Teixeira, J. (2016). Português, língua de ciência? In Teixeira, José. 2016. O português como língua num mundo global – Problemas e potencialidades. Centro de Estudos Lusíadas da Universidade do Minho. Braga

Tollefson, J. (1980). The language planning process and language rights in Yugoslavia. Language problems and language planning, 4

Tollefson. J. (1991). Planning language, planning inequality: Language Policy in the community. London: Longman

Vilela, M. (2018). O Cabo-Verdiano visto por Cabo-verdianos ou Contributo para uma Leitura da Situação Linguística em Cabo Verde. Revista Internacional Em Língua Portuguesa.

Weber, G. (1999), The World's 10 most influential languages. AATF National Bulletin 24: 22–28

O MITO BÍBLICO DE SALOMÉ NA VERSÃO TEATRAL DE OSCAR WILDE

Graziela Dantas de Oliveira Almeida[99]

RESUMO: A partir da segunda metade do século XIX, a história bíblica em torno da filha de Herodíades, encontrada nos Evangelhos de São Mateus e de São Marcos, surge personificada na imagem de *femme fatale* no período finissecular. O mito de Salomé, venerado pelos artistas e escritores da época, relata a história da princesa da Judeia que, por meio de sua voluptuosa dança, pede ao rei Herodes como recompensa pelo espetáculo, a cabeça de João Batista, por influência de sua mãe. Contudo, a narrativa se modificou ao longo dos séculos, até atingir o seu ápice no período *fin-de-siècle*. Oscar Wilde, um dos muitos escritores que adaptaram a glosa

[99] Mestranda no curso de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas pela UFRJ. Bacharel em Letras: Português-Francês pela mesma instituição (UFRJ). Email: grazijagger@yahoo.com.br.

bíblica, concebe uma personagem que, ensandecida de paixão pelo profeta, porém não correspondida, decide a exigência da degolação do Santo homem por vontade própria. Este artigo parte da análise de comparação entre a narrativa bíblica e a peça *Salomé*, drama de um ato, composta em 1891 pelo escritor irlandês, com o objetivo de traçar os paralelos entre as duas histórias relatadas em milênios diferentes.
PALAVRAS-CHAVE: Oscar Wilde; Bíblia; Salomé.

ABSTRACT: From the second half of the nineteenth century, the biblical story about the daughter of Herodias, found in the Gospels of St. Matthew and St. Mark, appears personified in the image of femme fatale in the finissecular period. The myth of Salome, revered by the artists and writers of the time, tells the story of the princess of Judea who, through her voluptuous dance, asks King Herod as a reward for the show, the head of John the Baptist, influenced by his mother. However, the narrative has changed over the centuries until it reached its peak in the fin-de-siècle period. Oscar Wilde, one of the many writers who adapted the biblical gloss, conceives a character who, insane with passion for the prophet, but unrequited, decides willingly to demand the behead of the Holy man. This article starts from the comparison analysis between the biblical narrative and the play Salome, drama of an act, composed in 1891 by the Irish writer. The objective is to trace parallels between the two related stories in different millennia.
KEYWORDS: Oscar Wilde; Bible; Salome.

"Toda arte é completamente inútil"

- Oscar Wilde no Prefácio de "*O Retrato de Dorian Gray*"

A partir de 1870, a Europa se encontrava em estado de inquietude, atravessada pela angústia e pela incerteza do futuro geopolítico depois de acontecimentos como a instauração do Segundo Império, a Guerra da Prússia e a Comuna de Paris; o cunho pessimista dava tom aos discursos marcados por algo com a sensação de um apocalipse próximo. O estado de melancolia se alastrava tanto nas artes quanto na sociedade. A própria mulher não escapa desse estado *fin-de-siècle*. O estatuto feminino ganha ares eróticos e perversos, se tornando o centro das produções de muitos escritores da época. Alguns desses atributos relacionados a ela como,

"pornificada", sensual, vampiresca, devoradora de homens e atiradora de olhares, coloca em xeque a imagem da personagem idealizada no Romantismo.

Se outrora o desejo feminino era de se casar e constituir uma família, sendo fiel e obediente ao cônjuge e, assim, arrancando bons olhares perante a sociedade – atitude essa, ironizada nos livros de Jane Austen no seu tempo – Oscar Wilde levanta questões acerca da sexualidade feminina que, com seus desejos proibidos, propõe questionamentos plausíveis no ao final do século XIX (SILVA, 2001, p.54). A *anima* perversa até o presente momento era a rainha egípcia Cleópatra, contudo, todo os seus atrativos físicos vão cedendo lugar para a personagem bíblica de nome Salomé. A princesa da Judeia, que aparece nas passagens de Mateus 14, 1-12 e Marcos 6, 17-29, é intensamente explorada nas narrativas *fin-de-siècle*. A projeção em torno da jovem, que passa a ocupar o lugar da amante de Júlio César, é explicada segundo Cansino-Assens: "o segredo psíquico de Salomé se cifra em sua virgindade, e é isto que torna impossível compará-la com as representações míticas da Luxúria" (CANSINO-ASSENS apud GOMES, 2009, p. 66).

De acordo com o Novo Testamento, a história se baseia na inocente moça casta – filha de Herodíades – que com sua lasciva dança para os convidados presente – arranca olhares atentos do Rei Herodes. Este, seu padrasto, promete dar-lhe o que for pedido, até mesmo metade do seu reino. Obediente aos desígnios da mãe, Salomé tem seu pedido atendido: a cabeça do profeta João Batista numa bandeja. O mito em torno de sua personagem, ao longo dos séculos, pode ser resumido conforme o filósofo Barthes (2006, p. 200) anuncia: a uma fala. Ou seja, a definição do que seria o mito está de acordo com a maneira pela qual é proferida, e não o seu objeto contido na mensagem. O mito em torno da *femme fatale* ocorre a partir do momento em que intelectuais e artistas recorrem assiduamente a sua imagem, para o discurso de uma modernidade em conflito.

O mito de Salomé exerceu fascínio e inquietação nos escritores do século XIX, assim diversos autores criaram as suas versões para a glosa bíblica – cada qual à sua maneira. A retomada a sua história, na literatura do século XIX, é verificada na obra do poeta romântico alemão Heinrich Heine, *Atta Troll*, concebida em 1841. Depois disso, sua aparição na prosa, na poesia e na música, se torna frequente. No campo das artes, os quadros mais notáveis a respeito da musa do momento pertenciam a Gustave Moreau (1826-1898) que, com seus quadros a óleo de *Salomé Dansant* e *L'Apparition* inspiraram o autor de *Às Avessas*, Joris-Karl Huysmans:

Flaubert escrevera *Sallambô* (1862) e *Hérodias* (1877) e Mallarmé publicaria, em 1898, o poema dramático *Herodiade*. O pintor simbolista Gustave Moreau tornara-se, entretanto, famoso pelo cunho simultaneamente místico e erótico conferido a Salomé, que pintara dançando ou admirando a cabeça decepada de S. João Baptista. Um dos seus quadros, *Salomé dansant*, exibido em 1876, inspirara nomeadamente Huysmans, autor do romance decadentista *À Rebours*. Des Esseintes, herói deste romance, ao descrever Salomé como uma deusa de perversa luxúria, afasta-se, tanto como Moreau, da imagem traçada no Novo Testamento. (BARBUDO, 2000, p. 11)

- **Figura 1 – *Salomé dansant* (1886)**

Retirado do site: https://www.passionforpaintings.com/

- **Figura 2 – *L'Apparition* (1874 – 1876)**

Retirado do site: https://pt.wahooart.com/Art.nsf

Oscar Wilde (1854 - 1900) – objeto de estudo deste artigo – não fugiu à regra. O irlandês compôs sua *Salomé* em 1891, durante uma estadia em Paris. Em contato com as vanguardas da época, Wilde incorpora elementos da atmosfera Simbolista e Decadentista na criação da sua peça de um único ato. O sucesso da sua história é comprovado pela afirmação de Mário Praz (1996, p. 278) que, de todas as histórias de Salomés criadas, seja por Flaubert ou Mallarmé, seja por Laforgue ou Moreau, não ficaram tão conhecidas como a do escritor irlandês. As demais se restringiam a estudantes de literatura e pesquisadores. Na esteira dessa observação, Faria (1988, p. 57) alegará que o exemplo mais completo de *femme fatale* decandente é a Salomé *wildeana*, pois reúne em si as peculiaridades de vampiresca e de tentadora.

Expoente escritor do seu tempo, Wilde era adepto do movimento conhecido como Esteticismo – "A arte pela arte" – que "fortemente influenciado pelo Decadentismo francês [...] escreve uma obra em que valoriza, sobretudo, o trabalho artístico em detrimento da existência, considerada vazia, sem sentido" (GOMES, 1994, p. 43). Considerado um esteta do decadentismo inglês, sua peça *Salomé* influenciou o compositor alemão Richard Strauss (1864-1949), que decidiu transformá-la em ópera em 1905. No Brasil, a *wildemania* se consagrou através das primeiras traduções feitas por João do Rio. *Salomé*, por exemplo, foi inicialmente

publicada na revista *Kosmos* entre abril e junho de 1905, até ser reunido num volume único em 1908. Sua tradução, aliás, serviu para a referência bibliográfica deste artigo.

A partir de 1918, o mito de Salomé foi transposto para a arte cinematográfica, sendo retomado, pelo menos, sete vezes no cinema. Dentre eles, pode-se citar uma adaptação de Charles Bryant, em 1923, no cinema mudo – baseado na história *wildeana*; e, a versão mais recente, lançada em 2011, chamada *Wilde Salomé*, um documentário sobre a montagem da peça proposta pelo escritor irlandês. Com isso, se torna evidente que, desde o aparecimento da filha de Herodíades no Novo Testamento, a princesa da Judeia adota uma postura de independência já no século de XIX, se tornado a personagem central de um mito ancorado em valores eróticos e sensuais em torno da *femme fatale*.

A personagem bíblica

A primeira aparição da personagem de Salomé acontece na narrativa do Evangelho de São Mateus 14, 1-12. Todavia, tanto este quanto a de São Marcos 6, 17-29, são similares; logo, a passagem a ser transcrita neste artigo será a do Evangelho de Marcos, pois se apresenta de maneira mais elaborada e mais detalhada acerca do fatídico episódio. Segue o trecho em questão:

> Pois o próprio Herodes mandara prender João e acorrenta-lo no cárcere, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão Filipe, com a qual ele se tinha casado. João tinha dito a Herodes: "Não te é permitido ter a mulher de teu irmão". Por isso Herodíades o odiava e queria mata-lo, não o conseguindo, porém. Pois Herodes respeitava João, sabendo que era um homem justo e santo; protegia-o e, quando o ouvia, sentia-se embaraçado. Mas, mesmo assim, de boa mente ouvia.
>
> Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião de seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, aos seus oficiais e aos principais da Galiléia. A filha de Herodíades apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. Disse o rei à moça: "Pede-me o que quiseres, e eu te darei". E jurou-

> lhe: “Tudo o que me pedires te darei, ainda que seja a metade do meu reino”. Ela saiu e perguntou à sua mãe: “Que hei de pedir?” E a mãe respondeu: “A cabeça de João Batista”. Tornando logo a entrar apressadamente à presença do rei, exprimiu-lhe seu desejo: “Quero que sem demora me dês a cabeça de João Batista”. O rei entristeceu-se; todavia, por causa da sua promessa e dos convivas, não quis recusar. Sem tardar, enviou um carrasco com a ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi, decapitou João no cárcere, trouxe a sua cabeça num prato e deu à moça, e esta a entregou à sua mãe. Ouvindo isso, os seus discípulos foram tomar o seu corpo e o depositaram num sepulcro. (MARCOS 6, 17-29)

Aliás, é do Evangelho de São Marcos que Oscar Wilde incorpora a frase “Tudo o que me pedires te darei, ainda que seja a metade do meu reino” (Versículo 23), no seu drama *Salomé*. Na tradução de João do Rio, a mesma frase aparece: “Tudo o que pedires, até mesmo a metade do meu reino” (WILDE, 2004, p. 66).

No Evangelho de São Lucas 9, 7-9 não se encontra nenhuma menção à filha de Herodíades, tampouco de sua lasciva dança e seu pedido inusitado. Há apenas a alegação de Herodes sobre a decapitação de João Batista: “Mas Herodes dizia: ‘Eu degolei João. [...]” (Versículo 9).

Como se pôde observar, a Salomé é apenas conhecida como a filha de Herodíades, não há sequer uma menção a sua verdadeira identidade. Em linhas gerais, a enteada de Herodes executa uma dança para os convidados presentes no aniversário de seu padrasto. Embevecido com a coreografia, ele promete atender a qualquer pedido que a moça lhe fizer. Submissa à mãe, Herodíades, a filha pede ao rei a cabeça de João Batista, satisfazendo, então, aos propósitos de sua progenitora, visto que esta era submetida aos insultos públicos do decapitado por ter desposado seu cunhado.

Transformada em mulher fatal ao longo dos séculos, a princesa da Judeia, na história bíblica, não é erotizada e a descrição da dança dos sete véus – dança essa nomeada por Wilde, pois na Bíblia não há nenhuma menção – está longe de ser objeto de alguma conotação sexual, ao contrário do que os literatos da literatura oitocentista sugeriram. Sem ser nomeada, o perfil

enigmático da jovem moça, que é retratado nos Evangelhos de Mateus (14, 1-12) e de Marcos (6, 17-29), está ausente de características que a permitam ser considera uma *femme fatale*. Isso comprova que a omissão de certos aspectos em torno da personagem povoou o imaginário das gerações dos séculos seguintes. Desde Heine, com a publicação de *Atta Troll*, a mítica em torno de Salomé cresceu e ganhou amplitudes inexistentes na narrativa original bíblica.

De moça virginal e subordinada aos desígnios da mãe, Salomé deixa de ser um mero apêndice da sua progenitora e passa a ter um estatuto de independência, o que lhe confere uma maior importância nas obras dos escritores a partir da segunda metade do século XIX, em detrimento de Herodíades. Segundo 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". Essa escolha reside no fator da sua beleza jovial, de sua castidade, do seu corpo esbelto e a perfeita execução de sua dança.

Dispensando o relato bíblico – assim como muitos escritores obcecados pela fascinante história no momento – a musa de Oscar Wilde, com sua paixão tórrida e insana, ganha ares amimados, delirantes e impulsivos. Conforme será comprovado a seguir.

A *Salomé* de Oscar Wilde

Escrita originalmente em francês, em 1891, na França, *Salomé* foi criada com o objetivo de ser performada nos palcos. A peça de um ato foi traduzida para o inglês três anos mais tarde, em 1894, por Lorde Alfred Douglas, e, contava com as ilustrações de Aubrey Beardsley. Sua primeira encenação ocorreu em fevereiro de 1896, porém Wilde nunca pôde testemunhar, pois ele se encontrava encarcerado naquele momento.

A inspiração de Oscar Wilde para compor *Salomé* é, pois, advinda dos quadros pintados por Gustave Moreau – *Salomé dansant* e *L'Apparition* – e cujas descrições são detalhadas no capítulo V de *Às avessas* (1884), de J-K. Huysmans, livro muito estimado pelo irlandês (BARROSO, 2010, p. 7). O fascínio sobre a história de uma moça ingênua que, ao divertir Herodes com a sua dança, o solicita em troca a cabeça de João Batista numa bandeja, acatando aos desejos de sua mãe Herodíades, penetrou na mente de Wilde de tal forma que o levou a

fazer o seguinte comentário: “Estou a escrever uma peça acerca de uma mulher que dança descalça sobre o sangue de um homem que ela desejara e mandara matar. Quero que toque algo de acordo com os meus pensamentos” (BARBUDO, 2000, p. 9).

Como fica patente, o escritor finissecular irlandês não pretendia seguir o rigor do relato bíblico da filha de Herodíades; logo, Wilde imprime elementos da sua visão pessoal à história, dando um tratamento mítico a sua versão. Assim, nesta história oitocentista, Salomé exige a cabeça do profeta por vontade própria, visto que não teve seu amor correspondido por João Batista.

Dentro dessa lógica, o enredo de *Salomé* se situa no Palácio de Herodes, onde acontece uma festa nas dependências do castelo. A filha de Herodíades, nitidamente incomodada com os olhares do padrasto, se retira do festim e vai para o terraço: “Não ficarei; não posso ficar. [...] É estranho que o marido de minha mãe olhe assim para mim...Não sei o que pensar” (WILDE, 2004, p. 27). Nesse momento, a princesa ouve uma voz que lhe é desconhecida, vindo da cisterna. A voz, que pertence a Iokanaan – nome em hebraico de João Batista – irrompe a noite exclamando: “Cuidado! Vai chegar o Senhor! Está próximo o Filho do Homem. Os centauros ocultam-se nos rios e as ninfas, deixando os ribeiros, deitam-se nas florestas (ibid, p. 28). Nesse ínterim, Salomé toma nota de que, o homem aprisionado no castelo por Herodes, se trata do mesmo que comete os insultos a sua mãe. É sabido que Iokanaan foi preso num momento anterior ao desenvolvimento da história, a pedido de Herodíades, pois o Santo homem a maldizia em suas peregrinações. Curiosa a respeito do encarcerado, a jovem pede aos soldados presentes: “Tragam à minha presença esse profeta” (ibid, p. 31), pois deseja falar-lhe. Todavia, seu pedido lhe é negado pelos soldados, por não quererem desobedecer às ordens do Rei Herodes, que proíbe de dirigirem a palavra à Iokanaan.

Persistente, Salomé seduz o jovem sírio Narraboth, que se encontra ali presente junto aos soldados, na esperança de ter seu desejo atendido. Assim, ela o promete uma troca de olhares entre eles:

> Faze-me a vontade, Narraboth. Tu bem sabes que me vais fazer a vontade...E amanhã, quando passar na liteira pela ponto dos compradores de ídolos, olhar-te-ei através do meu véu de musselina amarela; olhar-te-ei, Narraboth, e pode ser que sorria. Olha-me, Narraboth, olha-me. Ah! Tu bem sabes que vais fazer o que te peço! Bem sabes...Tenho a certeza de que sabes...(WILDE, 2004, p. 33)

Seduzido pelo discurso envolvente da filha de Herodíades, Narraboth acata os desejos da jovem e permite a soltura do profeta, transgredindo a interdição do rei. Salomé, embevecida com o aspecto do Santo homem, pronuncia: “Como é branco! É como uma estátua de marfim, 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...Quero vê-lo mais de perto” (ibid, p. 37). Iokanaan, não sabendo quem é a moça que o contempla firmemente, e não gostando de ser observado por ela, declama: “Quem é esta mulher, que tanto olha para mim? Não quero os seus olhos sobre os meus. Com que fim me olha ela, com seus olhos de ouro sob pálpebras douradas? Não sei quem é, nem quero saber. Ordena-lhe que saia. Não é a ela que desejo falar” (ibid, p. 37).

Salomé, ao falar que é a filha de Herodíades, ouve do profeta: “Para trás, filha de Babilônia! Não te aproximes do escolhido do Senhor! Tua mãe empapou a terra com o vinho da sua iniquidade e o clamor do passado já chegou aos ouvidos de Deus” (ibid, p. 37). E continua: “Retira-te da minha presença! Ouço no palácio o rumor das asas do anjo da morte” (ibid, p. 38).

Contudo, a essa altura Salomé encontra-se completamente apaixonada pelo profeta. De início, deseja o corpo branco de João Batista: “Amo o teu corpo, Iokanaan. O teu corpo é branco como os lírios da campina que o ceifeiro nunca ceifou; o teu corpo é alvo como as neves das montanhas da Judeia escorrendo dos altos píncaros. [...] Deixa-me tocar o teu corpo” (ibid, p. 38-39). Tendo seu pedido negado por João Batista, ela continua com as suas súplicas. Dessa vez, almejando tocar seus cabelos: “O teu cabelo, porém apaixona-me. Oh! Esses cabelos parecem cachos de uva, os cachos de uva negra que pendem da videira do Edom, na terra dos Edomitas. [...] Deixa-me pegar os teus cabelos” (ibid, p. 39). Por fim, Salomé deseja beijar-lhe a boca:

> É a tua boca que eu desejo, Iokanaan. A tua boca é como uma fita rubra numa torre de marfim, é como uma romã aberta com uma faca de marfim. [...] Oh! Essa boca parece um ramo de coral achado no fundo do mar e que os pescadores guardam para os reis, lembra o vermelhão que os moabitas acham nas minas de Moab [...]. Não há nada no mundo mais rubro que a tua boca...Deixa que eu a beije, Iokanaan. (WILDE, 2004, p. 39-40)

Salomé, neste momento desesperada por ter seus pedidos negados, continua implorando: "Quero beijar a tua boca, Iokanaan! Hei de beijar a tua boca" (ibid, p. 43). Nesse instante, Herodes entra em cena acompanhado de seus convivas e de Herodíades, aparecendo no terraço a procura de Salomé, pois esta não compareceu mais a festa. E, uma vez instalado ali, provocando o ciúme de Herodíades devido aos olhares indevidos para a sua filha, o rei pede à enteada: "Dança para mim, Salomé" (ibid, p. 62). Depois de muito insistir e ter seus desejos negados pela jovem, Herodes lhe suplica: "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" (ibid, p. 64). Diante desse juramento, de poder obter o que deseja, a princesa da Judeia decide dançar para o rei; violando as ordens de sua mãe, que pede para a filha não dançar. Uma vez executada a dança dos sete véus, Salomé dirige sua vontade a Herodes: "A cabeça de Iokanaan" (ibid, p. 71). O rei, indagando que este pedido fosse obrigado por sua mãe, ouve categoricamente da jovem: "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" (ibid, p. 71). Herodíades, que num primeiro momento se opunha a dança da filha, apoia a decisão de Salomé. Entretanto, Herodes tenta, em vão, dissuadir sua enteada lhe oferecendo todo e qualquer tipo possível de presente, desde joias até uma parte do seu reino. Comportando-se de maneira irredutível na sua escolha, a princesa da Judeia finalmente obtém o consentimento do rei para degolar o profeta. Com a cabeça sobre a bandeja, Salomé declama:

> Tu não quiseste que eu beijasse a tua boca, Iokanaan. Pois vou beijá-la agora! Hei de mordê-la com os meus dentes como se morde um fruto verde. Vou beijar a tua boca, Iokanaan! Não te tinha dito? Não te disse? Vou beijá-la agora. Mas por que não me olhas, Iokanaan? Os teus olhos terríveis, cheios de raiva e desprezo cerraram-me. Por que fechaste os olhos? Abre-os, abre os olhos, descerra as pálpebras, Iokanaan. Por que não me olhas? Terás medo de mim? [...] Não me quiseste, Iokanaan. Desprezaste-me. Disseste 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. [...] Ah! Iokanaan, Iokanaan! Foste tu o único homem que eu amei. A todos sempre odiei e só por ti tive amor porque eras belo! [...] Oh! Como te amei! Amo-te loucamente ainda, Iokanaan., a ti só...Tenho sede da tua

> beleza, tenho fome do teu corpo e nem o vinho nem os frutos podem desalterar ou acalmar o meu desejo. [...] Era uma princesa, e desprezaste-me; era virgem e tomaste a minha virgindade; era casta, e lançaste-me nas veias o fogo do amor...Ah! Ah! Por que não me olhaste? Ter-me-ias decerto amado! [...]. (WILDE, 2004, p. 79)

Enlouquecida, a princesa sanguinária lança-se ao beijo necrófilo. Herodes, desgostoso da cena que ocorre diante dos seus olhos, ordena a morte de Salomé; pondo um fim ao drama de Oscar Wilde.

A análise da peça

A peça de um ato e três cenas, conforme foi verificada, gira em torno de Salomé. A jovem, consciente do seu poder de sedução, não é capaz de conquistar o homem que ela tanto deseja: Iokanaan. Com seus caprichos negados, de tocar-lhe o corpo alvo, os cabelos escuros encaracolados e de dar-lhe um beijo em sua boca, a princesa da Judeia decide, por vingança, pôr fim a vida do profeta. Linda Hutcheon classifica o espírito da moça obstinada a ter o que almeja, já que 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" (2003, p. 30). Assim, uma vez exigindo a soltura de João Batista para poder observá-lo, a filha de Herodíades comete a transgressão de um limite imposto pelo rei Herodes.

Conforme foi sugerido por Bataille (1987), o erotismo desnorteia o ser humano, levando-o a cometer atos de violência, de desvario e até mesmo animalescos. Os atos eróticos suscitam posturas que põe em xeque a própria existência, pois: "O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que, nele, põe o ser em questão" (BATAILLE, 1987, p. 21). E acrescenta: "Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação" (BATAILLE, 1987, p. 13). Salomé, fora de si e movida por seus instintos, encontra na dança a oportunidade de consumir a sua paixão não correspondida. Com isso, incita um ato de violência: o assassínio de João Batista. Bataille alega ainda que, a busca pelo ser amado implica a morte, e não a sua posse. Se o homem não conseguir ter o domínio

sobre o ser amado, ele vai preferir matá-lo a perdê-lo (BATAILLE, 1987, p. 15). Ou seja, se Salomé conseguisse atrair a atenção do profeta, envolvendo-o no seu jogo de sedução, estando sob a sua posse, Iokanaan não teria sido decapitado; pois a posse do ser amado não significa a sua morte.

A personagem Salomé, criada a partir do universo *wildeano*, é uma transgressora de normas; diferentemente daquela encontrada nos Evangelhos de Mateus e de Marcos. Enquanto a filha de Herodíades, na glosa bíblica, acata as súplicas de sua mãe, na peça de Wilde, a princesa da Judeia possui autonomia suficiente para tomar suas decisões por conta própria. Isto se evidencia em duas passagens específicas: a primeira, quando exige a decapitação do profeta, por este ter-lhe negado suas vontades – negando qualquer influência de sua mãe na sua decisão; a segunda, quando a jovem decide dançar, contrariando os anseios de Herodíades. Aliás, esta adquire um papel de pouca importância na obra *wildeana*. Fora seus acessos de ciúmes, sua função se restringe a comentar os insultos proferidos por Iokanaan e tecer elogios a postura da filha de exigir a cabeça do profeta. Se na Bíblia, a mãe de Salomé coordena as atitudes da filha, na história de Oscar Wilde, Herodíades ganha um mero papel de coadjuvante.

Outro ponto de relevância são as trocas de olhares, que na peça são fatais para o desenrolar dos fatos. A "tragédia do olhar" (HUTCHEON, 2003) se evidência no jogo de interesse entre os personagens, fazendo com que eles se movimentem para entrar em órbita com os seus objetos desejosos. Como o olhar e o desejo estão imbricados, a transgressão surge da proibição que nela se configura. Herodíades censura seu marido Herodes, que olha instintivamente para Salomé; esta, por sua vez, só tem olhos para Iokanaan, que alimenta uma paixão por Deus, não tendo olhos para mais ninguém. Vale lembrar ainda que, o jovem sírio, Narraboth, se mata por não ter sua paixão correspondida por Salomé – a troca de olhares então prometida por ela. Esses elementos são essenciais para compreender que, um drama como este, quando as paixões não são correspondidas, acarretam a morte do objeto amado. Ao final da peça, Herodes, enciumado por saber que Salomé não corresponde aos seus instintos passionais, obriga seus soldados a assassinarem.

A peça de Oscar Wilde se alinha na concepção estética de que a arte não tinha por objetivo propagar questões morais, éticas ou políticas. Partidário de um movimento artístico e filosófico, o Esteticismo, cujo lema era a "Arte pela arte", Wilde não tinha o compromisso de ser didático, nem de ser fiel a representação da realidade. Como suas obras não propunham reflexões sociais, sua única preocupação era com a criação do belo, ou seja, da arte em si. Logo,

em *Salomé*, encontram-se personagens preocupados em atingir o seu objetivo, não importando que, para isso, seja preciso cometer atos incestuosos, adultérios ou assassinatos em detrimento dos valores éticos e morais. Para um maior entendimento acerca do que propunha essa corrente estética, segue um trecho, retirado do prefácio de *O Retrato de Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde:

> O artista é o criador de coisas belas. [...] 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. (WILDE, 2012, p. 5)

Considerações finais

O mito em torno de uma personagem, que aparece pela primeira vez na Bíblia, ganha contornos realistas pelas mãos de pintores e escritores no período *fin-de-siècle*. A falta de subsídios bíblicos, que possam ser atribuídos à imagem da filha de Herodíades, são compensados através da imaginação fértil de intelectuais a partir da segunda metade do século XIX. A prova disso é que o nome Salomé sequer é mencionado nos Evangelhos de São Mateus e de São Marcos.

A *femme fatale* foi retratada de diversas formas no período finissecular; cada escritor optou por criar a sua própria Salomé, se distanciando em maior ou em menor grau da narrativa original que conta com mais de dois mil anos de história. Se no Novo Testamento, a princesa da Judeia é uma moça que vive à margem das ordens de sua mãe, com o passar dos séculos, a filha de Herodíades se distância da figura materna, para obter um estatuto de independência, se tornando a gestora de suas próprias ações.

Conforme já tinha sido enunciado por Mario Praz, a *Salomé wildeana* se consagrou como a mais importante das adaptações bíblicas acerca do tema; inspirando, assim, outras produções subsequentes à obra composta em 1891. Oscar Wilde, expoente escritor do decadentismo inglês, concebe uma personagem nos moldes das ideias vanguardistas do

momento. Sua Salomé é movida pelas vontades, apresentando ares impulsivos, obcecados e amimados; ora transitando na castidade ora na perversão sexual. Assim sendo, sua atitude de exigir a cabeça de Iokanaan, por causa de um capricho que lhe fora negado por ele, representa uma transgressão aos valores morais; acarretando numa peça que se encaixa na proposta artística do Esteticismo – fielmente seguida por Wilde – de que o belo é amoral.

Referências bibliográficas:

BÍBLIA. *Novo Testamento*. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2009. 8ª ed.

BARBUDO, I. Prefácio. In: *Salomé*. Trad. Isabel Barbudo. Lisboa: Ed. Estampa, 2000.

BARROSO, I. "Oscar Wilde, dramaturgo francês". In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, pp. 6-16.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Diefel, 2006.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

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

GOMES, A. C. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. *Salomé, a musa do fim de século*. Revista Criação & Crítica. 2009; nº 2: 66-72. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46763>. Acesso em 06/01/2020.

HUTCHEON, L; HUTCHEON, M. *O corpo perigoso*. Revista Estudos Femininos. Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003.

PRAZ, M. *A carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

SILVA, G. P. *Salomé de Oscar Wilde: Questionamentos*. Revista Textura, nº 4, 1º semestre de 2001, p. 53-57.

WILDE, O. *Salomé*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. Prefácio. In: *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. Iª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85056.pdf>. Acesso em 05/01/2020.