra mais lugar para si na sociedade. O e*nnui* que define seu estado de espírito (a "carne triste", imersa em mal-estar) o incita a fugir pelo mar, e nem mesmo os jardins suspensos no olhar, a claridade deserta de sua luminária no papel em branco, ou a mulher amamentando a criança, poderão dissuadi-lo.

---

[17] Críticos da obra mallarmeana, como Jean-Pierre Richard na obra *L'Univers imaginaire de Mallarmé,* abordam os escritos elaborados por Mallarmé na adolescência (período "de alma lamartineana", como o próprio poeta definiu em carta a Verlaine) em seus estudos, como forma de mostrar o percurso seguido pelo autor até chegar à construção de sua obra. No entanto, a coletânea organizada pelo próprio poeta, publicada no *Parnasse Contemporain* (1866), conta com poemas elaborados entre 1862 e 1866.

[18] "Brisa marinha": "A carne é triste, sim, e eu li todos os livros./Fugir! Fugir! Sinto que os pássaros são livres,/Ébrios de se entregar à espuma e aos céus imensos./Nada, nem os jardins dentro do olhar suspensos,/Impede o coração de submergir no mar/Ó noites! nem a luz deserta a iluminar/Este papel vazio com seu branco anseio,/Nem a jovem mulher que preme o filho ao seio./Eu partirei! Vapor a balouçar nas vagas,/Ergue a âncora em prol das mais estranhas plagas!/Um Tédio, desolado por cruéis silêncios,/Ainda crê no derradeiro adeus dos lenços!/E é possível que os mastros, entre ondas más,/Rompam-se ao vento sobre os náufragos, sem mas-/Tros [sic], sem mastros, nem ilhas férteis a vogar... Mas, ó meu peito, ouve a canção que vem do mar!" (Tradução de Augusto de Campos, 2010, p. 45)

A fuga, no entanto, ao mesmo tempo em que o impele a fugir, como forma de aplacar as dores de sua sofrível condição, não é garantia de resolução dos tormentos: pode ser que os mastros da embarcação convoquem as tempestades e se rompam, transformando a fuga em momento derradeiro e fatal. Ainda assim, como vemos no último verso, o chamado dos marinheiros – isto é, do mar – é mais forte; e mesmo confrontado com todos os desafios que a partida pode impor ao poeta, ele ainda se decide pela viagem.

Muitos temas e imagens que entornam a poesia mallarmeana já aparecem prefigurados neste poema: seu primeiro verso percorreu o *ennui* de modo tão intenso e subjetivo que nada poderia apaziguá-lo (BALAKIAN, 2000, p. 64); a espuma, a noite, o naufrágio, o pássaro enfadado (que, em outros poemas, a exemplo do albatroz baudelaireano, representa o próprio eu lírico do poeta), e os intermináveis embates com a folha em branco – símbolo da esterilidade criadora – foram retomados em obras posteriores, conservando quase o mesmo sentido deste primeiro momento.

A influência de Baudelaire é flagrante em todo o poema: esse tédio, que fomenta a vontade de fuga como maneira de aplacar o sofrimento, figurou em diversos poemas de *Les fleurs du mal.* Além disso, a dualidade do coração que está submerso no mar – no abismo –, mas que deseja ascender ao *azur* – ao céu, ao infinito – representa a dualidade do próprio poeta que, ao descer "*au fond de l'inconnu*", ao seu *maelström*[19] pessoal, conheceu a face mais oculta de si mesmo e, do fundo das águas mais obscuras, vislumbrou o Absoluto, o Belo, como dizia Berardinelli acerca da experiência de Baudelaire (BERARDINELLI, 2007, p. 136).

A forma, por sua vez, não apresenta ruptura com a tradição: escrito em alexandrinos, o texto dá mostras da preocupação com a parte estética da produção, herança direta de Baudelaire e Gautier e, sobretudo, da escola Parnasiana.[20]

Como já foi mencionado na Introdução, a paixão mallarmeana por Poe é patente, sobretudo no que tange à construção de seu próprio projeto poético. Comenta Friedrich (1991,

[19]**Maelstrom** é uma palavra de origem escandinava utilizada para designar um grande turbilhão de água. O termo ficou mundialmente conhecido quando Edgar Allan Poe intitulou um de seus contos de "Uma descida ao Maelström": o texto narra a história de dois irmãos pescadores cuja embarcação foi tragada por um vórtice em alto mar; diferentemente de seu irmão, a personagem principal do conto conseguiu sobreviver, pois, em meio a todo o torvelinho e ao frenesim de sensações aterrorizantes, ele soube manter-se consciente, observar friamente a situação e encontrar a melhor solução para dali sair com vida. O conto pode ser interpretado como uma metáfora do movimento do voltar-se para si, encontrar-se nas profundezas mais obscuras de seu ser, representados pelo *gouffre* (abismo) e pelo "*fond de l'inconnu*" (literalmente, o fundo do desconhecido) baudelairiano, legado a diversos seguidores seus.

[20] É interessante ressaltar que, como veremos mais adiante, Mallarmé jamais deixou de cultuar as formas e de respeitar o verso, a unidade do poema; salvo na última fase de sua produção, momento em que, ao elaborar "*Un coup de dés*", o poeta intentava fundar um **gênero novo**, independente, e não romper com o verso tradicional, como comumente se pensa.

p. 37) que, “fora da França, Poe foi quem separou, de modo mais resoluto, um do outro, a lírica e o coração”. Baudelaire procurou reproduzir os ensinamentos do esteta estadunidense – expostos em seus ensaios *Filosofia da composição* e *O princípio poético* – ao afirmar que “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético', em oposição à 'capacidade de sentir da poesia'”. Ora, como sabemos, Mallarmé aventurou-se pelos mesmos caminhos que o *poète maudit*, muito embora eles o tivessem conduzido a um terreno completamente diferente.

Se a obra de Poe fora importante para Baudelaire, ela foi basilar para Mallarmé. Temos nesses dois precursores do simbolismo os tradutores de Poe na França, e há que se lembrar que, em carta aubiográfica endereçada a Verlaine, o próprio Mallarmé afirma que aprendeu o inglês “simplesmente para melhor ler Poe.” Podemos encontrar nos textos críticos de autoria mallarmeana – sobretudo em *Crise de vers*, *Le mystère dans les lettres* e *Les mots anglais* – além das correspondências do autor, em maior ou menor grau, o desenvolvimento de vários elementos elencados por Gomes (1997, p. 19), especialmente: a limitação da expressão artística; a concepção da beleza como única meta do poema; a concepção de que a poesia enquanto música é responsável pela elevação até o Belo; o repúdio do didático; o culto da beleza pura; a rejeição da paixão e o controle do fazer poético.

Assim como Poe – que, como vimos na Introdução, pregava que a linguagem deveria se purificar a partir do distanciamento do cotidiano e do didático, para, somente assim, ser instrumento digno de criação do Belo (isto é, do Absoluto) no espaço poético –, Mallarmé se inseriu no universo da *poésie pure*, defendendo uma arte desinteressada, que voltasse as costas ao mundo circundante para fazer-se autossuficiente:

> [...]
> *Exclus-en si tu commences*
> *Le réel parce que vil*
>
> *Le sens trop précis rature*
> *Ta vague littérature.*
> (MALLARMÉ, 1998, p. 59-60)[21]

O poema puro seria, portanto, resultado da exclusão do vil (e didático, porque explícito), do real – o cotidiano, o banal, representado pelo que é “preciso demais” – de sua produção. Chama atenção, também, o fato de o primeiro verso deste poema, que empresta título ao soneto, evocar “*Toute l'âme résumée*”: a alma do poeta, como se vê, não é mais a alma

[21] [o coro dos romances], “[...] Exclua-o se tu começas/O real porque vil/O sentido preciso demais rasura/Tua vaga literatura.” (Tradução nossa)

romântica, de derramamento lírico: é ponderada e minimamente pensada, como a pretendia Poe.

Mallarmé foi também autor de um soneto em homenagem ao ídolo póstumo Edgar Allan Poe, poema em que escreve:

> *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,*
> *Le Poète suscite avec un glaive nu*
> *Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu*
> *Que la mort triomphait dans cette voix étrange !*
>
> *Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange*
> ***Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*** […]. [22]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 38, grifos nossos)

Aqui, mais uma vez, a temática da pureza da poesia e da linguagem ganha destaque: o verso em negrito figura em diversos estudiosos (por exemplo, Wilson (2004, p. 42)) que abordam a obra mallarmeana, afirmando que o poeta organizou sua obra vindoura partindo dessa mesma premissa.

Mas, apesar de ter seguido em grande parte o ídolo estadunidense, Mallarmé soube se dissociar da figura de seu predecessor e ressignificar o conceito de "poesia pura" à sua própria maneira. Ainda assim, os escritos de Poe foram fundamentais na formação de Mallarmé, e, consequentemente, na estruturação de um movimento que eclodiria quase trinta anos após a sua morte, no continente europeu.

O poema tacitamente considerado o divisor de águas da obra mallarmeana foi *Hérodiade* – iniciado em 1864 e desenvolvido até às vésperas da morte do poeta –, cuja primeira centelha de vida figura na correspondência com Cazalis: *"J'ai enfin commencé mon* Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots:* ***Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit****."*[23](MALLARMÉ, 1998, p. 663, grifos do autor). *Hérodiade* desempenha, a um só tempo, duplo papel: de obra de arte e de programa poético. Como veremos, assim como se deu com outros artistas que retomaram o mito no mesmo período, a gélida musa mallarmeana representou um *alter ego* de seu idealizador. Como compõe o

[22] "Tal como n'Ele mesmo enfim a eternidade o altera/O Poeta suscita com um gládio nu/Seu século espantado de não ter conhecido/Que a morte triunfava nessa voz estranha!/Eles, como um vil sobressalto de hidra olhando outrora o anjo/Dar um sentido mais puro às palavras da tribo [...]." (Tradução nossa)

[23] "Eu finalmente comecei minha Hérodiade. Com terror, pois eu invento uma língua que deve necessariamente brotar de uma poética muito nova, que eu poderia definir nestas duas palavras: *Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz*."

corpus deste trabalho, o poema será abordado em capítulo posterior, bastando apenas, neste momento, registrar sua importância para a concepção da estética mallarmeana.

Aos vinte e dois anos, Mallarmé sofreu a primeira de suas crises – ocorridas entre os anos de 1864 e 1867 – que deixariam marcas indeléveis no futuro de sua produção. Nesse período de grande neurastenia e impotência criadora, Mallarmé atuava como professor de inglês na província (Tournon, Avignon e Besançon), locais de invernos hostis, que o poeta maldizia. A partir de suas correspondências com os amigos Lefébure e Cazalis, sobretudo, tomamos nota de que esse período de exílio da capital foi antes um momento de reclusão em si mesmo, em que o poeta se defrontou com Deus, com o cosmos, com a própria literatura e, acima de tudo, com a linguagem, vislumbrando toda a sua obra vindoura. Em carta a Armand Renaud, datada de 20 de dezembro de 1866, Mallarmé comenta:

> *J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu – et à un Oeuvre qui en resultera, pur et magnifique, je l'espère. Hérodiade, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torses, splendides et salomoniques, de ce Temple. Je m'assigne vingt ans, pour l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie.* [24](MALLARMÉ, 1998, p. 712).

Ao final desse processo de mergulho ao fundo do desconhecido que lhe rendeu sua revelação poética, Mallarmé escreve em carta a Casalis, em maio de 1867:

> *Je viens de passer une année effrayante: ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure: Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais,* ***heureusement, je suis parfaitement mort,*** *et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité […]. C'est t'apprendre que* ***je suis maintenant impersonnel****, et non plus Stéphane que tu as connu – mais* ***une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se developper, à travers ce qui fut moi.***[25] (MALLARMÉ , 1998, p. 713-4, grifos nossos)

Temos, aqui, notificada nas correspondências do autor, a gênese daquilo que Mallarmé seria a partir de então, e do que passaria a perseguir em sua obra: transformando-se agora em um instrumento ou em uma potencialidade impessoal por meio da qual o Absoluto (ou o Nada) se deixaria entrever na poesia – e, portanto, nos meios terrenos –, Mallarmé inscreve

[24] "Trabalhei infinitamente neste verão, a princípio em mim, criando, pela mais bela síntese, um mundo do qual eu sou o Deus – e em uma Obra que resultará daí, pura e magnífica, eu espero. *Hérodiade*, que eu não abandono, mas à execução do qual eu atribuo mais tempo, será uma das colunas torsas, esplêndidas e salomônicas, desse Templo. Eu me atribuo vinte anos para conclui-lo, e o resto da minha vida será dedicado a uma Estética da Poesia." (Tradução nossa)

[25] "Acabo de passar um ano apavorante: meu Pensamento se pensou, e chegou a uma Concepção Pura: tudo aquilo que, por contragolpe, meu ser sofreu, durante essa longa agonia, e inenarrável, mas, felizmente, eu estou perfeitamente morto, e a região mais impura onde meu Espírito possa se aventurar é a Eternidade […]. Isto é para que saibas que eu sou agora impessoal, e não mais Stéphane que conhecestes – mas uma aptidão que tem o Universo Espiritual de se ver e se desenvolver, através desse que eu fora." (Tradução nossa)

sua obra na mais absoluta Idealidade. E, se para dizer coisas novas faz-se mister a criação de uma forma nova, Mallarmé empreende, então, uma aventura pelos mais ermos limites da linguagem, lugar onde outros poetas considerariam a atmosfera insustentavelmente irrespirável (THIBAUDET apud WILSON, 2004, p. 42-3).

O conceito de poesia pura perseguida por ele a partir desse momento não é mais exatamente o mesmo que o poeta havia herdado de Poe – uma poesia que não tratasse do vil e do didático, que bastasse a si mesma e que servisse à expressão do Belo –, mas sim a continuação dele. A poesia pura mallarmeana, cenário de manifestação do Absoluto, e não mera moeda de troca, deve excluir de seus registros tudo o que remeta ao ambiente terreno: como veremos adiante, assim como o poeta submeteu-se a um processo de despersonalização lírica, como ficou atestado em suas correspondências, a palavra será, também, desconcretizada, esvaziada de sentido habitual, destituída de traços definidos de tempo e espaço, para servir, também, como potencialidade hermenêutica do Nada.

O poema "Sainte", da obra *Poésies*, apresenta diversos desses processos em seus versos:

> *À la fenêtre recélant*
> *Le* ***santal vieux*** *qui* ***se dédore***
> *De sa viole étincelant*
> ***Jadis*** *avec flute ou mandore ,*
>
> *Est la* ***Sainte pâle****, étalant*
> *Le* ***livre vieux qui se déplie***
> *Du Magnificat ruisselant*
> ***Jadis selon vêpre*** *et complie :*
>
> *À ce vitrage d'ostensoir*
> *Que frôle une harpe par l'Ange*
> *Formé avec son vol du soir*
> *Pour la délicate phalange*
>
> *Du doigt, que,* ***sans le vieux santal***
> ***Ni le vieux livre****, elle balance*
> *Sur le plumage instrumental,*
> ***Musicienne du silence****.*[26]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 26, grifos nossos)

O poema, escrito em 1865, apresenta significantes diferenças de conteúdo se comparado ao anterior, ainda, em alguma medida, de grande influência baudelairiana. Em "Sainte", poema escrito em quatro quadras e em versos octossílabos, vemos os primeiros

[26] "Numa janela vigilante/O sândalo que se desdoura/De sua viola cintilante/Outrora com flauta ou mandora, A Santa pálida erante/O velho livro que se escoa/Do Magnificat evolante/Outrora em vésperas e noa:/Na vidraria de ostensório/Que a harpa noturna do Anjo plange/Das suas asas de velório/Para a delicada falange/Com que, sem sândalo afinal, E sem velho livro ela vence o,/À plumagem instrumental/Som, a música do silêncio" (tradução de Auhusto de Campos, 2010, p. 47).

empreendimentos tipicamente mallarmeanos no trato com a sintaxe: todas as estrofes estão diretamente concatenadas, de modo que o poema deve ser lido todo de uma vez, como se compusesse uma única frase, respeitando a seguinte estrutura: *À la fenêtre recélant... Est la Sainte pâle...: À ce vitrage d'ostensoir... (Que frôle une harpe par l'Ange ... Pour la délicate phalange) Du doigt....*

O trabalho com a sintaxe mostra um processo inovador na transição da penúltima para a última estrofe: o verso de número 13 desemboca no verso seguinte, estabelecendo entre eles uma relação mais forte do que mera continuidade – afinal, a "delicada falange" que aparece no verso final da terceira estrofe pertence ao "Dedo" que abre a estrofe seguinte. A ausência de pontuação – que, aliás, será um dos procedimentos que Mallarmé levará a cabo a partir de então – entre os dois versos corrobora o fato exposto.

"*Sainte*" foi escrito em ocasião da festa em louvores a Santa Cecília, organizada por Madame Brunet, madrinha de Geneviève, filha do poeta. Em correspondência, Mallarmé afirma que se trata "de um pequeno poema melódico e feito, sobretudo, com vistas à música". (MALLARMÉ, 1989, p. 168). O título inicial do poema era "*Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un Chérubin/Chanson et images anciennes*" e desvela o mistério inicial: a Santa retomada neste poema de exaltação à música, é Santa Cecília, patrona da música, frequentemente retratada tocando um órgão ou uma viola.

Em "*Sainte*", o livro é velho e se desdobra; o velho sândalo da viola se desdoura (empalidece, se desvanece); a Santa é pálida e, num tempo outro portava flauta ou mandora (não há certeza); um Anjo cuja asa é também instrumento, tocado pela Santa, que daí extrai "sons silenciosos". O mesmo se pode dizer com relação à questão espacial: o ambiente, assim como em seu "*Sonnet en yx"*, parece um aposento em vias de se desvanecer, situado em algum lugar do cosmos a que o homem moderno também não tem acesso.

Assim, o tempo mallarmeano, a partir de agora, não é o tempo coetâneo do autor; tampouco é o de seus avós, o de seus mais remotos antepassados ou herdeiros mais porvindouros. O tempo mallarmeano é o *outrora*, "*jadis*", "*autrefois*". E o mesmo se pode dizer do espaço físico. Tais conceitos remetem ao modo como a filosofia lida com essas mesmas categorias no universo mítico, como se pode ver na obra de Eudoro de Sousa.

Na obra *História e mito*, o filósofo luso-brasileiro Eudoro de Sousa (1981), ao tratar do tempo e do espaço míticos, apresenta a concepção de "lonjura" e de "outrora" que muito se assemelha àquela abordada por Mallarmé em tantos poemas:

> Lonjura e outrora negam espaço e tempo determinados, mas quanto mais nos afastamos desse âmbito do indeterminado, mais eles se afirmam em sua

> determinação […]. Se digo 'outrora', nego o 'agora', nego esta hora por força da afirmação de outra. Situo-me fora ou para além de todos os 'agoras' que se alinham, para trás e para frente, direito ao passado ou ao futuro da hora presente. […] o outrora é só um: *hora* que é *outra*, a hora que não é esta, que esta não é, em qualquer hora que tenha soado, que soe, que venha a soar. […] O outrora seria a indimensionável-dimensão do tempo – que já não é tempo – de um além-horizonte (SOUSA, p. 3, grifos do autor).

Vê-se, nas glosas de Eudoro de Sousa, a afirmação de um tempo sem tempo, de um espaço sem mesura possível. Em nota prefacial ao livro, Sousa admite que sua obra poderia, sem acarretar danos ao sentido do título, chamar-se Presença do Presente – Presença do Passado. A Presença do Presente compreenderia o período da **História**, momento ao qual o homem tem ou pode vir a ter acesso um dia; e a Presença do Passado remeteria ao tempo mítico, perdido, ao qual o homem nunca mais terá acesso; momento em que não se distinguiam homem e natureza, em que os "*symboles*" emitidos pelas "*forêts*" não se mostravam como "*confuses paroles*", e reinava a perfeita comunhão cósmica de tudo.

Foi justamente a esse tempo sem tempo, de expressão ininteligível ao homem moderno, a que Mallarmé pareceu remeter em suas produções, sobretudo quando empregou o termo "*jadis*" ("outrora"). Em "*Sainte*" o termo foi utilizado duas vezes e colaborou para conferir ao poema um tom mítico, de cancelamento do tempo.

À luz dos procedimentos poéticos expostos, é interessante salientar o que disse Friedrich (1991) acerca da complementaridade dos conceitos do Nada e do Absoluto, perseguidos pelo poeta:

> O caminho rumo ao absoluto passa pelo 'absurdo' [...], isto é, pela renúncia do habitual, do natural e vivente. Porém o absoluto mesmo, que assim se chama porque **deve ser desvinculado de tempo, lugar e coisa**, uma vez consumada a desvinculação, chamar-se-á o Nada; o Ser puro e o Nada puro tornam-se idênticos [...] (FRIEDRICH, 1991, p. 124, grifos nossos).

Considerada a discussão a respeito do poema exposto mais acima, pode-se compreendê-lo como uma tentativa de execução do projeto do autor: em cena, há uma coleção de seres e objetos que estão em vias de se esvaírem, cuja existência é penosamente atestada em meio a objetos fragmentados, instrumentos musicais apenas sugeridos, personagens mitológicas – santa, anjo – empalidecidas, em vias do evanescimento. O som emitido pela asa-harpa do anjo é silencioso: filhos do período da crítica, o homem moderno compreendê-lo. Tem-se, assim, em "*Sainte"*, a busca pela criação de um espaço puro, como oferta de estrutura digna de recepção do Absoluto.

Às inovações sintáticas comentadas anteriormente, a que se unem, ainda, a acentuação por vezes vacante, bem como uma parca quantidade de verbos, ocasionalmente sem conjugação, corroboraram para a atribuição do epíteto de "obscuro" a Mallarmé, uma vez que, todos juntos, esses processos turvam o entendimento do poema, impossibilitando a compreensão inequívoca de seu conteúdo.

O crítico italiano Alfonso Berardinelli, na obra *Da poesia à prosa*, aventa a hipótese da existência de quatro tipos distintos de obscuridade na lírica: a obscuridade advinda da **solidão e da singularidade** – que, representadas por Petrarca e pela personagem shakespeariana de Hamlet, transferem a causa da não-compreensibilidade ou baixa assimilação de uma obra à situação mesma em que ela nasce, isto é, o entorno social; da **profundidade e mistério** – que trata do momento em que o poeta dá as costas ao universo visível ("reino do *impoético*"), volta-se para si e se precipita no abismo pessoal; a da **provocação** – que traz em seu cerne o trato de conteúdos mais ou menos blasfemos, que afrontam a ordem social burguesa, evidente em poemas como "Une charogne", de Baudelaire, ou nas práticas das vanguardas, como quando Marinetti, Tzara e Breton apresentam "receitas" de como escrever um poema; e, por fim, a do **jargão**, em que inclui Mallarmé.

De acordo com o autor, o jargão surge juntamente ao dissídio entre a arte e a burguesia. Para Berardinelli (2007, p. 141), nesse momento,

> a arte autêntica sente necessidade de escapar numa linguagem separatista, semiclandestina, de seita, para iniciados. Nasce a língua com que se fala de coisas que a norma burguesa ignora, teme, despreza ou condena. Os poetas falam entre si ou para um círculo diminuto. A linguagem da busca pelo absoluto produz, em Mallarmé, um absoluto da linguagem, uma linguagem-fortaleza, linguagem-prisão, uma *turris eburnea.* A língua da poesia se especializa, cria um anti-mundo […]. O ato poético passa a ser culto e apologia de si mesmo. Desses pressupostos, nasce uma obscuridade que poderíamos definir de 'Sublime niilismo'.

A poesia, a partir de então, com sua linguagem especializada, passa a compor uma arte cujo público alvo não são "meros" leitores, mas os "próprios" escritores. Esse anti-mundo de que fala Berardinelli se relaciona com o desejo do próprio Mallarmé, exposto em carta a Aubanel em outubro de 1866, de criar, na poesia, um mundo do qual ele seria "Deus". Neste momento, Mallarmé concebia o poeta como o assinalado, o vate, uma capacidade expressiva do Universo, do Absoluto.

Mais adiante, Berardinelli (2007, p. 141-2) afirma que

> a intensificação da engenharia formal, o alto grau de opacidade do *medium* lingüístico, que remete a si mesmo, produz objetos ou entidades textuais semanticamente esvaziadas, em que os princípios ativos da negação e da purificação devem demonstrar ter atingido até o âmago, radicalmente, sua

> obra de cancelamento do sujeito, do objeto, do tema, do contexto e de qualquer função da linguagem que não seja, para dizer como Jackobson, a função poética, a auto-referência.

A produção de objetos ou entidades semanticamente esvaziadas, regidas pelos princípios da negação e da purificação, manifesta-se por toda a obra mallarmeana: basta pensar na Santa e nos instrumentos musicais evanescentes no poema "*Sainte*"; no leque abordado no poema "*Éventail de Mme. Mallarmé*", em que esse objeto, representado como morada do verso, liberta-o de sua asa com um adejar aos céus, para, em seguida, não ser mais retomado; e, sobretudo, no "*ptyx*", definido em seu "*Sonnet em yx*" como um "abolido bibelô de inanidade sonora", e que, além disso, está ausente da cena. Nesse último caso, o cancelamento do objeto – processo patente nos desvanecimentos de "*Sainte*" e de na ressignificação do leque em "*Éventail*" – é elevado ao extremo, uma vez que ele nem mesmo existe, de fato[27].

Como mostrou Berardinelli (2007), o exercício da poesia produzida sob esse tipo de obscuridade – como é o caso de Mallarmé, dos herméticos italianos e dos poetas puros espanhóis – consiste, portanto, na apresentação de momentos extremos, de cancelamento das orientações normais e do que é dado e conhecido; e por fim, a arte que resulta de todo esse processo se converte em "jargão de puro especialismo estético", em que nada pode ser dito; e a linguagem, destituída de função comunicacional, se transforma objeto misterioso e ornamental (BERARDINELLI, 2007, p. 142).

Assim, a obscuridade em Mallarmé surge do fato de que, para o poeta, a palavra não é mera moeda de troca: é símbolo evocatório, e, assim, é autônoma, autossuficiente, de sentido amplo; ela só assume importância quando empregada como livre expressão do espírito; seu emprego deve ser, portanto, extremamente cauteloso e preciso, para se ajustar devidamente à palavra que segue, obtendo desse empreendimento um movimento de reflexo e encadeamento de uma sobre a outra. Elas não devem expressar ideias concretas e concluídas, simplesmente, apenas sugeri-las. Todo o "*charme*" da poesia resulta daí:

> *[...] il faut [...] qu'il n'y ait qu'allusion [...]: les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est suprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite*

[27] Conforme é possível ler nas missivas enviada a Eugène Lefébure em 3 maio de 1868 (isto é, à época da elaboração do poema em questão), Mallarmé teria se correspondido com o amigo pedindo-lhe que averiguasse o sentido real do vocábulo ptyx, uma vez que, ao que sabia, o termo não figurava em nenhum idioma. A possiblidade da inexistência da palavra alegrava o poeta, pois tornava possível que tivesse sido criado pela "magia da rima." Tal fato dá mostras da supremacia da música em sua poesia: o sentido poderia ser deixado em segundo plano em favor da sonoridade sugestiva do verso; a isto correspondes à iniciativa mallarmeana de ceder a iniciativa às palavras.

> *du bonheur de deviner peu a peu; le suggérer, voila le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit a petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.*
> *[...] Il doit avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – et il n'a pas d'autres, – d'évoquer les objets.* [28]

A última fase mallarmeana tem como representante isolada uma produção datada de 1897 e que carrega consigo a alcunha de pedra de toque da poesia de vanguarda: trata-se do insígne *Un coup de dés*. Esse texto foi uma experimentação que se quis inédita, criadora de um novo gênero, sem, no entanto, excluí-lo do "reino" da poesia. No prefácio à primeira publicação do poema, Mallarmé explica:

> *Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que* ***la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert*** *[...]* ***Le genre****, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, au quel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que* ***ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie*** *— unique source*[29] (MALLARMÉ, 1998, p. 391-2, grifos nossos).

Ao contrário do que se possa crer, portanto, essa aventura poética não se configura como uma ruptura com as formas tradicionais, mas sim como a invenção de uma forma nova, destinada a captar um tipo – ou um espectro – de imaginário essencialmente diferente daquele que se vê adequadamente representado, por exemplo, no acuro de um soneto, ou na livre cadência de um poema em prosa.

O aparecimento desse poema chocou o público com sua novíssima proposta tipográfica: nele, os brancos da página assumem importância na compreensão do poema, devendo ser compreendidos como silêncios (e, logo, o poema está inscrito em um grande

[28] "[…] é necessário […] que não haja nada além de alusão […]: os Parnasianos tomam a coisa inteiramente e a mostram; aí, eles faltam com o mistério; eles retiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. Nomear um objeto, é suprimir os três quartos do prazer do poema, que é feito da alegria de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho. E o perfeito emprego 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, por uma série de decifrações. […] Deve haver sempre enigma em poesia, e é o objetivo da literatura, – e não há outros, – evocar os objetos" (tradução nossa).

[29] "Hoje ou sem presumir do futuro que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconhecemos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de prosseguimentos particulares e caros a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. A reunião deles se realiza sob uma influência, eu sei, estranha, aquela da Música ouvida no concerto […]. O gênero que se constitua em um, como a sinfonia, pouco a pouco, ao lado do canto pessoal, deixa intacto o verso antigo, ao qual eu guardo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que este seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), tais assuntos da imaginação pura e complexa ou intelecto: não resta nenhuma razão para exclui-lo da Poesia – única fonte" (tradução nossa).

silêncio); a unidade poética, papel normalmente desempenhado pelo verso, foi transmitido a subsequentes "subdivisões prismáticas da ideia", composta por blocos interpretativos; emprego de diferentes tipos, de tamanhos diversos, e colocados de maneira inédita na página, fugindo à clássica organização em versos, quadras, estrofes .

Como o próprio autor afirma em seu *Prefácio ao poema*, a influência subjacente a todo projeto é a da música de concerto. Sua estrutura exige que o leitor se porte como se estivesse diante de uma partitura, cujas notas são indicadas pelo emprego de tipos diferentes. Enviesando todo o poema, encontramos o motivo preponderante: UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N'ABOLIRA/LE HASARD. Seguem-se, então, outros tipos, menores, que se subordinam a esse motivo principal; e outros ainda menores, por sua vez, subordinados a estes secundários. No total, são empregados sete tipos diferentes, obtendo-se, com isso, um efeito que, na música, chama-se *polifonia:* enquanto o motivo preponderante desempenha o papel de um altissonante tenor, os menores são como sussurros, balbucios (CAMPOS, CAMPOS & PIGNATARI, 2010, p. 179-180).

Un coup de dés inovou ainda ao apresentar como unidade mínima não o verso, mas sim as "subdivisões prismáticas[30] da Ideia": as palavras, dispostas de maneira musical, exigem-se no espaço poético, como quando ouvimos uma sinfonia; o sentido delas, no entanto, é prismático: o que se vê são apenas *sugestões* de sentido, mantendo-se, com isso, o mistério do símbolo almejado pelo poeta. Mallarmé realizou um trabalho que consistia em considerar os sons como as teclas de um imenso teclado, de modo que uma remetesse ou reagisse à outra para a construção – potencial – do sentido.

No capítulo introdutório da obra *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich diz que o que é considerado como "anormal" em uma época tende a ser digerido e internalizado, tornando-se a regra da geração seguinte; para, em seguida, afirmar que, no que tange às obras de Rimbaud e de Mallarmé, no entanto, essa absorção tácita não aconteceu: Mallarmé não foi compreendido em seu tempo, mesmo por aqueles que se diziam seus mais fieis "discípulos" (provam-no as diferentes concepções de símbolo e de música aceitas pelos simbolistas e

[30] O termo "prismático", empregado por Mallarmé no prefácio elaborado quando da publicação do poema, encerra um fato interessante: de acordo com a Física, o prisma atua como uma espécie de "desmembrador" das ondas de luz. Quando estão todas juntas, as cores compõem um feixe que emite a cor branca. Ao passar pelo prisma, as ondas sofrem um fenômeno chamado dispersão, que faz com que elas se separem e brilhem em sua luz própria, em um espectro tonal idêntico ao de um arco-íris (NEWTON, 1704). Se pensarmos a obra mallarmeana: por um lado, poderíamos compreender o feixe totalizador branco como a Ideia, o Todo, que, através do trabalho do poeta (prisma), refrata e dá margem a diversas possibilidades de sentido; e tal processo se alia ao desejo do autor de produzir um poema que desse vazão a diferentes vozes a partir do emprego de tipologias diversas na impressão do texto.

aquela obedecida pelo poeta hermético). Na Europa, sua obra foi retomada cerca de trinta anos após sua morte, mas só obteve devida atenção após a década de 60, momento a partir do qual críticos como Jean-Pierre Ricard, Charles Mauron, James Loyd Austin, entre tantos outros, debruçaram-se verdadeiramente sobre ela.

3. VIDA, OBRA E ESTÉTICA DE OSCAR WILDE.

"I put all my genius into my life; I put only my talent into my works."

– Oscar Wilde em conversa com André Gide (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado).

Mais de cem anos se passaram desde a morte de Oscar Wilde, e sua obra ainda exibe um brilho arrebatador, suscitando acaloradas discussões. Exímio esteta para uns, farsante plagiário para outros, a obra do escritor se mantém como fiel exemplo de um dos princípios elencados no Prefácio de *O retrato de Dorian Gray*: "Quando críticos discordam, o artista está em acordo consigo mesmo" (WILDE, 2012, p. 6).

Nascido em Dublin, em 16 de outubro de 1854, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde é filho de William Robert Wilde, eminente cirurgião, e Jane Frances Elgee, escritora nacionalista irlandesa, cujos salões acolhiam renomados escritores de seu tempo – dentre eles Bernard Shaw e W. B. Yeats, os quais Wilde conhecera nessas ocasiões.[31]

Com uma veia artística precocemente identificada, aos vinte anos, Wilde ganhou uma bolsa de estudos e deixou seu país de origem para estudar em Oxford, ingressando no Magdalen College, onde frequentou os cursos de Walter Pater e John Ruskin – cujos princípios artísticos se tornariam as maiores influências em sua produção.

Aluno aplicado às lições de estética de Ruskin desde o primeiro ano na universidade, Wilde chamava a atenção não somente por sua dedicação, mas também pela excentricidade de sua figura, como lembra o colega G. T. Atkinson:

> 'Wilde estava sempre presente, apoiando seu corpo grande e indolente contra a porta a nossa direita. Chamava a atenção por algo de insólito em seu modo de se vestir, mas principalmente por sua cabeça esplêndida, sua massa de cabelos negros, seus olhos vivos, sua fronte de poeta e uma boca que evocava a de um tubarão por sua disformidade e seu apetite' (SCHIFFER, 2010, p. 62).

Findos os seus dias em Oxford, em 1879, o autor transferiu-se para Londres, onde viveu até o final de seu fatídico processo judicial, dezesseis anos mais tarde, e onde conheceu grandes artistas de seu tempo, como a aclamada atriz de teatro Sara Berhardt (que, diversos críticos afirmam ter sido uma das influências para *Salomé*), o pintor e desenhista James

[31] As referências biográficas acerca de Oscar Wilde foram retiradas, sobretudo, de três obras homônimas: *Oscar Wilde,* de Richard Ellmann (publicada pela primeira vez em 1987, considerada por muitos críticos a mais completa biografia acerca da vida do autor irlandês); de Daniel Schiffer e de Robert Merle. A obra deste último dedica-se não somente à biografia do autor, mas também ao estudo crítico de sua obra e procedimentos estéticos.

Whistler, entre outros. Também em Londres conheceu sua futura esposa, Constance, com quem se casou em 1884 e teve dois fihos, Vyvyan e Cyril.

A carreira de Wilde começou a se alavancar no início da década de 1880, momento em que o autor vislumbrou seus primeiros dias de glória: ao desembarcar nos Estados Unidos para algumas parcas leituras sobre o Estetismo, Wilde foi recebido por uma avalanche de repórteres que queriam captar os primeiros movimentos do esteta irlandês em terras ultramarinas.

Em 1891, em viagem a Paris, Oscar Wilde conheceu Stéphane Mallarmé em um de seus célebres *mardis* (terças-feiras), e, lá, travou conhecimento com um grande número de autores simbolistas, dentre eles Jean Lorrain, Jéan Morréas, Catulle Mendès, Paul Verlaine e André Gide. Este último, que escreveu um livro dedicado a Wilde, disse mais tarde:

> Muito habilidoso em seduzir os que fazem a glória mundana, Wilde soube criar, à frente de seu próprio personagem, um divertido fantasma que representava com espirituosidade. […] Entregava de sua sabedoria ou de sua loucura apenas o que acreditava que o ouvinte estava apto a degustar; servia cada porção segundo o seu apetite; os que nada esperavam dele nada recebiam, ou apenas um pouco de caldo ralo; e como sua primeira ocupação era divertir, muitos dos que acreditavam conhecê-lo só terão conhecido dele o gracejador." (GIDE, 1910, apud SCHIFFER, 2009, p. 161)

O período decorrido entre 1891 e 1895 compreende os anos de maior produtividade e prestígio para o autor: nessa época, publicou *O retrato de Dorian Gray* (seu único romance)*, Intentions* (livro de ensaios sobre arte e crítica de arte) e *Uma casa de romãs* (livro de contos); e escreveu e levou ao palco suas bem-sucedidas comédias de costumes *A importância de ser Prudente*, *O leque de Lady Windermere* e *Um marido ideal.*

Mas, se após uma década de trabalho a ascensão almejada chegou toda de uma vez, ela trouxe consigo, com a mesma pujança, a decadência: deu-se início, em 1895, ao processo que lhe roubou os melhores anos de uma carreira promissora e que maculou irreversivelmente o seu nome.

O processo teve início em fevereiro do referido ano – quando Queensberry, pai de Alfred Douglas, seu acólito, acusou Wilde publicamente de sodomia, e o autor decidiu processá-lo por difamação – e terminou três meses depois – quando, após a absolvição do marquês, o processo se voltou contra Wilde, passando este a ocupar o banco dos réus, e dele saindo direto para a prisão, condenado por atentado ao pudor.

De acordo com Schiffer (2009), bem como com Elmmann (1987), vários dos artistas, intelectuais e amigos com que travaara conhecimento em suas estadias em Paris enviaram cartas de apoio ao autor, com a finalidade de, talvez, poderem evitar seu incriminamento, ou

abrandar a sua pena; dentre eles, constam os nomes de Pierre Louys (a quem Wilde dedica sua *Salomé*), Edmond de Goncourt, Jean Moréas e Sarah Bernhardt. Os esforços não frutificaram, no entanto, e o autor foi sentenciado à reclusão.

Após dois anos de detenção, destituído de família – que dele se afastou por conta do escândalo gerado pelo processo –, direitos, bens materiais – leiloados com a finalidade de pagar as dívidas contraídas pelo autor com festas, viagens e outras regalias no período áureo de sua carreira –, saúde – seriamente comprometida após longo período de trabalho forçado na prisão – e, principalmente, de seu nome, em 19 de maio de 1897, Wilde deixou a Inglaterra, solo em que jamais voltaria a pisar. Em meio a uma miséria assoladora, o autor desembarcou em Dieppe – cidade situada na região francesa da Normandia, a noroeste do país – no dia seguinte, assumindo, a partir de então, o nome de Sebastian Melmoth, personagem de uma obra escrita pelo marido de sua tia-avó (SCHIFFER, 2009).

Depois de sua peregrinação pela província francesa, fixou-se em Paris, onde reencontrou Alfred Douglas. Os dois empreenderam viagem para Nápoles, mas, dois meses depois, o jovem mancebo abandonou seu antigo preceptor em terras estrangeiras, colocando termo definitivo à relação conturbada mantida por eles entre os anos de 1891 e 1895. Após tal evento, Wilde retornou a Paris, cidade de que nunca mais se afastaria.

Neste mesmo ano de 1899, entre os meses de julho e setembro, Wilde escreve sua última obra, a *Balada do Cárcere de Reading*[32], publicando-a no ano seguinte em Paris, sob o pseudônimo de C.3.3, sigla da matrícula de identificação de Wilde na prisão de Reading. Em um profundo estado depressivo, agravado pelo alcoolismo e pela fragilidade de sua saúde, o autor não escreve mais.

Após complicações resultantes de uma cirurgia no tímpano, realizada no quarto do modesto Hotel d'Alsace, agravada pela sífilis contraída em seus dias de estudante em Oxford, Oscar Wilde faleceu em 30 de novembro de 1900 em completo anonimato, vítima de meningoencefalite.

Wilde escreveu romance, poemas, contos, peças de teatro (tragédia, comédia e drama), além de cinco ensaios de natureza diversa – mas todos, em alguma medida, relacionados à Arte. No entanto, paralelamente ao romance *O retrato de Dorian Gray,* o gênero por meio do qual o autor realmente imprimiu seu nome na história literária foi o do teatro, considerando,

[32] Schiffer (2009, p. 256) aponta certo parentesco entre este poema wildeano e a "Balada dos enforcados" de François Villon, poeta francês do século XIV. Nele, Villon empresta a voz a condenados fictícios que pedem misericórdia aos homens e a Deus, no momento em que ele mesmo estava prestes a ser enforcado. Já o texto wildeano narra a história de um detento que, após ser preso por ter matado sua esposa, encaminha-se para o local onde será executado.

neste recorte, sobretudo, suas últimas cinco peças: *O leque de Lady Windermere* (comédia escrita em 1891), *Salomé* (drama elaborado em 1891, publicado em fevereiro de 1893), *Uma mulher sem importância* (comédia elaborada em 1892), *Um marido ideal* (comédia produzida em 1894), *A importância de ser Prudente* (comédia escrita em 1894).

No entanto, a obra do autor foi eclipsada pelo processo sofrido no momento áureo de sua carreira, evento que o conduzira não apenas à cadeia, mas à ruína completa. O sem-número de biografias dedicadas à sua história chega a ofuscar o conjunto de obras que se debruçaram sobre o seu trabalho como artista e como crítico, bem como suas próprias produções. Em torno do homem Oscar Wilde criou-se o mito Oscar Wilde. O artista que enxergava o mundo pela ótica da arte tem sua vida transformada em tragédia, e termina por protagonizar o papel mais temido para um homem com a sua filosofia de vida: a morte em completo anonimato.

O nome de Wilde aparece, na história e crítica literárias, relacionado a uma série de autores, conceitos e correntes que se estendem da arte à filosofia, em especial: o Estetismo – Esteticismo ou Movimento Estético – ao lado de Walter Pater e John Ruskin; a Irmandade Pré-Rafaelita; e, naturalmente, o Simbolismo e o Decadentismo, originalmente franceses.

Seus princípios estéticos foram apresentados ao público de maneira consistente em quatro ensaios, que abordavam desde os preceitos do fazer artístico, propriamente, até a postura ideal do crítico esteta – que, para ele, era também artista. Eles foram reunidos em um volume, publicado sob o título de *Intentions*[33], em 1891, e correspondem ao principal aporte teórico a que os estudiosos de sua obra recorrem até os dias atuais. São eles: *A decadência da mentira*, A *crítica e a Arte*, *Pena, lápis, veneno* e *A verdade das máscaras*.

Ressaltamos que, em maior ou menor medida, o conteúdo de todos esses ensaios figura no Prefácio aforístico de *O retrato de Dorian Gray*. Essa obra, que apareceu em livro também em 1891, veio a público no ano anterior como suplemento literário da revista *Lippincott's Monthly*, causando grande controvérsia devido a seu conteúdo, reputado como imoral na sociedade vitoriana. Diante da publicação do romance em forma de livro, Wilde concebeu o prólogo – que não constava da edição fasciculada – como forma de "justificativa" ao público inglês, que insistia em acusar autor e obra de obscenidade.

[33] A tradução privilegiada em nosso estudo, salvo momentos discriminados nas notas, é a realizada por João do Rio (1881-1927) – jornalista, contista, cronista, tradutor e teatrólogo brasileiro, que verteu para o português várias produções wildeanas, como o livro de ensaios *Intentions*, de que ora tratamos, e o drama *Salomé.*

O primeiro ensaio, intitulado *A decadência da mentira* é, na verdade, um diálogo[34] entre os personagens Viviano e Cyrillo, acerca de um artigo que está sendo elaborado pelo primeiro. O conteúdo do artigo de Viviano expõe quatro doutrinas norteadoras, que tangenciam as relações da Vida, da Natureza, da Beleza, da Mentira e da Verdade com a Arte. Todo o percurso seguido pelo personagem-crítico no texto está de acordo com o projeto adotado por Wilde em sua Estética, de modo que este diálogo poderia ser considerado, ao lado do Prefácio ao *O retrato de Dorian Gray*, sobre o qual discorreremos adiante, como o manifesto do Esteticismo como o compreendeu Wilde.

A primeira doutrina defendida por Viviano é a de que a arte nunca expressa nada além de si mesma: ela não tem função didática, não tem compromisso com a representação da realidade e, acima de tudo, não possui nenhuma função moral, sendo sua única obrigação a criação do Belo. De acordo com o autor:

> A Arte encontra em si mesma a perfeição. Não se deve julgá-la por um modelo exterior. Ela é mais um véu do que um espelho. Possui flores e pássaros desconhecidos em qualquer floresta. Inventa e destrói mundos e, com um fio escarlate, pode tirar a lua dos céus. Pertencem-lhe 'as formas mais reais que um homem vivo', assim como os maiores arquétipos, de que as coisas vivas são apenas umas cópias esboçadas. (WILDE, 1992, p. 45, grifos nossos).[35]

Assim concebida, para Viviano – isto é, para Wilde –, a Arte roga o poder supremo de um Deus: é símbolo de perfeição e soberania. Tal concepção de Arte nos remete a um dos princípios das poéticas de Edgar Allan Poe e também de Stéphane Mallarmé, para os quais o culto e a concepção da beleza eram a única meta do poema, bem como da arte em geral.

A noção de Arte mais alinhada ao véu (o símbolo) do que ao espelho (o reflexo do real) deixa entrever a relação a ser estabelecida entre uma obra e seu tempo: em se tratando de literatura, o leitor não deve procurar em uma composição artística real a representação do fato, do banal; o cotidiano só deve comparecer no texto enquanto substrato sobre a obra qual se verticalizará.

A segunda doutrina sustentada pela personagem é a de que toda arte ruim decorre do voltar-se para a Vida e para a Natureza e elegê-las como ideais. Para Viviano (Wilde),

> […] toda arte falsa provém de um retorno à Vida e à Natureza, e da preocupação de elevarem-se essas duas coisas à altura das ideias. Pode-se utilizar a vida e a natureza como materiais, mas, antes, devem elas ser

[34] O emprego da forma dialógica em moldes platônicos foi muito profícuo a Wilde: neste ensaio, bem como em "O crítico como artista", o autor empresta sua voz às personagens e, a partir delas, expõe suas concepções. O que se vê nesses dois textos é, portanto, um "diálogo em camadas": a comunicação do conteúdo ocorre entre as personagens – portanto, internamente ao texto –, e também entre autor (Wilde) e leitor.

[35] Seria interessante observar que semelhante postura esteticista fundamenta a obra-prima de Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor*, escrita em 1921.

> transformadas em convenções artísticas. A arte morre quando deixa de ser imaginativa. O Realismo como método é de completo insucesso – e o artista deve evitar o modernismo da forma e o modernismo do assunto[36]. (WILDE, 1992, p. 60).

Em Wilde, a Vida em si representaria "o dissolvente destruidor da Arte"; aqui, a Vida, bem como a Natureza, serviriam apenas como materiais brutos, que deveriam ser esculpidos pela imaginação e inventividade do autor, com a finalidade de obter, deles, formas perfeitamente belas, separadas da mera realidade por uma barreira intransponível. Em outra passagem, em que se encontra expressa a ideia de que nenhum grande artista vê as coisas como elas são – sob pena de não ser um grande artista, caso quebre essa regra –, o autor relega as obras produzidas sob a alcunha do Realismo, e amparadas pela forma e assunto modernos, à margem do não artístico. A abstração e o idealismo eram condições essenciais da Arte e, assim sendo, representavam mais fortemente o visual e a alma de uma época do que qualquer exposição especular do contexto que a acolheu.

Ao ser questionado a respeito da relevância de uma obra para a compreensão do espírito e do visual da época em que foi produzida, Viviano exemplifica sua opinião valendo-se da arte pictórica oriental: segundo o autor do artigo, compreender-se-ia melhor a alma do estilo e a visão imaginativa japonesa a partir dos quadros de grandes artistas como Hokusai e Hokkei, do que sentado no banco de uma praça de Tóquio.

Viviano elenca, então, sua terceira doutrina, fundamentada na ideia de que a Vida e a Natureza imitam a arte, e não o contrário. De acordo com Viviano,

> Um grande artista imagina um tipo de Vida, como um afoito editor, procura copiar e reduzir ao formato popular. […] a Vida adquire, graças à arte, a espiritualidade, a profundeza do pensamento, do sentimento, a perturbação ou a paz de espírito, mas que ainda pode amoldar-se pelas linhas e cores da Arte […]. Só a Arte nos proporciona a beleza, e os verdadeiros discípulos de um grande artista não são os seus imitadores de *atélier*, mas os que se fazem iguais às suas obras – obras plásticas nos tempos gregos e de pintura nos tempos romanos. Em uma palavra, a Vida é o melhor, ou antes, o único discípulo da arte. (WILDE, 1992, p. 47).

Desse ponto de vista, a Arte era responsável pela criação de comportamentos e padrões sociais copiados pelas pessoas. Para o autor, ao recriar a realidade, a Arte inspira as pessoas, de modo que elas queiram participar desse novo mundo, velado até então. Tal argumento é levado ao absurdo nas páginas que seguem, quando o autor, partindo da ideia de que as coisas

[36] Por "modernismo da forma" e "modernismo do assunto", Wilde compreende os romances realistas e naturalistas levados a cabo, sobretudo, por Zola, na França, e por Charles Dickens, na Inglaterra.

só existem quando nos colocamos a olhar para elas, afirma que, assim como a Vida, a própria Natureza imita a arte:

> [...] o que é a natureza? Não é uma avó que nos houvesse criado; ao contrário, é a nossa criação. As coisas só existem porque nós as vemos; e aquilo que vemos, como vemos, depende das Artes que influem sobre nós. Olhar uma coisa e vê-la são fatos diferentes. Não se vê uma coisa senão quando se compreende a sua beleza. Então, só então, ela brota à existência!... Presentemente a gente vê o nevoeiro, não porque ele exista, mas porque poetas e pintores ensinaram o encanto misterioso de seus efeitos. As névoas poderiam envolver Londres durante séculos […]; mas ninguém nunca as vira, e, assim, nada saberíamos delas. Enquanto a Arte não as inventasse, não existiriam... (WILDE, 1992, p. 52-53)

Além do conteúdo inusitado que encerra, esta proposição wildeana chama atenção por seu tom paradoxal, cujo conteúdo choca o leitor pela inversão de uma asserção antiga: a lógica representada pelo aforismo aristotélico que afirma que "A arte imita a vida" é rompida em seu fundamento, para ser suplantada pelo seu extremo oposto: para Wilde, é vida imita a arte.

A prática da antítese e do paradoxo nos escritos Wilde fora documentada por Merle (1956), a respeito da qual ele afirma:

> Em seu aspecto mais exterior, o paradoxo […] era uma arma de combate forjada nos tempos heroicos do esteticismo militante; 'tão chamativo' em sua brevidade 'como fórmula publicitária', estava destinado a levar a desordem ao campo inimigo. Antítese ou definição, possuía um ritmo suficientemente enérgico e simples o bastante para gravar-se sem dificuldade nas memórias. Os incessantes pequenos choques de surpresa que infligia aos espíritos os estimulava, os mantinha na ansiedade e lhes impunha atenção […] **Em sua origem, com efeito, o paradoxo não é outra coisa que uma afirmação em que a metade da verdade é deliberadamente sacrificada em detrimento da metade que parece mais fecunda ou mais fresca.** Tão deliberado era esse sacrifício em Wilde que fez dele uma teoria. Proclamou que 'o homem que vê todos os aspectos de uma questão um homem que não vê absolutamente nada.[37] (MERLE, 1956, p. 207, grifos e tradução nossos)

De acordo com Merle, o paradoxo, como representação da "meia verdade" – da verdade relativa, de quem a mentira é contígua – transforma-se em teoria na estética do autor.

---

[37] *"En su aspecto más exterior, la paradoja [...] era un arma de combate forjada en los tiempos heroicos del esteticismo militante ; 'tan llamativa' en su brevedad 'como formula publicitaria', estaba destinada a llevar el desorden al campo enemigo. Antitesis o definición, poseía un ritmo lo bastante enérgico y lo bastante simple para grabarse sin dificultad en las memorias. Los incessantes pequeños choques de sorpresa que inflígia a los espíritus, los estimulaba, los mantenía en la ansiedad y les imponía la atención. […]* ***En su origen, en efecto, la paradoja no es outra cosa que una afirmación en la que la mitad de la verdad es deliberadamente sacrificada a la mitad que parece más fecunda o más fresca****. Tan deliberado era en Wilde ese sacrificio que hizo de él una teoría. Proclamó que 'el hombre que ve todos los aspectos de una cuestión,es un ombre que no ve absolutamente nada'".*

Com efeito, a relação wildeana da Arte com a Mentira é comentada logo no início do diálogo e desenvolvida por todo o texto, representando a última das quatro doutrinas elencadas pelo autor, para quem o intento da arte é a revelação de coisas falsas, de mentiras. Dessa forma, a mentira é o alicerce sobre o qual a obra wildeana é erigida. Segundo a personagem Viviano:

> uma das causas principais da banalidade de quase toda a literatura atual é certamente a decadência da **mentira considerada como uma arte**, uma ciência e um prazer social. Os antigos historiadores apresentam-nos deliciosas ficções sob a forma de fatos; o moderno romancista oferece-nos fatos estúpidos à guisa de ficções. (WILDE, 1992, p. 28-9, grifos nossos).

A parte destacada do trecho transposto acima evidencia a relação de adjacência entre a arte e a mentira. Esta relação foi traçada de maneira ainda mais nítida quando o autor afirma que "[...] se nada pode reprimir, ou, ao menos, modificar essa monstruosa idolatria do *fato* [Realismo, Naturalismo], a Arte tornar-se-á estéril e a Beleza desaparecerá da terra" (WILDE, 1992, p. 30). Ou seja: sem a Mentira, não temos Arte e, consequentemente, Beleza.

Por fim, ao intitular o artigo de Viviano de "A decadência da mentira: um protesto", o autor está, na verdade, realizando um manifesto em favor do retorno da Mentira à Arte.

É interessante mencionar, ainda, que o diálogo é intitulado *A dêcadencia da mentira: uma observação*, enquanto o artigo levado a cabo por Viviano dentro do texto se intitula "A decadência da mentira: um protesto". Com isso, a partir dos subtítulos empregados, Wilde confere uma estrutura metalinguística, de "autocontinência gradativa" – ou *mise-en-abyme* – a seu texto, uma vez que, aquilo que no primeiro plano se apresenta como uma observação, transformar-se-á, posterior e/ou consequentemente, em protesto nas teias intratextuais.

O ensaio *Pena, lápis, veneno*, por sua vez, nos interessa aqui menos por questões estéticas do que morais. Nele, Oscar Wilde debruça-se sobre Thomas Griffiths Wainewrigh (1794 – 1847), autor e jornalista inglês acusado de envenenar, ao menos, quatro pessoas, dentre elas familiares e amigos.

Sua intenção ao evidenciar a obra de um suposto homicida era chamar a atenção para o fato de que a ética e a moral nada têm a ver com gênio artístico. Os crimes que ele cometera não alteraram a grandiosidade de sua obra, visto que a arte é autônoma, não devendo, por isso, primar por uma ou outra inclinação moral, sob pena de se converter em "maneirismo imperdoável de estilo".

O último ensaio, intitulado *A verdade das máscaras*, como o próprio nome anuncia, traz como tema subjacente a inexistência de uma verdade absoluta, afinal, muitas verdades podem ser ditas por meio de máscaras. Dissemos que o tema é subjacente, pois, na verdade, o que Wilde faz saltar aos olhos neste ensaio é a imprescindibilidade do vestuário e dos cenários no tocante à instauração do efeito de ilusão de verdade – isto é, da mentira – no teatro.

Em Wilde, identificamos, portanto, "[…] o gosto das grandes mascaradas e [a] adoção de uma postura esteticista que tende a louvar tudo o que seja ostensivamente factício", como afirmou Junqueira (2003, p. 18) ao tratar dos modernistas portugueses.

Como já mencionamos anteriormente, o projeto estético de Oscar Wilde foi grandiosamente erigido em seu Prefácio aforístico à obra *O retrato de Dorian Gray.* Cada uma das sentenças nele proferidas pelo autor ecoa em seus diálogos, ensaios, leituras públicas ou mesmo em suas produções literárias. Ele representa para Wilde, portanto, as salomônicas colunas torsas de sua obra.

Semelhante aos manifestos que se tornaram populares na França a partir da segunda metade do século XIX, e cuja diretriz era, justamente, oferecer ao grande público as linhas norteadoras de uma nova escola ou movimento, além das premissas de que se valera em toda a sua obra, Wilde nos apresenta, nesse prefácio, uma espécie de "ética do artista e do crítico de arte" estetas, que está em plena concordância com o que ele propôs nos ensaios que compõem a obra *Intentions,* como podemos aqui verificar:

> O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte.
> O crítico é quem pode traduzir de outro modo ou para novo meio sua impressão sobre coisas belas. A mais elevada modalidade de crítica, e também a mais baixa, é uma forma de autobiografia.
> Aqueles que encontram significados feios em coisas belas são corruptos sem serem encantadores. Isso é defeito. Aqueles que encontram significados belos em coisas belas são cultos. Para estes há esperança. Eles são os eleitos para os quais as coisas belas significam somente Beleza.
> Não existe livro moral ou imoral. Livros são bem ou mal escritos. Isso é tudo.
> A aversão do século XIX pelo Realismo é a fúria de Caliban ao ver o próprio rosto em um espelho. A aversão do século XIX pelo Romantismo é a fúria de Caliban ao não ver o próprio rosto em um espelho.
> A vida moral de um homem é parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito.
> O artista não deseja provar nada. Mesmo as coisas verdadeiras podem ser provadas.
> O artista não tem inclinações éticas. Uma inclinação ética em um artista é um maneirismo imperdoável de estilo.
> O artista nunca é mórbido. O artista pode expressar tudo.
> Pensamento e linguagem são para o artista instrumentos de uma arte.

> Vício e virtude são para o artista materiais de uma arte. Do ponto de vista da forma, a arte exemplar é a do músico. Do ponto de vista do sentimento, a arte do ator é a exemplar.
> Toda arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo.
> Aqueles que vão além da superfície assumem um risco ao fazê-lo.
> Aqueles que leem o símbolo assumem um risco ao fazê-lo. É o espectador, e não a vida, que a arte verdadeiramente espelha.
> A diversidade de opinião sobre uma obra de arte demonstra que tal trabalho é novo, complexo e vital.
> Quando críticos discordam, o artista está em acordo consigo mesmo.
> Podemos perdoar um homem por fazer alguma coisa útil, desde que ele não a admire. A única desculpa para fazer alguma coisa inútil é podermos admirá-la intensamente.
> Toda arte é completamente inútil. (WILDE, 2012, p. 6)

Conforme explicitamos anteriormente, a obra *O retrato de Dorian Gray* foi publicada primeiramente como suplemento literário da revista estadunidense *Lippinscott's Monthly Magazine* em julho de 1890. Devido ao seu sucesso, ela foi editada, transformada em livro e publicada no ano seguinte. O Prefácio anteriormente citado só aparece na edição livresca da obra, num momento em que a crítica inglesa já havia se levantado contra seu teor "malicioso" e "imoral".

Se o público vitoriano desaprovava em Wilde seu gênio e audácia na elaboração de uma proposta nova de arte que se contrapunha a toda a tradição local, os ventos pareciam mais propícios na França, berço do Decadentismo e Simbolismo, movimentos que estavam alinhados aos ideais wildeanos. Como comenta Michaud (1947, p. 475-6):

> *Le Symbolisme devenait rapidement em effet un mouvement européen. Ici sous son aspect premier de littérature décadente, là sous la forme plus élaborée d'un esthétisme plus ou moins authentiquement symboliste, il pénétrait du moins dans presque tous les pays et determinait, entre 1890 et 1900, une véritable révolution littéraire em Europe.*[38]

Gomes (1994, p. 43), por sua vez, afirma que a Inglaterra não vivenciou integralmente um movimento simbolista. O que houvera, na verdade, fora a eflorescência de células que se alinhavam aos padrões estéticos propostos pelos franceses, representadas pela Irmandade Pré-Rafaelista (cujo aparecimento ele data de 1884, mas cujas raízes remontam a 1848) e pela obra de Oscar Wilde:

> Fortemente influenciado pelo Decadentismo francês, Oscar Wilde escreve uma obra em que valoriza, sobretudo, o trabalho artístico em detrimento da existência, considerada vazia, sem sentido. Sua obra mais famosa é o

[38] "O simbolismo tornava-se rapidamente um movimento europeu. Aqui, sob seu aspecto primeiro de literatura decadente, lá sob a forma mais elaborada de um estetismo mais ou menos autenticamente simbolista, ele penetrava ao menos em quase todos os países, e determinava, entre 1890 e 1900, uma verdadeira revolução literária na Europa." (Tradução nossa)

> romance *The picture of Dorian Gray* [*O retrato de Dorian Gray*] (1891), em que o autor cria uma personagem decadente, inspirada com certeza no Des Esseintes (GOMES, 1994, p. 43).

Ao final do livro, no capítulo em que elenca um rol de artistas que partilharam dessa estética na América e na Europa, Gomes faz novamente menção ao nome do autor.

Como relatamos previamente, muitos poetas buscaram alicerçar suas obras no contexto *fin-de-siècle* parisiense. Wilde fora um dos numerosos artistas a se interessar pela suntuosa arte simbolista, por senti-la afinada às suas propostas no campo da estética. O autor, que nas viagens à França frequentara os cafés e salões mais caros aos simbolistas, sentia-se compreendido em Paris, o que não ocorria na Inglaterra.

A influência do meio simbolista que muitos críticos reconheceram em Wilde deram margem, inclusive, a certas acusações de cópia – acusações com que o autor tivera de se deparar por toda a sua vida, sobretudo acerca de seus poemas. Michaud, ainda discorrendo sobre a expansão do movimento parisiense por toda a Europa, afirma que:

> *"En engleterre, George Moore avait déjà rapporté à Londres un baudelairisme enrichi des vues des jeunes Symbolistes comme René Ghil sur les correspondances, Oscar Wilde donné à ses compatriotes dans le Portrait de Dorian Gray, 1890, une réplique d'A Rebours."* (MICHAUD, 1947, p. 475-6)[39]

As relações de "parentesco" entre as obras *O Retrato de Dorian Gray* (1890) e *Às avessas* (1884), do francês J.-K. Huysmans, são constantemente suscitadas pelos críticos. Para alguns, como é o caso de Schiffer (2010, p. 150), Wilde teria se inspirado em muitos capítulos da mencionada obra francesa – que o autor irlandês teria lido cinco anos antes de escrever seu romance – para a produção de seu *Retrato,* o que evidenciaria a identificação de Wilde com o decadentismo das obras de Baudelaire e Huysmans, em detrimento do realismo e do naturalismo das produções de seu conterrâneo Charles Dickens (1812 – 1870) ou do francês Émile Zola (1840 – 1902).

É interessante ressaltar que, no capítulo 10 da obra *O retrato de Dorian Gray*, o narrador nos atesta a existência de um certo livro amarelo sem enredo, estranho e venenoso, que, oferecido por Lord Henry a Dorian Gray, teria perturbado a mente do jovem mancebo:

> Seus olhos caíram no livro amarelo que Lord Henry lhe enviara. O que seria?, pensou. Dirigiu-se ao pequeno aparador octogonal de cor pérola, que a ele sempre parecera ser obra de estranhas abelhas egípcias que trabalhassem a prata e, pegando o volume, atirou-se numa poltrona e pôs-se

[39] "Na Inglaterra, George Moore já tinha carregado para Londres um baudelairianismo enriquecido das visões dos jovens Simbolistas como Renné Ghil […], Oscar Wilde já tinha dado a seus compatriotas n'*O Retrato de Dorian Gray*, em 1890, uma réplica de *A rebours*." (MICHAUD, 1947, p. 475-6, tradução nossa).

> a virar as páginas. Passando alguns minutos, deixou-se absorver. Era o livro mais estranho que já lera. Pareceu-lhe que, em vestes requintadas, e ao som delicado de flautas, todos os pecados do mundo desfilavam lentamente diante dele. Coisas com que sonhara vagamente de súbito faziam-se reais para ele. Coisas com as quais nunca havia sonhado eram aos poucos reveladas.
> Era um romance sem enredo e com apenas um personagem. Na verdade, era tão somente um estudo psicológico de um certo jovem parisiense que passava a vida tentando concretizar no século XIX todas as paixões e modalidades de pensamento cultivados em todos os séculos, menos o dele, e também concretizar em si, por assim dizer, os vários ânimos pelos quais já passou a alma do mundo, amando, por seu mero artificialismo, aquelas renúncias que os homens tolamente denominam virtude, tanto quanto aquelas rebeliões naturais que os sábios ainda denominam pecado. Estava escrito num curioso estilo cravejado de pedrarias, a um só tempo vívido e obscuro, cheio de *argot* e arcaísmos, de termos técnicos e paráfrases elaboradas, que caracterizam o trabalho de alguns dos mais consumados artistas da escola francesa dos *Symbolistes*. Havia nele metáforas monstruosas como orquídeas e com a mesma sutileza cromática. A vida dos sentidos era descrita em termos de filosofia mística. Às vezes ficava difícil saber se o que lia eram os êxtases espirituais de algum santo medieval ou as confissões mórbidas de um pecador moderno. Era um livro venenoso. O odor pesado de incenso parecia aderir às páginas e perturbar o cérebro. A simples cadência das frases, a monotonia sutil da música do texto, tão eivado de refrões complexos e movimentos primorosamente repetidos, produzia na mente do moço, à medida que passava de um capítulo para outro, uma enfermidade de sonho que o tornava inconsciente do dia que findava e das sombras que avançavam. (WILDE, 2012).

Nota-se que mesmo o estilo empregado pelo autor na elaboração da descrição da obra francesa, apresentando o seu "próprio" estilo e conteúdo, além das características sutis que só seriam verdadeiramente percebidas por alguém que tivesse certa afinação com tal estética, já seriam indícios do fascínio exercido por essa obra em Wilde, fascínio este que resultara em tributo – o que, para Michaud, constituiu-se em uma réplica da obra do artista francês.

Tal encantamento levou a crítica inglesa a tecer comentários aviltantes sobre o conteúdo da obra, bem como sobre seu autor, por vezes vinculando-o de maneira depreciativa aos franceses, como podemos observar nos dois excertos abaixo, retirados, sucessivamente, dos jornais londrinos *The Scots Observer* e *The Daily Chronical*, ambos publicados em junho de 1890:

> 'Se *O retrato de Dorian Gray [...]* é um texto engenhoso, interessante, brilhante e incontestavelmente a obra de um homem letrado, trata-se, no entanto, de uma arte falsa, pois seu interesse é de ordem médico-legal; é falsa em relação à natureza humana, pois o autor não afirma, de modo explicito. Preferir uma vida correta, saudável e equilibrada a um itinerário de monstruosa inequidade. A intriga – que lida com temas aceitáveis apenas em uma delegacia de polícia ou diante de um tribunal de portas fechadas – desonra o autor e o editor. O sr. Wilde possui inteligência, arte e estilo.

> Porém, se só é capaz de escrever para aristocratas fora da lei e jovens mensageiros pervertidos, o quanto antes se voltar para uma profissão decente melhor será para a sua reputação e para a moral pública' (SCHIFFER, 2009, p. 151).

> 'Trata-se de uma narrativa criada pela literatura leprosa dos decadentes franceses, um livro venenoso cuja atmosfera exala odores mefíticos de podridão moral e espiritual – um estudo malicioso da corrupção moral e física de um jovem belo e brilhante que, não fosse sua frivolidade efeminada, poderia ter sido horrível e fascinante' (SCHIFFER, 2009, p. 151).

No primeiro excerto, o crítico se esforça em mostrar ao leitor que *O retrato de Dorian Gray* se constituía de uma "arte falsa", com temas social e moralmente inaceitáveis; e só reconhece que o autor tem "inteligência, arte e estilo", para, no instante seguinte, sugerir que ele escolha uma profissão mais decente e conforme aos valores ingleses coletivos, ou abandone a pena por representar uma ameaça à moral pública. No segundo comentário, mais pungente, o autor assume uma atitude agressiva ao tratar da obra de Wilde; e, ao atacar, mais uma vez, a suposta imoralidade do livro, compara-a à literatura coetânea dos franceses, tecendo contra esta última um comentário não menos aviltante do que o articulado contra o autor irlandês.

Estes dois excertos são representativos da hostilidade da crítica inglesa à obra de um autor que situava a arte "acima do bem e do mal". Se lembrarmo-nos de algumas das linhas aforísticas do Prefácio a esse mesmo romance, além das proposições do ensaio *A decadência da mentira,* é possível compreender de que maneira – e em que medida – os ingleses falharam em – ou mesmo se recusaram a – apreender a obra de Wilde.

De fato, os franceses foram muito mais favoráveis e receptivos ao único romance do autor irlandês. Enquanto a crítica inglesa se mobilizava em acusar todos os deslizes morais de suas obras, e, por vezes, negar-lhe sua veia artística, os franceses do *cénacle* simbolista, mais preocupados com a obra em si do que com qualquer tipo de moral externa ao universo imaginativo, identificavam em Wilde aquela centelha necessária aos artistas de gênio. Stéphane Mallarmé, em correspondência com o autor irlandês datada de 10 de novembro de 1891, escreveu a respeito d'*O retrato de Dorian Gray*:

> Estou acabando o livro, um dos únicos que podem emocionar, visto que sua tensão se faz com um devaneio essencial e com os mais estranhos aromas da alma. Tornar-se pungente por meio de um extraordinário refinamento do intelecto, e humano, em tal atmosfera perversa de beleza, é um milagre que o senhor realiza e com um belo emprego de todas as artes de escritor! "It was the portrait that had done everything." Esse retrato de um Dorian Gray de pé, inquietante, assombrara, mas na escrita, pois ele mesmo não se tornou livre. (MALLARMÉ apud SCHIFFER, 2009, p. 153).

Como podemos notar no excerto acima, Mallarmé – que era considerado o “mestre” do movimento simbolista –, realizou uma avaliação muito positiva d'*O retrato,* destacando como pontos altos dessa obra os mesmos aspectos que a crítica inglesa se empenhara em apontar como imorais, corruptos, leprosos.

Mas quais seriam, a rigor, as características que alinham as duas estéticas: a do Simbolismo francês, e a do Movimento Estético de Wilde?

De acordo com Cohen (2012, p. 214-15), o Esteticismo enfatiza a criação, a obra de arte em si, priorizando a forma sobre a matéria. Sua poesia se sustenta nas formas do verso de grandes exigências técnicas e forte inclinação à música, à rima, à descrição visual e de cores. A alienação estética é compreendida como refúgio na individualidade, e se mostra, no verso, pelo uso de cenários exóticos, que corroborem o distanciamento do real. Os mais puros poemas elaborados sob o Estetismo não tratam, realmente, de alguma coisa: em seu lugar, formas, sons, imagens e clima dominam todos os momentos da criação, de modo que o espaço para a ideia, propriamente, seja reduzido ou mesmo extinto. Seus poemas se voltam inteiramente à evocação da beleza e satisfação estética, imprimindo-se constantemente no reino do amoral. Predominam, aqui, a fuga, a fantasia, o desprendimento, a passividade, o devaneio e a harmonia.

Em contrapartida, para Cohen (2012, p. 214-15), o decadente está em guerra contra a cultura dominante, definindo-se mesmo por meio do conflito e do contraste. O decadente ataca a burguesia expressando seu desprezo pelos valores por ela defendidos, afirmando a superioridade e amoralidade de sua arte. Assim, por exemplo, se a sociedade da época considera as relações sexuais, mesmo entre marido e mulher, um assunto tabu, o decadente pode, com a simples finalidade de *épater le bourgeois,* dedicar um poema de descrição gráfica e íntima de uma noite com uma prostituta.

Tendo em vista tais definições, Cohen (2012, p. 215) afirma que o paradoxo é desfiado ao longo de toda a melhor expressão inglesa do decadentismo na arte: no prefácio ao *Retrato de Dorian Gray.* Nele*,* ao afirmar que “não existe livro moral ou imoral. Livros são bem ou mal escritos. Isso é tudo”, Wilde elabora um manifesto pelo autotelismo da arte, e, ao mesmo tempo, defende seu livro do criticismo moral, afirmando que a moralidade é irrelevante no fazer artístico. E, ao fazê-lo, o autor coloca 'além do bem e do mal' uma obra que é, em si, uma abominação moral, representante da mais pura Decadência (COHEN, 2012, p. 215).

Assim, a partir da leitura de Cohen (2012), podemos afirmar que a obra de Wilde está alinhada ao que anteriormente chamamos de Decadentismo – quando considerada a

diferenciação elaborada por Michaud (1966) –, que se distingue de seu sucedâneo (o Simbolismo) ao mostrar-se mais militante (e menos teorizante, embora Wilde ainda o seja em alguma medida) em favor da emancipação da arte dos entraves de qualquer que fosse a natureza.

4. O MITO DE SALOMÉ EM STÉPHANE MALLARMÉ

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ![40]
(MALLARMÉ, 1998, p. 21)

4.1 Preâmbulo

Que Salomé representasse o eu-lírico de cada um de seus idealizadores, isto não é novo; mas que Mallarmé, famoso por aclamar a neutralidade do poeta na prática sublime, assumiu em correspondência ter colocado nesse poema, mesmo sem o saber, tudo de si, poucos o sabem. Esse fato é suficiente para atestar a importância de *Hérodiade* para o próprio poeta, para a sua obra, e, consequentemente, para os adeptos do movimento simbolista, de que o autor fora considerado um dos mestres precursores: por um lado, um poema que representa a verticalização de uma estética; por outro, o *coeur mis a nu*[41] de Mallarmé.

Diante de *Hérodiade*, o leitor se vê, mais uma vez, desorientado: o mesmo fluxo de imagens anteriormente atestado ressurge aqui, em um (triplo) poema de múltiplas formas. Propositadamente mantido em fragmentos, ele não foi concebido como um todo unitário até o momento em que se ausentou definitivamente seu idealizador. Sua primeira publicação ocorreu nas páginas do *Parnasse Contemporain* de 1869, constituindo-se de apenas um dos três fragmentos que o compõem: tratava-se de sua segunda parte, intitulada *Scène*, em que Hérodiade dialoga com sua Ama-de-leite. As outras duas partes – a saber, *Ouverture ancienne d'Hérodiade* e *Cantique de Saint Jean* – foram unidas à *Scène*, de modo a formar um conjunto efetivo, somente após a morte de Mallarmé.

Passados quase 150 anos desde sua concepção, *Hérodiade* se configura ainda como um objeto profícuo para os estudiosos por sua força expressiva, pela complexidade e encanto que opera no leitor, e, sobretudo, pela magnitude de sua personagem principal, Hérodiade, a mais dolorosamente casta Salomé que o Simbolismo francês gerou em seu solo.

A compreensão do poema mallarmeano esbarra em um obstáculo significativo: por que Mallarmé teria empregado o nome de Herodíade (a mãe) se, em verdade, a personagem que vemos retratada é Salomé (a filha)? Como dissemos anteriormente, de acordo com Oliveira (2007, p. 76), houve certa fusão entre as figuras da mãe e da filha nas revisitações

[40] "Sim, é para mim, para mim, que eu floresço, deserta!"
[41] *Coeur mis à nu* (ou, em português, "coração desnudado", fazendo jogo de palavras com a obra baudelaireana). É interessante ressaltar que esse poema deu início às peregrinações da crítica psicanalítica acerca da obra mallarmeana. A partir das correspondências de Mallarmé, em que vemos atestado, em várias passagens, o processo de criação de *Hérodiade*, é possível constatar nos testemunhos do poeta certa semelhança entre seu estado de espírito e o de sua musa, como ficará mais evidente adiante.

artísticas do mito judaico-cristão de Salomé nas realizações do século XIX, sobretudo nas representações que antecederam a novela de Gustave Flaubert, *Hérodias* (1877).

Buscando explicar sua escolha, Mallarmé escreve, em prefácio – elaborado em 1898 – ao que seria a versão final do poema, que

> *J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé je dirai moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque – la danse, etc., l'isoler comme l'ont fait des tableaux solitaires dans le fait même terrible, mysterieux – et faire mirroiter ce qui probablement hanta – en apparue avec son attribut – le chef du saint – dût la demoiselle constituer un monstre aux amants vulgaires de la vie* – (MALLARMÉ, 1998, p. 147)[42]

De acordo com Gomes (2009, p. 68), em se tratando do caso de Mallarmé, a opção pelo uso do nome de Hérodiade em detrimento do de Salomé transcende o fato histórico e encontra resposta no recurso morfológico do nome da primeira:

> Mallarmé nomeia a heroína de Herodíade, quando, em realidade, está tratando de Salomé. Herodíade, por razões óbvias, não era virgem e nem chegou a manifestar aguda paixão por João Batista. A subversão do mito realizada por Mallarmé seria uma espécie de "licença poética" em relação à imagem da dançarina: o poeta substitui o nome porque "Herodíade" é mais vantajoso poeticamente do que "Salomé". "Herodíade" pode ser decomposto em três segmentos: a) Ero(s) – princípio da ação, do desejo sexual; b) Dia (prefixo, do grego diá) – separação, através de; c) Diade (do grego dyas, ados, do latim, dyade) – um par, grupo de dois.

Dessarte, o leitor deparara-se, ao primeiro contato com o texto, com o prenúncio do drama da personagem de Herodíade: a mulher que almeja cindir, separar alma e carne, calando em si o desejo sexual (demasiado humano) com vistas à ascese espiritual ao Ideal, ao *Inconnu*, ao Nada.

As incursões da personagem de Herodíade pelo imaginário mallarmeano, ao contrário do que comumente se acredita, não tiveram início com o poema dramático sobre o qual nos debruçamos aqui. A musa de gélidos cabelos figurou sob a pena do poeta ainda na juventude, na primeira e baudelairiana fase de Mallarmé, encarnando a mais arrebatadora flor do jardim em "*Les Fleurs" (1864)*, um dos treze poemas que compuseram a coletânea enviada pelo autor à primeira edição do *Parnasse contemporain*, em 1866, e que também integrou as *Poésies* (1899):

[42] "Eu deixei o nome de Hérodiade para bem diferenciá-la da Salomé que eu diria moderna ou exumada com seu artigo de notícia arcaico – a dança, etc., isolá-la como se faz com quadros solitários no mesmo fato terrível – e fazer espelhar aquilo que provavelmente assombrara – em aparecida com seu atributo – a cabeça do santo – a moça deveria se constituir como um monstro aos amantes vulgares da vida." (Tradução nossa)

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,
[...]
L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose !

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure !
[...]
(MALLARMÉ, 1998, p. 10-11, grifos nossos).[43]

À parte o forte apelo à estética baudelairiana – evidente, por exemplo, no emprego do termo "*azur*", a impenetrabilidade misteriosa e "cruelmente irônica" (como podemos ver no poema *O cisne*, de Baudelaire, bem como no poema "*L'Azur*", do próprio Mallarmé) do céu que será rechaçado na fase seguinte, pela personagem de Herodíade –, já é possível notar nesse poema um primeiro movimento em direção ao que se tornaria a estética tipicamente mallarmeana, com sua preocupação formal e sonora, os *emjambements* pouco usuais e a sintaxe truncada; a imprecisão temporal – flagrante em "*vieil"* (velho), "*jour premier"* (dia primeiro) e, novamente, "*jadis*" (outrora), denotando um tempo muito anterior, mítico –, obsessão pela pureza – herança de Poe desfiada *ad absurdum* no período seguinte de sua produção, e denotada aqui pelo excesso de termos e expressões relacionados à cor branca, como *neige* (neve), *jardin clair* (jardim claro)*, blancheur sanglotante de lys* (brancura soluçante de lis)*, horizonts palis* (horizontes empalidecidos) – dentre outros.

Essa primeira e rubra Hérodiade é "Eva do Paraíso, que se tornou pecadora e cruel" (MAURON, 1968, p. 30). Em meio a um cenário todo tingido de azul e branco, sobressai Hérodiade: *rosa cruel* regada por *sangue selvagem e radiante; fleur maladive*, nascera implacável no jardim mallarmeano, afigurando-se, assim, no momento mesmo de seu natalício, um mau presságio dos tempos gelados e de impotência criadora do poeta, que acabavam de se iniciar.

[43] "Das avalanches de ouro do velho azul, no dia/Primeiro e da neve sempiterna dos astros/Separaste outrora os grandes cálices para/A terra ainda jovem e virgem dos desastres [...]/O jacinto, o mirto de adorável brilho/E, semelhante à carne da mulher, a rosa/Cruel, Herodíade em flor do jardim claro,/Que um sangue indomável e radiante asperge!/E fizeste a brancura soluçante dos lírios/que girando nos mares de suspiros que ela aflora/Pelo incenso azul de horizontes descorados/Sonhadoramente sobe à lua que plange!" (Tradução de Joaquim Brasil Fontes, 2007, p. 137)

Como mencionado acima, Mallarmé dá notícias da elaboração de *Hérodiade* no final de outubro de 1864, em carta ao amigo poeta Henri Cazalis. Na missiva, além do relato do novo empreendimento, Mallarmé dá mostras das linhas iniciais e norteadoras de sua nova estética [44]:

> *Le vers ne doit, donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation. Je ne sais si tu me devines, mais j'espère que tu m'approveras quand j'aurai réussi. Car* je veux – *pour la première fois de ma vie –* réussir. *Je ne toucherais plus jamais à ma plume, si j'étais terrassé.*[45] (MALLARMÉ, 1998, p. 663, grifo do autor)

O final do trecho acima transposto evidencia a tensão em meio à qual Hérodiade emerge: o poeta, agora completamente envolvido com sua nova estética, coloca em xeque sua carreira caso venha a falhar nessa empreitada. Está, no entanto, obstinado a fazer surgir daí uma das colunas que sustentará todo o seu projeto vindouro.

As nevralgias do poeta quando da elaboração do poema – ou, talvez, provocadas pelo poema e pelos ventos da gelada Tournon – são evidenciadas por Mallarmé em suas correspondências: em carta a Cazalis, datada de 21 de maio de 1866, o poeta afirma estar "*malade d'Hérodiade*". Nesse período, Mallarmé estaria submerso no mais profundo *gouffre* (abismo) pessoal, do qual emergiria no mesmo ano, indelevelmente marcado pelos processos que o conduziram à negação do seu próprio eu em nome de uma poesia absoluta. A carta enviada a Cazalis em 13 de julho de 1866 participa ao amigo a situação em que se encontra o poeta e pede distanciamento nesse que se fez momento de autoexílio nos confins de si mesmo:

> *Ne m'en demande pas plus, mon bon Henri. Imagine que je suis en voyage et que, par ce soleil, l'encre des auberges est séchée. En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et* ***si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un cher poème auquel je travaille et, cet hiver (ou un autre)*** **Hérodiade,** ***où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises****, et dont j'ai enfin trouvé le fin mot,*

[44] As preocupações com o *efeito* produzido pela obra, **também influência das leituras de Poe**, são atestadas já no início de 1864, na elaboração de seu profundo "*Azur*", como denota correspondência de Mallarmé a Cazalis, datada de 7 de janeiro. No entanto, a busca pela representação do efeito, e não da "coisa em si", só vem retratada nesses termos na carta de 30 de outubro de 1864.

[45] "O verso não deve, portanto, aí, se compor de palavras, mas de intenções, e todas as palavras se apagarem diante da sensação. Eu não sei se você me compreende, mas eu espero que me você me apoie quando eu tiver conseguido. Pois *eu quero* – pela primeira vez na minha vida – conseguir. Não tocaria jamais em minha pena, se fosse derrotado" (tradução nossa).

> *ce qui me raffermit et me facilitera le labeur.*[46] (MALLARMÉ, 1998, p. 701, grifos nossos)

O trecho transposto acima é exemplo de como, nesse ponto, separar o poeta Stéphane de sua musa torna-se uma tarefa quase impossível. Herodíade está no centro de uma revolução poética e espiritual, em que opera, ao mesmo tempo, os papéis de personagem e do próprio autor (como veremos adiante, ao tratarmos do artigo "Salomé, a musa do fim-de-século", de Álvaro Cardoso Gomes).

Fontes (2007, p. 95) chama atenção para as confluências entre uma correspondência enviada a Cazalis em março ou abril de 1865 e um trecho do segundo fragmento do poema, *Scène*:

> Correspondência:
>
> *[...]* ***je recule, devant les glaces, en voyant ma face degradée et éteinte****, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc. Être un vieillard, fini, à vingt-trois ans, alors que tous ceux qu'on aime vivent dans la lumière et les fleurs, à l'âge des chefs-d'oeuvre!*[47] (MALLARMÉ, 1998, p. 674, grifos nossos)
>
> Herodíade:
>
> *Assez ! Tiens devant moi ce miroir.*
> ***O miroir !***
> ***Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée***
> *Que de fois et pendant des heures, désolée*
> *Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont*
> ***Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,***
> ***Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine****,*
> ***Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,***
> ***J'ai de mon rêve épars connu la nudité !*** [48]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19, grifos nossos).

Assim como sua musa, Mallarmé se sente apagado, *éteint*, uma *ombre lointaine* (sombra longínqua) ao se olhar no *quadre gelée* (quadro gelado). Não obstante, e acima de tudo, o movimento de olhar-se no espelho desnuda a realidade do poeta – ou, ao menos, um

---

[46] "Não perguntes mais de mim, meu bom Henri. Imagines que eu estou em viagem e que, por esse sol, a tinta dos albergues secou. Na verdade, eu estou viajando, mas em países desconhecidos e **se, para fugir da realidade tórrida, eu me deleito em evocar imagens frias, eu te direi que estou há um mês nas mais puras geleiras da Estética, – que após ter encontrado o Nada, eu encontrei o Belo, – e que tu não podes imaginar em que altitudes lúcidas me aventuro. Sairá daí um caro poema em que trabalho e, neste inverno (ou um outro)** ***Hérodiade*****, em que eu me tinha colocado inteiro sem o saber, de onde minhas dúvidas e mal-estares,** e do qual eu enfim encontrei a palavra final, o que me fortalece e me facilitará o trabalho." (Tradução nossa)

[47] "[...] recuo, diante dos espelhos, vendo minha face degradada e apagada, e choro quando me sinto vazio e não posso lançar uma palavra sobre o papel implacavelmente branco. Ser um velho, acabado, aos vinte e três anos, enquanto todos que amamos vivem na luz e nas flores, à idade das obras primas!" (Tradução nossa)

[48] "Basta! Sustém diante de mim o espelho./**Ó espelho!/Água fria de tédio em teu quadro gelada**,/Quantas vezes, perdidas horas, desolada/De sonhos, entre as vãs memórias que procuro/**Como folhas sob teu vidro oco e obscuro,/Pousei em ti como uma sombra fugidia,/Porém – horror! – à noite, em tua fonte fria,/Do meu sonho disperso eu vi toda a nudez!**" (Tradução de Augusto de Campos, grifos nossos)

presságio dela: o horror da imagem severamente refletida por ele vislumbra, em Mallarmé, a folha em branco, em Hérodiade, o sonho disperso da musa que espera "por uma coisa desconhecida". Assim, depreende-se que, como as outras Salomés simbolistas o foram para seus idealizadores, Herodíade representara, para Mallarmé, o seu *alter ego*, sua *anima* perversa (GOMES, 2009, p. 69).

Hérodiade começou a ser escrito em 1864, em forma de tragédia, quando Mallarmé contava apenas 22 anos. Mas o poeta não teve tempo de concluir a obra: a partir de relatos em suas correspondências – sobretudo com os amigos Lefébure, Cazalis e Aubanel –, bem como de esboços remanescentes após sua morte, sabemos que Mallarmé intentava elaborar uma obra em seis partes, a que daria o nome de *Les Noces d'Hérodiade, Mystère* ("As núpcias de Herodias, Mistério"). Como mostra Campos (1987, p. 17-18), tal obra deveria compor-se de um *Prelúdio* (cujo lugar foi ocupado pela *Ouverture Ancienne*); a *Scène*, publicada por Mallarmé já em 1869; uma *Cena intermediária*, que representaria o momento em que Hérodias pediria a cabeça do profeta João Batista; o *Cantique de Saint Jean*, ou o canto da cabeça degolada; além de um *Monólogo* explicativo e um *Final*. Campos comenta também que, em 1959, Gardner Davies chegou a publicar um livro intitulado *Les Noces d'Hérodiade, Mystère*, em que o estudioso reuniu os fragmentos e esboços deixados por Mallarmé. No entanto, em nosso trabalho, optamos por utilizar apenas as três partes concluídas do poema, referentes à *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, à *Scène* e ao *Cantique de Saint Jean*.

Augusto de Campos (1987) afirma, ainda, que a linguagem dos três fragmentos é bem diferente entre si: enquanto a *Abertura* e a *Cena* são compostas por versos alexandrinos de rimas paralelas – sendo a primeira muito abstrata e hermética, e a segunda mais nítida e comunicativa, apesar de seu rigor e contenção –, o *Cântico de São João* apresenta versos breves, em esquema rímico 6-6-6-4, que conferem um "efeito contrastante e grotesco, entre humor e terror" (CAMPOS, 1987, p. 21).

4.2 *Abertura antiga*

A *Abertura antiga* foi, na verdade, a segunda parte a ser escrita. Neste fragmento, a partir do solilóquio da Ama, o leitor toma conhecimento do drama de Hérodíade: a princesa, que vive só em sua torre cercada de ferro, pedras, e antigos artefatos bélicos, após o pai (o rei) ter abandonado o palácio e fugido (para o Reino Cisalpino, como mostra o verso de número 80 da *Abertura*), deixando tudo inerte e sem vida:

***Une Aurore a, plumage héraldique**, choisi*
Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
***Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau**, caprice*
Solitaire d'aurore au vain plumage noir...
Ah ! des pays déchus et tristes le manoir !
Pas de clapotement ! L'eau morne se résigne,
Que ne visite plus la plume ni le cygne
***Inoubliable** : l'eau reflète l'abandon*
De l'automne éteignant en elle son brandon :
*Du **cygne** quand parmi le pâle mausolée*
*Ou la **plume** plongea la tête, désolée*
Par le diamant pur de quelque étoile, mais
Antérieure, qui ne scintilla jamais. [49]
(MALLARMÉ, 1998, p. 139, grifos nossos)

Uma versão em prosa do trecho apresentaria o seguinte enredo: uma Aurora – de heráldica e vã plumagem negra – escolheu, num capricho solitário, nossa torre cinerária e sacrificadora, vertida em tumba pesada após a fuga de um belo pássaro (o rei), fazendo recair sobre ela o mau agouro. Desde então a mansão (*le manoir*, *triste*) se transformou no símbolo de um reino triste a se findar: ela representa o abatimento, o perecimento de tudo ao seu entorno. Tudo se tornou inerte: mesmo a água triste se conforma com a ausência do cisne inesquecível.

A imagem da torre – lugar-comum simbolista do isolamento da realidade –, é adjetivada com a palavra "cinerária", o que contribui com a concepção do palácio como um lugar de morte, de luto e de pesar. Para Gomes (2009, p. 69), a torre é *locus* de anulação da passagem do tempo, como mímese desse espaço mortuário, "o intervalo entre o crepúsculo e a aurora, entre a vida e a morte, entre o real e o irreal: 'ah, mausoléu de reinos tristes a findar", e afirma, ainda, que ela, "por ser elevada, aproxima o ser da idealidade pura, o 'diamante puro de uma estrela, a qual não cintilou jamais seu furor ancestral'". Por fim, para o crítico, nesse contexto e espaço límbicos,

> A Ama cumpre, pois, o papel de Sibila, por abrir o poema e conter em si os germes do passado e do futuro. No primeiro caso, ela é 'uma voz do passado em longo pensamento/É a minha, já prestes ao encantamento?'; no segundo caso, profetiza a morte do sonho, do ideal. (GOMES, 2009, p. 69)

Estabelece-se, portanto, um ambiente que está a meio caminho do evanescimento. A água, elemento que será abordado adiante, reflete o abandono do outono, isto é, revela o fim

[49] "Eis que uma Aurora, heráldica plumagem, quis/Fazer de nossa torre cinerária o nicho,/Tumba de que fugiu um pássaro, capricho/Solitário de aurora às negras plumas do ar.../Ah, mausoléu de reinos tristes a findar!/Nenhuma turbação! A água morna e sem tisne/Resigna-se a não ver a pluma nem o cisne/Inolvidável: a água reflete o exílio/Do outono que extinguiu no espelho o fogo e o brilho:/Do cisne, que por entre a lápide gelada/Ou a pluma afundou o colo, desolada/Pelo diamante puro de uma estrela, a qual/Não cintilou jamais seu furor ancestral." (Tradução de Augusto de Campos).

dessa estação, e o início do inverno, de tempos difíceis. O outono, ao apagar seus resquícios da superfície das águas, ao mesmo tempo, apaga as cinzas – as lembranças – do cisne do "pálido mausoléu", o que denota seu desaparecimento.

Richard (1961, p. 69), partindo do poema *Las de l'amer repos* (1864-5), explica que a tarefa de ir ao encalço da evaporação ou do desaparecimento (dos seres e objetos mundanos) torna-se a obsessão de Mallarmé; e essa obsessão se acentua visivelmente a partir da *Abertura antiga*. De fato, deparamo-nos, desde o início do poema, com o movimento para o qual alertou o estudioso: em *Abertura antiga*, o grande silêncio se instala na poesia de Mallarmé; tudo está em vias do desvanecimento, o que fica mais evidente no trecho abaixo, quando a Ama descreve o quarto em que Herodíade se conserva:

> *La chambre singulière en un cadre, attirail*
> *De siècle belliqueux, orfèvrerie éteinte,*
> *A le neigeux jadis pour ancienne teinte,*
> *Et sa tapisserie, au lustre nacré, plis*
> *Inutiles avec les yeux ensevelis*
> *De sibylles offrant leur ongle vieil aux Mages.*
> *Une d'elles, avec un passé de ramages*
> *Sur ma robe blanchie en l'ivoire fermé*
> *Au ciel d'oiseaux parmi l'argent noir parsemé,*
> *Semble, de vols partir costumée et fantôme,*
> *Un arôme qui porte, ô roses ! un arôme,*
> *Loin du lit vide qu'un cierge soufflé cachait,*
> *Un arôme d'ors froids rôdant sur le sachet,*
> *Une touffe de fleurs parjures à la lune*
> *(A la cire expirée encor s'effeuille l'une),*
> *De qui le long regret et les tiges de qui*
> *Trempent en un seul verre à l'éclat alangui.*[50]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 138)

Valendo-se deste trecho do poema, Richard (1961) explica que, ao perseguir o evanescente, ao debruçar-se sobre a representação daquilo que está no limite entre a vida e a morte (metaforizando, com isso, o exercício da escrita poética, que está nas fronteiras da linguagem, local onde "muitos achariam o ar irrespirável"), a *Abertura* se cifra sob o signo da negatividade e do vazio:

> Sol nascendo, torre cinerária, água morna que 'não visita mais a pluma nem o cisne'. A mesma aurora que vem iluminar pela última vez essa terra decaída não traz mais nenhuma mensagem, nenhuma anunciação válida: ela brilha sobre ela por acaso, 'capricho Solitário de aurora de grande plumagem

[50] "O quarto singular no seu quadro, arsenal/De século guerreiro, artesania extinta,/Tem a neve do outrora para a antiga tinta,/Sua tapeçaria em lustre nácar, pregas/Inúteis sob o olhar de olhos sepultos, cegas/Sibilas a ofertar a úngula longa aos Magos./Uma delas, com ramos de remorsos pagos/Sobre meu alvo manto e seu marfim calado/Ao céu de pássaros em prata negra alado,/Parece, a revoar fantasma fruta-cor,/Um olor que transporta, ó rosas! um olor/Longe do leito vago, oculto à vela escassa,/Um olor de ouros frios a se evolar da taça/Uma efusão de flores infiéis à Lua,/(Junto ao círio expirante uma se esfolha nua)/Das quais o longo adeus e as hastes outonais/Molham em um só vidro os lânguidos fanais." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 51-3)

> negra'. Em seguida, é a mobília de um quarto deserto que se desvanece e morre diante de nós. Armas manchadas, tapeçaria nevosa, vestido empalidecido poderiam a rigor, em outras circunstâncias, suportar um despertar do desvanecido, um retorno do ser. Mas essas flores infiéis à sua origem, 'perjuram a lua', esses odores de morte, 'de ossos frios', esses perfumes de rosas que nos remetem, como em um eco irresponsável, a outros perfumes de rosas, que nos dirigem, por sua vez, rumo a uma fonte falsa, um leito vazio, ele próprio escondido por um círio apagado..., todos esses elementos privativos escavam a noção de uma negatividade, de um vazio que os objetos teriam por única função repercutir indefinidamente em nós. O desvanecido suporta doravante uma vertigem; no lugar de acolher e de nos transmitir como outrora os signos positivos de um longínquo, ele nos obriga a fazer a experiência dolorosa de uma queda infundada, de um trajeto que não vai a lugar nenhum.[51] (RICHARD, 1961, p. 70, tradução nossa).

Para Richard (1961), a poesia mallarmeana que se inicia ainda na adolescência do poeta e se estende até meados da década de 1860 se divide em quatro fases: primeiramente, a do exílio e impotência, momento que se define pela ruptura da unidade edênica e pela consequente consciência da interdição celeste (isto é, a impenetrabilidade do *azur,* representada pela janela – barreira vítrea – no poema *Sainte*); em seguida, a fase das comunicações com o decaído (*le déchu*, ou o decadente), na qual do céu descendem mensagens (confissões celestes), e de que o poema em prosa *O demônio da analogia* é o exemplo ideal; tem-se, então, o início das comunicações com o desvanecido (*le fané*), cujo valor espiritual é o de relacionar o passado e o longínquo, e cujo representante é o poema em prosa *Frêmito de inverno*; e, por fim, a fase da invasão do vazio, que trata da fragilidade das comunicações fanadas, que se configura como o último momento de equilíbrio na borda do nada e pelo desenvolvimento do drama da abolição.

Richard (1961, p. 69-70) insere a *Abertura* no limiar dessa última fase, atribuindo a ela o marco inicial da invasão do vazio e – consequentemente – do silêncio dos tempos de outrora:

> *Et, force du silence et des noires ténèbres*
> *Tout rentre également en l'ancien passé,*

---

[51] *"Soleil levant, tour cinéraire, eau morne que 'ne visite plus la plume ni le cygne'. L'aurore même qui vient éclairer pour la dernière fois cette terre déchue ne lui aporte plus aucun message, aucune annonciation valable: elle brille sur elle par hasard, 'caprice Solitaire d'aurore au grand plumage noir'. Puis c'est le mobilier d'une chambre déserte qui se fane et meurt devant nous. Armes ternies, tapisserie neigeuse, robe pâlie pourraient à la rigueur, en d'autres circonstances, supporter un réveil du fané, un retour d'être. Mais ces fleurs infidèles à leur origine, 'parjures à la lune', ces odeurs de mort, 'd'os froids', ces parfums de roses qui nous renvoient, comme en un irresponsable écho, à d'autres parfums de roses, qui nous dirigent à leur tour vers une fausse source, un lit vide, caché lui même par un cierge éteint..., tous ces éléments privatifs creusent la notion d'une négativité, d'un vide que les objets auraient pour seule fonction d'indéfiniment répercuter em nous. Le fané supporte désormais un vertige; au lieu d'accueillir et de nous transmettre comme jadis les signes positifs d'un lointain, il nous oblige à faire la douloureuse expérience d'une chute infondée, d'un trajet qui ne va nulle part."*

Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
Comme l'eau des bassins anciens se résigne.[52]
(MALLARMÉ, 1998, p. 138)

Esse silêncio, como vimos, se faz diante da leveza insustentável dos objetos fanados, sem qualquer outra função além de "repercutir indefinidamente em nós"; a partir da *Abertura*, os objetos e seres terrenos nos poemas mallarmeanos se volatizam e adquirem composição quase translúcida, interiorizando-se, esvaziando-se, silenciando-se, tornando-se, também, por sua vez, bibelôs abolidos de inanidade sonora.

É interessante comentar que Praz (1996) teria identificado esse silêncio ao redor de Herodíade, afirmando que "ela [...] se imagina errante no silêncio de seus vastos apartamentos" (PRAZ, 1996, p. 279): o espaço da torre, esvaziado, é palco das deambulações infinitas da princesa, esse cisne *gauche*.

A imagem do cisne, em par com a do albatroz, apresenta-se, na poesia da modernidade, a partir de Baudelaire, como o símbolo do poeta incompreendido e, consequentemente, marginalizado. Em seu poema *L'Albatros*, Baudelaire retrata o pássaro que é capturado do alto de seu voo pela tripulação de um navio e lançado ao chão da embarcação, onde ele erra, desajeitado, servindo como pilhéria aos navegantes. E conclui, afirmando que:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher [53]
(BAUDELAIRE, 1996, p. 100).

Em outro poema baudelaireano intitulado *Le cygne*, o eu lírico retrata com melancolia a lembrança de uma de suas *flanêries* pela cidade de Paris, que sofria grandes reformas arquitetônicas à época. Nessa ocasião, ele vira um cisne – o qual ele compara a um exilado, adjetivando-o como "ridículo" e "sublime" – que havia escapado de seu cativeiro voltar-se para o céu "irônico" e "cruelmente azul", numa atitude de confrontamento com Deus.

Em *Herodíade*, as comparações da princesa com a imagem do cisne têm início já no primeiro fragmento do poema, em que a Ama afirma que a personagem de Herodíade é "criança, exilada em seu coração precioso, como um cisne escondendo na pluma seus olhos." No entanto, a imagem do cisne, que se apresenta logo na primeira estrofe da *Abertura antiga*,

[52] "E, força do silêncio e trevas absolutas,/Tudo retorna igual ao antigo passado/Fatídico, vencido, apático, cansado,/Como a água de antigos tanques se resigna." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 53).
[53] "O Poeta se compara ao príncipe da altura/Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; Exilado no chão, em meio à turba obscura,/As asas de gigante impedem-no de voar." (Tradução de Ivan Junqueira, 2006, sem paginação)

desdobra-se em múltiplos personagens e de forma diversa: ao longo do texto, deparamo-nos com asas, plumas (repetida cinco vezes), plumagem (inscrita duas vezes), pássaro, pescoço, bem como com a imagem do cisne em si (mencionada cinco vezes), atribuídos ora à Aurora, ora ao rei, ora à própria personagem de Hérodiade. Na Abertura, como vimos no excerto apresentado acima, a Aurora é retratada como uma espécie de entidade de plumagem heráldica; e a primeira referência ao rei desaparecido o apresenta como um pássaro fugido, vítima da "aurora de vã plumagem negra".

As referências ao cisne se fazem, ainda, à maneira de um "espelhamento fônico" no poema: na quarta estrofe da Abertura antiga, podemos ler, nos versos 58 e 59:

> ***Elle a chanté, parfois incohérante, signe***
> ***Lamentable!*** [54]
> *le lit aux pages de vélin,*
> *Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin !*
> (MALLARMÉ, 1998, p. 139, grifos nossos)

O termo *signe* (signo), em francês, pronuncia-se da mesma maneira que *cygne* (cisne): Hérodiade é "signo lamentável" e, ao mesmo tempo, "cisne lamentável", incoerente, inadaptado ao meio em que vive. Isto nos remete ao soneto mallarmeano *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* (em tradução literal, "O virgem, o vivaz e o belo hoje"), em que um cisne, também incoerente ou inadaptado, não canta a região em que vive (o "reino do impoético", de acordo com Berardinelli (2007)), pois, desesperançoso, fora acometido pelo estéril e entediante inverno.

Para Álvaro Cardoso Gomes (2009, p. 69),

> O poema tem impressionante coesão, na medida em que a figura de Herodíade se multiplica em unidades de sentido dispersas pelo texto. A imagem 'virgem exilada em sua pura imagem', que remete ao mito de Narciso, desdobra-se na comparação explícita 'como um cisne que escondeu os olhos na plumagem', em 'a água só reflete o exílio/Do outono que extinguiu no espelho o fogo e o brilho' e em 'uma Aurora em lágrimas as alas!'. Herodíade é, pois, Aurora, outono e cisne, emblemáticos, respectivamente, de um processo de extinção e de rejeição da realidade (a Aurora e o outono agonizam, e o cisne 'esconde os olhos na plumagem' ou 'por entre a lápide gelada/Ou a pluma afundou o colo').

Assim, podemos compreender, a partir da dispersão da figura do cisne ao longo do poema, por vezes afinada a outros sujeitos que não a princesa, a figura da própria Herodíade pluripartida em diversas unidades e dispersa pelo texto. Nesse sentido, mais uma vez, a sentença de Friedrich (1991), que trata do nivelamento do ato de poetar com a composição, se

[54] "Ela cantou, por vezes incoerente, signo/Lamentável!/o leito em papel pergaminho,/Tal, inútil e tão claustral,/mesmo o linho!" (Tradução de Augusto de Campos)

faz presente: a dispersão da personagem da gélida musa, que se torna marcante no segundo fragmento do poema, é símbolo da desconcretização de Hérodiade enquanto ser desse mundo; gesto que, por sua vez, se afina ao desprezo do poeta por tudo o que o circunda.

Por fim, com a *Abertura antiga*, portanto, podemos compreender Herodíade como a "criança exilada em seu coração precioso" (verso 91), signo "incoerente" e "lamentável" (versos 57 e 57), e como a fria, errante, solitária e desprotegida criança (do verso 64 ao 72):

> *Froide enfant, de garder en son plaisir subtil*
> *Au matin grelottant de fleurs, ses promenades,*
> *Et quand le soir méchant a coupé les grenades !*
> *[...]*
> *Que, délaissée, elle erre, et sur son ombre pas*
> *Un ange accompagnant son indicible pas !* [55]

Esse fragmento inicial apresenta um total de cinco estrofes, compostas por 96 versos alexandrinos em rimas paralelas, muito herméticos, bem ao estilo da segunda fase do poeta. Neles, Jean-Pierre Richard (1961, p. 72) chama atenção para o uso excessivo de aposições, genitivos, reduplicação de termos, e amplo emprego de inversões e ambiguidades semânticas; enquanto Augusto de Campos (1987, p. 26) identifica:

> Uma sintaxe oblíqua, desencaminhada por circunlóquios, e de uma tal torção, que chega a ostentar poucos verbos-em-ação em longuíssimas passagens, faz dessa *Ouverture* um poema experimental, antecipador dos fracionamentos prismáticos do *Coup de Dés*. […] É com essa linguagem fugidia, atravessada de metonímias e metáforas de 2o. grau, que o vemos 'perfurando o verso' […] para dele extrair o discurso como que afásico, ou sob velatura, que 'pinta não a coisa, mas o efeito que ela produz'."

Ainda, além da baixa quantidade de verbos-em-ação, um grande número de verbos aparece no infinitivo, o que confere ao poema – que, como já dissemos, foi antes pensado para os palcos – o efeito de estaticidade apreciado pelo drama simbolista como símbolo da inação, da passividade do poeta frente ao mundo circundante e às forças do universo.

Com efeito, em *Hérodiade* deparamo-nos com a verticalização da base da estética mallarmeana – e mesmo simbolista – a ser desenvolvida nos anos posteriores, uma vez que, como ficará mais evidente ao tratarmos da *Cena*, cada uma das frases postas na boca da personagem remete a certas tendências levadas a cabo pelos artistas do referido período literário e, sobretudo, de seu idealizador. Trata-se, mais uma vez, do nivelamento do ato de poetar com a composição poética, de que tratava Friedrich (1991). E Valéry (apud CAMPOS,

[55] "Fria infante que o seu prazer sutil continha/De caminhar ao fluir das flores das manhãs/E quando a noite má já cortara as romãs! […] Que ela se vá, errante, e em sua sombra nem/Um anjo a acompanhar seu passo de ninguém!" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 55)

1987, p. 16) teria visto nessa mesma obra, a um só tempo, a expressão, não apenas de uma estética, mas também, de uma ética[56].

4.3 *Cena*

A *Scène* (doravante, *Cena*), primeira parte do poema a ser elaborada, é o único momento em que vemos a personagem de Herodíade-Salomé ganhar voz, e, por isso, é a que mais nos interessa em nosso trabalho. Enquanto na *Abertura antiga* a Ama é responsável pela apresentação do drama da princesa solitária, confinada em sua torre – de marfim, de ferro, de gelo, de introspecção –, na *Cena* vemos emergir Herodíade do recluso claustro em que vive para um diálogo com sua Ama – que, neste momento, exerce o papel de "mediador entre o real e o irreal" (GOMES, 2009, p. 70).

Os primeiros versos do poema já deflagram, na fala da Ama, o aspecto fantasmagórico da princesa errante ("sombra de uma princesa"), que está em vias de tornar-se um ser da idealidade; bem como demarcam, na fala da musa, a necessidade de afastamento de tudo que seja mundano, a começar por sua própria Ama-de-leite:

> ***Nourrice.***
> *Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?*
> *A mes lèvres tes doigts et leurs bagues et cesse*
> *De marcher dans un âge ignoré...*
>
> ***Hérodiade.***
> ***Reculez.***
> *Le blond torrent de mes cheveux immaculés*
> *Quand il baigne mon corps solitaire le glace*
> *D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace*
> *Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait*
> *Si la beauté n'était la mort...* [57]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 17, grifo nosso).

A primeira fala de Herodíade é sintomática da condição dramática da personagem, que se define pelos conflitos internos entre o profano e o sublime, e pela busca da beleza ideal através da castidade. Após interromper o movimento da Ama, que ia em sua direção para beijá-la, a princesa parece celebrar dolorosamente os seus iluminados cabelos: imortais, e que, sendo-o, são fonte de horror eterno, já que essa é a sensação que lhe inspiram. Ao contrário da

[56] "Este poema me produziu um efeito de incomparável beleza. (…) Em Herodias, obra que Mallarmé jamais terminou (e a qual volveu muito mais tarde, perto do fim da vida, esperando acabá-la), a pureza, a virgindade, a esterilidade aparecem como condição mesma da beleza. Talvez se possa ver nessa aliança de aparência inumana, nessa vocação da alma para o estado de cristal, a extrema expressão de toda uma estética? Se não se tratar de uma ética?..." (VALÉRY, 1973, apud CAMPOS, 1987, p. 16).

[57] **Ama:** "Vives! ou vejo só uma sombra de princesa?/A meus lábios, teus dedos e anéis. Pobre presa,/Cessa de caminhar para o ignoto.../ **Hérodiade: Recues.** Que o louro rio dos meus cabelos flua:/Quando banha meu corpo solitário, o gela/De horror, e meus cabelos que a luz vela/São imortais. Mulher, um beijo, e eu morreria/Se a beleza não fosse a morte." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 57, grifos nossos.)

primeira rubra Herodíade evocada no poema *Les Fleus*, que se apresentava como uma "Eva do Paraíso perdido, que se tornou pecadora e cruel", nos termos de Mauron (1968), vemos, agora, surgir uma Herodíade de contornos gelados.

Continuando sua fala inicial, Herodíade dá o primeiro testemunho do drama que vivencia:

> *Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,*
> *Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,*
> *Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris*
> *De suivre du regard les languides débris*
> *Descendre, à travers ma rêverie, en silence,*
> *Les lions, de ma robe écartent l'indolence*
> *Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer*[58]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 18).

Friamente consciente de sua inadaptação ao mundo, Herodíade é um ser que sonha com os exílios, mirando-se rarefeita no espelho das fontes, fragmentando-se como uma flor nas mãos de uma criança que brinca de bem-me-quer. É um ser que, descendo à cova de seus leões em seus devaneios, tal como Orfeu, doma as feras e, poeticamente, doma seus instintos.

A Ama tenta, então, em vão, perfumar os cabelos da princesa, no intento de uma aproximação, sendo fortemente repreendida por ela:

> *Laisse là ces parfums ! ne sais-tu*
> *Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente*
> *Leur ivresse noyer ma tête languissante ?*
> *Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs*
> *[...]*
> *Observent la froideur stérile du métal,*
> *Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal,*
> *Armes, vases depuis ma solitaire enfance.*[59]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 18)

Neste fragmento, além da repreensão ao gesto da Ama, Herodíade deixa entrever o desprezo pelos perfumes entorpecentes (isto é, pelos prazeres mundanos), o caráter lânguido de sua "cabeça" (ou seu estado de espírito), bem como o modo como se sente em relação à sua infância (solitária, envolta na frieza do metal estéril).

---

[58] "Detenho-me a sonhar nos exílios e esfolho,/Como ante o jato de uma fonte em que me olho,/Os lírios pálidos que há em mim, enquanto atentos/A seguir com o olhar os lânguidos fragmentos,./Descendo, em meio ao sonho, em silêncio, contidos,/Os leões, da indolência apartam meus vestidos/E contemplam meus pés que amansariam mares." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 57)

[59] "Deixa em paz os perfumes! não vês,/Ama, que eu os odeio, e queres que eu esqueça/Na sua embriaguês a lânguida cabeça?/[Quero que] Os meus cabelos, que não são flores amenas […]/Observ[e]m a frieza do estéril metal,/a refletir-vos, jóias do muro natal,/Armas, vasos que herdei, sozinha, desde o início." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 59)

Segue-se, assim, um dos momentos mais emblemáticos e narcísicos do poema, em que a princesa se mira no espelho:

> *O miroir !*
> *Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*
> *Que de fois et pendant des heures, désolée*
> *Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont*
> *Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,*
> *Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,*
> *Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,*
> *J'ai de mon rêve épars connu la nudité !* [60]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19)

De acordo com a simbologia atribuída ao espelho no *Dicionário de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (2002, p. 393), vemos que ele reflete "a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência": refletida no espelho – "quadro gelado" ou superfície da "fonte severa" –, a imagem Herodíade é a desolada sombra distante, que procura as suas lembranças no fundo da superfície da "água gelada" (espelho, e, por vezes, a própria **memória,** como ocorre no poema mallarmeano *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*). E, no entanto, ao fazê-lo, vê revelada a terrível realidade (a nudez) de seu sonho, seu ideal, que é esparso, não unitário. A busca pela sua identidade apresenta como resposta à fragmentação, mesmo quando a princesa evoca suas lembranças da infância solitária.

Então, na última tentativa da Ama para aproximar-se de Herodíade tocando uma de suas tranças e, mais uma vez, repreendida pela princesa, que vê no gesto um presságio trágico:

> ***Ce baiser, ces parfums offerts et****, le dirai-je ?*
> *O mon coeur,* ***cette main*** *encore sacrilège,*
> *Car tu voulais, je crois, me toucher,* ***sont un jour***
> ***Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...***
> ***O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !*** [61]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19, grifos nossos)

A tripla repreensão de Herodíade em resposta às tentativas de aproximação da Ama foi destacada por Mauron (1968, p. 74-75): o autor sustenta a tese de que o poema *Herodíade* está fundamentado em um plano rigoroso de três gestos: o primeiro trata da tentativa da Ama de beijar a mão da princesa, movimento recriminado por ela; o segundo, da tentativa da anciã de

[60] "Ó espelho!/Água fria de tédio em teu quadro gelada,/Quantas vezes, perdidas horas, desolada,/De sonhos, entre as vãs memórias que procuro/Como folhas sob o teu vidro oco e obscuro,/Pousei em ti como uma sombra fugidia,/Porém – horror! – à noite, em tua fonte fria,/Do meu sonho disperso eu vi toda a nudez!" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 59-61)

[61] "Esse beijo, esses perfumes e segredos,/Ó coração! e o sacrilégio desses dedos,/Pois ias quase me tocar, **são esse dia/Que não vai terminar sem a minha agonia.../Ó dia que Herodias com temor deseja!**" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 61)

lhe perfumar os cabelos, igualmente repreendida; e o terceiro, por fim, do esforço interdito da Ama em tocar uma de suas tranças. Para o autor, esses gestos aparecem à Herodíade como a premonição de uma ameaça à união amorosa, presentificando-se como o dia

> *Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...*
> *O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !* [62]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19)

A força da recusa de Herodíade pelo toque da Ama se apequena frente ao verdadeiro temor da musa, de que uma futura relação amorosa a obrigasse a sacrificar seu bem mais precioso: a castidade. A heroína gelada é fervorosamente virgem – como a noite, que "queima de castidade" – e ainda que isso lhe instigue terror, não há nada que possa removê-la de seu sonho de pureza absoluta:

> *J'aime l'horreur d'être vierge et je veux*
> *Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux Pour,*
> *le soir, retirée en ma couche, reptile*
> *Inviolé sentir en la chair inutile*
> *Le froid scintillement de ta pâle clarté*
> *Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,*
> *Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!*[63]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 21).

Desejando permanecer como um "réptil inviolado", que sente queimar em sua carne inútil – porque mundana e, consequentemente, vil, banal – a longa torrente de seus cabelos envoltos em luz, Herodíade, então, despojando-se de tudo o que é terreno, verte suas adorações à lua – ente distante, ideal e puro no qual a princesa identifica sua própria condição:

> *Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle*
> *Mon rêve montera vers toi : telle déjà,*
> *Rare limpidité d'un coeur qui le songea,*
> *Je me crois seule en ma monotone patrie*
> *Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie*
> *D'un miroir qui reflète en son calme dormant*
> *Hérodiade au clair regard de diamant...*
> *O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.*[64]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 21).

As invocações à lua trazem à superfície do espelho, mais uma vez, a verdade que a "princesa de olhar claro de diamante" encerra em seu coração: evocando o astro alvo e casto

[62] "Herodias – [Ó dia]/que não terminará sem infelicidade sobre a torre.../Ó dia que com espanto Herodíade espera!" (Tradução nossa).
[63] "Eu amo o horror de ser virgem e aspiro/Viver entre o fremir dos cabelos que miro,/E à noite, a sós, réptil intacto, em agonia,/Sentir em minha carne inútil e vazia/O frio cintilar da tua claridade,/Tu que morres, tu, que ardes de castidade,/Noite branca de gelo e de neve fatal!" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 67)
[64] "Sóror da solidão, ó irmã imortal,/Meu sonho há de ascender para ti: como agora,/Na rara limpidez de uma alma que o implora,/Me vejo só em minha pátria morta e fria/E tudo ao meu redor vive na idolatria/Do espelho que reflete em sua calma distante/Herodias de claro olhar de diamante,/Supremo encanto, sim! eu o sinto, estou só." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 67)

como a uma irmã em sua solidão e eternidade, Herodíade assume sentir-se só em sua própria pátria monótona. A reação ao *ennui* (tédio) que lhe causa seu próprio lar (o mundo) é a autocontemplação no quadro gelado do espelho[65]. O sonho da pureza absoluta de Herodíade encontra no ente brilhante e distante o ideal que ela almeja alcançar.

Por fim, no último movimento do poema, às janelas fechadas, com as velas apagadas, Herodíade se despede da Ama, afirmando "*J'attends une chose inconnue"*[66] (MALLARMÉ, 1998, p. 22), e sugere sua almejada dissociação de corpo e espírito, ao ver cindirem-se a infância solitária e as frias pedrarias em meio às quais cresceu e vive:

> *Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,*
> *Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris*
> *D'une enfance sentant parmi les rêveries*
> *Se séparer enfin ses froides pierreries.* [67]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 22)

A condição fragmentária de seu sonho (e de sua existência), de que tratamos acima, fará eco com um desses versos finais, em que, diante dos estilhaços desse sonho, a princesa errante afirma que "espera por algo desconhecido", bem como com o caráter fragmentário da obra de Mallarmé, que pouco escreveu, e que deixou apenas fragmentos do que seria o seu Livro. E Gomes (2009) verá nesse estilhaçamento e na autorreclusão da personagem de Herodíade uma extensão da atitude do próprio poeta, após lançar-se no abismo do Nada:

> O poeta isola-se e abandona os contatos com a realidade e cria uma espécie de vácuo dentro de si, para onde convergirão as formas ideais, puras abstrações, 'a flor ausente de todos os buquês', como dizia o próprio poeta. É por isso que a poesia de Mallarmé termina por cantar o vazio, o nada ('Do meu sonho disperso eu vi toda nudez!', diz Herodíade), pelo fato de que ele não acredita que, para além do mundo real, haja algo plenamente identificável para substituir a materialidade (GOMES, 2009, p. 71).

Mallarmé afirmou, em nota citada anteriormente, que queria que sua personagem fosse independente do relato bíblico, bem como do universo concedido à princesa-odalisca pelos artistas de seu tempo. Toda a volúpia conferida a ela – simbolizada, sobretudo, pela dança libidinosa em sensualíssimos trajes ornamentados de pedrarias (lídimos ecos bizantinos), como representativos da contestação das prerrogativas artísticas e poéticas de seus entusiastas

---

[65] Este movimento de autorreclusão de Herodíade se relaciona com a própria ética do poeta simbolista que, não encontrando lugar para si na sociedade capitalista e utilitarista, exila-se e elege como objeto de contemplação e tratamento não mais o mundo circundante, mas a pura idealidade. A partir desse trecho, podemos compreender a afirmação de Praz (1996, p. 278) de que Herodíade fez-se um retrato sintético do decadentismo, ao desejar ardente e resolutamente retirar-se do mundo.

[66] "Espero o ignoto do porvir" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 69)

[67] "Ou talvez, ignorando o mistério e teus gritos,/Desata esses soluços últimos e aflitos,/De uma infância que vê das fantasmagorias/Separarem-se enfim as frias pedrarias." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 69)

– deveria, portanto, esvaziar-se com vistas à criação de uma figura nova, encarnada de símbolos novos.

E, para alguns críticos, ele conseguiu: Michel Décaudin, no artigo intitulado *Un Mythe 'fin de siècle': Salomé* (1967), texto em que trata das retomadas do mito de Salomé no período decadentista-simbolista, o crítico chega a afirmar que não há lugar para a Salomé mallarmeana no mencionado contexto artístico francês, devido ao fato de ela não se apresentar como mulher "perversa e voluptuosa", características comuns às reconstruções do mito na época:

> Talvez surpreenda que nós não tenhamos deixado um lugar para Mallarmé em nossa pesquisa. É porque **sua Hérodiade se assemelha bem pouco ao tipo feminino que nós consideramos**. Ela é talvez, como sugere Mario Praz, 'uma histérica que se destempera numa hierática indolência'; mas **essa 'Hérodiade de claro olhar de diamante' que 'ama o horror de ser virgem' em sua sede perturbada de pureza não tem nada de comum com as Salomés perversas e voluptuosas.** De um lado, a obsessão da solidão, a angústia da esterilidade, o sonho da Beleza e do Absoluto, do outro a carne em chamas, a embriaguez dos sentidos, a luxúria terrestre. (DÉCAUDIN, 1967, p. 114, tradução e grifos nossos)[68]

O texto de Praz citado e confrontado por Décaudin no trecho transposto acima se situa em posição diametralmente oposta àquela defendida pelo crítico francês no tocante à inserção da Herodíade de Mallarmé no período decadentista-simbolista: como mostra Praz (1996, p. 278, grifos nossos), "[...] os versos de Mallarmé transcendem o episódio cruento da degolação de Batista, e na figura da virgem narcisista (tão narcisista que o *Narcisse* de Valéry sai daqui), **faz um retrato sintético de todo o decadentismo**." Assim, para Praz, Hérodiade não somente está em consonância com o período literário em meio ao qual aparece, como também representa uma espécie de *reductio ad absurdum* dele.

Anna Balakian, na obra *O simbolismo* (2000), mais afinada à opinião de Praz, confere à Herodíade o papel de precursora desse tipo de representação para o qual alertou, também, de certa forma, Décaudin (1967): a autora afirma que a Herodíade de Mallarmé:

> [...] será importante na formação de uma atitude simbolista enquanto o narcisismo obsessivo, não-recompensador porque não tem saída, se torna um dos motivos mais salientes do espírito 'decadente', acentuando não só o medo de amar e da sensualidade, mas também o fracasso dos substitutos espirituais (BALAKIAN, 2000, p. 65).

---

[68] *"On s'étonnera peut-être que nous n'ayons pas fait une place à Mallarmé dans notre recherche. C'est que* ***son Hérodiade ressemble bien peu au type féminin que nous considérons****. Elle est, peut-être, comme le suggère Mario Praz, 'a sterical woman steepd in hieratic indolence'; mais* ***cette 'Hérodiade au clair regard de diamant' qui aime l'horreur d'être vierge dans sa soif éperdue de pureté n'a rien de commun avec nos Salomés perverses et voluptueuses.*** *D'un côté, l'obsession de la solitude, l'angoisse de la stérilité, le rêve de Beauté et D'absolu, de l'autre la chair brûlante, l'ivresse des sens, la terrestre luxure."*

A discussão nos leva a conjecturar o fato de que Mallarmé **instaurou**, com sua Hérodiade, certa bipartição da construção da personagem de Salomé. O limite para tal recorte se cifra, em última instância, no tratamento conferido à sexualidade: de um lado, encontram-se as Salomés tipicamente "perversas e voluptuosas" (servindo-nos dos termos de Décaudin), que, certamente, possuem o enfoque na dança – a um só tempo, lasciva e funesta – e que culminam no evento da decepação da cabeça do profeta; e de outro, as Salomés narcísicas, obsessivamente castas, de que Hérodiade é precursora.

No capítulo intitulado "Bizâncio" da obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), Mário Praz se dedica, dentre outros tópicos, a algumas retomadas do mito de Salomé no panorama artístico do período simbolista e decadentista. A última representação à qual faz referência é a de Mallarmé. Não por acaso: na quinta parte do capítulo, o autor comenta que deixou "[...] por último a imagem de Salomé que é talvez a mais significativa, não somente como arte, mas como **interpretação psicológica** [69](PRAZ, 1996, p. 278, grifos nossos).

Praz não fora o único a salientar a importância da "psique" da gélida musa mallarmeana. Suas relações com o mito de Narciso, o qual mais tarde fundamentou o conceito freudiano do Narcisismo, fizeram-se evidentes demais para que os críticos do século XX lhe virassem as costas. A discussão do narcicismo ao tratar de Hérodiade tornou-se, portanto, imprescindível para a compreensão da personagem, sobretudo por conseguir reunir, ao redor de um eixo central e comum, imagens como as do espelho, do rio, do gelo, e do cisne, que, muito embora soubéssemos estar aparentadas de alguma maneira, unidas pela imagem da água, ainda apresentavam certa confusão na delimitação de suas simbologias.

O mito de Narciso, como é sabido, fora retratado em diversas obras da literatura grega e romana antigas, dentre elas as *Metamorfoses*, de Ovídio. O Livro III da mencionada obra ovidiana é uma das mais célebres fontes antigas a explorarem a história do jovem mancebo.

Conta o mito de Narciso que o jovem, filho de Cefiso (deus do rio) e de Liríope (ninfa,) era possuidor de beleza tamanha que seduzia mulheres, homens e mesmo as ninfas (verso 353), como foi o caso de Eco. Era, no entanto, muito orgulhoso, e rejeitava toda e qualquer oferta de amor de quem quer que fosse. Aqueles que foram desdenhados por Narciso decidem inquirir aos deuses uma retratação ao mal causado pela arrogância do rapaz. E suas

[69] Também Mauron (1968, p. 75, tradução nossa), ao tratar do poema, ressalta a importância do psicológico na compreensão do texto, ao afirmar que que "nós o compreendemos, ou compreendemos mal, se não sentirmos o poeta em comunicação com não sei quais profundezas inconscientes", afirmando, por isso, que esse se trata, talvez, de uma das composições mais "submarinas" da língua francesa.

súplicas foram atendidas: a deusa Ramnusa assente à súplica, condenando Narciso a nunca poder possuir o ser amado (versos 405-6). A punição, como se sabe, foi o amor desesperado e fisicamente impossível por sua fantasmagórica figura refletida na água de uma fonte.

Cumpre dizer que Narciso não tinha consciência de que a imagem que ele via na superfície especular da água da fonte era a sua mesma; logo, não tinha consciência da impossibilidade predeterminada de viver seu amor. Sua dor se estende ao ponto de o mancebo suplicar:

> **Oh! Se eu pudesse separar-me de meu corpo!**
> Desejo insólito: querer longe o que amamos!
> Já a dor me tira a força, resta-me de vida
> pouco tempo e na minha mocidade expiro.
> **A morte não me pesa, alivia-me as dores.**
> (CARVALHO, 2010, p. 104, grifos nossos)[70].

A deambulação agônica de Narciso se finda quando, louco, após lançar-se à água em busca do ser amado que nela habita, o jovem cai na relva ao lado da fonte e morre. Tendo seu corpo misteriosamente desaparecido, restou como vestígio de seu idílio mal-afortunado apenas uma flor, nascida no lugar em que o corpo do moço jazia, já sem vida. À flor, deu-se o nome de Narciso.

Apropriando-se do mito de Narciso – que retrata o amor de um jovem pela sua própria imagem –, Freud elaborou, na primeira metade do século XX, um dos pilares de sua teoria sobre a sexualidade. Para o autor, o narcisista se configura como a pessoa que incide sobre si mesma o objeto sexual de sua predileção (autoerotismo) e espelha características suas nos objetos externos (parceiros) (FREUD, 2014).

Se lançássemos mão do mito de Narciso, bem como das teorias freudianas para a compreensão da personagem de Herodíade, por meio da rejeição do outro, da negação do contato físico com outras pessoas e de uma autocontemplação esterilizante, Hérodiade seria o exemplo perfeito do narcisista, ao se apresentar como um ser autossuficiente, que busca pela mitigação da libido[71], retratado nos seguintes trechos:

> **I.** ***Nourrice:***
>
> *[...] et pour qui, dévorée*
> *D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée*
> *Et le mystère vain de votre être ?*
>
> ***Hérodiade***
>
> *Pour moi.*

[70] O texto de Ovídio em questão é parte da tradução da obra *Metamorfoses* levada a cabo por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho como proposta de trabalho de pós-doutoramento, publicada em 2010.
[71] Termo que o autor define como "forças instintuais da vida sexual" (FREUD, 2014, não paginado).

Nourrice

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.[72]

(MALLARMÉ, 1998, p. 20)

II. ***Hérodiade:***

[...]

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux Pour,
le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ![73]

(MALLARMÉ, 1998, p. 21)

Esse movimento de autorreclusão descomedida presentes nos dois excertos apresentado acima é exemplo de como narcisismo se constrói nas linhas do poema, para além do reflexo de sua imagem no espelho. No primeiro excerto, Herodíade afirma guardar para si – e não para qualquer outra pessoa – o vão mistério de seu ser, configurando-se como um ser independente de parceiros, que reflete sobre si mesmo o objeto final de seu desejo. A fala da Ama ao final desse primeiro trecho deixa entrever, mais uma vez, a pena da personagem da princesa: Herodíade é um ser que se crê solitário e que só se enternece frente ao reflexo de sua sombra vista na água com atonia: assim, seu único interesse é, portanto, o reflexo de si mesma.

No segundo excerto, ela canta sua virgindade, índice narcísico. Essa virgindade, no entanto, é ambivalente: se, por um lado, é um modo de proteger-se do que é mundano – e, por isso, vil –; por outro, é fonte de horror: é sacrifício ou violência infligida pela própria personagem a si mesma com vistas à manutenção de sua pureza, é fonte de horror que ela aprende a apreciar. Gomes (2009, p. 70) afirma que "Herodíade, negando a sexualidade, tem como objetivo a negação do outro, e isso se verifica de modo mais evidente na tentativa de ela aplacar a força da libido […]". Esse processo de autoerotização e supressão da sexualidade de Herodíade corresponde, no poema, ao drama da personagem, à sua luta interna ao anseio pela transcendência, que só será alcançada se a personagem se mantiver casta, pura. A esse respeito, no mesmo texto, Gomes (2009, p. 68) comenta que "[...] em alguns textos

[72] **Ama-de-leite**: [...] e para quem, devorada/De angústia, vós guardais o esplendor ignorado/E o mistério vão de seu ser?/**Hérodiade:** Para mim./**Ama-de-leite**: Triste flor que só cresce e que não tem nenhuma outra emoção/Que sua sombra na água vista com apatia.

[73] "Eu amo o horror de ser virgem e aspiro/Viver entre o fremir dos cabelos que miro,/E à noite, a sós, réptil intacto, em agonia,/Sentir em minha carne inútil e vazia/O frio cintilar da tua claridade,/Tu que morres, tu, que ardes de castidade,/Noite branca de gelo e de neve fatal!" (Tradução de Augusto de Campos.)

[simbolistas-decadentistas], a sexualidade reprimida representa um anseio espiritual [...]", o que, segundo o autor, acontece nas obras de Eugênio de Castro e de Mallarmé.

O elemento noturno**,** mencionado por duas vezes no segundo excerto, evidencia-se como o momento do dia propício ao movimento de autorreclusão: é à presença da noite que a princesa se retira para seus aposentos, mantendo-se dolorosamente casta, um *réptil inviolado*; e é à noite que Herodíade lança um grito de identidade, evocando-lhe como "*noite branca de gelo de neve cruel"*, como um ser que morre e que brilha de castidade.

A noite em *Herodíade* é também o momento de supressão dos tempos, o limbo temporal entre o ser e o vir a ser, que traz consigo, com o anúncio do fim do dia, a angústia diante do desconhecido:

> *Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour*
> *Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...*
> *O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !* [74]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19).

O poema termina, como vimos, com o movimento de autorreclusão da musa em sua câmara gelada em um quarto da alta torre cinerária em que vivia: sozinha, sob a luz de velas (cuja existência no cenário reafirmam o ambiente noturno), ela aguarda a chegada do desconhecido, que – ela espera – porá fim à agonia de sua existência.

Como dissemos anteriormente, de acordo com Balakian (2000, p. 65), a Hérodiade de Mallarmé encarna o "narcisismo obsessivo, não-recompensador", que acentua "o medo de amar e da sensualidade" e do "fracasso dos substitutos espirituais". Contrastada pela autora com o sensualíssimo Fauno – que busca encarnar, nas ninfas que volteiam no ar em vívido e lépido vermelho, imagens interiores de um prazer ideal –, Herodíade é musa gelada, que cala sua própria natureza sensual ostensiva e violentamente ao se fechar sobre si mesma; ela repele o contato com tudo o que remeta a esse mundo, a começar pelos próprios cabelos, um dos símbolos poéticos amplamente utilizados na representação da sensualidade feminina.

É interessante mencionar que Mallarmé conhecera *Les Fleurs du Mal* em 1861 e, desde o primeiro momento, a obra baudelaireana exercera nele grande influência. Dentre os temas consagrados ao tratamento da figura feminina encontra-se, no mencionado livro, o poema *La chevelure*. Nele, o eu lírico evoca as negras e aneladas cabeleiras de sua amada, representando-as como uma chave de acesso ao "mundo longínquo", o almejado *pays de cocagne.* A referência à figura feminina, tomada a partir dos seus longos cabelos, transforma-

[74] "Pois ias quase me tocar, são esse dia/Que não vai terminar sem a minha agonia.../Ó dia que Herodias com temor deseja!" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 61)

se, de fato, no desejo de ascensão ao mundo do sonho, da lembrança. A "*crinière*" de sua amada desperta no eu lírico, sinestesicamente, um universo de símbolos evocadores do Ideal.

Mallarmé também abordou este símbolo em alguns de seus poemas – como *La chevelure vol d'une flamme* e *Victorieusement fui le suicide beau* ambos integrantes de sua*s Poésies* (1899) – ao tratar da mulher, ora com certa conotação sensual, ora delicadamente amorosa.

Como demonstra Mauron (1968, p. 120-4), em *La chevelure vol d'une flamme*, parte integrante de *La déclaration foraine* – um de seus poemas em prosa publicados em *Divagations* (1897) – os cabelos são representados como uma chama viva, que enlaça o corpo nu da mulher, vestindo-a; enquanto o poema *Victorieusement fui le suicide beau* reproduz a imagem de uma jovem deitada sobre um divã na penumbra. Em contraste com o *décor* sombrio da meia-noite, seus cabelos, comparados a um elmo de imperatriz, guardam um pouco do claro pôr do sol, o "pueril triunfo":

> *[...] Oui seule qui du ciel évanoui retienne*
> *Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant*
>
> *Avec clarté quand sur les coussins tu la poses*
> *Comme un casque guerrier d'impératrice enfant*
> *Dont pour te figurer il tomberait des roses*[75].
> (MALLARMÉ, 1998, p. 37)

Em ambos poemas, os cabelos são representados de maneira eufórica: no primeiro caso, ao unir metaforicamente chama e cabelo, o poema oferece uma representação erótica da mulher envolta em flama, como uma tocha (MAURON, 1968, p. 120-4); no segundo, a mescla dos cabelos com o claro pôr do sol e o elmo – que verteria flores para adornar a imperatriz infante –, contribui para a construção de uma imagem terna da figura feminina. Em *Hérodiade*, no entanto, os cabelos corroboram a atitude narcísica e gélida da musa, isto é, seu antissensualismo. Os termos relacionados diretamente aos cabelos – "*cheveux*" (cabelos), "*chevelure*" (cabeleira) e "*crinière*" (crina) – aparecem nove vezes no decorrer dos três fragmentos do poema, sendo que apenas uma delas é atribuída à Ama-de-leite; todas as demais se integram ao discurso da própria Herodíade. As menções aos próprios cabelos têm início logo na primeira fala de Herodíade:

> *HÉRODIADE*
>
> *Reculez.*
> *Le blond torrent de mes cheveux immaculés*
> *Quand il baigne mon corps solitaire le glace*
> *D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace*

[75]"Sim, única que do céu desmaiado retém/Um pouco de pueril triunfo ao pentear-te/Com claridade quando sobre as almofadas tu a colocas/Como um elmo bélico de imperatriz infante/Que para te figurar verteria rosas."

Sont immortels.
O femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...[76]
(MALLARMÉ, 1998, p. 142, grifos nossos)

A quantidade de adjetivos que a personagem atribui aos próprios cabelos nesse trecho inicial de sua fala é algo que nos chama a atenção: eles são louros, abundantes, selvagens, congelantemente imaculados e luminosamente imortais. O drama de Hérodiade é evidenciado já nos primeiros cinco versos de sua fala: os cabelos, imaculados (puros), iluminados (divinos), ao tocá-la, congelam seu corpo, impuro, pois terreno. Considerando-se o emprego do termo "*horreur*", neste ponto, observamos que este contato é causa de pena e dor para a personagem. E, no entanto, ela se lança voluntariamente ao seu próprio aterramento:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux,
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ! [77]
(MALLARMÉ, 1998, p. 145, grifos nossos)

O fato de a musa desejar – "*je veux*" ("eu quero") – viver em meio ao terror que lhe inspiram seus cabelos é sintomático do drama vivenciado pela personagem: aquilo que a fustiga é também aquilo que sacia seu excelso desejo de transcendência, talvez por meio de uma expiação penitente. Esse drama também é evidenciado no primeiro verso do trecho transcrito: ser virgem é um horror que ela ama. Aí, vemos a personagem calar agressivamente a sua sensualidade e fechar-se em si mesma, em favor de um ideal sublime.

Os cabelos são também um pretexto encontrado pela personagem para deter os olhares da Ama:

Viens et ma chevelure imitant les manières
Trop farouches qui font votre peur des crinières,
Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
A me peigner nonchalamment dans un miroir. [78]
(MALLARMÉ, 1998, p. 142-3)

Aqui, a anciã, assustada com a "crina selvagem" de Herodíade – adjetivos que, normalmente empregados na descrição de animais, fazem destacar o conflito entre o terreno

[76]"Recue./A loura torrente de meus cabelos imaculados/Quando ela banha meu corpo o congela/De horror, e meus cabelos que a luz enlaça/São imortais. O mulher, um beijo me mataria/Se a beleza não fosse a morte." (Tradução nossa)
[77]"Eu amo o horror de ser virgem e eu quero/Viver entre o terror que me fazem meus cabelos,/Para, à noite, retirada em meu leito, réptil/Inviolada sentir na carne inútil/O frio cintilar de tua pálida claridade/Tu que te morres, tu que queimas de castidade,/noite branca de gelo e de neve cruel!" (Tradução nossa).
[78]"[...]Venha e a minha cabelereira imitanto as maneiras/tão selvagens que te fazem medo de crinas/Ajude-me, pois assim tu não ousas mais me ver/A me pentear indolentemente em um espelho". (Tradução nossa)

(humano, animal) e o divino protagonizado pela musa – recebe ordens de sua protegida para ajudá-la a se pentear, com o intuito de, assim, cessar a ligação visual direta entre as duas. Esta fora uma maneira encontrada pela moça de se esquivar ao contato com a Ama, única relação remanescente de Hérodiade (um ser da idealidade) com o mundo (palco da realidade). Retomando, aqui, a visão de Balakian (2000) anteriormente exposta, podemos lançar um primeiro olhar sobre o fato de esse "narcisismo obsessivo e não-recompensador", de que falara a autora, ser ora causa, ora consequência, no poema, do medo de amar e da sensualidade – isto é, do receio de permitir que alguém irrompa a torre de marfim (ou seja, o autoexílio do poeta) e afaste a personagem (ou o eu lírico) das gélidas (e lúcidas) alturas em que se encontra (como ele mesmo comentou em correpondência anteriormente transcrita).

Um estudo profícuo para a compreensão de *Hérodiade* sob a luz do narcisismo foi elaborado por Gaston Bachelard na obra *A água e os sonhos* (1989). Bachelard comenta, em sua Introdução, que as imagens da água nos sonhos (e, também, e consequentemente, na literatura,) se cifram sob o signo da metamorfose: valendo-se da premissa heraclitiana de que não nos banhamos duas vezes no mesmo rio[79], pois, "já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre", o autor apresenta a ideia de que:

> a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. **O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente.** […] a morte da água é mais sonhadora do que a morte da terra: **o sofrimento da água é infinito** (BACHELARD, 1989, p. 6-7, grifos nossos).

No primeiro capítulo do livro – em que, dentre outros tópicos, o autor trata de *Hérodiade* e, mais precisamente, da personagem de Hérodiade – Bachelard (1989) lança mão de um trecho do poema com o intuito de compreender o desenvolvimento do narcisismo através das imagens relativas à água superficiais e ao espelho.

Bachelard insere, como epígrafe do capítulo, o trecho da *Cena* em que a Ama se refere a Herodíade como uma *Triste fleur qui se croît seule et n'a pas d'autre émoi/Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.*[80] (MALLARMÉ, 1998, p. 20). Assim, nas palavras da Ama, Herodíade é *flor* que só se enternece quando vê atonicamente sua própria imagem em bruma refletida na superfície da água. Lembremo-nos de que, no mito de Narciso, a flor nasce misteriosamente

[79] Como mostra Chaui (2004, p. 137), Heráclito de Éfeso foi um filósofo pré-socrático pertencente à escola Jônica, o qual "considerava a Natureza (o mundo, a realidade) como um 'fluxo perpétuo', o escoamento contínuo dos seres em mudança perpétua. Dizia: 'Não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio, porque as águas nunca são as mesmas e nós nunca somos os mesmos".

[80] "Ama-de-leite: Triste flor que se crê só e que não tem nenhuma outra emoção/Que sua sombra na água vista com apatia." (Tradução nossa)

após a morte do mancebo no exato lugar onde deveria jazer seu corpo; ou seja: após a morte, Narciso é flor, foi preciso morrer para metamorfosear-se em flor. Esta flor é, portanto, signo da metamorfose tanto no mito de Narciso quanto no poema *Herodíade*: no mito, é a representação da metamorfose alcançada; no poema, da metamorfose em curso.

Ora, também Herodíade é ser em vias de transformar-se: como vimos nas falas iniciais da *Cena*, ela é "sombra de princesa"; é ser que "morre a cada minuto" (como afirmou Bachelard dos seres votados à água), que se desfolha como a uma flor, e que, nas palavras de Thibaudet (1926, p. 358), é ser que contém em si a mesma morte que evoca.

Bachelard (1989) afirma também que as imagens relacionadas à água "são fugidias, transmitem apenas uma impressão fugidia", e que trazem em si o germe da ambivalência: "a ambivalência profunda do narcisismo que passa de traços masoquistas para traços sádicos, que vive uma contemplação que lamenta e uma contemplação que espera, uma contemplação que consola e uma contemplação que agride" (BACHELARD, 1989, p. 22-3). Esta ambivalência de que fala o estudioso é o drama vivenciado, no poema, pela personagem de Herodíade:

é contemplação que lamenta:

> *Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,*
> *J'ai de mon rêve épars connu la nudité !*[81]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19)

é contemplação que espera:

> *J'attends une chose inconnue*[82]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 22)

é contemplação que consola:

> ***Hérodiade*** [penteando-se diante do espelho]***:***
> *Nourrice, suis-je belle ?*
> ***Nourrice.***
> *Un astre, en vérité [...]*[83]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 19)

é contemplação que agride:

---

[81] "Porém – horror! – à noite, em tua fonte fria,/Do meu sonho disperso eu vi toda a nudez!" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 61)
[82] "Espero o ignoto do porvir" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 69)
[83] Hérodiade: "Ama, tu me achas bela?/Ama: Um astro, se me crês [...]" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 61)

> *Le blond torrent de mes cheveux immaculés*
> *Quand il baigne mon corps solitaire le glace*
>
> *D'horreur* [...] [84]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 17, grifo nosso).

Assim, a partir do mito de Narciso e do narcisismo (proveniente dele), em *Hérodiade* parecem espelhar-se diversas outras relações que são verdadeiras chaves para a compreensão do poema: ele se cifra sob o signo da castidade (a introspecção, o fechar-se em si); da identidade da musa com a Lua (o astro exilado), do cisne (que esconde seus olhos em sua pluma, num movimento reflexivo de olhar para si); do egotismo, representado na autocontemplação da imagem no quadro gelado ou na severa fonte do espelho, bem como na gema reluzente dos anéis e pedrarias; e da consequente solidão e delírio da musa. Enfim, o narcisismo, em *Hérodiade*, é o fechar-se para o outro e para a vida, e florir só para si. E, em nível exterior, é o manifesto pelo autotelismo e sublimação da arte.

Como Narciso, Hérodiade leva a autocontemplação às últimas consequências. Diferem, no entanto, no fato de que a morte do primeiro é involuntária – uma vez que Narciso é vítima da paixão que sustenta pela própria imagem ao vê-la refletida na superfície das águas de um rio –, enquanto Hérodiade deseja por si mesma desligar-se do mundo e de tudo que remeta a ele, com vistas ao alcance da pureza ideal. Por fim, como afirma Thibaudet (2006, p. 358),

> De *Herodias* em parte nasceram essas princesas lendárias que formaram um dos lugares comuns do simbolismo. De *Herodias* também procede um pouco essa atração que sobre o simbolismo exercera o mito de Narciso. A poesia que se isola na pureza de seu canto, a consciência que anula toda existência outra que não ela mesma sobre seu espelho de lucidez, são conhecidas do contato dessa ourivesaria. [85] (THIBAUDET, 1926, p. 358, tradução nossa).

4.4 *Cântico de São João*

O *Cantique de Saint Jean* (doravante *Cântico de São João*) foi o último fragmento unido ao poema e a data de sua concepção permanece incerta. Como confia Valéry a Thibaudet, este [trecho do] poema "'em sete estrofes, é o canto da cabeça cortada, voando do pescoço rumo à luz divina'" (THIBAUDET, 2006, p. 358-9).

---

[84] **Hérodiade:** "[...] o louro rio dos meus cabelos flua:/Quando banha meu corpo solitário, o gela/De horror […]." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 57, grifos nossos.)

[85] *"D'Hérodiade en partie sont nées ces princesses légendaires qui formèrent un des lieux communs du symbolisme. D'Hérodiade aussi procède un peu cet attrait que sur le symbolisme exerça le mythe de Narcisse. La poésio qui s'isole dans la pureté do son chant, la conscience qui annule toute existence autre qu'elle sur son miroir do lucidité, se sont connues au contact de cette orfèvrerie."*

Diferentemente dos longos alexandrinos que compõem a *Abertura antiga* e a *Cena*, no *Cântico de São João* o leitor se depara com sete quadras de versos compostos em esquema silábico de três linhas hexamétricas e uma trissilábica, de rimas pareadas (sonoramente, temos AABB, CCDD, EEFF, GGHH, IIJJ, KKLL, MMNN) e sintaxe elíptica.

Como afirmamos, o *Cântico* é o canto monológico da vítima São João Batista, o momento em que a cabeça, no ato de sua decepação, alça vôo até as alturas após o golpe da foice. Para Mauron (1968, p. 78), a ideia essencial do poema está contida no fato de que o dia de S. João Batista é o mesmo do solstício de primavera, dia do ano em que o sol está na posição mais vertical com relação ao observador. Logo no início do poema, temos o estabelecimento do paralelo entre a trajetória da cabeça decepada e aquela percorrida pelo sol, quando, logo após a referência ao movimento ascendente do astro, vemos João Batista anunciando seu drama pessoal no momento exato da realização da degolação:

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
A l'unisson

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux [86] [87]
(MALLARMÉ, 1998, p. 148)

Esse sol de altura sobrenatural logo tornará a cair, assim como a cabeça do profeta, que desce incandescente. Siscar (2010, p. 16-7) vê estabelecida nesse trecho inicial uma relação entre o brilho do sol e a morte, e afirma que "se há triunfo solar, no poema, esse triunfo é cúmplice de uma violência que o martiriza": de fato, na segunda estrofe, a decepação já consumada, o Profeta sente a morte em calafrios que passam por suas vértebras, para, no momento seguinte, a cabeça degolada (solitária, porque separada do corpo) ser lançada às alturas enquanto vislumbra toda a cena de olhos bem abertos – afinal, ela "vigia" (e é quase impossível não recordar, nesse momento, da cabeça de João Batista lançada aos ares, retratada

[86] "O sol que um sobressalto/Apruma para o alto/Em breve redescende/Incandescente/"Por um momento a treva/das vértebras se eleva/Em uníssono passo/Por todo o espaço/Para que esta cabeça/Solitária apareça/No vôo singular/Da foice ao ar." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p.71).
[87] É interessante ressaltar que, embora não haja nenhuma marca de primeira pessoa na tradução de Augusto de Campos, na versão original do poema há um "Je" introduzindo a segunda estrofe, o que reforça a experiência do poeta.

por Gustave Moreau na aquarela "*L'Apparition*", reproduzida anteriormente em nosso trabalho).

É interessante considerar, ainda, o jogo de palavras realizado por Mallarmé nesse verso, compreendendo os termos "*faux*" (foice) e "*thiomphaux*" (triunfal): em francês, os sons "*faux*" e "*phaux*" são pronunciados da mesma maneira, formando, assim, uma rima. A respeito desse procedimento rímico, Mauron (1968, p. 78) comenta que "a foice à que ele faz menção era evidentemente um machado, mas Mallarmé escolheu a foice, primeiro porque a morte carrega uma, e depois, porque essa lâmina em forma de asa alongada permite a expressão "*Vols triomphaux*" que acrescenta muito poeticamente, ao ímpeto da própria cabeça". Esse jogo de palavras comporta, ainda, a ideia de que a foice é parte do triunfo que se testemunha: a morte e ascensão da cabeça às alturas geladas, de que trataremos adiante.

No entanto, a ruptura dos laços entre cabeça e corpo, apesar de causar o martírio (a morte) de São João, representa para o santo algo que transcende a ideia de morte, em si:

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps

Qu'elle de jeûnes ivre
S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard [88]
(MALLARMÉ, 1998, p. 148)

Essa ruptura é o termo de um período de sofrimento oriundo do desejo de separação de corpo e espírito (ou, em nível metatextual, de desligamento ou independência da arte das amarras estritamente mundanas, ou, ainda, das amarras da tradição do fazer poético, tolhedora do trabalho do poeta), quando, na cisão, temos a "fratura a desavença antiga com o corpo": no ato de violência infligido contra a carne pôde-se finalmente resolver a velha luta que atormentava o santo homem.

Findos os antigos desacordos de corpo e espírito, essa cabeça, bêbada de jejum, lança-se às alturas geladas em busca do "puro olhar": nesse trecho, como mostra Mauron (1968, p. 78, tradução nossa)[89], "Jejuns, ascetismo, elevação rumo à luz e à pureza gelada, se completam e se simbolizam nesse salto da cabeça rumo às alturas",

[88] "Em completa ruptura/Mais repele ou fratura/A desavença antiga/Que ao corpo a liga/Bêbada de jejum/Que persegue nalgum/Salto louco a vogar/Seu puro olhar" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 71).
[89] *"Jeûnes, ascetisme, montée vers la lumière et la pureté glacée se complètent et se symbolisent dans ce bond de la tête vers les hauteurs".*

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
Tous ô glaciers [90]
(MALLARMÉ, 1998, p. 148)

Essa breve peregrinação da cabeça – que, para Mauron (1968, p. 78), é a sede do espírito e da alma – pelas alturas nos faz pensar no comentário feito por Thibaudet, em que o crítico afirma que Mallarmé estava "[…] empenhado num experimento desinteressado nos confins da poesia, limite onde outros pulmões achariam o ar irrespirável" (THIBAUDET apud WILSON, 2004, p. 43). Assim, poeta e personagem, cada um à sua maneira, elevaram seus pensamentos às alturas extremas para, aí, rompendo violentamente com os entraves terrenos, cotidianos, encontrarem o que mais almejam: o Divino, o Belo, ainda que árido e estéril (pois é espaço gelado e de "ares irrespiráveis").

Por fim, é chegado o momento em que a cabeça, após sua incursão pelos altos cumes de gelo, juntamente com o sol, deve descer:

Mais selon un baptême
Illuminée au même
Principe qui m'élut
Penche un salut.[91]
(MALLARMÉ, 1998, p. 149)

Mauron (1968, p. 78) vê, nesse movimento de queda, a inclinação da cabeça para a recepção de um batismo: ao vergar-se, ela saúda o Princípio supremo – nesse caso, como comenta o crítico francês, Deus ou o Sol –, que a envolve em raios de luz, de modo que essa decapitação represente, na verdade, a salvação do santo, ou como afirmou Siscar (2010, p. 20), um novo batismo.

Sendo a cabeça um sujeito sintaticamente distante nessa última estrofe, exemplo da sintaxe elíptica à qual fizemos menção anteriormente, podemos ver reforçada a ideia da "ruptura franca" proposta no poema (SISCAR, 2010, p. 20), num movimento de confluência entre os níveis da expressão e o da estrutura textual. Se considerássemos, ainda, os "antigos desacordos" entre o corpo e o espírito como as discordâncias entre os planos do conteúdo e o da estrutura textual, poderíamos argumentar que, em se tratando do *Cântico*, estamos diante de um metapoema, a ser compreendido, em sua integridade, como o símbolo do poeta que, rompendo drasticamente com os entraves do cotidiano e elevando os pensamentos à vertiginosas alturas, encontra o seu ideal poético.

---

[90] "Lá no alto onde os cumes/Eternos têm ciúmes/De que possais vencê-los/Todos ó gelos" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 71)
[91] "Mas segundo um batismo/Iluminada pelo mesmo/Princípio que me elegera/Pende uma salvação". (Tradução nossa)

Além das convergências com o narcisismo, a personagem de Hérodiade ainda se mostra rica em possibilidades de interpretação psicológica quando abordamos, também, a teoria dos arquétipos de Carl Jung. Gomes (2009, p. 69) argumentou que "se adotarmos a terminologia jungueana dos arquétipos, poder-se-ia dizer que a Ama é a representação da *persona*, enquanto o Precursor é a representação do *animus*, a porção masculina da personagem. […]".

Para compreender esse processo de desdobramento da alma de Herodíade na das personagens contíguas do poema, há que saber que, para Jung, o processo de individuação pelo qual passamos se estrutura sobre alguns arquétipos, como os da *sombra* (o outro lado da alma), da anima (*anima/animus*) e da *persona.* Para o estudioso, o arquétipo da ânima se desenvolve em *anima* e *animus;* ele compreende o inconsciente através de uma relação de oposição entre os sexos, de modo que todo ser de gênero masculino teria uma *anima* feminina, e vice-versa, que seria responsável pela nossa experiência acerca do sexo oposto. Por fim, o arquétipo da *persona,* a porção consciente da Personalidade*,* trata da(s) "máscara(s)" utilizadas pelo indivíduo de acordo com suas necessidades, de ordem social, pessoal etc (JUNG apud MIELIETINSKI, 1981, p. 72-6).

Para Gomes, cada uma das partes do poema está centrada nas personagens que nelas tem enfoque – isto é: a *Abertura antiga*, na Ama; a *Cena*, em Herodíade; o *Cântico*, em João Batista –; de modo que Herodíade, centro irradiador de sentido, colocada no meio do tríptico, desdobra-se, de um lado, na figura de sua anciã, e, de outro, na do Profeta, convergindo todas as personagens, ao final, simbolicamente, para a figura do próprio poeta (GOMES, 2009, p. 69).

Assim, enquanto a Ama representa a *persona*, e João Batista o *animus*, Herodíade se constrói sobre o arquétipo de uma *anima* perversa, que suprime sua "humanidade" em favor de uma existência transcendental, pura. Como consequência,

> O efeito da dispersão provocará o dinamismo propício à existência do drama, enquanto o efeito da concentração fará nascer o símbolo, concebido aqui não como um sinal unívoco (a exemplo da cruz e da bandeira), mas como um pólo irradiador de significados, capaz de se desenvolver e dar continuidade à emoção, prolongando-a ao máximo, mimetizando com isso a imagem da duração. (GOMES, 2009, p. 69)

Enquanto os três fragmentos em sequência comportam a *mise-en-scène* de todo o poema mallarmeano – uma vez que o trio Ama-Herodíade-Batista representaria a transição gradual do terreno ao transcendente –, a fusão das três personagens representaria a figura do

próprio poeta. Unidos, fragmentos e personagens, presenciamos o aparecimento do símbolo, que trata da busca por uma poesia independente do contexto, pura, cuja linguagem estivesse livre dos resquícios do cotidiano e se debruçasse sobre a representação da Beleza (GOMES, 2009, p. 69).

Frente à estrutura fragmentária deste tríptico mallarmeano, cujas inter-relações, como vimos, são apenas **sugeridas**, e não evidenciadas, o leitor poderia se perguntar: estamos ainda diante do mito de Salomé? Se, por um lado, Mallarmé desejava fazer de sua personagem um ser independente do *fait-divers* bíblico ou das suas demais representações contemporâneas – abstendo-se, por exemplo, do relato da dança ou do erotismo na caracterização da princesa –, o que mantém o tríptico *Herodíade* vinculado ao texto antigo ou às suas irmãs coetâneas?

Siscar (2010, p. 22) comenta que, em *Herodíade*, Mallarmé lançou mão do relato bíblico enquanto estrutura, mas que retirou dele o erotismo, o incesto, a ambição pelo poder ou qualquer tipo de moralidade implícita para destacar "o elemento estruturante da cumplicidade entre a beleza e a crueldade". Como afirma o estudioso, Mallarmé preserva o **dramático** da cena da decepação, representado pela obsessão (pelo desejo de sublimação) em que vemos emoldurado o martírio do profeta e, ao optar por esse caminho, Mallarmé leva a cabo seu projeto de pintar, não a coisa em si, mas o efeito produzido por ela. Assim,

> Reduzindo ao mínimo possível a representação das paixões mundanas, ou seja, do anedótico da narrativa arcaica, o poeta visa à produção de um efeito que é chamado tradicionalmente de estético. […] não se tratava, por exemplo, de erotizar a dança de Salomé, de dar atualidade a seu eventualmente perverso poder de sedução. Até por isso, Mallarmé mantém o nome de Herodíade, fundindo mãe e filha numa única figura, **a fim de enfatizar (nas suas palavras) o 'próprio fato terrível, misterioso'** que convoca a cabeça do santo, essa mesma cabeça que teria atormentado e obcecado a mandante do crime. **Mallarmé pretende focalizar o momento central e misterioso, ainda que para isso, como afirma, tenha que fazer da moça um 'monstro aos amantes vulgares da vida'**. (SISCAR, 2010, p. 22, grifos nossos)

Assim, muito embora não vejamos em *Herodíade* o desenvolvimento linear dos relatos bíblicos, seu parentesco com o mito está garantido pelo fato de que o poeta francês tencionava apenas *evocar* o "fato terrível, misterioso", representado pela decepação do profeta. Isto está de acordo com a proposta mallarmeana de representar as impressões causadas pelos fatos, e não propriamente, os fatos. A relação do tríptico mallarmeano com a legenda antiga se mostra, portanto, através da estrutura mantida entre a beleza (da musa) e a crueldade (que representa,

na degolação do profeta, menos a violência infligida contra o santo homem, e mais o desejo de transcendência às alturas puras, que se dará com a decepação da cabeça).

Com isto, Mallarmé faz de seu *Cântico de São João* o momento principal do tríptico: transformada em um "monstro aos amantes vulgares da vida", casta e enclausurada em si, Mallarmé suprime todo o poder de sedução normalmente legado à moça, transformando-a em um ser de inação e de espera, para fazer da personagem de João Batista, a partir das sugestões de sua degolação, o concretizador dos desejos da musa.

5. O MITO DE SALOMÉ EM OSCAR WILDE

> *SALOMÉ – C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanann dans un bassin d'argent.*[92] (WILDE, 1893, p. 71)

5.1 Preâmbulo

Seguindo a tradição que já vinha sendo trilhada pelos artistas – europeus e, sobretudo, parisienses – desde meados do século XIX, Oscar Wilde erige sua Salomé sobre o molde da *femme fatale.* Embora a personagem tenha permanecido em sua mente por muito tempo antes de ser vertida no papel – e, em seguida, transposta para os palcos –, foi durante sua estada em Paris, entre os meses de novembro e dezembro de 1891, que o autor se encontrou em um ambiente propício para deixar que a personagem dançasse mais livremente em seu pensamento e efetivamente culminasse em uma obra de arte.

A princípio concebida como conto, depois tomando forma de poema, *Salomé* finalmente se concretizou como drama, escrito todo de uma vez (ELLMANN, 1987). De acordo com o relato de Wilde a O'Sullivan, após horas de trabalho intenso na escritura da história, que o autor contara havia alguns minutos para os convivas franceses, ele irrompe o quarto do Hotel e parte rumo ao Grand Café:

> 'Aquele camarada Rigo que fugiu com a Princesa de Chimay, Clara Ward, era então o líder de uma orquestra de Tsiganes. Eu o chamei à minha mesa e disse, 'Estou escrevendo uma peça sobre uma mulher dançando com seus próprios pés no sangue de um homem que ela desejou e fez morrer. Eu quero que você toque alguma coisa em harmonia com meus pensamentos.' E Rigo tocou uma música tão terrível e selvagem que aqueles que estavam lá pararam de falar e olharam uns para os outros empalidecidos. Então eu voltei e concluí Salomé.'[93](O' SULLIVAN apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa)

Como aponta Schiffer (2010, p. 160-1), *Salomé* foi, para Wilde, uma resposta aos fracassos de público enfrentados com suas tragédias *Vera e os niilistas* e *Guido Ferranti,* esta última montada em janeiro de 1891 nos Estados Unidos. Ao final desse mesmo ano, o autor embarca para Paris, cidade cujo cenário artístico foi decisivo para a construção da obra, dada a verdadeira obsessão que a personagem bíblica exercia sobre os artistas do *cénacle* simbolista, cujos cafés e reuniões Wilde frequentou assiduamente no período.

---

[92] "SALOMÉ – " [É] o meu próprio desejo de ver a cabeça de Iokanaan num grande prato de prata. Juraste, Herodes, não te esqueças do juramento." (WILDE, 1993, p. 37)

[93] *"'That fellow Rigo who ran away with the Princesse de Chimay, Clara Ward, was then leader of the orchestra of Tziganes. I called him over to my table and said, 'I am wrighting a play about a woman dancing with her bare feet in the blood of a man she has craved for and slain. I want you to play something in harmony with my thoughts. ' And Rigo played such wild and terrible music that those who were there stopped talking and looked at each other with blanched faces. Then I went back and finished Salome.'"*

Lançando mão dessa personagem bíblica, com que os artistas parisienses estavam obcecados no período, Wilde resolveu, também, elaborar a sua versão do mito. Um dos motivos que o teriam movido a imprimir em Salomé os contornos cruéis pelos quais ela ficara conhecida é o fato de que o autor não se contentava com a passividade da princesa conforme fora retratada nos evangelhos. Segundo Robert Ross,

> 'Ele reclamou da docilidade da Salomé Bíblica, que simplesmente obedece Herodias e, uma vez que ela recebe a cabeça, entrega-a à sua mãe. A inadequação desse relato, Wilde disse, 'fez necessário que os séculos acumulassem sonhos e visões a seus pés, assim como convertê-la na flor cardinal do jardim perverso.'[94] (ROSS apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa)

Wilde vira, no bíblico, as lacunas que tornavam a personagem incondizente e decidira fazer de sua princesa, quase à maneira de uma compensação pela injustiça vivida por ela ao longo de tantos séculos, a "flor cardinal do jardim perverso", tal qual a primeira Herodíade mallarmeana representada em *Les fleurs*.

Como mostra Ellmann (1987), além das retomadas literárias do mito, Wilde tinha grande conhecimento da iconografia de Salomé:

> Ele reclamou que a Salomé de Rubens parecia ser uma Maritoma apoplética. Por outro lado, a Salomé de Leonardo era excessivamente incorpórea. Outras, de Dürer, van Thulden, eram insatisfatórias pois incompletas. A celebrada Salomé de Regnault ele considerou ser uma mera 'cigana'. Somente Moreau o satisfez, e ele gostava de citar a descrição de Huysmans das pinturas de Moreau[95] (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado, tradução nossa).

Assim, além das representações literárias, o autor também teria se inspirado em representações pictóricas e mesmo em espetáculos de dança e acrobacia para compor sua personagem. Certa vez, ao ir ao célebre cabaré Moulin Rouge e assistir a uma acrobata romena equilibrada em suas mãos, as pernas ao ar, ele afirmou a Stuart Merril que queria convidar a artista para dançar em sua peça, à maneira da Salomé de Flaubert (ELLMANN, 1987).

A personagem Carmen, perigosa cigana e dançarina fatal idealizada por Georges Bizet, bem como a Hedda Gabler da peça homônima de Henrik Ibsen, também teriam contribuído com a construção da dançarina maldita e da mulher fatal como fora imaginada por Wilde. A

---

[94] *"He complained of the docility of the Biblical Salome, who simply obeys Herodias and, once she receives the head, conveys it her mother. The inadequacy of this account, Wilde said, 'has made necessary for the centuries to heap up dreams and visions at her feet so as to convert her into the cardinal flower of the perverse garden.'"*

[95] *"He complained that Rubens's Salomé appeared to him to be 'an appoplectic Maritomes.' On the other hand, Leonardo's Salomé was excessively incorporeal. Others. By Dürer, Ghirlandaio, van Thulden, were unsatisfactory because incomplete. The celebrated Salomé of Regnault he considered to be a mere 'gypsy'. Only Moreau satisfied him, and he liked to quote Huysmans's description of the Moreau paintings."*

respeito dessa última, cuja estreia nos palcos ingleses se deu em abril 1891 (a poucos meses da concepção de *Salomé,* portanto), Wilde teria inclusive se correspondido com Elisabeth Robins, atriz que interpretou a personagem-título, pedindo que ela lhe reservasse um bom lugar para assistir à representação (SCHIFFER, 2009, p. 163).

Diversos críticos – como Ellmann (1987) e Schiffer (2010) –, no entanto, afirmam que as maiores inspirações para a *Salomé* wildeana foram a *Hérodiade*, de Stéphane Mallarmé, e as representações pictóricas realizadas por Gustave Moreau transpostas anteriormente em nosso trabalho.

Assim, a *Salomé* de Oscar Wilde sempre aparece relacionada às suas outras representações contemporâneas. Como mostra Andrew Russ (apud BENNETT, 2011, p. 39, tradução e grifos nossos), citando um comentário de Beckson a respeito da princesa, "**ela é a filha de muitos pais. Ela é uma vítima de hereditariedade.** Seus ossos querem força, sua carne quer vitalidade, seu sangue é poluído. Não há nela nenhuma pulsação de paixão."[96] E, no entanto, "as Salomés de Flaubert, de Moreau, de Laforgue e de Mallarmé são conhedidas somente dos literatos e dos excêntricos, mas a Salomé do genial histrião Wilde todos conhecem" (PRAZ, 1996, p. 278). Ainda que parte da fama posterior da obra wildeana se deva ao trabalho que Strauss realizou em sua ópera homônima, valendo-se da peça wildeana como libreto, o fato é que a Salomé wildeana frutificou, povoando o imaginário artístico de todo o século XX e mesmo do século XXI, como provam suas retomadas fílmicas, uma delas realizada na presente década, vindo a público no ano de 2011.

5.2 A peça

Como indica a primeira didascália, a história se passa no terraço do palácio de Herodes, que oferece uma festa, nas dependências do castelo. Alguns soldados se encontram recostados à balaustrada, ao claro da lua. Veem-se ainda no ambiente, à direita, uma enorme escadaria e, à esquerda, uma velha cisterna cercada por um muro de bronze verde, onde está encerrado o profeta Iokanaan.

A história começa com duas personagens, identificadas como o Pajem de Herodias e o Jovem Sírio (que mais tarde Salomé chamará de Narraboth), que conversam no terraço do palácio, ora tratando da aparência estranha da lua, ora sobre o aspecto igualmente estranho de Salomé:

> *LE JEUNE SYRIEN – Comme la princesse Salomé est belle ce soir!LE PAGE D'HÉRODIAS – Regardez la lune.* ***La lune a l'air très étrange.*** *On*

[96] *"'She is the daughter of too many fathers. She is the victim of heredity. Her bones want strength, her flesh wants vitality, her blood is polluted. There is no pulse of passion in her'".*

> *dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.*
> *LE JEUNE SYRIEN – **Elle a l'air très étrange.** Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches. On dirait qu'elle danse.*
> *LE PAGE D'HÉRODIAS – Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement.* [97] (WILDE, 1893, p. 9-10, grifos nossos)

Salomé aparece no terraço após deixar o festim, incomodada com o fato de que seu padrasto, Herodes, não parava de observá-la durante a cerimônia. Logo que chega à sacada, é abordada pelo Jovem Sírio (que desde o início da trama dava mostras de verdadeira veneração à beleza da princesa), mas não responde a nenhuma de suas perguntas. Decide voltar-se, então, para a Lua, evocando sua casta e longínqua irmã:

> *SALOMÉ – Que c'est bon de voir la lune! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune. Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge. Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesses.*[98](WILDE, 1893, p. 20)

Nesse momento, a voz de Iokanaan irrompe e a princesa fica sabendo que naquela cisterna se encontra o homem que Herodes mandara prender, o santo homem que seu padrasto tanto temia e que desferia ofensas à sua mãe em público. Curiosa, Salomé ordena que tragam o profeta em sua presença, e trava conhecimento do fato de que o rei proibiu expressamente até mesmo lhe que falassem. Obstinada, a princesa seduz o Jovem Sírio (que ela havia ignorado até então), prometendo-lhe "deixar cair uma florzinha" e olhá-lo através do véu de seu musselina amarela quando passasse por ele no dia seguinte. Consegue, por fim, convencê-lo a transgredir a interdição do rei e fazer a sua vontade. Se, ao primeiro olhar, Salomé se espanta com a aparência de Iokanaan, num segundo momento ela é fascinada por seus olhos, terríveis e negros, e por sua alvura, que lhe confere o aspecto de uma estátua de marfim:

> *SALOMÉ – On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste; autant que la lune. Il ressemble à un rayon de lune, à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire.*[99] (WILDE, 1893, p. 29).

---

[97] "O Jovem Sírio – Como a princesa Salomé está bonita essa noite!/O Pajem de Herodias – Olhe para a lua! A lua parece muito estranha. Parece uma mulher que sai de uma tumba. Ela se assemelha a uma mulher morta. Dir-se-ia que ela procura por mortos./O Jovem Sírio – Ela parece muito estranha. Ela se assemelha a uma princesinha que usa um véu amarelo, e tem os pés de prata. Ela se assemelha a uma princesa que tem os pés como pombinhas brancas. Dir-se-ia que ela dança./O Pajem de Herodias – Ela é como uma mulher morta. Ela se move bem lentamente" (Tradução nossa).

[98] "Como é bom ver a lua! Parece uma pequena moeda d'oiro, uma florzinha de prata. A lua é fria e casta. Estou certa que é virgem. Tem a beleza das virgens, sim, é virgem... Nunca se corrompeu! Nunca se entregou aos homens, como as outras deusas." (Tradução de João do Rio, p. 17)

[99] "É como […] uma imagem de prata. Estou certa de que é casto como a lua. Parece um raio de luar, parece uma seta de prata. A sua carne deve ser muito fria, fria como o marfim. (Tradução de João do Rio, p. 20)

Salomé, jovem virgem e pura, cuja alvura fora tantas vezes comparada à lua, à prata, às pombas brancas, se sente atraída por essa mesma castidade de mármore frio do santo homem. Mas, completamente apaixonada pelo profeta, Salomé é rejeitada por ele em igual medida:

> *IOKANAAN – Arrière! Fille de Babylone! N'approchez pas de l'élu du Seigneur. Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités, et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.*[100] (WILDE, 1893, p. 30)

Então, enlouquecida pela paixão suscitada pela imagem do profeta, Salomé dá início às súplicas: a princípio, ela deseja o corpo branco do profeta:

> *SALOMÉ – Iokanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes, comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée, et descendent dans les vallées. [...] Laisse-moi toucher ton corps !* (WILDE, 1893, p. 31-2);

em seguida, almeja tocar seus cabelos, negros e encaracolados:

> *SALOMÉ – Ton corps est hideux. [...] C'est de tes cheveux que je suis amoureuse, lokanaan. [...] Les longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires. Le silence qui demeure dans les forêts n'est pas aussi noir. Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux. Laisse-moi toucher tes cheveux.* (WILDE, 1893, p. 32-3);

e, por fim, afirma querer beijar sua boca, vermelha:

> *SALOMÉ – Tes cheveux sont horribles. [...] C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus rouges que les roses, ne sont pas aussi rouges. [...] 11 n'y a rien au monde d'aussi rouge que ta bouche. Laisse-moi baiser ta bouche.*(WILDE, 1893, p. 33)

Negada pelo profeta por três vezes, Salomé não fora dissuadida de seu desejo de beijar-lhe os lábios vermelhos como romãs partidas com uma faca de mármore.

Perdidamente apaixonado por Salomé, Narraboth não resiste ao ver sua musa entregue desta forma ao sabor de outro homem – homem que a maldiz da maneira como pode – e comete suicídio, ato desesperado com que, no entanto, a princesa não parece se importar. Apenas o Pajem de Herodias deixa transparecer certa comoção por ter perdido o amigo, e afirma que deveria tê-lo escondido da lua (isto é, da princesa), como se o fato de ter sido exposto ao satélite de aspecto estranho fosse um mau presságio que devesse ter sido interpretado a fim de evitar tamanha tragédia:

[100] "Para trás, filha da Babilônia! Não te aproximes do escolhido do Senhor! Tua mãe empapou a terra com o vinho de seus deboches e o clamor do passado já chegou aos ouvidos de Deus." (Tradução de João do Rio, p. 21)

> *Je savais bien que la lune cherchait un mort, mais je ne savais pas que c'était lui qu'elle cherchait. Ah! pourquoi ne l'ai-je pas caché de la lune? Si je l'avais caché dans une caverne elle ne l'aurait pas vu.*[101] (WILDE, 1893, p. 35)

A princesa, no entanto, não parece nem mesmo se dar conta do feito, consumida em sua paixão alucinada pelo profeta.

Herodes, a essa altura entorpecido pelo vinho, sente falta da princesa no festim e decide então procurá-la no terraço, instalando-se aí com seus convivas e sua esposa, Herodias. Assim que chega no ambiente descoberto, também repara no brilho estranho da lua:

> *HERODES – La lune a l'air très étrange ce soir. [...] On dirait une femme hystérique, [...] qui va cherchant des amants partout. Elle est nue, aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle se montre toute nue dans le ciel. [...] Je suis sûr qu'elle cherche des amants. [...] Elle ressemble à une femme hystérique, n'est-ce pas?*[102] (WILDE, 1893, p. 39)

Ao que Herodias, farta dos olhares obcecados do marido em direção à sua filha, tentando conter o caquético Herodes, responde:

> *HERODIAS – Non. La lune ressemble à la lune, c'est tout. Rentrons. Vous n'avez rien à faire ici.*[103] (WILDE, 1893, p. 39)

Ao chegar ao terraço, no entanto, Herodes pisa no sangue de Narraboth (o soldado que havia se matado por conta de Salomé) e vê nesse ato um mau agouro. Além disso, em vários momentos, o rei é capaz de ouvir um misterioso bater de asas que traz consigo um vento gelado, o que torna real a profecia de Iokanaan, de que o anjo da morte viria para cobrar tributo daqueles que não seguiram os mandamentos do Senhor (e, precisamente, de Herodes e Herodias, considerados incestuosos pelo profeta):

> *LA VOIX D'IOKANAAN – II sera assis sur son trône. Il sera vêtu de pourpre et d'écarlate. Dans sa main il portera un vase d'or plein de ses blasphèmes. Et l'ange du Seigneur Dieu le frappera. 11 sera mangé des vers.*[104] (WILDE, 1893, p. 61)

Herodes se encontra ao meio do caminho entre o temor que lhe inspiram as

---

[101] "Bem sabia o que havia de acontecer, bem vi que a lua procurava a morte; mas não me lembrou que fosse a morte do meu amigo... Por que não o escondi da lua? Se o tivesse oculto numa caverna, não teria visto a lua..." (WILDE, 1993, p. 23)

[102]"HERODES: A lua esta noite tem um brilho estranho […]. Parece uma mulher louca […], à cata de amantes. [...] está inteiramente nua. As nuvens procuram cobrir-lhe a nudez, mas ela foge. A lua está nua como o céu […] Vou jurar que procura os amantes. […] Não parece louca?" (WILDE, 1993, p. 24)

[103] "Não; a lua parece a lua, nada mais. Vamo-nos embora. Vós não tendes nada que fazer aqui" (Tradução nossa).

[104] "A VOZ DE IOKANAAN – Ele está sentado no trono, vestido de púrpura. Nas suas mãos quebrar-se-á uma taça d'oiro cheia de blasfêmias. E o anjo do Senhor mata-lo-á e ele será comido pelos vermes." (WILDE, 1993, p. 33)

palavras proféticas de Iokanaan e o desejo que alimenta por sua enteada. Sucumbindo, então, à tentação, passa a suplicar que a princesa dance para ele, oferecendo-lhe como retribuição um prêmio à sua escolha:

> *HÉRODE – Salomé, Salomé, dansez pour moi. Je vous supplie de danser pour moi. Ce soir je suis triste. Oui, je suis très triste ce soir. Quand je suis entré ici, j'ai glissé dans le sang,- ce qui est d'un mauvais présage, et j'ai entendu, je suis sûr que j'ai entendu un battement d'ailes dans l'air, un battement d'ailes gigantesques.* [...] *Je suis triste ce soir. Ainsi dansez pour moi. Dansez pour moi, Salomé, je vous supplie. Si vous dansez pour moi vous pourrez me demander tout ce que vous voudrez et je vous le donnerai. Oui, dansez pour moi, Salomé, et je vous donnerai tout ce que vous me demanderez, fût-ce la moitié de mon royaume.*[105] (WILDE, 1893, p. 63)

Obtendo de seu padrasto o juramento público de que ele lhe daria o que quer que pedisse como prêmio caso dançasse, sem revelar seu intuito, Salomé contraria sua mãe e aceita realizar a dança dos sete véus. E, tendo agradado Herodes, no momento em que é questionada sobre a recompensa, levanta-se e pede a cabeça do profeta:

> *SALOMÉ (s' agenouillant) – Je veux qu'on m'apporte présentement dans un bassin d'argent... […]*
> *SALOMÉ (se levant) – La tête d'Iokannan.*
> *HERODIAS – Ah c'est bien dit, ma fille.*[106] (WILDE, 1893, 70-1)

E reafirma, categoricamente, que é ela mesma a requerente, e não sua mãe:

> *HERODES – Non, non, Salomé. Vous ne me demandez pas cela. N'écoutez pas votre mère. Elle vous donne toujours de mauvais conseils. Il ne faut pas l'écouter.*
> *SALOMÉ – Je n'écoute pas ma mère.* ***C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanann dans un bassin d'argent.*** *Vous avez juré, Hérode. N'oubliez pas que vous avez juré.*[107] (WILDE, 1893, p. 71, grifos nossos)

Herodias, que se opunha veementemente a que Salomé realizasse a dança, agora apoia incondicionalmente a filha, ainda que essa aprovação não pareça importar Salomé, princesa consumida em sua paixão sanguinária. Enquanto isso, Herodes tenta, em vão, dissuadir sua enteada, oferecendo-lhe todo tipo de presentes, alertando-a para o absurdo de sua exigência. Mas Salomé, irredutível em sua decisão, insiste até que obtém o consentimento do rei para o assassínio de Iokanaan no cárcere.

---

[105] "Salomé, Salomé, dança para mim! Peço-te que dances. Estou triste esta noite, sim, estou imensamente triste. Quando cheguei pisei em sangue, o que é mau agouro, e ouvi também um bater d'asas, um bater d'asas colossais. [...] Estou triste esta noite. Dança, dança, Salomé; peço-te que dances... Se dançares podes pedir o que quiseres. Dou-te tudo! Dança, Salomé, e depois pede, que eu te darei até a metade do meu reino." (WILDE, 1993, p. 33-4)

[106] "SALOMÉ (ajoelhando) – Quero que me tragas já, num grande prato de prata... […] /SALOMÉ (levantando-se) – a cabeça de Iokanaan./HERODIAS – Ah! Pedes bem, minha filha." (WILDE, 1993, p. 36-7)

[107] "HERODES – Não, não, Salomé! Não é o teu desejo! Não te guies por tua mãe! É mulher que só dá maus conselhos. Não a ouças./SALOMÉ – **Não é minha mãe que ouço, é o meu próprio desejo de ver a cabeça de Iokanaan num grande prato de prata**. Juraste, Herodes, não te esqueças do juramento." (WILDE, 1993, p. 37)

Completamente enlouquecida, já em posse da cabeça do profeta, Salomé lança-se ao beijo necrófilo e fatal, há muito desejado por ela:

> *SALOMÉ – […] Ah! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche. Iokanaan. Eh bien! je la baiserai maintenant. Oui, je baiserai ta bouche, Iokanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas? […] Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés? […] Pourquoi ne me regardes-tu pas? As-tu peur de moi; lokanaan, que tu ne veux pas me regarder? […] Tu m'as rejetée. Tu m'as dit des choses infâmes.* ***Tu m'as traitée comme une courtisane, comme une prostituée, moi, Salomé, fille d'Hérodias, Princesse de Judée! Eh bien, Iokanaan, moi je vis encore, mais toi tu es mort et ta tête m'appartient. Je puis en faire ce que je veux.*** *[…] Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais j'entendais une musique étrange! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, lokanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, lokanaan, mais moi, moi, tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. Moi, je t'ai vu, lokanaan, et je t'ai aimé. Oh! comme je t'ai aimé. Je t'aime encore, lokanaan. Je n'aime que toi. J'ai soif de ta beauté. […]. Ni les fleuves ni les grandes eaux, ne pourraient éteindre ma passion.* ***J'étais une Princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu.*** *Ah! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, lokanaan? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort.*[108] (WILDE, 1893, p. 80-3, grifos nossos)

Destemperada, a lunática princesa consegue finalmente tocar o seu amante, tal qual a lua (agora oculta por trás de pesadas nuvens negras) obtém, da mesma forma, os mortos que buscava. Impedindo que a nefasta princesa termine a peça impune, Herodes dá sua última ordem:

> *SALOMÉ – Ah j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une acre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang? Mais peut-être, est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur. Mais, qu'importe? Qu'importe? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche.*
> *(Un rayon de lune tombe sur Salomê et r éclaire.)*
> *HÉRODE (se retournant et voyant Salomé) – Tuez cette femme!*

[108] "Tu não quiseste que eu beijasse a tua boca, Iokanaan. Pois vou beijá-la agora! Vou beijar a tua boca, Iokanaan! Não te tinha dito? […] Mas por que não me olhas, Iokanaan? Os teus olhos terríveis, cheios de raiva e desprezo cerram-se. Por que fechaste os olhos? […] Por que não me olhas? Terás medo de mim? […] Desprezaste-me. Disseste-me más palavras. Disseste, bem junto a mim, que eu era a lascívia e a baixeza; a mim, Salomé, filha de Herodias, Princesa da Judeia! Eu estou viva e tu morto! Pertence-me a tua cabeça. Posso fazer dela o que quiser […]. Da tua voz se desprendiam perfumes de estranhos incensários e quando em ti meus olhos repousavam era como se ouvisse uma estranha música. Ah! Por que não me olhaste, Iokanaan? Ocultavas, com as costas das mãos e a capa das blasfêmias, a face; e de mim arredava os olhos que tinham visto Deus... Viste Deus, Iokanaan, mas não me verás jamais, e se me tivesses visto, amar-me-ias decerto! Vi-te e amei-te. Oh! Como te amei! Amo-te loucamente ainda, Iokanaan, a ti só... Tenho sede da tua beleza. [...]Nem as ondas do mar nem as águas da terra podem apagar esta chama... Era uma princesa, e desprezaste-me; era virgem e tomaste a minha virgindade; era casta, e lançaste-me na veias o fogo do amor. Ah! ah! Por que não me olhaste? Ter-me-ias decerto amado!Bem sei que me terias querido... O mistério do amor é muito maior que o mistério da morte." (WILDE, 1993, p. 41-2)

> *(Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hèrodias, Princesse de Judée.)*[109] (WILDE, 1893, p. 84)

5.3 Personagens

Ação da obra *Salomé* desenvolve-se, principalmente, em torno de seis personagens: Salomé, Herodes, Herodias, o profeta Iokanaan, o Pagem de Herodias e o Jovem Sírio (Narraboth). Em nossa leitura, atentaremos sobretudo para os quatro primeiros.

Embora a peça leve o nome de Salomé – e, de fato, a princesa é o objeto em torno do qual toda a ação gira –, a crítica muitas vezes atribui a Herodes[110] o papel de personagem principal da obra: "*Más que Herodías, furia real, y más incluso que la misma Salomé, Herodes es el gran papel de la obra [...]. Ciertas palabras que pone en boca del petrarca lo pintan com un humor funebre y profundo"*[111] (MERLE, 1956, p. 332). Como exemplo desse humor que o crítico define como "fúnebre e profundo", Merle lança mão do trecho em que o tetrarca fica sabendo da existência de um santo homem (isto é, Jesus Cristo) que anda pelos vilarejos do deserto realizando milagres de cura e ressurreição: *"Je ne veux pas qu'il fasse cela. Je lui défends de faire cela. Je ne permets pas qu'on ressuscite les morts. Il faut chercher cet homme et lui dire que je ne lui permets pas de ressusciter les morts."*[112] (WILDE, 1893, p. 53).

Se a partir desse trecho podemos identificar na personagem de Herodes um traço do tom – irônico, mordaz, jocoso – empregado por Wilde em suas comédias de costumes, como sustenta Merle (1956, p. 333), devemos também atentar para o fato de que Herodes talvez seja a personagem mais sensível e consciente em cena. Tendo sido capaz de captar os sinais de que algo funesto se encaminhava, Herodes sente-se contrariado por ter que cumprir sua promessa; e não resiste ao ver o profeta morto, sua cabeça entregue à princesa ensandecida e voluntariosa, decidindo-se por matá-la, também, como forma de aplacar um possível acesso de fúria divina, ou antes sua própria consciência.

---

[109]"SALOMÉ – Ah! Beijei a tua boca, Iokanaan! Beijei a tua Boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? Não! Foi talvez o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beijei a tua boca, Iokanaan, Beijei a tua boca!.../(Um raio de luz ilumina Salomé)/HERODES (voltando-se e vendo Salomé) – Matem aquela mulher! (Os soldados correm e [esmaga sob seus escudos] Salomé, filha de Herodias, Princesa da Judeia." (WILDE, 1993, p. 43). Note-se que, na verdade, a tradução de João do Rio, Salomé é morta atravessada pelas espadas dos soldados, o que não corresponde com o original descrito por Wilde.

[110] O Herodes que Wilde tinha em mente era, na verdade, como aponta Ellmann (1987), uma mistura dos dos três Herodes bíblicos: H. Antipas (Mateus VI: 14), H. o Grande (Mateus II:1) e H. Agrippa I (Atos XII:19).

[111]"Mais do que Herodias, fúria real, e inclusive mais do que a própria Salomé, Herodes é o grande papel da obra […]. Certas palavras que [o autor] põe na boca do petrarca o pintam com um humor fúnebre e profundo" (tradução nossa).

[112]"Eu não quero que ele faça isso. Eu o proíbo de fazer isso. Eu não permito que se ressucite os mortos. É preciso procurar este homem e lhe dizer eu não o permito ressucitar os mortos" (tradução nossa).

Contrariamente ao marido, Herodias, que afirma categoricamente não crer em mau agouro, e que se mostra verdadeiramente cética a todo tipo de profecia (que sai da boca de Iokanaan) ou de presságio (que Herodes identifica nos "símbolos"), mostra-se como uma personagem cética, ambiciosa e, sobretudo, insensível. Ela parece satisfeita com o desfecho do caso: afinal, está morto aquele que ela desejava ver morto, sem que, para isso, tivesse que mobilizar qualquer esforço. Quanto à morte de sua filha, não há na peça qualquer indicação de que Herodias tenha se oposto a isso, ou mesmo lamentado o fato consumado. Sua última fala apenas atesta que ela aprova o que Salomé fizera; e ela não se interpõe à ordem de execução proferida por seu marido no momento seguinte, deixando que sua filha pereça brutalmente aos olhos de todos os presentes.

Considerando suas contribuições para o desenvolvimento da história, no entanto, a personagem de Herodias é uma verdadeira sombra, cuja importância – secundária, eclipsada pelo brilho de sua filha – é a mesma dispensada a ela por Moreau em suas telas.

Não nos esqueçamos, no entanto, de que o profeta só fora preso por conta da insistência de Herodias, fato que se deu num tempo anterior ao desenvolvimento da história. Como se sabe, Herodes mandou prender Iokanaan a pedido de sua esposa, uma vez que o santo homem a maldizia em sua peregrinação pelo deserto.

Assim, em Wilde, Herodias está envolvida na gênese de tudo o que houve, mas seu papel na peça só é relevante se considerarmos que Salomé é sua filha, e, sendo, é alvo do mesmo desprezo que Iokanaan sente por sua progenitora.

Salomé, por seu turno, mostra-se uma personagem muito complexa por apresentar uma metamorfose marcante em seu desenvolvimento: de adolescente virginal, a princesa da Judeia transforma-se em fêmea cruel, cônscia de seu poder de sedução.

Sua pretendida ambivalência pode ser entrevista nas correspondências e conversas de Wilde com seus amigos: por um lado, Salomé era uma verdadeira representação literária das telas de Moreau, como fica evidente neste trecho de um diálogo entre o autor e seu confidente, Robert Ross:

> 'Você não acha que ela ficaria melhor nua? Sim, totalmente nua, mas ornada com colares pesados e sonoros feitos de joias de toda cor, quente com o fervor de sua pele de âmbar. **Eu não a concebo como uma inconsciente, servindo como instrumento mudo. Não, seus lábios na pintura de Leonardo revela a crueldade da sua alma. Sua luxúria precisa ser infinita, sua perversidade sem limites.** Suas pérolas devem expirar em sua

> carne'[113] (ROSS apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado, tradução e grifos nossos);

por outro, Wilde desejava sua personagem como o símbolo da castidade: "'Seu corpo, alto e pálido, ondula como um lírio.' […] '**Não há nada sensual em sua beleza**. Os mais ricos colares cobrem sua carne esbelta... Em suas pupilas brilham as chamas da fé'" (ROSS apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa).

Por fim, Salomé configurou-se como uma personagem multifacetada, a um só tempo, e em mesma medida, sensual e pura, apresentando-se como uma das mais complexas e completas representações do feminino na arte.

5.4 Ambivalência e metamorfose

A primeira Salomé é, de fato, o símbolo da pureza. Na fala de Narraboth, sua imagem ganha a aura da castidade, quando ele a define como "uma princesinha que usa um véu amarelo, e tem os pés de prata. Ela se assemelha a uma princesa que tem os pés como pombinhas brancas" (WILDE, 1893, p. 9, tradução nossa).

Ao tratar da lua, Salomé a compara a uma pequena moeda de ouro e a uma florzinha de prata; e admira sua castidade, diferindo-a das outras deusas, corruptas, que já se entregaram aos homens. Assim, as relações de contiguidade entre a lua e Salomé têm início logo no começo da peça, ambas sendo adoradas, nesse primeiro momento, como musas brancas (e imaculadas).

Entretanto, além da virginal adolescente, Salomé "[...] é uma criança impulsiva e mimada que quer tudo a seu modo, uma princesa paparicada que vive em seu próprio mundo, como convém ao narcisismo dos jovens" (HUTCHEON, 2003, p. 30). Isto se evidencia na transgressão da regra imposta pelo rei, de que ninguém deveria se dirigir ao santo prisioneiro.

É justamente dessa impulsividade e desse capricho de adolescente narcísica (porque só se importa consigo mesma, vive isolada em seu mundo) e mimada que não admite ser contrariada que aflorará a Salomé de contornos fatais, que subjuga os poderes do rei e de deus para obter o que quer: a saciação de seu desejo pela boca do profeta. A mudança sofrida pela personagem de Salomé começa a se delinear quando Iokanaan nega por quatro vezes que ela lhe beije a boca. A obsessão da princesa pelo profeta nasce juntamente à mácula da rejeição pública do único homem que ela amou, do homem que a deflorou.

---

[113] *"'Don't you think she would be better naked? Yes, totaly naked, but draped with heavy and ringing necklaces made of jewels of every colour, warm with the fervor of her amber flesh. I don't conceive of her as unconcious, serving as a mute instrument. No, her lips in Leonardo's painting disclose the cruelty of her soul. Her lust must needs be infinite, and her perversity without limits. Her pearls must expire on her flesh.'"*

No entanto, Hutcheon (2003, p. 30) chama atenção para o fato de que fora o próprio Iokanaan quem primeiro sensualizara o discurso em *Salomé*:

> [...] é [Iokanaan] quem primeiro introduz a linguagem da sexualidade na peça e no libreto: quando ele é trazido de sua cela a pedido de Salomé, ele inicia um discurso contra a mãe dela, Herodias, condenando seus delitos sexuais, que parecem abranger desde olhar fotos de homens até entregar-se a capitães sírios e a jovens do Egito, chegando até a abominação de seu leito incestuoso (já que ela casou com o meio-irmão de seu marido). Ele então se dirige a Salomé como a filha de Babilônia e Sodoma, cuja mãe irrigou a terra com o vinho de sua luxúria. É somente depois desse ataque sexuado que Salomé começa ela mesma a usar uma linguagem sensual e sexual em sua sedutora representação de [Iokanaan]. Ela começa com uma descrição extravagante, construída a partir de comparações bíblicas, acerca da alvura de seu corpo, do qual ela diz estar enamorada[...] – uma descrição que termina com o pedido de tocar seu corpo [...].

Iokanaan, que acreditava que o mal havia chegado ao mundo através das mulheres (afinal, foi Eva quem deu a maçã a Adão, e não o contrário), decide-se por manter distância de Salomé (talvez por temer ser, ele também, afungentado por sua beleza) e, para isso, desfere insultos contra a princesa. Entretanto, é o teor sexual de suas injúrias que terminam por inocular o fogo nas veias da jovem casta e, assim, concluir nela a revolução que a transformou em uma das mais cruéis – e, paradoxalmente, indiferentes – personagens da literatura.

O momento em que Salomé decide dançar é também o momento em que ela toma consciência de seu poder de sedução e o utiliza como moeda de troca. Absurdamente indiferente ao mal que causará, respeitando somente aos seus desejos de mulher cujas veias foram, em suas próprias palavras, preenchidas de fogo, Salomé dá mostras de uma crueldade patológica que resvala a psicopatia[114].

A castidade que a princesa apresenta no início da peça é conveniente para reforçar, a partir do contraste, a intensidade do desejo que a acometera; desejo que, se por um lado vitimou o profeta, por outro vitimou também, em igual medida, a própria Salomé. A morte de Iokanaan é a desforra de princesa, e o beijo necrófilo é, ao mesmo tempo, a proclamação da superioridade de seu poder de mulher que eroticamente deseja, e a concretização do desejo da adolescente irresponsável e inconsequente que finalmente obtém aquilo que lhe havia sido negado.

Assim, mesmo em seu derradeiro momento de vida, quando a princesa alucinada segura e fala à cabeça decepada de Iokanaan, sua personagem é ambivalente: ela é a mulher que dá vazão seus instintos, e também a criança que consegue a compensação pelo mal que

[114] É interessante mencionar que a dança dos sete véus é apenas indicada com uma didascália discreta, sem qualquer detalhamento de como Salomé teria executado seus passos: a didascália diz, apenas, que "Salomé dança a dança dos sete véus". (WILDE, 1893, p. 71, tradução nossa). Para Marjorie Garber (apud HUTCHEON, 2003, p. 36), é justamente "em sua não-descrição, em sua indescritibilidade [que] reside seu poder [...]".

lhe fora causado, e que, primeiramente contrariada em seu desígnio, tem sua vontade atendida.

5.5 Contemplações

Salomé traz, no ato da **contemplação**, a engrenagem que faz girar a história: na obra, as relações de desejo se mostram através de uma dinâmica do olhar, sendo que "[...] o visual, ou, mais especificamente, o ato de olhar (tanto como vigilância quanto como espetáculo) é tão onipresente na ópera e na peça que esta foi denominada 'a tragédia do olhar'" (HUTCHEON, 2003, p. 39). Ainda, para Hutcheon,

> Essa é certamente uma ópera[115] obcecada com os atos de olhar e mesmo de fixar o olhar. A ópera se abre com o guarda sírio Narraboth fitando Salomé, enquanto Page tenta distrai-lo; os soldados contemplam Herodes, perguntando-se o que ele está olhando; Salomé entra preocupada com o porquê de o marido de sua mãe olhar para ela da forma como o faz. O verbo *ansehen* (olhar para) domina o texto. Salomé então contempla a lua, enquanto Narraboth continua a contemplar Salomé. A pessoa de olhar fugidio nesse momento é Jochanaan, preso no fundo de uma cisterna por Herodes – que obviamente conhece o poder de ser visto e deseja negá-lo a seu inimigo e mais severo crítico. (HUTCHEON, 2003, p. 40)

Isto posto, podemos argumentar que, em *Salomé,* a contemplação ocorre à maneira de uma mal-aventurada quadrilha drummondiana, uma vez que, diferentemente do que ocorre no texto do poeta brasileiro, o volteio por vezes termina em morte. Os olhares das personagens não se cruzam: não há na peça qualquer tipo de reciprocidade puramente pretendida, sobretudo entre as personagens de Narraboth, Herodias, Herodes e Salomé; há apenas rancor e manipulação calcada em interesses.

Perseguindo-se através dos olhares como em um jogo de gato e rato, a obtenção do objeto de desejo aqui não coincide com um regozijo pleno: depois de obter uma jura de Salomé, Narraboth não resiste ao vê-la contemplar outro homem e suicida-se; Salomé só consegue realizar seu desígnio por meio da morte do profeta, pagando, depois, com sua própria vida; depois do prazer de ver sua enteada dançar, Herodes sofre o mais duro golpe da moça, e tem de devolver na mesma moeda para aplacar a possível fúria de Deus.

Mesmo Iokanaan, cujo olhar é "fugidio" (para empregar o termo de Hutcheon), sofre as consequências do poder fúnebre do gesto: o fato de ele ter contemplado somente a Deus,

[115] O artigo de Linda Hutcheon trata da adaptação operística que Strauss fez a partir da obra wildeana. Este comentário, no entanto, é igualmente aplicável ao espetáculo musical e ao texto. Vale lembrar que o libreto da ópera *Salomé* é uma adaptação quase fiel do texto de Wilde, que à altura da elaboração da obra musical, foi traduzido para o alemão.

abstendo-se de fazer parte da disfórica quadrilha wildeana, não o isenta de sofrer as consequências da *dança,* uma vez Salomé tendo deitado sobre ele os olhos.

Corroborando a ambientação do drama em um tempo remoto, como era a intenção de Wilde (ELLMANN, 1987), a contemplação em *Salomé* se realiza à maneira do C*ântico dos Cânticos*, livro do Antigo Testamento da Bíblia Sagrada que traz um diálogo amoroso e contemplativo entre o rei Salomão e sua noiva Sulamita. Comparem-se, por exemplo, os trechos transcritos anteriormente, em que Salomé admira o corpo, os cabelos e a boca do profeta Iokanaan, e o excerto abaixo, referente ao início do *Cântico dos Cânticos*:

> 2.Beije-me ele com os beijos da sua boca; porque melhor é o seu amor do que o vinho. 3.Suave é o cheiro dos teus perfumes; como perfume derramado é o teu nome; por isso as donzelas te amam. 4. Leva-me tu; correremos após ti. O rei me introduziu nas suas recâmaras; em ti nos alegraremos e nos regozijaremos; faremos menção do teu amor mais do que do vinho; com razão te amam. (BÍBLIA DE JERUSALÉM)

No entanto, diferentemente do *Cântico dos Cânticos*, a contemplação de Salomé não é propriamente amorosa – na qual o vetor é um ser em sua totalidade, um ser por quem se nutre qualquer tipo de sentimento –, mas sim *objetal* – isto é, afim à contemplação que rendemos a um objeto, pois, lembremo-nos, ela está apaixonada, sobretudo, pelo corpo branco, pelos cabelos negros e pela boca vermelha do profeta. Assim, em *Salomé*, o que vemos é menos o amor sentimental, e mais uma paixão calcada no desejo sexual suscitado pelos atributos físicos de Iokanaan.

Gomez Carrillo chama atenção, também, para o fato de que

> […] a heroína de Wilde é uma mulher que ama, sofre, odeia. Fé não a concerne. Que João esteja envolvido em uma religião proibida, ou que ele seja fiel a ritos oficiais, isto não a toca. O que a pertuba, tortura e agita são os olhos negros e os lábios vermelhos do homem. 'Sua carne,' ela disse quando o visita na prisão, 'Sua carne é branca como a neve na montanha.' Isso, e todo o resto do que ela fala com tanto ardor, está repleto com a imoralidade do Cântico dos Cânticos. (Mas o Cântico dos Cânticos descreve a beleza de uma mulher, não a de um homem.)[116] [117] (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa).

[116] A partir dessa indiferença de Salomé quanto à crença do profeta, e também do fato de que o drama wildeano priorizou o fantasioso ao *fait-divers* evangélico, poderíamos afirmar que Salomé é uma personagem *pós-religiosa*, empregando o termo de Dierkes-Thrun (2011) que retomaremos mais tarde.

[117] *"[...] Wilde's heroine is a woman who loves, suffers, hates. Faith does not concern her. That john is involved in a prohibited religion, or that he is faithfull to official rites, does not touch her. What disturbs, tortures, agitates her is the black eyes and the red lips of the man. 'Your flesh', she says, 'Your flesh is like snow on the mountain'. That, and all the rest she speaks with such ardor, is replete with the immorality of the Song of Songs. (But the Song of Songs describes a woman's beauty, not a man's.)"*

Evidenciando em sua fala a natureza contraventora da princesa, Carrillo mostra como o caráter amoral (pois indiferente) de Salomé a transforma em uma personagem imoral, que, ao contemplar publicamente a beleza de um homem, ultrapassa todas as regras sociais e religiosas impostas à mulher – e ainda mais duramente à uma princesa – e dá vazão ao seu desejo erótico, aos seus ímpetos.

Ao tomar a cabeça decepada e beijar-lhe a boca, em um movimento que inspira verdadeiro terror, a princesa finalmente entra em conjunção com seu objeto de desejo, com o portador da beleza suprema. Salomé leva sua contemplação ao Belo às últimas consequências, colocando-se acima das autoridades terrenas e divinas para obter o que queria, e apresentando-se, com isso, como um alter-ego de seu idealizador e de seu projeto estético.

A contemplação em *Salomé*, portanto, se cifrou sob o signo do mau-agouro: o ato de admirar desmedidamente a beleza de alguém apresentou-se como um potencial prenúncio ao infortúnio. Tal Medusa, Salomé é envolta por uma aura mórbida: olhá-la é um ato sentencial[118].

5.6 "O la lune"

Enquanto em *Hérodiade* a imagem do espelho representa um papel imprescindível para a concepção da personagem da gélida e narcísica musa, em *Salomé* é a lua que desempenha função-chave para a compreensão não apenas da personagem da princesa-odalisca, mas também do próprio andamento da peça.

A importância da lua é atestada antes mesmo do início do desenvolvimento da história, uma vez que a primeira disdascália da peça já oferece indicação de que a ação se passa sob a "Luz da lua". Em conversa com Ricketts, quando lamentava o traço de estilo japonês das gravuras apresentadas por Aubrey Beardsley para a edição inglesa da obra, Wilde afirmou que *"'*Meu Herodes é como o Herodes de Gustave Moreau, envolto em suas joias e tristezas. Minha Salomé é uma mística, a irmã de Salammbô, uma Santa Teresa que adora a lua'"[119] (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa).

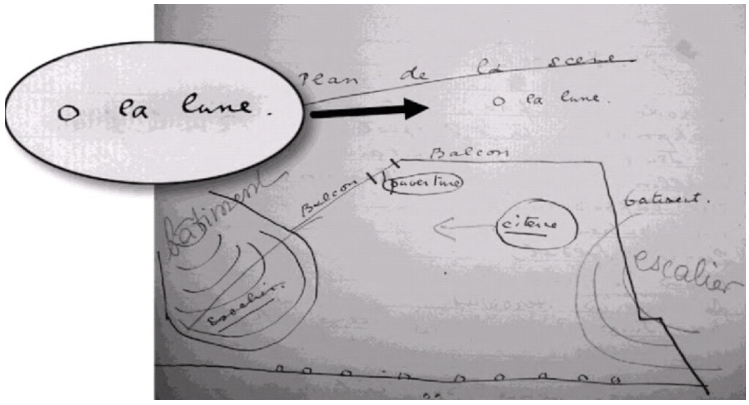
No artigo intitulado "*The moon as symbol in* Salome*: Oscar Wilde's invocation of the Triple White Goddess*", em que Joan Navarre elabora um estudo sobre a mulher enquanto

[118] Isto nos faz recordar a ideia defendida por Wilde de que não há moralidade na Arte, na revelação da beleza; de que o poeta se vale do moral e do imoral da mesma forma que o pintor se vale de uma paleta de cores e não há outro motivo para usar algumas tonalidades ou excluir outras senão a própria beleza que delas surge. Portanto, ao artista, não deve existir qualquer impedimento na busca pela beleza.

[119] *"'My Herod is like the Herod of Gustave Moreau, wrapped in his jewels and sorrows. My Salome is a mystic, the sister of Salammbô, a Sainte Thérèse who worships the moon.'"*

símbolo na obra *Salomé* sob a luz do mito da Tripla Deusa Branca, o estudioso dá início ao texto apresentando uma ilustração do esquema do palco elaborada pelo próprio Oscar Wilde, inclusa em um manuscrito da peça[120]:

Figura 3 – Desenho esquemático do palco de *Salomé* elaborado por Oscar Wilde



Extraído de: BENNET, 2011

A lua desempenha papel tão importante na peça que Wilde a incluiu na ilustração do esquema do palco. De fato, a lua, enquanto irmã (ou um "duplo") de Salomé, é muito mais do que mero objeto empregado na ambientação da peça: é quase uma personagem do drama.

Navarre (apud BENNETT, 2011, p. 72) também chama atenção, ainda no início do artigo, para o fato de que diversos estudiosos do drama wildeano – dentre eles Ernest Cowan e William Andrews Clark Jr. – afirmaram que *Salomé* bem poderia ser intitulado "O Drama da Lua", dada a frequência com que o satélite é evocado e a variedade de temperamentos que ela representa.

A imagem da lua surge logo no início da peça, e já nesse momento as relações de identidade entre Salomé e o alvo satélite são estabelecidas nas falas das personagens do Jovem Sírio e do Pajem de Herodias:

> *LE JEUNE SYRIEN – Comme la princesse Salomé est belle ce soir!*
> *LE PAGE d'HÉRODIAS – Regardez la lune.* ***La lune a l'air très étrange.*** *On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.*
> *LE JEUNE SYRIEN –* ***Elle a l'air très étrange.*** *Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches. On dirait qu'elle danse.*
> *LE PAGE D'HÉRODIAS – Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement.* [121] (WILDE, 1893, p. 9-10, grifos nossos)

[120] O manuscrito em questão trata da segunda e final cópia da obra, localizada no Museu e Biblioteca Rosenbach, situado na Filadélfia, Estados Unidos da América.

À primeira leitura, parece que as duas personagens não estão, de fato, conversando: enquanto o Jovem Sírio fala do aspecto da princesa, o Pajem de Herodias se volta para a lua. No entanto ambos empregam, nesse primeiro momento, uma expresão semelhante para adjetivar seu objeto de contemplação: tanto a lua quanto a princesa parecem estranhas, como destacamos no texto.

Cada uma a seu modo, as duas musas (a terrena e a celeste) se comportam de maneira pouco habitual, o que colabora para a criação de um ambiente de tensões na trama. A lua, desde início, figura como o signo de um mau presságio, uma vez que sua aparência se assemelha à de uma mulher morta que se move lentamente e que parece estar à procura de (fazer) outros mortos. Já a caracterização de Salomé une em torno de sua imagem elementos que remetem à sua pureza: ela se assemelha a uma princesa que dança ao caminhar, que usa um véu amarelo, e cujos pés são como a prata, como pombinhas brancas. No entanto, o culto exagerado que lhe rende o Jovem Sírio é apontado como um presságio pelo Pagem de Herodias, que alerta seu amigo de que contemplar Salomé daquela maneira pode lhe ocasionar infortúnios.

Da mesma maneira que olhar Salomé demasiadamente pode causar algum mal, o Pajem de Herodias parece culpar a lua pela morte de seu amigo:

> *Je savais bien que la lune cherchait un mort, mais je ne savais pas que c'était lui qu'elle cherchait. Ah! pourquoi ne l'ai-je pas caché de la lune? Si je l'avais caché dans une caverne elle ne l'aurait pas vu.*[122] (WILDE, 1893, p. 35)

O Jovem Sírio estivera protegido de qualquer perigo até o momento em que Salomé tomara consciência de que ele era o responsável pela manutenção do profeta no cativeiro: isto é, até o momento em que a princesa tomara consciência de que ele existia e deitar o olhar sobre ele. Enxergando em Narraboth a possibilidade de ver seu desejo atendido, Salomé confere sua sentença de morte. Assim, a partir das falas do Pajem de Herodias, vemos que mirar tanto a lua quanto Salomé são atos que precedem a fatalidade.

As relações entre as duas "personagens" (Salomé e a lua), possibilitadas por conta da adjetivação de uma e outra se valendo de termos afins, mostram-se como aquela que

---

[121] "O Jovem Sírio – Como a princesa Salomé está bonita essa noite!/O Pajem de Herodias – Olhe para a lua! A lua parece muito estranha. Parece uma mulher que sai de uma tumba. Ela se assemelha a uma mulher morta. Dir-se-ia que ela procura por mortos./O Jovem Sírio – Ela parece muito estranha. Ela se assemelha a uma princesinha que usa um véu amarelo, e tem os pés de prata. Ela se assemelha a uma princesa que tem tem os és como pombinhas brancas. Dir-se-ia que ela dança./O Pajem de Herodias – Ela é como uma mulher morta. Ela se move bem lentamente" (Tradução nossa).

[122] "Bem sabia o que havia de acontecer, bem vi que a lua procurava a morte; mas não me lembrou que fosse a morte do meu amigo... Por que não o escondi da lua? Se o tivesse oculto numa caverna, não o teria visto a lua..." (WILDE, 1993, p. 23)

mantemos diante de um espelho: tal Salomé, a lua é branca e casta, como a própria princesa cria. Navarre, citando Kuryluk, afirma que:

> 'Em alguns momentos Salomé e a lua são uma; em outros elas são duplas, uma sendo o reflexo espelhar da outra. A lua atua como um vidro de aspecto leitoso mostrando a vida íntima de Salomé ou como uma tela na qual suas emoções podem ser projetadas. Assim a princesa e a lua são duas personagens principais em uma peça que consequentemente acontece simultaneamente no céu e na terra.'[123] (NAVARRE apud BENNETT, 2011, p. 74, tradução nossa)

Assim sendo, como mostra Navarre (2011, p. 74), a peça pode ser dividida em três partes, marcadas pelas mudanças das cores da lua – que correspondem, também, à mudança de temperamento de Salomé –: a lua, a princípio, é alva e brilhante, como a própria princesa, cujos pés são como a prata; em seguida, torna-se vermelha, simbolizando o momento em que Iokanaan preenche de rubra paixão as veias de Salomé; e, ao final, quando a princesa-odalisca toma nas mãos a cabeça decepada do profeta e a beija, a lua é encoberta por nuvens negras[124], prefigurando o mal derradeiro que acometerá o palácio: a morte da princesa.

É a partir dessa sequência de cores – branco, vermelho e negro – que Navarre estabelece as relações entre a estrutura trifásica de *Salomé* e o mito europeu da Deusa Branca Tripla, também conhecida como Deusa Lunar Tripla. Baseando-se na obra *The White Goddess : A historical grammar of poetic myth* (1948), em que o autor Robert Grave se debruça sobre um estudo arquetípico para a compreesão da mulher como símbolo na mitologia, Navarre faz menção à existência de uma deusa europeia de poder triplo – Deusa Branca do Nascimento, do Amor e da Morte –, representada, na mitologia e na literatura, pelas fases da lua – respectivamente as luas Nova, Cheia e uma terceira fase a que ele chama de Lua Velha. Navarre explica que

> Observando essas três fases, [Grave] sentiu que os leitores poderiam melhor compreender o poder da literatura no tratamento da mulher como símbolo. O sistema de Grave é principalmente uma abordagem profunda ao mais puro dos temas poéticos – o rito da fertilidade, a mais primitiva das verdades humanas. Ele sustenta que a Deusa Branca Tripla é uma fonte de inspiração para poetas, mas paradoxalmente ele também atesta que **estar apaixonado por ela significa, ao mesmo tempo, odiá-la**. Por conta desse dilema, a maioria dos intelectuais, diz Graves, voltaram sua atenção para Apolo, o Deus Sol, o deus dos poderes racionais que ensina o intelecto a desprezar a

[123] *"At times Salomé and the moon are one; at times hey are doubles, mirror reflections of each other. The moon functions as a milky looking glass showing Salomé's inner life or as a screen onto witch her emotions can be projected. Thus the princess and the moon are two main characters in a play that consequently takes place simultaneously in the sky and on earth."*

[124] É interessante comentar que em seu Dicionário de símbolos, Chevalier & Gheerbrant (1982), ao tratar da simbologia da lua, afirma que "A lua negra é o aspecto nefasto da Lua: símbolo do aniquilamento, das paixões tenebrosas e maléficas, das energias hostis a vencer, do **Carma**, do vazio absoluto, do **buraco negro** com seu poder assustador de atrair e absorver." (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 566)

> mulher. **Apesar disso, os escritores inspirados pela lua invocam a mulher, a 'Deusa Branca', em seus três estágios como virgem, companhia sexual e velha [a morte]**. Ela é a deusa arquetípica da fertilidade e, desde que sua história é parte de nosso inconsciente coletivo, ela pertence tanto à vida quanto à morte (NAVARRE apud BENNETT, 2011, p. 72, tradução e grifos nossos).

Valendo-se dessa terminologia, Navarre (2011) argumenta que Salomé se enquadra no mito da Deusa Branca Tripla com completude: ela é a Deusa Branca do Nascimento, casta e pura no início da peça; é Deusa Branca do Amor, quando é acometida pela paixão carnal pelo profeta; e é Deusa Branca da Morte ao final do percurso da peça, quando mata o ser que ama. E, juntamente às metamorfoses do temperamento da personagem, dão-se às mudanças do andamento da peça acompanhadas das fases da lua.[125]

Se a Deusa Branca Tripla é representada figurativivamente pela lua e carrega em seu bojo a simbolização da mulher na literatura e na mitologia, e estando atestada a relação de identidade entre a princesa e o astro exilado em todas as suas metamorfoses, podemos afirmar que a personagem de Salomé encarna, de maneira absoluta em *Salomé*, o símbolo do eterno feminino.

5.7 *Salomé* e o Decadentismo-Simbolismo

Como é sabido, *Salomé* foi escrita originalmente em francês, tendo como *décor* a Paris do *fin-de-siècle,* momento em que o Simbolismo tinha a voz enquanto vanguarda artística. Desde então, a obra de Wilde foi relacionada ao Decadentismo e ao Simbolismo francês, sendo inclusive considerada uma de suas maiores representantes.

De acordo com Hutcheon (2003, p. 28),

> A peça de Wilde também poderia ser chamada de um drama simbolista ou, pelo menos, de uma versão estética britânica daquilo que os escritores franceses tentariam fazer ao capturar as sensações imediatas e fugazes da vida interior. […] O texto delicado, *bejewelled* [126]de Wilde, é semelhante ao igualmente delicado traçado em nanquim de Moreau, que cobre a superfície da tela com o efeito de uma espécie de *cloisonné enamel*."

No entanto, à parte as semelhanças de estilo da ornamentada composição wildeana que permitem aproximá-la das telas de Moreau, diversas características dissociam a obra do drama tipicamente simbolista. Dierkes-Thrun (2011) chama atenção para o fato de que olhar para a

---

[125] O número *três*, de que são exemplos a estrutura trifásica de *Salomé* e o número de mudanças de temperamento da personagem-título, faz-se presente em outros escritos de Wilde e, sobretudo em seus contos, por exemplo, em *A Rouxinol e a Rosa.* Em Salomé, ele se faz presente, ainda, nas negativas de Iokanaan, que nega por três vezes o amor de Salomé.

[126] *Bejewelled*: como explica Hutcheon em nota ao termo, o termo designa algo extremamente adornado, delicado.

peça de Wilde e considerá-la apenas uma obra típica do século XIX faz com que negligenciemos seus traços inovadores e subversivos. Para a autora, a estética da transgressão erótica que Wilde desenvolve em *Salomé* encarna fantasias e medos tanto da cultura ocidental quanto da modernidade filosófica para além dos limites do *fin de siècle*.

Tratando ainda das semelhanças e diferenças entre Wilde e Maeterlinck, desta vez no que tange ao tratamento concedido ao símbolo em ambos os autores, Merle (1956, p. 331) opõe os dois autores afirmando que enquanto o poeta belga imprime em suas obras uma luz temível, porém vaga (uma vez que a tensão em suas obram se constitui de sugestões, de efeitos, e não é, necessariamente, proveniente de acontecimentos, de atos)[127], a obra do autor irlandês se organiza em torno de uma fatalidade específica – a morte do profeta –, e desenvolve um tema que Wilde leva a cabo posteriormente, na *Balada do Cárcere de Reading*: o de que "todo homem mata o ser que ama".

Além disso, no que diz respeito ao desenvolvimento das personagens, Merle (1956, p. 331) também chama atenção para o fato de que enquanto as personagens de Maeterlinck vivem em um limbo, em um crepúsculo poético do ser e da vontade; as de Wilde, por outro lado, têm seus desejos e vontades muito bem demarcados. Assim, Salomé só pensa em Iokanaan; o jovem sírio, em Salomé; Herodias, em seu rancor pelo profeta; e Herodes, em sua própria morte. Acrescentamos, ainda, que o rei pensa também em Salomé; mas, em alguma medida, pensar em Salomé é o mesmo que pensar na própria figura da morte, visto que a princesa-odalisca, direta ou indiretamente causara a morte de duas pessoas inocentes, bem como a sua mesma, ao final da peça.

Ainda, Wilde concede à sua Salomé uma aura diferente da que normalmente se lhe atribuía no período decadentista-simbolista francês: a Salomé wildeana é verdadeiramente transgressora. Sob a pena de Wilde, Herodias não exerce nenhum tipo de influência sobre sua filha. Isto se mostra marcante em duas passagens específicas: a primeira, quando ela pede a cabeça do profeta, afirmando ser, ela mesma, a requerente, e não sua mãe, como as outras retomadas literárias retrataram; e a segunda, quando Herodias, contrariamente à tradição, pede que Salomé não dance, por temer os efeitos que esse espetáculo voluptuoso podem surtir em seu marido.

[127] Como exemplo dessa atmosfera vaga na obra de Maeterlinck, temos a obra *A intrusa:* com tema abstrato, a *intrusa* é a própria morte, cuja presença só conseguimos atestar por meio dos efeitos causados por sua passagem, como o latido do cachorro ou o vacilar da chama de uma vela. Como mostra Balakian (2000, p. 102), "Se ao analisarmos esta peça, persarmos que ela está mais estruturada como uma sinfonia do que como uma peça dramática de um ato, poderíamos dizer que o primeiro movimento é o da espera; o segundo, a passagem da morte através da câmara onde as personagens estão esperando; e o clímax é o impacto da morte no salão, fora do palco, onde está a vítima. Não há conflito; se há confronto, é entre o grupo humano e a força ausente que passa entre eles e torna sua presença sentida, mas não vista."

Assim, pela primeira vez, Herodias proíbe a princesa de dançar, e Salomé quer, para sua própria satisfação, a cabeça do profeta. A inversão de papeis entre mãe e filha nesta obra mantém certa relação com a tendência wildeana da expressão pelo paradoxo, como argumenta Merle (1956, p. 333): dialogando com a tradição, mas transpondo-a, Wilde inverte os postos (os desígnios) das personagens com vistas à intensificação do desejo – e portanto, da independência e supremacia – de Salomé.

Consequentemente, tanto a estaticidade dramática[128] quanto a esteriotipação das personagens – que se configuram como estratégias do teatro simbolista para a representação do arrebatamento frente à morte (esse inimigo invencível, representado também pelo *destino* ou pelo *desconhecido*) não se dão da mesma maneira em Wilde e nos dramas tipicamente simbolistas. Em *Salomé*, o jogo de olhares (isto é, o jogo de interesses) é a ignição que coloca em movimento as personagens, cujo intuito é entrar em conjunção com seus objetos de desejo. Marcadamente, temos Herodes convencendo Salomé a dançar para ele, como maneira de aplacar (ou talvez, contraditoriamente, tensionar ainda mais) o desejo que sente por ela; e temos Salomé dançando para obter a cabeça de Iokanaan para si mesma (e não para a sua mãe, como mandava a tradição).

Quanto à esteriotipação das personagens, lembremo-nos de que Salomé sofre uma metamorfose marcante ao longo do drama – a princesa casta, indiferente e isolada em seu mundo do início da peça muito se distancia da mulher cruel que beija a cabeça decepada de Iokanaan, ao final dela –, sensualizando-se e sucumbindo ao seu desejo pelo corpo do profeta; e de que, para obter o que quer, ela dança e encanta o rei. Assim, em Salomé, ao menos quando tratamos do desenvolvimento da princesa no drama, não se pode falar, propriamente, em estaticidade e em estereotipação de personagens.

Ainda, para Merle (1956, p. 331-3), a linguagem iterativa e infantil – à moda de Maeterlinck – que Wilde desenvolve em seu drama, muito conveniente ao tratamento de um tema simbólico, oferece ritmos e acentos que mais recordam ao *Cântico dos Cânticos* do que a *Pélléas et Mélisandre*, uma das mais consagradas peças simbolistas do escritor belga supracitado.

É interessante relatar também que as peças de Wilde, por seus exageros e paradoxos com vistas à defesa de uma ideia (de onde surgem seus aforismos, muitas vezes voltados à crítica à burguesia inglesa), possibilitaram sua leitura sob a luz de movimento que extrapolaram tanto o Estetismo quanto o Simbolismo, remetendo a elementos que prefiguraram o teatro do absurdo e também o teatro do expressionismo.

[128] De que a obra *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, é um ótimo exemplo.

Ao tratar da comédia *A importância de ser Prudente*, Schiffer (2009, p. 190) afirma: "[...] obra-prima, patetismo e comicidade ao mesmo tempo, tanto por suas situações engraçadas e cômicas quanto pela virtuosidade de seus jogos de linguagem, estará na origem do teatro do absurdo."

Em se tratando *Salomé*, a peça aproxima-se mais do teatro expressionista, quando considerado o caráter das personagens: elas são excêntricas, licensiosas, orientadas por vícios como a *ganância* (de Herodias, pela manutenção do seu poder), a *vaidade* (de Salomé, que, personagem caprichosa e voluntariosa, lida com frivolidade com a vida alheia), e a *luxúria* (veladamente presente na fala das personagens Pagem e Jovem Sírio, e mais marcada nos discursos de Herodes, Salomé e mesmo de Iokanaan).

No texto, esses vícios desnudam a deformação de caráter das personagens e justificam suas atitudes truculentas: Salomé provoca involuntariamente a morte do Jovem Sírio (fato com que não parece se importar) e espontaneamente a de Iokanaan, para conseguir o que quer: berjar-lhe a boca; Herodes consente com o assassínio do profeta para agradar Salomé, pela qual alimentava uma paixão carnal, mas, ao final da peça, ordena que matem a princesa ensandecida; Herodias, cuja influência sobre sua filha é minimizada na obra wildeana, jubila-se com a morte do santo homem, com isso dando mostras da ganância e voluntarismo.

Considerando tais pontos, portanto, *Salomé* não pode ser categorizada uma peça tipicamente simbolista, ainda que compartilhe traços dessa estética em outros pontos, como o emprego de um mito caro aos artistas que escreveram sob sua égide, a contemplação do belo, o ambiente de tensão constante (produzido pelas repetições de que algo ruim estava prestes a acontecer, e pelas mudanças na coloração da lua, um duplo de Salomé) e mesmo a duração da peça – trata-se de um drama em um ato, o que parece estar de acordo com a ideia de Balakian (2000, p. 102) de que o drama simbolista era preferencialmente curto[129].

5.8 Blasfêmias

Por trazer um conteúdo blasfemo, erótico e sanguinário, *Salomé* encontrou diversos entraves até conseguir chegar ao palco, tendo-o conseguido apenas quando Wilde padecia na prisão, montada em uma casa alemã. Na Inglaterra, a peça sofreu forte repressão por ser considerada herética no tratamento de uma lenda bíblica, por ultrapassar os limites tradicionais dos "bons costumes" disseminados pela igreja. A crítica ao conservadorismo estético da filisteia sociedade inglesa, que prezava pela moral calcada nos valores pautados

[129] A autora comenta que "[...] como a peça simbolista depende da manutenção do estado de espírito e da tensão, é mais fácil encená-la num tempo mais curto do que num mais longo." (BALAKIAN, 2000, p. 102)

pela milenar estrutura patriarcal em que o papel da mulher era secundário, e que censurava tudo o que extrapolasse tais limites, se faz presente também em *Salomé*, ainda que de maneira discreta, quando, em posse da cabeça de Iokanaan, a princesa afirma:

> *SALOMÉ – Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, lokanaan, mais moi, moi. tu ne m'as jamais vue.* ***Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée.*** [130](WILDE, 1893, p. 82)

Se assumíssemos que Iokanaan representasse a sociedade inglesa contemporânea do autor, que desferia impropérios contra ele, que vendava os olhos para não ver nada além dos "bons costumes", Salomé representaria Wilde, cuja obra, se tivesse sido observada com mais tolerância, poderia ter sido amada por aqueles que a julgaram uma obra profana e, por isso, maléfica, prejudicial, inferior. Assim, também em Wilde, Salomé se configura como um alter-ego de seu idealizador, pois ambos foram incompreendidos em seus desígnios e responderam com firmeza a tudo e todos que a eles se opunham.

Que Wilde tenha, em *Salomé*, transgredido os limites do simbolismo e encetado temas de viés mais propriamente modernista, dentre eles o feminismo e a independência erótica da mulher, é uma das teses sustentadas na obra *Salomé's modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression* (2011), por Petra Dierkes-Thrun. Nela, a autora parte das retomadas de *Salomé* por Maud Allan (dançarina canadense-americana, que levou ao palco o espetáculo *The vision of Salomé*, em 1908) e Alla Nazimova (atriz russa que interpretou Salomé na adaptação fílmica da obra para o cinema mudo em 1923), duas artistas modernistas que teriam identificado na peça wildeana um solo fértil para sua pioneira criatividade feminista levada a cabo na dança e no cinema, respectivamente.

Como afirma Dierkes-Thrun (2011,cap. I, não paginado, tradução e grifos nossos),

> '**A filha dançarina que nós imaginamos no século XXI é um produto da mítica figura criada por Wilde e Strauss' (Skaggs, 125), não a bíblica ou qualquer outra das Salomés criadas durante o *fin de siècle* europeu**, período em que o tema de Salomé era 'tão prevalente na pintura, literatura e música da Decadência de orientação francesa, 1870-1914, que tem que ser considerado um significante fenômeno cultural, um sintoma' (Rose, 'Synchronic Salome' 146 [131]"'.

---

[130] "Ocultavas, com as costas das mãos e a capa das blasfêmias, a face; e de mim arredava os olhos que tinham visto Deus... Viste Deus, Iokanaan, mas não me verás jamais, e se me tivesses visto, amar-me-ias decerto!" (WILDE, 1993, p. 42)

[131] *"'The dancing daughter we envision in the twenty-first century is a product of the mythic figure created by Wilde and Strauss' (Skaggs 125), not the biblical or any of the other Salomescreated during the European fin de siècle, , when the Salome theme was 'só prevalent in painting, literature, and music of the French-oriented Decadence, 1870-1914, that i has to be considered a significant cultural phenomenon, a sympthom'* (Rose, 'Synchronic Salome' 146).

Portanto, devemos compreender a *Salomé* wildeana como uma peça – e uma personagem – que ora se dobra à estética simbolista, ora transborda seus limites. Transcorridos mais de cem anos desde a sua elaboração, a peça ainda suscita discussões, escandaliza leitores e espectadores de todo o mundo e inspira artistas das diversas artes – da literatura à dança e ao cinema – com sua força expressiva.

6. COMPARAÇÃO

6.1 Preâmbulo

Até aqui, realizamos um estudo acerca do movimento decadentista-simbolista, das estéticas de Stéphane Mallarmé e de Oscar Wilde bem como do desenvolvimento do mito judaico-cristão de Salomé no *fin de siècle* francês, focando o tratamento conferido ao tema pelos dois autores supracitados.

Como se viu, o mito de Salomé transformou-se em verdadeira obsessão para os artistas parisienses da última década do século XIX, tendo chegado até eles, sobretudo, por meio das obras de Heinrich Heine (a partir do épico *Atta Troll*, publicado na Alemanha em 1841 e traduzido para o francês em 1847), de Gustave Flaubert (com a novela *Hérodias,* em 1877), de Stéphane Mallarmé (com o poema-dramático *Herodíade,* 1864-1898), e de Gustave Moreau (a partir das duas telas transpostas anteriormente).

Comentamos, também, que a Paris do último decênio do século XIX transformou-se em uma espécie de Meca para os artistas do período, que vinham de toda a Europa, da América e mesmo do longínquo Japão para peregrinar por seus cafés, bares e avenidas, fazendo da capital francesa o símbolo do cosmopolitismo; e que, além desses mencionados sítios, os artistas frequentemente encontravam-se nos estúdios e mesmo nas casas de seus confrades, a fim de manterem-se informados a respeito das últimas produções dos convivas e de apresentarem aos demais colegas as suas próprias composições. Este foi o caso dos célebres *mardis* – ou, em português, *terças-feiras,* reuniões organizadas na casa de Mallarmé nas tardes de terça-feira, durante as quais, além de discutirem sobre arte e poesia antiga e contemporânea, os artistas – consideravelmente mais jovens que o anfitrião, em sua maioria – aguardavam pela palavra do "mestre", como Mallarmé era considerado entre eles.

Em 1891, ano em que, como dissemos, Oscar Wilde passou dois meses em Paris e compôs sua *Salomé*, o escritor irlandês travou conhecimento com um grande número de artistas decadentistas-simbolistas, e frequentou, também, os *mardis* mallarmeanos. De acordo com Ellmann (1987), Wilde frequentou a reunião do dia 24 de fevereiro de 1891, e a conversa entre os dois autores provavelmente girou em torno de Poe, poeta admirado por ambos. Durante o evento, Mallarmé teria, inclusive, presenteado Wilde com um exemplar da tradução francesa que ele mesmo havia realizado da obra *O corvo*, do mencionado escritor estadunidense. Em bilhete enviado ao poeta francês no dia seguinte, Wilde escreve:

> *Mercredi*
>
> *Hôtel de L'Athénée*
>
> *Cher Maître, Comment dois-je vous remercier pour la gracieuse façon avec laquelle vous m'avez présenté la magnifique symphonie en prose que vous a inspiré [sic] les mélodies du génie du grand poète celtique, Edgar Allan Poe. En Angleterre nous avons de la prose et de la poésie, mais la prose française et la poésie dans les mains d'un maître tel que vous deviennent une et la même chose.*
> *Le privilège de connaître l'auteur de* L'après-midi d'un Faune *est on ne peut plus flatteur, mais de trouver en lui l'accueil que vous m'avez montré est en vérité inoubliable.*
> *Ainsi, cher maître, veuillez agréer l'assurance de ma haute et très parfaite considération*[132](WILDE apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado).

De acordo com Ellmann (1987), Wilde ainda frequentou a reunidão da semana seguinte, fato que evidencia que o autor irlandês era bem quisto por Stéphane Mallarmé em sua casa. E mais tarde, no mesmo ano, o poeta francês lhe escreve para dar notícias da conclusão da leitura d'*O Retrato de Dorian Gray,* obra que, como vimos anteriormente, muito o agradara.

Mesmo que devotasse grande admiração por Mallarmé, Wilde acaba – ainda que não pretendidamente – por desafiar o seu mestre na abordagem do mito que sustentava *Herodíade*, poema que Mallarmé aclamava como sua obra-prima. Como mostra Ellmann (1987), estando *Herodíade* ainda inacabada mesmo após tantos anos de elaboração, Mallarmé teve que tomar nota do empreendimento wildeano, que veio a público no final do mesmo ano de sua estada em Paris.

Ellmann (1987) ainda comenta que não há notícias de que Wilde tenha voltado a frequentar as reuniões mallarmeanas e que o irlandês talvez tenha passado por algum constrangimento, como se tratar do mito de Salomé fosse algum tipo de transgressão – uma vez que os demais frequentadores das reuniões não ousaram fazê-lo. O que se sabe, no entanto, como comenta Ellmann (1987), é que a ideia da retomada do tema bíblico ocorreu a Wilde ao menos dois anos antes de seu encontro com Mallarmé, e que, se ele não foi influenciado pelo "mestre", o contato com o poeta francês provavelmente acelerou a produção da peça.

---

[132]Quarta-feira/Hôtel de L'Athénée/ Caro Mestre, Como posso agradecer pela maneira graciosa com que vós me apresentaste a maravilhosa sinfonia em prosa, que vos inspirara as melodias do gênio do grande poeta céltico Edgar Allan Poe. Na Inglaterra nós temos prosa e poesia, mas a prosa francesa e poesia nas mãos de um mestre como vós se tornam uma e a mesma coisa. O privilégio de conhecer o autor da *Tarde de um Fauno* não poderia ser mais lisonjeiro, mas encontrar nele o acolhimento que vós me têm mostrado é verdadeiramente inesquecível. Então, caro senhor, por favor, aceite os protestos da minha mais alta e mais perfeita consideração. (Tradução nossa)

6.2 De semelhanças e diferenças

6.2.1 Castidade e erotismo

Como mostra Gomes (2009) em trecho transposto no início deste trabalho, enquanto no Romantismo "a musa assume pela primeira vez declaradamente a face da anima perversa, cujo expoente máximo é Cleópatra (e em alguns momentos, Helena), a devoradora de homens", no final do século XIX a figura da *femme fatale* egípcia cede lentamente lugar a outra *anima* perversa, Salomé, fato que traz consigo uma diferença notável no trato da mulher no universo artístico:

> Na obra do ensaísta espanhol R. Cansino-Assens, essa diferença é assim explicada: "o segredo psíquico de Salomé se cifra em sua virgindade, e é isto que torna impossível compará-la com as representações míticas da Luxúria" (1918, p. 81). **Salomé é a mulher fatal, cujo poder emana da virgindade que a atormenta e que provoca e destrói quem dela se aproxima.** (GOMES, 2009, p. 66, grifos nossos).

No capítulo em que nos debruçamos sobre a obra Herodíade, procuramos evidenciar o fato de que a heroína mallarmeana apresenta-se como uma personagem obcecadamente virgem, submersa no *ennui* (no "tédio"), que, em suas próprias palavras, não quer nada de humano, e que

> *HÉRODIADE*
> *J'aime l'horreur d'être vierge et je veux*
> *Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux,*
> *Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile*
> *Inviolé, sentir en la chair inutile*
> *Le froid scintillement de ta pâle clarté*
> *Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,*
> *Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !* [133]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 145, grifos nossos)

É interessante ressaltar, mais uma vez, que muito embora a personagem de Herodíade se apresente como a gélida musa, cuja obsessão pela pureza – motivo do enclausuramento da princesa nos mais altos aposentos da torre, e no mais recôndito do seu ser – chega ao ponto de inspirar terror, seu drama dá mostras de uma personalidade ambivalente: a castidade, como vimos, é um horror que ela ama; assim, sua manutenção congifura-se como um ato antinatural, já que depende de um gesto violento contra seu próprio instinto[134].

---

[133] "Eu amo o horror de ser virgem e eu quero/Viver entre o terror que me fazem meus cabelos,/Para, à noite, retirada em meu leito, réptil/Inviolada sentir na carne inútil/O frio cintilar de tua pálida claridade/Tu que te morres, tu que queimas de castidade,/noite branca de gelo e de neve cruel!" (Tradução nossa).

[134] Lembremo-nos de que Bachelard (1989, p. 22-3) já alertara a inclinação do narcisista para traços masoquistas e sádicos, definindo-o como um ser que vive em meio a uma contemplação que lamenta, que espera, que consola e, sobretudo, que **agride**.

Em se tratando de Salomé, a castidade mostrou-se um elemento permeado por intenções ambivalentes. A princípio, a personagem de Salomé se mostra imaculada: em torno de sua imagem vemos construído um ambiente de elementos brancos, delicados, puros, por vezes infantis, que a aureolam: novamente, ela é comparada ao reflexo de uma rosa branca em um espelho de prata, uma pomba de pés de prata, um narciso tremendo ao vento.

Muito embora a pureza inicial da princesa-odalisca possa ser questionada, se tivermos em mente que ela sabia quais eram as intenções de Herodes ao olhá-la com pálpebras vacilantes no festim[135], Salomé só passa a apresentar contornos marcadamente eróticos após os discursos reprobatórios e ofensivos de João Batista, que preencherão de fogo as veias da casta princesa, transformando-a, da criança impoluta, pela primeira vez, em mulher destemperada ao ponto do assassínio. Gomes (2009, p. 67-8) dirá que, em Wilde,

> a figura de Hérodiade se apaga e Salomé brilha. No texto, sua sensualidade tão represa só se escoará por meio de metáforas de sentido dúbio. O próprio discurso sensualiza-se, contaminando a fala do Precursor. João Batista, na visão de Wilde, torna-se um demente possuído por uma fúria sexual que, antifrasicamente, se traduz no ódio à sedutora.

Em Wilde, portanto, o erotismo vem diluído por todo o texto, tendo-se iniciado a partir das falas de Iokanaan; é possível identificá-lo não apenas na atitude de Salomé com relação ao profeta, mas também na recusa deste aos beijos da princesa, atitude que, como alertou Gomes (2009), mascara um desejo proibido. Encontramo-lo, ainda, nas sugestões, que se delineiam a partir de um discurso de sentido dúbio, na fala de Herodes direcionada à Salomé; na fala do Jovem Sírio com relação à princesa, bem como nas do Pajem de Herodias, cujo destinatário é o Jovem Sírio.

Essa natureza ambivalente da princesa, que ao início se mostra casta, e ao final, bestial, dionisíaca e mesmo demoníaca, foi salientada por Décaudin (1967). Para o autor, as retomadas do mito de Salomé no século XIX se deram, a partir da obra de Mallarmé, de um lado, sob o signo da pertubada pureza e, de outro, da perversão voluptuosa; para comentar, em seguida, que

> Há no entanto uma obra em que se unem essas duas imagens: a *Salomé* de Oscar Wilde. O desejo que a possui a conduz a pedir a cabeça de Iokanaan, a procurar uma satisfação ilusória no beijo aos lábios mortos. Mas, nisso irmã da Herodíade de Mallarmé, o que ela exige é, ao mesmo tempo, a morte do único homem que tenha arrancado do orgulho de sua virgindade: duplas

[135] "SALOMÉ – Não ficarei. Não posso ficar. Por que me olha o tetrarca com aquele olhar castanho sob sobrancelhas convulsas? Éestranho que o marido de minha mãe me olhe dessa maneira. Não sei o que isso quer dizer... Na verdade, sim, eu sei."

> núpcias de sangue onde o mito conquista sua expressão mais intensa.[136] (DÉCAUDIN, 1967, p. 114, tradução nossa)

Compreendemos, a partir do comentário do crítico francês, que a Salomé de Wilde deve ser compreendida em meio às suas tensões: ela é a princesa que carrega em si a força convulsa de inclinação erótica, bem como as aspirações de transcendência espiritual, a partir da contemplação do Belo e da manutenção da castidade (ao menos até o momento em que ela se depara com a figura do profeta).

Além disso, a afirmação do desejo sexual é também aceitação de sua condição terrena. Enquanto Salomé é de carne e osso – e sua corporalidade, plena –, Hérodiade é ser evanescente, que, como vimos, é a própria evanescência (afinal, ela é *a sombra de uma princesa)*. Salomé é de carne, Hérodiade é quase ente de idealidade.

Tratando ainda do erotismo nas linhas wildeanas, Ellmann comenta que

> [Wilde] a princípio não imaginou sua transposição ao palco. Gradualmente, no entanto, ele começou a moldá-la em sua mente. A ideia de Sarah Bernhardt atuando na peça talvez o tenha encorajado a escrever [a obra] em francês, mas ele também deve ter sonhado rivalizar Mallarmé em um drama que deveria ser um '*Mystère*', uma revelação de uma '*Passion de l'Homme*'[137] (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa).

Enquanto a peça de Wilde intentou representar a "revelação de uma '*Passion de l'Homme*'", Mallarmé almejou reduzir a representação das paixões mundanas ao mínimo possível, com vistas à produção do efeito estético, como nos alertou Siscar (2010, p. 20). Assim, podemos considerar que, sob esse ponto de vista, as duas obras não apenas diferem entre si, como também se opõem: Wilde nos apresentou a face erótica da personagem da legenda bíblica em seu drama; enquanto Mallarmé nos ofereceu uma musa casta e narcísica, que cala em si sua sensualidade, assim permanecendo até o fim. Cada uma a seu modo, entretanto, mostrou-se hedionda: Herodíade é uma personagem pretendidamente cruel, "monstruosa aos amantes vulgares da vida"; e Salomé, indiferentemente sanguinária.

---

[136] *Il est cependant une oeuvre où s'unissent ces deux images: la Salomé d'Oscar Wilde. Le désir qui la possède l'entraîne à demander la tête de Iokanaan, à chercher un illusoire assouvissement dans le baiser aux lèvres mortes. Mais, en cela soeur de l'Hérodiade de Mallarmé, ce qu'elle exige, c'est en même temps la mort du seul homme qui l'ait arrachée à l'orgueil de sa virginité: doubles noces de sang où le mythe conquiert son expression plus intense."*

[137] *"[Wilde] did not at first imagine its being put on the stage. Gradually, however, he began to cast it in his mind. The idea of Bernhardt acting in it perhaps encouraged him to write it in French, but he must also have dreamed of outrivaling Mallarmé in a drama which should be a 'Mystère', a revelation of a 'Passion de l'Homme.'"*

7.2.2 Contemplação, narcisismo, metamorfose e solidão

O olhar, que está na raiz o ato da contemplação, apresenta desenvolvimento complexo nas linhas das duas obras: é a partir do olhar – puro, obcecado, obscuro, obceno, desesperado; interiorizado, exteriorizado; de admiração ou de piedade – que as personagens se desenvolvem, evidenciando seus dramas, desejos e anseios ao longo das duas produções.

Em *Herodíade,* o olhar da Ama para Herodíade evidencia o sentimento de pena e de compaixão que sente pela princesa, sentimento que essa última categoricamente despreza:

> **NOURRICE**
>
> *Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi*
> *Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.*
>
> **HÉRODIADE**
>
> *Va, garde ta pitié comme ton ironie.*[138]
>
> (MALLARMÉ, 1998, p. 20)

Mas, enquanto a Ama olha pra a casta princesa, esta, por sua vez, olha pra si mesma, movimento que reforça o narcisismo representado pela virgindade (cruel) e pela autocontemplação especular (não menos penosa). O olhar de Herodíade, deitado sobre a superfície do espelho, procura pelas lembranças do passado no fundo do "oco obscuro" da "fonte", e vê desnudada na tela do quadro gelado a realidade da sua solidão e do seu sonho esparso – uma vez que ela não sabe ao certo o que busca, e segue errante em sua deambulação. Desta forma, ao se olhar no espelho, Herodíade contempla algo que vai além da mera beleza física: ela contempla a verdade do obscuro da existência.

O ato de olhar está presente, também, no *Cântico de São João Batista,* ainda que, nesse trecho, ele se apresente antes como rápido vislumbre do que como contemplação dilatada, dadas as circunstâncias em que ele ocorre:

> *Qu'elle de jeûnes ivre*
> *S'opiniâtre à suivre*
> *En quelque bond hagard*
> ***Son pur regard*** [139]
>
> (MALLARMÉ, 1998, p. 148, grifos nossos)

---

[138] "Ama – Trite flor solitária sem ter outro fim/Que sua sombra n'água vista em atonia./Herodias – Dispenso a compaixão, assim como a ironia." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 63)

[139] "Em completa ruptura/Mais repele ou fratura/A desavença antiga/Que ao corpo a liga/Bêbada de jejum/Que persegue nalgum/Salto louco a vogar/**Seu puro olhar**" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 71, grifos nossos).

Após findarem-se os antigos desacordos de corpo e espírito, a cabeça decepada do santo, bêbada de jejum, é lançada às alturas geladas em meio as quais ela busca, através de seu "puro olhar", vislumbrar o Belo Absoluto, para tornar a descer em seguida. O trecho grifado, em que se ressalta, especificamente, "o puro olhar" da cabeça do santo, faz eco com o "claro olhar de diamante" de Herodíade, evidenciando com isso a relação de identidade entre as personagens, uma vez que ambas possuem um interesse em comum: a comunhão com o Absoluto através de um olhar impoluto para o Belo.

Diferentemente do que ocorre em Mallarmé, em Wilde as personagens da peça *vivem na idolatria* da imagem do outro: nessa que ficou conhecida, também, como "tragédia do olhar" (HUTCHEON, 2010), Herodias olha pra Herodes, que olha para Salomé, que olha para Iokanaan, que não olha pra ninguém além de Deus (e, mesmo assim, ou, por isso mesmo, é vitimado). E ainda: O Pajem olha para Narraboth, que olha para Salomé, que olha para a lua, que, juntamente com a princesa, olha para Narraboth, levando-o à morte. Assim, em Wilde, o jogo de olhares é também o jogo de interesses, que coloca em movimento as personagens cujo intuito é o de entrar em conjunção com seu objeto de desejo.

Ainda, em se tratando de *Salomé,* comentamos que a contemplação ocorre, na peça, aos moldes de uma mal-aventurada quadrilha drummondiana, uma vez que, com muita frequência, o jogo (de gato e rato) aqui termina em morte. Não há aqui qualquer tipo de reciprocidade genuína, sobretudo entre as personagens de Narraboth, Herodias, Herodes e Salomé: há, como dissemos anteriormente, apenas rancor e manipulação sustentados em ambições na esfera política e interesses sexuais que, quando atingidos, não apresentam regozijo pleno: antes, transformam-se em novo motivo de martírio.

Assim, em *Herodíade*, o olhar desnuda o sentimento e o desejo de cada personagem: pelo olhar, a Ama evidencia admiração e piedade pela princesa; Herodíade vê realçado o seu drama interno; e João Batista finalmente atinge os cumes gelados do Absoluto, no momento em que a sua cabeça é lançada às alturas. O ato não prefigura, no entanto, qualquer impulso rumo à realização de qualquer coisa. Em Salomé, por sua vez, o olhar, além de evidenciar o sentimento e o desejo das personagens, prefigura a tentação que faz com que elas entrem em movimento e persigam o seu objeto que ansiam.

Na esteira do ato da contemplação desenvolve-se, na obra dos dois autores, o tema do narcisismo. Como já explicamos no capítulo referente ao poema mallarmeano, se nos valêssemos do mito de Narciso e das teorias freudianas para a compreensão de Herodíade, veríamos na personagem o exemplo perfeito do narcisista, uma vez que ela se constroi como

um ser autossuficiente que busca pela mitigação da libido através da rejeição do outro (aliás, incidindo sobre si mesma as carícias que deveriam ser vertidas ao outro[140]), da negação do contato físico com outras pessoas e de uma autocontemplação esterilizante no espelho.

Vimos que o mito de Narciso e o narcisismo oferecem as chaves para a compreensão de Hérodiade, uma vez que a personagem se cifra sob o signo da castidade (a introspecção, o fechar-se em si); da sororidade com a lua (o astro exilado, distante e, por isso, casto), do cisne (que esconde reflexivamente seus olhos em sua pluma); do egotismo (representado na autocontemplação da imagem na superfície da "severa fonte", ou seja, do espelho); e da consequente solidão e delírio da musa, que se fecha em si, negando qualquer possibilidade de comunhão com outra pessoa, e recusando, inclusive, o contato com a sua anciã Ama-de-leite.

Os temas do mito de Narciso e do narcisismo desenrolam-se também nas linhas da obra wildeana, apresentando, no entanto, certa ambivalência no tratamento. À superfície, o narcisismo salomeico se dá de maneira diferente de como o deflagramos Mallarmé: diferentemente de Herodíade, Salomé sustenta declaradamente uma paixão por outra pessoa e, assim, ela é um ser que *eroticamente contempla*.

Dierkes-Thrun (2011) identificou, no trecho em que Herodíade dá mostras de seu narcisismo casto ao afirmar que *guardar para si o vão mistério do seu ser,* a prefiguração da insistência da musa wildeana em querer para si, obstinadamente, a cabeça do profeta. Com isso, evidencia-se uma diferença capital entre as duas personagens: considerado o comentário da estudiosa, Herodíade se apresenta como uma personagem obstinadamente casta, enquanto Salomé, como uma personagem cruel e desesperadamente lasciva.

Lembremo-nos, no entanto, de que não há espelhos em *Salomé:* o elemento que desempenha na peça um papel semelhante ao de um espelho é a lua, uma vez que, como vimos, o ente celeste aparece representado como uma tela em que se vê refletida a natureza dos ímpetos de que a princesa era acometida, e na qual destaca características que são as suas mesmas: Salomé afirma que a lua se parece com uma florzinha de prata, que é gelada e pura, que é uma virgem, que nunca se abandonou ao sabor de outros homens. É possível identificar nesse ato um movimento de autocontemplação, ainda que ele se dê de maneira um pouco mais complexa se comparado ao modo como ocorre em *Herodíade*, cuja personagem-título penteia-se longa e demoradamente diante do espelho e nele procura as respostas para a sua existência.

Ainda, ao nos valermos da compreensão de narcisismo pelo viés freudiano, que anteriormente resumimos como a característica da pessoa que incide sobre si mesma o objeto

[140] No momento em que penteia demoradamente seus cabelos, os quais, mesmo fustigando sua pele, gozam de grande atenção por parte da musa.

sexual de sua predileção (autoerotismo) e espelha características suas nos objetos externos (parceiros), podemos argumentar que o narcisismo em Salomé-mulher-fatal sustenta-se, também, ao considerarmos o fato de que ela admira em Iokanaan muito do que os outros destacam nela, e do que a princesa venera à lua (que é o seu duplo): a beleza, a alvura do corpo e a castidade. Sob esse ponto de vista, Jokanaan se apresentaria como uma extensão da princesa, sua porção masculina (ou, arquetipicamente, o seu *animus*), tal qual o João Batista representa a porção masculina de Herodíade. Assim, se a atração suscitada por Iokanaan sustenta-se nas características que Salomé admira em si mesma, a contemplação salomeica do santo homem seria, sim, narcísica e, assim, configurar-se-ia como *autocontemplação*.

Ainda, quando Hutcheon (2010) atribui à primeira Salomé o adjetivo de "jovem narcísica", ela parece referir-se antes a um ser que só vê a si mesmo, que só se interessa pela satisfação dos **seus** desejos, e que não admite ser contrariado no exercício pleno de sua vontade (características que permanecem com a princesa após sua metamorfose, atuando como um dos fatores contribuintes para a requisição inconsequente da cabeça do profeta como prêmio): isto é, um ser que se autocontempla.

Conclui-se que a atitude das duas personagens se dá sob o signo da contemplação narcísica. Em Mallarmé, a contemplação é reflexiva, uma vez que Herodíade nega qualquer possibilidade de nupcias futuras, fechando-se em si e calando violentamente a sua sensualidade, interessada somente na própria imagem refletida na superfície do espelho. Em Wilde, por sua vez, Salomé contempla desesperada e eroticamente o ser que suscita nela a paixão; mas, ao fazê-lo, evidencia também o desejo sexual que sustenta pela imagem do *outro,* em quem ela projeta características que são as suas mesmas, e, assim sendo, ela se autocontempla.

Ao tratar do narcisismo na obra mallarmeana, lançamos mão do estudo de Gaston Bachelard acerca das relações da água e dos sonhos. Nele, o autor se vale de uma fala de Herodíade em que ela se olha no espelho (objeto que, como já dissemos anteriormente, também é referido no poema como *quadro gelado* e *fonte severa*) para apresentar o elemento da água como o símbolo do que é transitório (afinal, ela pode assumir estados que vão do sólido ao gasoso) e metamorfoseante.

A metamorfose de Herodíade, como se viu, tem como finalidade a transcendência espiritual na busca pela pureza como maneira de alcance do Absoluto; daí sua obsessão narcísica pelo anulamento de tudo o que a cerca, e a repulsa pelos substitutos sexuais terrenos. Já em Wilde, a metamorfose respeita, por um lado, as necessidades terrenas mais elementares

da princesa – o desejo erótico –; e, por outro, evidencia também a busca pelo alcance do Belo, pois somente a partir da erotização da princesa é que foi possível entrar em conjunção com a Beleza (representada pelo corpo do profeta).

Assim como Herodíade, Salomé é um ser em metamorfose; mas sua metamorfose, evidenciada pelas cores da lua, tem sentido inverso da de Herodiade: a gélida musa mallarmeana almeja a evanescência e, como consequência, a perda de sua corporalidade; enquanto que Salomé, ao desejar o corpo do profeta, assume seu caráter terreno e passa a buscar pelo Belo Ideal no meio terreno, e não em um *au-delà* transcendente e desconhecido.

Voltadas, portanto, para o Belo Ideal, e constintuindo-se de alvos constantes de contemplação para "os amantes vulgares da vida", paradoxalmente, nenhuma das duas personagens se sente amparada entre aqueles que deveriam ser seus pares. Quando a Ama admira a beleza da princesa (Hérodiade – *Nourrice, suis-je* belle?/Nourrice – *Un astre, em vérité*"[141]), não é capaz de enxergar o drama de sua infeliz incompletude, o que potencializa seu sentimento de solidão:

> *HÉRODIADE*
> *Je me crois seule en ma monotone patrie*
> *Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie*
> *D'un miroir qui reflète en son calme dormant*
> *Hérodiade au clair regard de diamant...*
> *O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.*[142]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 21)

Nas palavras da própria Herodíade, ela é um ser que vive em meio à idolatria – que ela dedica a si mesma quando se olha no espelho, mas, também, de que ela é alvo –, mas se crê sozinha, uma vez que ninguém consegue perceber o conflito interno em que ela vive, representado pelo corpo-prisão-terrena *versus* transcendência-à-idealidade-pura, que João Batista, como sua contraparte arquetípica, resolve na última parte do poema a partir da cisão definitiva de corpo e espírito.

Salomé, por sua vez, se constitui como "[...] uma criança impulsiva e mimada que quer tudo a seu modo, **uma princesa paparicada que vive em seu próprio mundo**, como convém ao narcisismo dos jovens" (HUTCHEON, 2003, p. 30, grifos nossos). Lembremo-nos, nesse ponto, das tentativas do Jovem Sírio de encetar uma conversa com a princesa

---

[141] "Herodias – Ama, tu me achas bela?/ Ama – Um astro, se me crês" (Tradução de Augusto Campos, 1987, p. 61)

[142] Me vejo só em minha pátria morta e fria/E tudo ao meu redor vive na idolatria/Do espelho que reflete em sua calma distante/Herodias de claro olhar de diamante,/Supremo encanto, sim! eu o sinto, estou só." (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 67)

(para, ao menos, submeter-se aos seus desígnios, já que não era digno nem mesmo do olhar da musa) quando ela desponta no terraço, tentativas às quais a princesa não corresponde.

Assim, em se tratando da solidão, podemos dizer o mesmo de Salomé e Herodíade: nos dois casos, a solidão provém, em parte, da incompreensão dos que as rodeiam, acerca de suas pretensões; e, em parte, da postura assumida pela própria personagem frente a esse desentendimento. Como consequência, a solidão em que ambas vivem, aliada às pretensões de pureza e manutenção da castidade, faz com que ambas encontrem, na lua, uma irmã de exílio.

6.2.3 A lua

Para Dierkes-Thrun (2011), ao configurar-se como uma princesa isolada e alienada de tudo o mais, submersa em seu mundo bíblico – remoto e, também, sem tempo, como, aliás, deseja Mallarmé em sua *Hérodiade* –; cruel e obstinada a ponto de matar, e ainda assim, vulnerável e elevada a alturas líricas tanto do ódio quanto do amor em sua busca obsessiva pela beleza pura, Salomé inspira horror e fascinação ao mesmo tempo e em igual medida. Ainda, para a autora, ao revelar-se como uma solitária e incompreendida amante da beleza ideal, que tem como contraparte a lua, a Salomé wildeana se mostra em débito com a Herodíade de Mallarmé (DIERKES-THRUN, 2011).

Ao tratar das relações com a Lua, tanto Wilde como Mallarmé trouxeram consigo certo parentesco com a personagem Salammbô de Flaubert. Enquanto, de sua parte, o próprio Wilde reclama a ligação entre as duas, afirmando que sua Salomé era "a irmã de Salammbô" (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa), Praz(1996) afirma que

> A Hérodiade de Mallarmé, como a Salammbô de Flaubert, é uma histérica que se destempera numa hierática indolência. Também ela, dilacerando-se na espera de 'uma coisa desconhecida', se imagina errante no silêncio de seus vastos apartamentos ou estática, num canto […]. Também ela é devota da Lua, e dirige seu discurso, como a uma irmã, gélida esfera sideral que Salammbô tinha adorado e rezado como Mãe. Também Herodíade, enfim, é como Salammbô, 'um astro humano' ('Ama-de-leite, sou bela? – Um astro, verdadeiramente'; 'mas com pudor trêmulo de estrela')" (PRAZ, 1996, p. 279).

Praz (1996, p. 279) destaca, portanto, que as referências à lua aparecem três vezes no decorrer da *Cena*: a primeira delas se dá quando Herodíade pergunta à Ama se era bela, recebendo de sua anciã a resposta: "*Un astre, en vérite*" (MALLARMÉ, 1998, p. 19)[143]; a segunda, quando, na fala da própria princesa, ela afirma viver em um "*pudeur grelottante*

[143] "Um astro, se me crês" (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 61).

d'étoile"[144]; e a última delas, quando a própria Herodíade aclama a sororidade entre as duas musas solitárias:

> *Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle*
> *Mon rêve montera vers toi : telle déjà,*
> *Rare limpidité d'un coeur qui le songea,*
> *Je me crois seule en ma monotone patrie*
> *Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie*
> *D'un miroir qui reflète en son calme dormant*
> *Hérodiade au clair regard de diamant...*
> *O charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.*[145]
> (MALLARMÉ, 1998, p. 21)

Como dissemos anteriormente, as evocações à lua revelam a verdade que a princesa solitária encerra em seu coração: tratando o astro alvo e casto como a uma irmã em sua solidão e eternidade, Herodíade confessa que se sente só em sua própria pátria monótona, alimentando-se somente das autocontemplações na superfície do espelho; a lua representaria, então, o ideal a ser alcançado, pois é a ela que o sonho da princesa de límpido coração se elevará.

Em contrapartida, como vimos no capítulo dedicado ao estudo de *Salomé*, o parentesco entre a princesa e a lua se dá sob o signo da metamorfose e se evidencia a partir dos discursos das personagens: assim, ainda que Salomé evoque a Lua como deusa suprema:

> *SALOMÉ – Que c'est bon de voir la lune! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune. Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge. Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesses.*[146](WILDE, 1893, p. 20)

sua relação com o astro puro é mais fortemente estabelecida através das outras personagens do que pela fala da própria princesa, como quando Herodes afirma que

> *HERODES – La lune a l'air très étrange ce soir. [...] On dirait une femme hystérique, [...] qui va cherchant des amants partout. Elle est nue, aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle se montre toute nue dans le ciel. [...] Je suis sûr qu'elle cherche des amants. [...] Elle ressemble à une femme hystérique, n'est-ce pas?*[147] (WILDE, 1893, p. 39);

---

[144] "pudor tremulante de estrela". (Tradução de Augusto de Campos, 1987, p. 67).

[145] "Sóror da solidão, ó irmã imortal,/Meu sonho há de ascender para ti: com agora,/Na rara limpidez de uma alma que o implora,/Me vejo só em minha pátria morta e fria/E tudo ao meu redor vive na idolatria/Do espelho que reflete em sua calma distante/Herodias de claro olhar de diamante,/Supremo encanto, sim! eu o sinto, estou só." (Tradução de Augusto de Campos.)

[146] "Como é bom ver a lua! Parece uma pequena moeda d'oiro, uma florzinha de prata. A lua é fria e casta. Estou certa que é virgem. Tem a beleza das virgens, sim, é virgem... Nunca se corrompeu! Nunca se entregou aos homens, como as outras deusas." (Tradução de João do Rio, p. 17)

[147]"HERODES: A lua esta noite tem um brilho estranho […]. Parece uma mulher louca […], à cata de amantes. [...] está inteiramente nua. As nuvens procuram cobrir-lhe a nudez, mas ela foge. A lua está nua como o céu […] Vou jurar que procura os amantes. […] Não parece louca?" (WILDE, 1993, p. 24)

ou quando o Pagem de Herodias atribui a morte de Narraboth (Joven Sírio)[148] à lua (ou seja, à princesa), alegando que

> *Je savais bien que la lune cherchait un mort, mais je ne savais pas que c'était lui qu'elle cherchait. Ah! pourquoi ne l'ai-je pas caché de la lune? Si je l'avais caché dans une caverne elle ne l'aurait pas vu.*[149] (WILDE, 1893, p. 35)

de modo que, como vimos anteriormente, a partir das falas do Pajem de Herodias, mirar tanto a lua quanto Salomé são atos que precedem a fatalidade.

Em *Herodíade*, a nosso ver, a lua é uma irmã que possui em si características que a personagem-título comporta; assim, ela se mostra, a um só tempo, como um *duplo* de Herodíade – com seu estelar e cintilante pudor e a sua beleza ástrica, como fora apontada pela Ama –, e como o ideal a ser atingido: ela é *algo a mais,* está além da gélida princesa. Ela é representação do que Herodíade *quer vir a ser.*

Em *Salomé*, por sua vez, as relações entre a lua e a princesa imbricam-se a ponto de alguns estudiosos argumentarem que as duas são, na verdade, uma mesma personagem de modo que, consequentemente, a peça ocorreria ao mesmo tempo na terra e no céu. Portanto, existe entre as duas personagens (a terrestre e a celeste), uma relação de igualdade. Em Salomé, a lua, com suas mudanças de fase, é o reflexo do que a odalisca *é.*

6.2.4 A dança

A dança de Salomé, evento sobre o qual diversos artistas do *fin-de-siècle* se debruçaram[150], apresenta-se como um dos elementos mais realçados nas retomadas desse mito no final do século XIX e início do século XX. O episódio consagrou-se, sobretudo, a partir da ópera *Salomé* de Richard Strauss, cujo libreto, como se sabe, constitui-se em uma adaptação da peça wildeana: a atenção concedida pelo compositor alemão ao espetáculo lascivo da dança muito corroborou para transformá-lo no signo por meio do qual o mito é conhecido mundialmente em nossos dias.

---

[148] Lembremo-nos de que Narraboth – soldado que estava perdidamente apaixonado por Salomé, e cuja existência fora ostensivamente ignorada por ela no início da peça – era responsável pela manutenção do profeta em cativeiro. Ludibriado pela princesa, que garantiu que o olharia quando passasse por ele no dia seguinte, caso ele fizesse sua vontade e mandasse trazer o profeta à superfície, Narraboth comete suicídio por temer não resistir assistir à entrega mais do que voluntária de sua musa a outro homem.

[149] "Bem sabia o que havia de acontecer, bem vi que a lua procurava a morte; mas não me lembrou que fosse a morte do meu amigo... Por que não o escondi da lua? Se o tivesse oculto numa caverna, não o teria visto a lua..." (WILDE, 1993, p. 23)

[150] Lembremo-nos das retomadas de Gustave Moreau, nas duas obras reproduzidas anteriormente em nosso trabalho; de Gustave Flaubert, em sua novela *Herodias*; e, Guillaume Apollinaire, cujo poema *Salomé* apresenta o evento da dança tal qual um ritual dionisíaso em que a personagem, em meio a uma espécie de transe místico, convida todos a cavarem a sepultura em que deverá jazer o corpo do profeta, e a dançarem ao redor do túmulo até que todos os sentidos se percam.

Muito embora Gardner Davis (1959) tenha afirmado que Mallarmé tencionava criar uma *Cena intermediária*, com o intuito de retratar o momento em que Herodíade pediria a cabeça do profeta João Batista, o ritual agônico da dança – que, como se sabe, nas outras retomadas do mito, conduz à degolação do profeta – está ausente nos fragmentos concluídos do poema, não havendo qualquer tipo de menção a ele.

No entanto, como afirma Dierkes-Thrun (2011), apesar de Herodíade não dançar no texto, ela representa a joia da coroa de estudo mais extenso sobre a dança, que Mallarmé realizara inspirando-se no trabalho de bailairinas, bem como no da atriz e dançarina estadunidense Loïe Fuller, considerada uma das precursoras das técnicas da dança moderna. A autora chama atenção para o fato de que Mallarmé escrevera um ensaio intitulado *Balés,* publicado em *Divagações*, no qual se pode ler que

> […] a dançarina *não é uma mulher que dança*, por esses motivos justapostos que ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de encurtamentos ou de elãs, com uma escritura corporal o que se precisaria de parágrafos em prosa dialogada tanto quanto descritiva, para exprimir, na redação: poema liberto de todo aparelho do escriba. (MALLARMÉ, 2010, p. 120)

Assim, para Mallarmé, a dançarina seria um poema liberto, uma metáfora que resume, através das sugestões suscitadas pelos movimentos do corpo (“a escritura corporal”), o que exigiria diversos parágrafos para registrar.

Assim, poderíamos argumentar que, embora Herodíade não dance no poema, ela se vale de um discurso poético embebido em musicalidade, cuja linguagem, contrastada com a da *Abertura antiga*, ganha mais dinamicidade nos diálogos com a Ama no fragmento seguinte. Mostrando-se como um ser em vias de ausentar-se desse mundo – o que faz de sua corporalidade um elemento rarefeito –, Herodíade não realiza a dança dos sete véus como a Salomé wildeana, mas, como um ser que – tal qual o *ptyx* – só existe no texto, dança por meio da linguagem repleta de recursos sonoros, de modo que o poema seria, como queria Mallarmé, a escritura corporal que resulta de seus movimentos deambulatórios de nossa personagem, essa bailarina-transcendente. Assim, a dança de Herodíade se faz, somente, poeticamente, através do discurso, do movimento arabesco das palavras.

Siscar (2010) vê na abstenção da dança libidinosa um recurso que visa o enaltecimento do momento “central e misterioso” do poema, que deve ser sugerido, e não apresentado para o leitor (tal qual fizera, por exemplo, Gustave Flaubert em sua novela):

> Esse é, propriamente, o projeto do poema que deve, segundo a fórmula de Mallarmé, “pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz”. […] não se tratava, por exemplo, de erotizar a dança de Salomé, de dar atualidade a seu

> eventualmente perverso poder de sedução. […] **Mallarmé pretende focalizar o momento central e misterioso, ainda que para isso, como afirma, tenha que fazer da moça um 'monstro aos amantes vulgares da vida'**. (SISCAR, 2010, p. 22, grifos nossos)

Lembremo-nos de que Herodíade é um ser estático e passivo, que aguarda pelo desconhecido. Assim, nas linhas do poema, ela **não dança**, porque **espera**; dançar seria agir com vistas à alteração do destino – se não do seu próprio, ao menos do de outra pessoa –, fato que estaria em desacordo com a própria essência schopenhauriana da personagem, de entrega frente ao inexorável destino.

Em se tratando do episódio da dança em *Salomé*, por sua vez, deparamo-nos, novamente, com a ambivalência do caráter da personagem-título. Se, por um lado, encararmos a paixão que Salomé sustenta por Iokanaan como um sentimento arrebatador suscitado pelo ato da contemplação genuína da Beleza, que se consubstancia em sua frente encarnada na casta personagem de Iokanaan, o episódio da dança (cuja finalidade é violenta) ganha proporções mais "brandas", pois sua justificativa transcende o passional e o carnal e encontra resposta na busca pelo Belo ideal.

Por outro lado, ao aceitar realizar o número voluptuoso (consciente da influência que a sua beleza e sensualidade exercem sobre o padrasto), e pedir como prêmio a cabeça do profeta, a princesa lança-se voluntariamente à paixão que alimenta pelo santo, respeitando seus instintos de mulher que deseja; com isso, Salomé abdica de sua castidade, bem de como qualquer pretensão à transcendência por meio da pureza, assumindo, dessa forma, seu lado mais humano. Como mostra Hutcheon (2010), em Wilde, a dança tem papel indispensável: ela é a *mise-en-scène* da paixão erótica; a realização do espetáculo é, também, a afirmação pública da emancipação da princesa – a criança que ignora, e por isso obedece, é agora a mulher conscientemente sensual e inconsequentemente cruel –, bem como de sua independência erótica. Como dissemos anteriormente, o momento em que Salomé decide dançar para seu padrasto é também o momento em que ela toma consciência de seu poder de sedução, empregando-o como moeda de troca[151].

Assim, o elemento da dança se constitui em um importante distintivo entre as duas personagens, uma vez que ajuda a evidenciar as motivações que subjazem a cada uma delas: Herodíade, ao não realizar a dança funesta nas linhas do poema, mantém-se casta e indiferente a tudo o que a cerca – e, nesse ponto, lembremo-nos de que ela diz não querer nada de

[151] É interessante mencionar que a dança dos sete véus é apenas indicada com uma didascália discreta, sem qualquer detalhamento de como Salomé teria executado seus passos: a didascália diz, apenas, que "Salomé dança a dança dos sete véus". (WILDE, 1893, p. 71, tradução nossa). Para Marjorie Garber (apud HUTCHEON, 2003, p. 36), é justamente "em sua não-descrição, em sua indescritibilidade [que] reside seu poder [...]".

humano. Salomé, ao realizar a dança libidinosa, sucumbe à paixão que sente pelo profeta, maculando-se.

6.2.5 A decapitação e a morte

Na representação da decapitação do profeta em Wilde e em Mallarmé, identificamos, também, semelhanças e diferenças. Embora Praz (1996, p. 278) afirme que "[...] os versos de Mallarmé transcendem o episódio cruento da degolação de Batista e, na figura da virgem narcisista […] faz um retrato sintético de todo o decadentismo", como vimos anteriormente, a degolação de João Batista desempenha papel importante no poema, ainda que isto não se faça evidente em um primeiro momento.

Como vimos, a decepação do profeta na última parte do tríptico representa o almejado "fim dos desacordos com o corpo": o evento é cruel na mesma medida em que deve ser franca a ruptura com o que é mundano e impuro com vistas ao alcance do Absoluto. Assim, enquanto Herodíade aguarda pelo desconhecido, pelo dia em que sua carne se separará das frias pedrarias, João Batista regozija-se da separação consumada. Assim, ainda que, para Praz (1996), Mallarmé transcenda o evento da degolação, que se apequenaria frente ao caráter monstruosamente gélido de Herodíade, a decepação do profeta em *Herodíade* seria o ponto alto do poema, momento em que temos a realização da almejada transcendência da musa via Batista, sua porção masculina.

Também em Wilde o evento da decepação do santo homem consiste no momento central da peça. Enquanto, internamente ao texto, a morte de Jokanaan seja a reafirmação da ideia wildeana apresentada n'*A Balada do Cárcere de Reading* de que "todo homem mata o ser que ama", como afirmou Merle (1961); considerando a macroestrutura do drama, a morte do profeta representa a contemplação levada às últimas consequências.

As obras diferem, no entanto, no desenvolvimento dos episódios que culminam na decapitação. De um lado, Mallarmé manteve a condição de fragmento do poema com vistas à sua independência do *fait-divers* bíblico e da incorrência em tonalidades muito modernas no tratamento do mito (tratamento esse que, como vimos anteriormente no comentário de Décaudin (1967), fixava-se na representação da face erótica e cruel da personagem); por conta disso, as relações entre Herodíade (Herodíade-Salomé) e João Batista como que se desfazem nas teias de um passado remoto, de um *jadis;* e, consequentemente, o evento da dança – episódio a que, como dissemos, não há qualquer referência direta no texto – deixa de ser relevante frente ao desenvolvimento de personagens que se configuram como símbolos tão insignes. Do outro lado, Wilde apresenta o evento da degolação como o clímax de sua peça,

de modo que tudo o que se passa na história forma uma cadeia de acontecimentos que conduzem a esse fim.

Temos, portanto, no evento da decapitação do profeta, o ponto alto das duas obras; mas a maneira como cada autor o desenvolve em suas produções evidencia diferenças capitais que se sustentam nas propostas internas (referentes ao texto em si) e externas (estéticas) de seus idealizadores. Em Mallarmé, a decepação é, como já dissemos, internamente, o fim dos desacordos com o corpo e a obtenção da almejada pureza; enquanto que, externamente, é a ruptura franca entre o poeta e mundo circundante. Em Wilde, por sua vez, a decapitação é, internamente, o desenvolvimento da ideia de que todo homem mata o ser que ama, e de que o mistério do amor é maior do que o da morte; e, externamente, a *mise-en-scène* do fato de que não há limites para a contemplação, bem como da condição da amoralidade como condição *sine qua non* para a existência da arte.

Por fim, como corolário, em Mallarmé, a morte – tanto de Herodíade quanto de João Batista – não deve ser vista de maneira disfórica, uma vez que ela se apresenta como um momento em que ambos se separarão de tudo o que é vil (representado, no poema, pelo que é terreno) e conseguirão, com isso, colocar termo aos seus dramas internos; enquanto que, em Wilde, a morte deve ser encarada como algo que é consequência da admiração: assim, para além da admiração, só há a morte. Nos dois casos, portanto, a morte é resultado de contemplação esterilizante: em Mallarmé, da autocontemplação da personagem de Herodíade, sobretudo, que se fecha para a vida, bem como da contemplação que João Batista verte aos estéreis cumes gelados; e em Wilde, da contemplação do outro, também esterilizante, pois mortal.

6.2.6 Ação e passividade

Salomé é um drama de **ação**: como vimos, suas personagens lançam-se obstinadamente em busca do que querem, sem verdadeiramente se importarem com questões morais, espirituais ou de qualquer outra natureza[152]. Nisto está fundamentada a novidade oferecida por Wilde em *Salomé,* característica que distingue sua personagem-título e seu drama do tratamento concedido aos dois no período decadentista-simbolista: ao fazer de Salomé um ser de ação movido por suas vontades (ao mesmo tempo, infantis e lascivas), o autor confere à jovem princesa – isto é, a uma figura feminina – certas prerrogativas que

[152] Lembremo-nos de que Herodes só é verdadeiramente acometido pelo temor da vingança divina depois da dança da personagem, quando ela pede a cabeça do santo homem; de modo que o incesto – pecado que Iokanaan já apontava na conduta do rei e da rainha antes mesmo do dia do festim, configurando-se, inclusive, no motivo pelo qual o profeta havia sido preso – não representa qualquer entrave para o assédio do Tetrarca.

rompem verdadeiramente com a tradição – não apenas da esfera artística, mas também social – e encetam as incursões ao mundo do feminismo[153] no início do século XX, a partir do trabalho de artistas como Alla Nazimova e Maud Allen, por exemplo.

Como representantes dessa **ação**, temos, marcadamente, a morte do Jovem Sírio, que se suicida por não aguentar assistir à entrega de Salomé aos desígnios do profeta; e, naturalmente, a dança de Salomé, que, embora muito discretamente anunciada no texto, ganhara contornos suntuosos na imaginação de Wilde. Lembremo-nos, ainda, de que Salomé dança porque quer, não porque obedece.

Hérodiade, de sua parte, é um poema-dramático regido pela **inação** e pela **passividade**, aspectos de que temos exemplos na fala da própria heroína: "Espero o ignoto do porvir" (CAMPOS, 1987, p. 69). Herodíade não parte em buca do desvendamento do ignoto: ela é um ser de espera – isto é, um ser passivo frente à vida, o que nos faz pensar nela como uma típica personagem do drama simbolista – que, assim sendo, não age. É, assim como afirma PAZ (2009)) acerca do *ptyx*, um ser que só existe no texto, só se fixa através dos discursos, tal qual ocorre com as personagens da obra *O marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Isto tem relação com a própria proposta estética elaborada por Mallarmé quando do início da elaboração de seu projeto: como vimos anteriormente, o poeta, aceitando a função órfica a ele atribuída, dizia querer ser uma capacidade expressiva do Universo, e o poema, um espaço para a *recepção* do absoluto – e não de *busca* pelo absoluto: o movimento que ordena o poema, portanto, é o de *descendência* (*le déchu,* de que comentamos anteriormente, movimento frente ao qual o terreno é passivo), e não do de *ascendência,* como nos apresentou a poesia romântica (representado pelo esforço de elevação do coração às alturas). Isto explica a obsessão pela pureza de sua obra: para Mallarmé, como vimos, a obra de arte deveria resguardar-se do "real, porque vil" (como ele afirma no poema *Toute l'Âme Résumée*) na busca da representação perfeita do belo.

A passivividade de Herodíade, além disso, contribuiu com a fundamendação das "regras de conduta" da "ética decadentista-simbolista", calcadas na inclinação schopenhauriana de abandono das vontades frente ao imbatível destino; e no movimento de

[153]É interessante comentar que Oscar Wilde foi editor da primeira revista feminina mensal da Inglaterra, a *Woman's World*. Além das vantagens sociais e financeiras que o cargo poderia render ao autor, Wilde viu nesse espaço a oportunidade de tratar sobre o universo da mulher, tendo ele mesmo mesmo publicado na revista artigos com comentário de obras escritas por mulheres. Como mostra Schiffer (2011, p. 143-4), a *Woman's World* foi uma revista mais "feminista" do que "feminina", cujas ambições, mais culturais do que mundanas, foram corroboradas por artigos de mulheres letradas como Cristina Rossetti, sem esquecer de sua mulher, Constance, bem como de Lady Wilde, sua própria mãe.

voltar as costas ao mundo circundante, ao cotidiano, em um movimento de interiorização[154], de busca à subjetividade nas camadas superiores da alma.

6.2.7 Interesse puramente estético

O princípio que antecede a produção dos dois artistas parece ser semelhante: ambos, Mallarmé e Wilde, estavam interessados em recriar, e não apenas relatar, o mito bíblico. Mallarmé, como vimos anteriormente, além de afirmar em correspondência que queria manter o nome de *Hérodiade* para diferenciá-la da Salomé que ele acreditava ter sido matizada com cores demasiado modernas, também afirmava que a desejava independente dos evangelhos, mantendo-se, assim, focado na representação dos efeitos, e não dos fatos bíblicos.

Em trecho citado anteriormente, Siscar afirma que, ao suprimir das linhas do poema o erotismo da personagem, a questão do incesto e a moralidade implícita nos evangelhos – isto é, ao reduzir ao mínimo a representação das paixões mundanas que movem as personagens do relato bíblico e das retomadas coetâneas ao autor –, Mallarmé "visa à produção de um efeito que é chamado tradicionalmente de estético", de modo que a erotização da dança, por exemplo, tendência da moderna retratação do mito, pouco serviria (SISCAR, 2010, p. 22). Para o estudioso, o intuito de Mallarmé é o de focalizar o momento central e misterioso (isto é, a morte do profeta), "ainda que para isso [...] tenha que fazer da moça um 'monstro aos amantes vulgares da vida'" (SISCAR, 2010, p. 22).

Assim como Mallarmé, Wilde também tencionava fazer de sua Salomé uma personagem que transcendesse o relato bíblico e histórico. Ao responder ao comentário de Rémy de Gourmont, que insistia em dizer a Wilde que ele havia confundido duas Salomés – uma, a filha de Herodes, e outra, a dançarina nomeada pelo estudioso Flavius Josephus no século I –, Wilde teria afirmado que "aquele pobre Gourmont acha que sabe mais do que todos os outros. O que ele disse era a verdade de um professor de ginásio. Eu prefiro a outra verdade, a minha própria, que é aquela do sonho. Entre duas verdades, a mais falsa é mais verdadeira."[155] (CARRILLO apud ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa). Nisto, Wilde está de acordo com o que afirmara no ensaio *A decadência da mentira*: a mentira é sempre superior à verdade quando se trata de arte; e esta, por sua vez, deve ser independente de quaisquer amarras – principalmente, das amarras morais.

---

[154] Como dissemos anteriormente, a subjetividade no período decadentista-simbolista não é a mesma subjetividade do Romantismo. Friedrich (1991) afirma que o simbolismo é um romantismo desromantizado: a interiorização aqui prima menos pelos sentimentos do poeta, do que pelas experiências plurisensoriais por eles vivenciadas quando mergulham "*au fond de l'inconnu*".

[155]"T*hat poor Gourmont thinks he knows more than anybody else. What he told us was the truth of a professor at the Institute. I prefer the other truth, my own, which is that of the dream. Between two truths, the falser is truer.'"*

É interessante comentar, ainda, que além de estar de acordo com o conceito de símbolo, que defendera no prefácio a *Dorian Gray*, Wilde, como verdadeiro esteta, estava interessado nas sensações suscitadas no leitor pela obra de arte. Lembremo-nos de que, no *prefácio*, Wilde afirmara que "toda arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo. [...] Aqueles que leem o símbolo assumem um risco ao fazê-lo. É o espectador, e não a vida, que a arte verdadeiramente espelha" (WILDE, 2012, p. 06): assim, também para Wilde, a arte era simbólica, e seu sentido devereria ser buscado nas sensações da experiência individual do espectador/leitor.

Além disso, a preferência de Wilde pelo efeito causado a partir da leitura da obra, acima de qualquer outra coisa, fica evidente na resposta a Edgar Saltus, que afirmou ter tido calafrio à leitura da última linha de *Salomé*, ao que Wilde respondera: "É apenas o calafrio que conta[156]" (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa).

[156] *"It is only the shudder that counts."*

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dispensada às retomadas do mito de Salomé levadas a cabo por Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé possibilitou a compreensão de que as semelhanças entre as duas obras existem, sobretudo no que concerce especificamente à construção da personagem de Salomé em cada uma delas: como vimos, as duas se apresentam como personagens castas, desejosas de transcendência com vistas ao alcance do Absoluto, solitárias, narcísicas, contempladoras da lua, inseridas em um tempo remoto. Além disso, em ambas as produções, a degolação constitui-se no auge do poema, e a morte não é nada além de uma forma de se obter o que se deseja.

Mas as diferenças entre as duas obras aos poucos se apresentam ao leitor: Herodíade mantem-se casta, enquanto Salomé macula-se; Herodíade não quer nada de humano, enquanto Salomé se lança à paixão erótica suscitada pela beleza do corpo, dos cabelos e da boca do profeta; Herodíade é ser ligado às metamorfoses da água, e Salomé, às da lua; Herodíade, ser passivo, que espera pelo desconhecido, não dança no poema, enquanto Salomé, ser ativo, tem, no evento mesmo da dança, o ícone por meio do qual será eternamente lembrada (ainda que nas linhas wildeanas a referência ao evento seja singela, sobretudo se comparado ao trato conferido a ele por artistas como Gustave Flaubert, em sua *Herodias*, e, naturalmente, Gustave Moreau, nas telas reproduzidas em nosso trabalho, ambas que antecederam a presente *Salomé*).

Pudemos perceber que, ainda que as duas personagens se assemelhem em superfície, não é necessário um mergulho tão profundo para reconhecer que elas diferem em diversos pontos quando consideramos as motivações de cada uma, quando procuramos compreender o que faz Herodíade agir como tal e o que faz Salomé ser Salomé.

Embora as alusões a obras admiradas fossem uma constante no trabalho de Wilde, sobretudo em seus poemas – fato que lhe rendeu certos desconfortos, já que diversos críticos passaram a considerá-lo um plagiário por isso, como nos mostra Merle (1956, p. 159-202) –, devemos nos lembrar de que, para além desta prática, o fato de que Wilde defendia a Arte pela arte, de modo que a arte deveria encontrar em si mesma o seu *alimento:* ela se *retroalimentaria*.

Quando acusado pelo amigo Robert Ross sobre essa prática de imitação, Wilde responde de maneira elucidativa:

> […] Robert Ross diz que uma vez, quando Wilde reclamou que uma muito conhecida novela [do amigo] havia sido emprestada de uma ideia dele, Ross

> replicou que Wilde era, ele mesmo, um 'destemido ladrão literário'. 'Meu querido Robbie', Wilde respondeu pausadamente, 'quando eu vejo uma monstruosa tulipa com *quatro* pétalas no jardim de alguém, eu sou impelido a germinar uma monstruosa tulipa com *cinco* maravilhosas pétalas, mas não há nenhuma razão por que alguém deveria germinar uma tulipa com apenas *três* pétalas.[157] (ELLMANN, 1987, cap. XIII, não paginado**,** tradução nossa, grifos do autor).

Compreendemos que, em *Herodíade,* Wilde vê *uma* – e não *a única* – fonte de inspiração para a composição de sua personagem, e, por conseguinte, distingue-se marcadamente dela. Ele pode ter, para empregar a expressão do próprio autor, criado "uma tulipa com cinco maravilhosas pétalas", ainda que a "monstruosa tulipa" do jardim alheio não as possuísse em menor número, mas tingida de outra cor, sendo branca a flor nascida no horto mallarmeano, e vermelho-sangue, a que se erigiu no vergel wildeano.

Por fim, enquanto Mallarmé oferece, com sua *Herodíade*, uma síntese de todo o simbolismo – confinando sua personagem no alto de uma torre solitária e fúnebre, que vela o restante de vida que corre por suas veias; transformando-a em uma personagem que deambula por amplos espaços vazios, cujas paredes aparecem adornadas dos antigos objetos belicosos dos tempos áureos; ambientando-a em um tempo sem tempo, um *outrora*, que corrobora a moldura onírica que vemos ao redor da princesa –; Wilde apresenta ao público, valendo-se de toda a "genial histrionice" de seu estilo (para concordar com o que disse Praz (1996, p. 278) a respeito de Wilde, ao chamá-lo de "genial histrião"), a síntese de toda a proposta artística do Esteticismo, como ele mostrou em seus ensaios e no Prefácio a *Dorian Gray*: a arte, que deve ser votada à representação do Belo, é amoral. À sutileza analógica do símbolo, Wilde impõe a agressividade, o *pathos* e a eroticidade, por meio de uma personagem que se fez notadamente transgressora, e que, sendo-o, inscreveu-se na história da arte, sendo referenciada até os dias de hoje como a representação do poder da mulher.

---

[157] *"Wilde is not known to have attended any more* mardis*, and perhaps he experienced some embarrassment, as if his tratment of Salome was in some way a trespass. […] Robert Ross says that once, when Wilde complained that a well-known novel had been borrowed from an idea of his, Ross replied that Wilde was himself a 'fearless literary thief'. 'My dear Robbie,' Wilde drawled in answer, 'when I see a monstrous tulip with* four *petals in someone elses's garden, I am impelled to grow a monstrous tulip with* five *wonderful petals, but there's no reason why someone should grow a tulip with only* three *petals'".*

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

APOLLINAIRE, G. "Salomé". In: *Alcools.* Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1913. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083760/f1.image.>> Acessado em: 29/05/2016.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos.* Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALAKIAN, A. *O simbolismo.* Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BANVILLE, T. *Rimes dorées*. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1870. Disponível em: <<https://archive.org/details/occidentalesrime00banvuoft>>. Acessado em 26/03/2017.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2006. Edição digital.

_____. *Les fleurs du mal*. Cee: Booking International, 1995.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENNETT, M. Y (editor). *Refigurating Oscar Wilde's Salomé*. Amsterdam: Rodopi, 2011, versão digital.

BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa.* Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Paulus, 2002.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

BOWRA, C. M. *The heritage of symbolism*. London: Macmillan & Co. Ltd., 1943.

CAIBALION. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: Editora Pensamento, 1978.

CALASSO, R. A literatura e os deuses. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, A. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARA, S. *A poesia lírica.* São Paulo: Editora Ática, 1989.

CARVALHO, R. N. B., 2010. *Metamorfoses em tradução*. Trabalho de Pós-Doutoramento. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – Programa de Pósgraduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, SP. Brasil. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2017.

CHAUI, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COHEN, P. *John Evelyn Barlas, a critical biography:* poetry, anarchism, and mental illness in late-Victorian Britain. High Wycombe: Rivendale Press, 2012.

DÉCAUDIN, M. *Un mythe fin-de-siècle: Salomé*. Comparative Literature Studies. 1967; nº1/2, vol. 4, 109-117. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40245887?seq=2#page_scan_tab_contents>>. Acesso em 10 de março de 2017.

DIEKES-THRUN, P. *Salomé's modernity : Oscar Wilde and the Aesthetics of transgression*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011. Edição digital.

ELLMANN, R. *Oscar Wilde.* New York: Dover Publications, 1987. Edição digital.

FLAUBERT, G. *Três contos.* Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FONTES, J. B. *Os anos de exílio do jovem Mallarmé.* Cotia: Atelie Editorial, 2007.

FREUD, S. *Conferências introdutórias à Psicanálise.* Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Edição digital.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna:* da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAUTIER, T. *Oeuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*. Paris: I. Claye, 1872. Disponível em: <<https://archive.org/details/uvresdehenriregn00gaut>>. Acessado em 12/05/2015.

GOMES, A. C. *A santidade do alquimista:* ensaios sobre *Poe* e Baudelaire. São Paulo: Unimarco, 1997.

_____. *O simbolismo.* São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. *Salomé, a musa do fim de século.* Revista Criação & Crítica. 2009; n. 2: pp. 66-72. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/*criacaoecritica/article/view/46763*>>. Acessado em 26/02/2017.

GOMES, A. *Salomé, a musa do fim de século*. Revista Criação & Crítica. 2009; nº 2: 66-72. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/index>>. Acesso em 10 de março de 2017.

HAUSER, A. Naturalismo e impressionismo. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 727-956.

HURET, J. Stéphane Mallarmé. In:_____. *Enquête sur l'évolution littéraire.* Paris: Bibliothèque Charpentier, 1991. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k>>. Acessado em 28/08/2016.

HUTCHEON, L.; HUTCHEON, M. *O corpo perigoso*. Revista Estudos Femininos. Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100003>>. Acessado em 20/03/2017.

HUYSMANS, J-. K. *Às avessas.* Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JUNQUEIRA, R. S. *Florbela Espanca*: uma estética da teatralidade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

LAFORGUE, Jules. Salomé. In: *Les moralités legendaires*. Paris: Leon Vanier, 1894, pp. 105-138 Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9604198k.r=jules%20laforgue?rk=64378;0>> Acessado em 25/08/2016.

MACHADO, G. M. L. (org). *O romantismo francês, seus antecedentes, vinculos e repercussões*. Araraquara: UNESP, 1992.

MALLARMÉ, S. *Autobiographie.* Paris: L'Échoppe, 1991. Disponível em: <<gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k231 19s/fi.image>> Acessado em 05/06/2016.

_____. *Divagações.* Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *Oeuvres completes.* Org. Bertrand Marchal. Paris: Editions Gallimard, 1998.

_____. *Poésies.* Organization de. Lloyd James Austin. Paris: Flammarion, 1989.

MATHIEU, P.-L.. *Gustave Moreau*. Traduzido do francês por Tamara Blondel, Louise Guiney e Mark Hutchinson. Paris-New York: Flammarion, 1995.

MAURON, C. *Mallarmé l'obscur.* Paris: Librairie Jose Corti, 1968.

_____. *Mallarmé par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

MERLE, R. *Oscar Wilde*. Valencia: Fomento de Cultura Ediciones, 1956.

MICHAUD, G. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito.* Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORETTO, F. M. L. (org). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *L'idée de nature dans les temps modernes et dans le romantisme.* Araraquara: FCL/UNESP, 1980.

NEWTON, I. *Opticks*. London: Royal Society, 1704.

OLIVEIRA, A. C. *Revelações da modernidade: uma leitura paródica, irônica e poética das novelas de Jules Laforgue*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP Campus de Araraquara – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara, São Paulo. Brasil. 2007.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

PEREIRA, J. C. S. Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal. In: _____. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RICHARD, J. P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

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

SANTOS, L. S. *Símbolo x alegoria*. In: _____. Revista Remate de males. 1990; vol. 10: 13-20. Disponível em:

<<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3049/2528>>. Acesso em 11/07/2017.

SENA, J. de. Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras. In: ____. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 187-99.

SISCAR, M. *Poesia cou coupé*. Revista Matraga. 2010; nº 27: 14-27. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga27/arqs/matraga27a01.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2017.

SOUSA, E. *História e mito*. Brasília: Editora da UnB, 1989.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

VALÉRY, P. *Varietés II*. Disponivel em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k939070f.r=val%C3%A9ry?rk=171674;4>>. Acessado em 10/10/2016.

VALÉRY, P. *Variedades.* Tradução de Maísa M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WILDE, O. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Contos completos*. Tradução de Luciana Salgado. São Paulo: Landmark, 2013.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, edição digital.

_____. *Salomé*. Paris: Librairie de l'art indépendant, 1907. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114969s.r=salome%20oscar%20wilde?rk=64378;0>>. Acessado em 15/08/2014.

_____ . *Salomé*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

WILSON, E. *O castelo de Axel*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, S. R. *Oscar Wilde: Teoria e prática*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP Campus de São José do Rio Preto – Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto, São Paulo. Brasil. 2011.

GINSBURG, J. (org). *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: *Histórias de literatura:* As novas teorias alemãs. Org. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996, pp. 47-81.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Stéphane Mallarmé: o soneto em ix. In: *Signos em rotação***.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Cultural, 2005.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo.* Tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

SYMONS, A. *The symbolist mouvement*. New York: E. P. Dutton & Company, 1919. Disponível em: <<https://archive.org/stream/symbolistmovemen00symouoft#page/n3/mode/2up>>. Acessado em 05/06/2015.