



A PERSONAGEM BÍBLICA ESTEROTIPADA EM *FEMME FATALE*: A SALOMÉ WILDEANA



THE STEREOTYPICAL BIBLICAL CHARACTER IN *FEMME FATALE*: THE OSCAR WILDE'S SALOME

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 29/06/2021 ● APROVADO EM 08/10/2021

Abstract

This article consists of investigating the play **Salome**, written by Oscar Wilde in 1891. Appearing for the first time in the New Testament, the biblical story surrounding Herodias' daughter, found in the Gospels of St. Matthew and St. Mark, appears personified in the image of the femme fatale in the finissecular nineteenth-century period. The myth of Salome, revered by artists and writers of the time, relates the story of the princess of Judea who, through her voluptuous dancing, asks King Herod for the head of John the Baptist as a reward for her performance, through the influence of his mother. However, the narrative changed over the centuries, until it reached its peak in the fin-de-siècle period. Thus, Oscar Wilde, a 19th century finissecular writer, conceived a biblical character modeled on the archetype of the femme fatale.

Resumo

Este artigo consiste em investigar a peça teatral **Salomé**, escrita por Oscar Wilde, em 1891. Aparecendo pela primeira vez no Novo Testamento, 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 oitocentista. 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*. Deste modo, Oscar Wilde, escritor finissecular do século XIX, concebe uma personagem bíblica engendrada nos moldes do arquétipo da mulher fatal.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Oscar Wilde. Bible. Salome.

PALAVRAS-CHAVE: Oscar Wilde. Bíblia. Salomé.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

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 pela sensação de um apocalipse próximo. O estado de melancolia se alastrava tanto nas artes quanto na sociedade. A própria mulher não escapa dessa circunstância *fin-de-siècle*, corroborando a ideia de que “[...] no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 14). O estatuto feminino ganha ares eróticos e perversos, tornando-se 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:

A literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel, que pode matar. Com efeito, não se fala mais em anjo, Musa ou Madona, imagens frequentemente lembradas como as únicas representações da mulher no século XIX. Elas eram certamente positivas, idealizadas, tranquilizadoras, e todas baseadas, grandes Mães luminosas e puras, no protótipo da Virgem Maria. (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 13)

Se outrora o desejo feminino era de se casar e constituir uma família, sendo fiel e obediente ao cônjuge e, com isso, arrancando bons olhares perante a sociedade; já em fins do século oitocentista, Oscar Wilde figurava entre aqueles que levantavam questões acerca da sexualidade feminina que, com seus desejos proibidos, propuseram questionamentos plausíveis ao final do século XIX (SILVA, 2001, p. 54). Ao declarar que a mulher também podia, da mesma forma, ser “[...] destinada à falsidade, e à crueldade, à mentira pronta e as mãos manchadas de sangue” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 14).

A *anima* perversa até àquele presente momento era a rainha egípcia Cleópatra, contudo, todos os seus atrativos físicos (de amante sedutora e desejada à mulher fatal) vão cedendo lugar à personagem bíblica de nome Salomé, “[...] favorita dos haréns imaginários, nomeada por último, como a síntese e o resultado de todas, no desfile das mulheres cruéis do passado” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 127). A predileção em torno da enteada de Herodes reside no fato de ela ser “[...] uma moça muito jovem, uma virgem, daí sua superioridade sobre as demais matadoras bíblicas (Judite, Jahel e Dalila). Não é a cortesã universal eternamente reencarnada, Enoia ou Cleópatra, e sim uma ancestral de Lolita” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 141).

De acordo com o **Novo Testamento**, a narrativa bíblica narra a inocente moça casta, filha de Herodíades, que, com sua lasciva dança para os convidados presentes, 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 o seu pedido atendido: a cabeça do profeta João Batista numa bandeja. 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*, uma vez que “o silêncio casto dos evangelistas engendra, no correr dos tempos, uma série de lendas sobre aquela que passa a ser cognominada ‘a assassina de Deus’, ‘a rainha das feiticeiras’, ‘a deusa das trevas’” (MUCCI, 2009, p. 170).

2. O PANORAMA OITOCENTISTA

A projeção em torno da jovem moça, que passa a povoar o imaginário dos intelectuais no lugar da amante de Júlio César, exerceu fascínio e inquietação nos escritores do século XIX. Como resultado, diversos autores recriaram as suas versões para a glosa bíblica, visto que “[...] faltava riqueza à descrição de São Mateus, de São Marcos e de São Lucas, sóbrios demais, não possibilitando devaneios sobre as perversões da enteada de Herodes” (MUCCI, 2002, p. 17). A retomada à sua história, na literatura oitocentista, é verificada na obra do poeta romântico alemão Heinrich Heine, **Atta Troll**, concebida em 1841. Na sequência, a sua aparição na prosa, na poesia e na música se tornam frequentes, irrompendo um mito em torno da filha de Herodíades:

Se o que chamamos “o mito de Salomé” se espalhou no final do século passado (aproximadamente da guerra de 1870 à de 1914), a figura fizera surgir uma antiquíssima tradição popular, a de anexar aos textos breves do Evangelho interessantes variações. Como sabemos, no Novo Testamento (Marcos VI, 14-29 e Mateus XIV, 1-13), a filha de Herodes não tem nome; não passa de um instrumento para a mãe, sua dança não é descrita, nenhuma menção é feita sobre um possível amor da dançarina pelo Profeta. [...] O poeta alemão Heine foi, em seguida, a ponte que levou a Oscar Wilde, cuja peça **Salomé** (1893), musicada por Richard Strauss, imortalizou o tema, celebrando o desejo da virgem perversa pelo asceta. (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 128-129)

No campo das artes, a iconografia de Salomé tornou-se objeto de predileção para a maioria dos artistas *fin-de-siècle*, que recorreram à representação da jovem casta. Alcançando a um estatuto próprio, a princesa da Judeia passa a ser retratada sem a necessidade de “[...] associá-la à cabeça de João” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 132). Uma vez que, liberada das tradições religiosas, a erotização extremada da personagem não requer a presença do profeta: “[...] o mártir já não aparece, João Batista está nos bastidores, todo o interesse agora se concentra no que causa a morte do santo” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 133). A partir de agora, Salomé é reconhecidamente associada ao eterno feminino, à imagem da mulher sedutora e fatal:

Que seja chamada “Musa da Decadência” ou “o último dos mitos”, Salomé, a dançarina que obteve como recompensa a cabeça cortada de São João Batista, aparece incontestavelmente como a *mulher fatal* absoluta. [...] Salomé, que ofereceu à mãe a cabeça de seu inimigo, é uma mulher fatal em botão, o eterno feminino, independente do número de anos. (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 127)

As pinturas 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 Batista. 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)



Fonte: <https://www.passionforpaintings.com/>

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



Fonte: <https://pt.wahooart.com/Art.nsf>

Segundo Mucci (2002, p. 13), por mais que Moreau tenha sido doutrinado sob a égide cientificista, que perpassou todo século XIX, de base positivista e objetivista, o pintor francês refutou as ideias em voga na época; isto é, os ensinamentos ancorados em visões otimistas e progressistas. Desse modo, insurgindo-se contra as estéticas realista-naturalista vigentes, Moreau, nesse ato de protesto, “[...] trata seus temas recorrentes – o mito, a história, a narrativa bíblica –, envoltos num clima sensual e místico; de maneira muito subjetiva” (MUCCI, 2002, p. 14). Dado que, a geração do último quartel desse século estava “[...] saturada do realismo e do espírito positivista, desiludida da ciência que apregoava o progresso” (MUCCI, 2002, p. 13).

Oscar Wilde (1854 - 1900), objeto de estudo deste artigo, não fugiu à regra. Embevecido pelas descrições faustosas dos quadros de Moreau no livro de Huysmans, o irlandês compôs sua **Salomé** em 1891, durante uma estadia em Paris. Em contato com as vanguardas da época, Wilde absorveu os elementos da atmosfera Simbolista e Decadentista – estéticas circundantes nos últimos decênios na França – para a composição de sua peça em um único ato. O sucesso da sua narrativa é comprovado pela afirmação de Mário Praz (apud PATER, 1951, p. 303) que, de todas as narrativas de Salomés criadas, seja por Flaubert ou Mallarmé, Laforgue ou Moreau, não ficaram tão conhecidas como a do escritor irlandês; enquanto que as demais se restringiam aos estudantes de literatura e pesquisadores¹. Na esteira

¹ O trecho em questão na língua inglesa é: “The Salomes of Flaubert, of Moreau, of Laforgue, and Mallarmé are known only of students of literature and connoisseurs, but the Salome of the genial comedian Wilde is known to all the world”.

dessa observação, Faria (1988, p. 57) alegará que o exemplo mais completo de *femme fatale* decadente 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 Esteticismo², “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). Essa estética, cujo corifeu foi Théophile Gautier, preconizava a fruição do Belo, o desprovendo de valores morais, éticos, filosóficos e religiosos. De acordo com Sabrina Baltor, ao libertar a obra de arte dessas funções, sua única preocupação passa a ser a de “[...] respeitar as exigências do estilo, de modo a criar uma obra refinada, colorida e bela” (BALTOR, 2006, p. 181). Para os decadentistas, o intuito de libertar a literatura e as artes das convenções morais burguesas “[...] diz respeito à educação do povo, à preservação da moralidade, ao incentivo ao bom caráter [que] estão fora da esfera de uma obra verdadeiramente artística” (BALTOR, 2006, p. 181).

Com efeito, Oscar Wilde, considerado um esteta do decadentismo inglês, fez com que sua peça **Salomé** ressoasse nas obras de diversos artistas do período, dentre eles 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 reunida 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, poder-se-ia 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 no século de XIX, se tornado a personagem central de um mito ancorado em valores eróticos e sensuais em torno da *femme fatale*.

3. 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 ao de São Marcos 6, 17-29, são similares. Logo, a passagem a ser transcrita neste artigo será a do Evangelho de Marcos, pois esse se apresenta de maneira mais elaborada e mais detalhada acerca do fatídico episódio. Segue o trecho em questão:

² Quanto ao Esteticismo, Orna Messer Levin declara: “[...] a arte *fin-de-siècle* inglesa fez que o preceito da ‘arte pela arte’ se confundisse com o ideário decadentista, imprimindo a este último os traços que o caracterizam como irmão gêmeo do esteticismo” (1996, p. 57).

Pois o próprio Herodes mandara prender João e acorrentá-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 matá-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 dê 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)

É preciso abrir parêntesis para comentar que é por meio 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), ao 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 de 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 havendo sequer uma menção à 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, a princesa da Judeia 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, Salomé, na história bíblica, não é erotizada, e a descrição da sua 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 permitiriam ser considerada uma *femme fatale*. Isso comprova que, a omissão de certos aspectos, em torno da personagem, povoou o imaginário das gerações dos séculos seguintes com relação ao acontecimento milenar. 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 adquire 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 fato da sua beleza jovial, de sua castidade, do seu corpo esbelto e da perfeita execução de sua dança.

Dispensando o relato bíblico, assim como fizeram muitos escritores obcecados pela fascinante narrativa do momento, a musa de Oscar Wilde, com sua paixão tórrida e insana, ganha ares animados, delirantes e impulsivos, “revelando-se como o ser da sedução, o paradigma da *femme fatale*” (MUCCI, 2009, p. 171).

4. A SALOMÉ DE OSCAR WILDE

Escrita originalmente em francês, em 1891, na França, **Salomé** foi desenvolvida 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, porque ele se encontrava encarcerado àquela altura.

A inspiração de Oscar Wilde para compor **Salomé** é, pois, advinda dos quadros pintados por Gustave Moreau – *Salomé dansant* e *L'Apparition* – cujas descrições são detalhadas no capítulo V de **Às avessas** (1884), de J-K. Huysmans, livro muito estimado pelo autor irlandês (BARROSO, 2010, p. 7). O fascínio sobre a história de uma moça ingênua que, ao divertir Herodes com a sua dança, o solicitou, 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).

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

observar-se-á na peça teatral, oriunda do imaginário criativo de Oscar Wilde, que “[...] é sempre no sangue que dança a filha de Herodíade, encarnação de todas as desordens” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 137).

Seguindo o relato, 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 à sua mãe. É sabido que Iokanaan foi preso num momento anterior ao desenvolvimento da narrativa, 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 por eles, 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, à 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 à procura de Salomé, pois esta não compareceu mais à festa. E, uma vez instalado ali, provocando o ciúme de Herodíades, devido aos olhares indevidos para sua filha, o rei pede à enteada: “Dança para mim, Salomé” (*ibid.*, p. 62). Depois de muito insistir e de 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 à 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 o fato consumado e 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. Com efeito, a exigência de Salomé só demonstra que ela era “[...] antes de tudo, a mulher *fatal-ao-homem*, encarnando o destino da humanidade masculina sacrificada no altar da espécie” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 15), dado que a enteada de Herodes é a responsável pela morte do mártir: “A antiga lição dos sábios fora enfim assimilada, a mulher é realmente o futuro do homem – isto é, a morte” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 132).

5. 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 à 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 exigida 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 põem 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 sua paixão não correspondida. Com isso, incita um ato de violência: o assassinato 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, elaborada 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 às 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. Sob esse prisma,

O escritor irlandês, maldito, profanou a narrativa dos Evangelhos, tornando Salomé uma mulher sedutora e apaixonada pelo profeta, decapitado por não corresponder aos desejos frenéticos da dançarina. No auge do desespero, Herodes ordena a morte daquela que dera o beijo fatal a João Batista. (MUCCI, 2009, p. 171)

Diante desse quadro trágico, resulta a significação da existência de Salomé, imortalizada através “[d]o poder diabólico da sedução feminina e [d]a impureza da dança, dois temas caros aos pregadores” (DOTTIN-ORSINI, 1987, p. 130).

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 evidencia 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 na morte do objeto amado. Ao final da peça, Herodes, enciumado por saber que Salomé não corresponde aos seus instintos passionais, obriga seus soldados a assassina-rem.

A peça de Oscar Wilde se alinha à concepção estética de que a arte não tinha por objetivo propagar questões morais, éticas ou políticas. Partidário de um movimento artístico e filosófico cujo lema era a “Arte pela arte”, Wilde não tinha o compromisso de ser didático, nem de ser fiel à representação da realidade, já que

“[...] o artista não deve se posicionar perante as questões éticas, não deve tentar provar nenhuma teoria ou defender qualquer doutrina” (BALTOR, 2006, p. 184). Deste modo, o magnetismo irradiado pela protagonista da peça teatral do esteta irlandês, “encarna a quintessência da luxúria” (MUCCI, 2009, p. 175), além de cumprir “uma ruptura em relação ao parco relato bíblico; através da sedução da dança fatal, o Decadentismo resgata a beleza da flor do mal” (MUCCI, 2009, p. 175).

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, adúlteros ou assassinos, em detrimento dos valores éticos e morais. Para um maior entendimento acerca do que propunha essa corrente estética, segue um trecho, retirado do prefácio do único romance deixado por Wilde, **O Retrato de Dorian Gray**:

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 dos 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. Com isso, fica-se evidente que, “das páginas sacras dos Evangelhos, a princesa da Judeia salta para os palcos do mundo, oferecendo-se em espetáculo, que, em todas as eras, arrasta multidões, fascinadas pelo brilho único de sua dança fatal” (MUCCI, 2009, p. 170).

Transfigurada no arquétipo de *femme fatale*, Salomé foi retratada de diversas formas no período finissecular oitocentista. Cada escritor optou por recriar a sua própria personagem, se distanciando em maior ou em menor grau, da narrativa original bíblica, que conta com mais de dois mil anos do acontecimento. 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 distancia 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 (apud PATER, 1951), a Salomé *wildeana* se consagrou como a mais importante das adaptações bíblicas acerca do tema; inspirando, assim, outras produções subsequentes à obra escrita em 1891. Oscar Wilde, expoente escritor do decadentismo inglês, concebe uma personagem nos moldes das ideias vanguardistas do momento. Com efeito, a teoria

estética da “arte pela arte”, que ressoou no postulado artístico do escritor irlandês, preconizava que a única utilidade da arte é a de provocar o prazer estético. Logo, ela é independente, não podendo ser um produto do seu tempo.

Uma vez libertada das amarras de retratar as conjunturas de sua época, a arte encerra-se em si mesma, sondando à beleza, que é a sua única missão. Com isso, a Salomé advinda do universo ficcional *wildeano* é movida por 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. Acarreta-se, então, em uma peça que se encaixa na proposta artística do Esteticismo, fielmente seguida por Wilde, de que “[...] tudo que é belo é inútil. E tudo o que é útil é feio” (BALTOR, 2006, p. 180).

Referências

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

BALTOR, S. R. Gautier, Wilde e João do Rio: estetas. In: COUTINHO, L. E. B. (Org.); MUCCI, Latuf Isaias (Org.). **Dândis, Estetas e Sibaritas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2006. v. 1. 256p.

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.

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

DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 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 06/01/2021.

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>>. Acesso em: 25/03/2021.

LEVIN, O. M. **As Figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MUCCI, L. I. A pintura de Gustave Moreau e seus elos com a literatura decadentista. In: Coutinho, L. E. B. (Org.). **Arte e Artífício: manobras de fim-de-século**. 1. ed. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2002. v. 1. 181p.

_____. Fulgor e furor em Salomé, mito decadentista *par excellence*. In: Coutinho, L. E. B.; Mucci, L. I. (Orgs.). **Fulgurações: parcerias textuais e o decadentismo**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009. 332p.

PATER, Walter H. **The Renaissance: studies in art and poetry**. London: Macmillan, 1928. [1951]

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. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85056.pdf>>. Acesso em 05/02/2021.

Para citar este artigo

ALMEIDA, G. D. de O. A personagem bíblica estereotipada em femme fatale: a Salomé wildeana. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 7, 2021, p. 106-121.

A autora

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA é mestranda no curso de Literatura Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas pela UFRJ. Área: Literatura Brasileira.