

# A PRESENÇA DO MITO DE SALOMÉ NA LITERATURA SIMBOLISTA/ DECADENTISTA FRANCESA

**Andressa Cristina de OLIVEIRA<sup>1</sup>**

Resumo: Retratamos, de modo breve, algumas ocorrências do mito de Salomé nas obras literárias simbolistas/decadentistas francesas. Privilegiamos, inicialmente, uma abordagem da presença de Salomé no Novo Testamento da Bíblia, para, em seguida, retratar sua retomada pelo pintor francês Gustave Moreau e pelos escritores J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé e Jules Laforgue. Apesar de terem concebido suas “Salomé” quase na mesma época, podemos ver diferentes visões e versões acerca deste mito bíblico.

Palavras-Chave: Salomé. Simbolismo francês. Mito. Prosa. Poesia.

A figura de Salomé foi um dos mitos maiores na produção artística do fim do século XIX e uma fonte de inspiração constante para os pintores, poetas e músicos daquela época. Salomé, a divindade mais afortunada do eterno feminino, tornou-se uma figura central durante o simbolismo/decadentismo francês, e, para ela, convergiram os sonhos e os fantasmas dos contemporâneos. Assim, o tema se tornou mito. Foram numerosas as retomadas e variações que celebraram a dançarina. Maurice Kraft, em 1912, chegou a contar em 2789 o número de obras consagradas a esse tema. Salomé, inegavelmente, fascinou os espíritos da segunda metade daquele século e dos primeiros anos do século XX. Esse mito constantemente revivido, seria o princípio da violência verbal e pictural que caracteriza, em 1900, todas as representações eróticas. Esse sucesso de Salomé, deveu-se, antes de mais nada, à produção de algumas obras de grandes artistas: Gustave Moreau na pintura; J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – UNESP. Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP, – Brasil. 14800-901

Mallarmé, Théodore de Banville, Jules Laforgue, na literatura; Richard Strauss e Jules Massenet na música.

É na Bíblia, no Novo Testamento, que Salomé é primeiramente retratada – no “Evangelho de São Mateus” – capítulo XIV, no “Evangelho de São Marcos” – capítulo VI e no “Evangelho de São Lucas”. Neles, ela encanta Herodes por meio de sua dança sensual, o qual, por sua vez, promete dar-lhe o que quiser. Influenciada por sua mãe, Herodiade, Salomé pede a cabeça de João Batista. Aborrecido e não podendo recusar seu pedido devido à presença dos que estavam em sua mesa, Herodes atendeu o pedido. Salomé recebeu a cabeça e mostrou-a à sua mãe. Em seguida, os discípulos de João Batista apareceram, levaram seu corpo e o enterraram.

Privilegiaremos, aqui, uma breve abordagem das obras de Moreau, J.K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé e Jules Laforgue.

O pintor Gustave Moreau é uma figura central em qualquer discussão sobre o Simbolismo/decadentismo francês. Ele pretendia ser gélido e estático e pintou comportamentos que representam muito bem a atmosfera moral a que pertenceu – o decadentismo, com sua estéril contemplação. Ele idolatra o exotismo luxurioso e sanguinário e proclama dois princípios que lhe pareciam uma infiltração literária na pintura – o Princípio da bela Inércia e o Princípio da Riqueza necessária. Moreau acreditava realizar a arte pura proclamada por Baudelaire.

Praz (1996, p.267) afirma que Moreau construiu seus quadros nas pegadas da música wagneriana, como poemas sinfônicos, gravando-os com acessórios significativos nos quais o tema principal ecoava e o assunto rendesse até a última gota o seu suco simbólico.

É na figura exaltada do andrógino, na esterilidade das pinturas assexuadas e lascivas de Moreau que se expressa a maravilha do espírito do decadentismo. Seus temas prediletos são a Fatalidade, o Mal e a Morte encarnada na Beleza feminina. Salomé, Helena e a Esfinge são algumas das encarnações do eterno feminino em sua obra.

J. K. Huysmans, o criador do célebre personagem des Esseintes, monstro da decadência, foi o descobridor de Moreau. As páginas do escritor francês sobre o pintor nos mostram o que a pintura significava para seus contemporâneos. Huysmans imagina que des Esseintes comprou as duas obras-primas de Gustave Moreau: o quadro a óleo Salomé e a aquarela *L'Apparition*, ambos expostos no Salão de Paris de 1876. Em seu relato da exibição, Huysmans reservou o melhor

de seu entusiasmo pelo trabalho de Moreau, e disse que o pintor era um artista único e extraordinário, que criou uma arte pessoal e nova, cujo inquietante sabor é, a princípio, desconcertante. Isso foi, de fato, o primeiro alarido do entusiasmo Simbolista/decadentista e a posição especial de Moreau no panteão simbolista foi confirmada quando, quatro anos depois, Huysmans incluiu algumas descrições dos quadros de Moreau na obra *A Rebours*. Huysmans, obviamente, escolheu aqueles aspectos que achou que serviriam para seus propósitos artísticos. Des Esseintes e, por consequência, o próprio Huysmans, viu Moreau como o criador de inquietantes e sinistras alegorias feitas mais para indicar a difícil percepção de uma neurose completamente moderna, como alguém sempre pesaroso, perseguido pelos símbolos das perversidades e dos amores sobre-humanos. O que fascinou des Esseintes/Huysmans foi o tratamento que Moreau deu ao tema de Salomé: uma versão em aquarela de *A Aparição*, na qual a cabeça cortada de Batista aparece em uma visão à jovem princesa judia, é o assunto das páginas de descrição estática de *A Rebours*:

[...] mas a aquarela intitulada *A Aparição* quiçá era ainda mais inquietante.

Ali, o palácio de Herodes se elevava, como um Alhambra, sobre colunas ligeiras, irisadas de ladrilhos mouriscos chumbados como que com uma argamassa de prata, um cimento de ouro; arabescos partiam de losangos em lápis-lázuli, corriam em fio ao longo das cúpulas onde, sobre marchetarias de nácar, alastravam-se brilhos de arco-íris, fogos de prisma.

O assassinio fora praticado; agora o carrasco se mantinha impassível, as mãos sobre o cabo de sua longa espada manchada de sangue.

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. Um mosaico cercava o rosto de onde se desprendia uma auréola que dardejava flechas de luz sob os pórticos, iluminando a terrível ascensão da cabeça, acendendo o globo vítreo das pupilas fixadas, de certo modo crispadas sobre a dançarina.

Num gesto de pavor, Salomé repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés; seus olhos se dilatam, sua mão apertada convulsivamente a garganta. (HUYSMANS, 1987, p.83).

Nas realizações do século XIX, observamos que sob o nome de Herodias ou Hérodiade, 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.

Vemos, com Praz (1996, p.276), que “[...] a Herodiade de Heinrich Heine fez fortuna na França do século XIX, visto que Théodore de Banville, Henri Regnault, Jean Lorrain e Jules Laforgue inspiraram-se em sua obra”.

A imagem de Salomé que é talvez a mais significativa não somente como criação de arte mas como interpretação psicológica é a Hérodiade de Mallarmé. Segundo Praz (1996, p.278), ela só se tornou conhecida do público em 1898, mas os familiares do poeta conheciam-na já fazia tempo e naturalmente des Esseintes tinha uma cópia do fragmento dramático num precioso manuscrito de versos do poeta hermético. Segundo Balakian (1985, p.65), “Hérodiade”

[...] 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. Veremos notáveis exemplos desta atitude em Laforgue, Villiers de l’Isle-Adam e no teatro *fin de siècle*.

Mallarmé forjará como símbolos do *ennui* as figuras mitológicas às quais dará um significado particular, nos dois grandes poemas “Hérodiade” e “*L’après-midi d’un faune*”, que foram concebidos quase simultaneamente e permaneceram em seu pensamento e sob sua pena durante a maior parte de sua carreira de poeta.

Ao fazer uma rápida análise de “Hérodiade”, Balakian (1985, p. 64) diz que “[...] se um lado de seu dilema é evidenciado pelo Fauno, o outro é simbolizado por Hérodiade. A natureza múltipla de Mallarmé considera a fuga *a partir da fuga*, enquanto o *ennui* permanece não aliviado.” Hérodiade é a imagem da introspecção saturada; eis como a ama a descreve antes de sua entrada em cena:

*L’enfant, exilé en son coeur précieux  
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux.*  
(MALLARMÉ apud BALAKIAN, 1985, p.64).

Balakian (1985) reitera que Hérodiade está, na verdade, cansada da fuga que os outros procuram quando estão saturados da realidade. Descobriu o vazio do sonho, ao contemplar o estéril espelho que reflete a futilidade de sua vida interior:

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!  
(MALLARMÉ apud BALAKIAN, 1985, p.65)

Finalizando sua análise, Balakian (1985, p.65) afirma que, então, ela emerge para um breve

[...] encontro com a realidade enquanto projeta sua tímida alma no aposento em contato com outro ser humano, a ama que a está esperando aí. Cruelmente, a ama mostra-lhe que a solidão em que ela se envolve abriga apenas um ‘vão mistério’. Mas a exposição de Hérodiade à realidade é ainda mais fugaz que os sonhos de Pã. Depois de um inútil momento esperando não sabe o quê, rapidamente ela se retrai para sua inatividade e pureza, sintomáticas de seu medo inato e insuperável de ser ferida pela vida.

Essa princesa fria e orgulhosa parece ser a encarnação do estado de espírito de Mallarmé em 1864-1865, data de sua criação. Ela não cessa de ressaltar que não é mais um ser sensível – ela não sente nenhuma ternura por sua velha criada, ela não pode mais suportar nem o contato de seu cabelo em sua própria pele, odeia os perfumes, não quer mais senti-los e está horrorizada com as insinuações de sua criada de que um dia um amante viria tomá-la, enfim, como ela mesma diz, não quer nada humano.

*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. Ô femme, un baiser me tuerait  
Si la beauté n’était la mort...*

*Hérodiade – Laisse là ces parfums! Ne sais-tu  
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente  
Leur ivresse noyer ma tête languissante?*  
(MALLARMÉ apud PRAZ, 1996, p.334)

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. Sabe-se que lírica de Mallarmé é bem particular, incomparável à de seus predecessores ou contemporâneos. Temida e obscura, deve ser decifrada a partir de uma linguagem que só é escrita por ele. O poeta rompe com a tradição

humanística e cristã e sua fantasia é sempre guiada pelo intelecto. Ele usa a sugestão no lugar da compreensão. Sua lírica serve-se de objetos simples que são permeados de mistério. Mallarmé torna esses objetos enigmáticos, dá um sentido de mistério essencial às coisas familiares. Para ele, o poema devia emanar de um objeto ou de uma visão, cujas palavras, juntadas para se harmonizarem como as notas numa composição musical, eram transmitidas de uma maneira generalizada e multissignificativa.

Essa Salomé de Mallarmé é ornada e fatal como aquela de Moreau, mas mais do que a aura exterior de preciosidade que a circunscribe, encontra expressão na poesia a angústia da alma estéril e solitária, atormentada por fantasias mórbidas:

*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.  
[...]  
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!*  
(MALLARMÉ apud PRAZ, 1996, p.335).

No conto “Hérodias”, de Gustave Flaubert, também não é Salomé, mas sua mãe que desempenha o papel principal. Sem se dar conta de todas as secularizações, erotizações e ironias que o motivo bíblico sucessivamente conheceu nas lendas da Idade Média e na literatura do século XIX, Flaubert inspira-se diretamente no Novo Testamento, e, notadamente, no “Evangelho de São Marcos”. Ele obedece ao esquema narrativo da Bíblia, adotando a mesma distribuição de papéis, e, especialmente, atribuindo o mesmo papel secundário a Salomé. Aqui, ela está reduzida a ser um instrumento de vingança maternal, a marionete nas mãos de Hérodias, desprovida de vontade própria, é simplesmente a filha adúltera que a mãe manipula, a servente dócil, a ventríloqua injuriosamente pura na sedução que exerce, inocente até no horror do presente que ela pede com uma voz branca ao tetrarca.

*Elle ne parlait pas. Ils se regardaient.  
Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta, reparut, et en zézayant un peu,  
prononça ces mots, d'un air enfantin.*

– “*Je veux que tu me donnes dans un plat ... la tête ...*” Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant: “*La tête de Iaokanann!*”  
(FLAUBERT, 1998, p.137-138).

Segundo Grésillon (apud PRAZ, 1996, p.333, grifo nosso), “[...] a versão flaubertiana é demasiadamente arcaica ou insuficientemente moderna por ser inconsistente, quase desprovida de linguagem, privada de desejos e emoções, muito ‘mulher-criança’ e pouco ‘mulher-fatal’ para ser contada entre os grandes textos do mito de Salomé do fim do século XIX”.

Na obra de Flaubert, Salomé não deseja nem João e nem Hérode-Antipas, ela não mata, não beija os lábios do decapitado. Se com sua dança ela seduz seu padrasto e tio, ela comete, certamente, um ato incestuoso, porém ela age sem saber. Ela está, de certa maneira “além do bem e do mal” e, aqui, o mal é justamente encarnado por Hérodias. Aqui, Salomé é a epítome da ambivalência, pois é a mulher que seduz e a criança que ignora.

*Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.  
Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores – et d'une manière indolente, elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri.  
Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile – c'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse – puis elle se mit à danser.*  
(FLAUBERT, 1998, p.135-136).

Em uma carta de agosto de 1882 ao amigo Charles Henry, o poeta francês Jules Laforgue anunciou a composição de uma Salomé. Outra vez, na primavera de 1885, ele escrevera novamente ao amigo: “Você conhece a *Hérodias* de Flaubert. Acabo de terminar minha pequena *Salomé*” (LAFORGUE apud DURRY, 1971).

Laforgue (1996) faz um empréstimo em Flaubert para a epígrafe de sua obra em prosa, as *Moralités Légendaires*. Ele retoma, aqui, alguns dos procedimentos e manias de Flaubert, mas não os de *Madame Bovary* e sim aqueles de *Trois Contes*, *La Tentation de Saint-Antoine* e *Salammbô*, enfim, os procedimentos do escritor “romântico”, não do escritor “realista”. A miragem que tinha comprazido o autor de “Hérodias” encanta, por sua vez, o autor de “Salomé”.

Na novela “Salomé”, que faz parte da obra em prosa *Moralités Légendaires*, Laforgue (1996) segue um filão literário que tende à eliminação do referencial



em proveito do intertextual e que se difundirá sobre a forma de revisitação de obras e mitos do final do século XIX e começo do século XX. Aqui, o modelo de partida é o conto “Hérodias” de Flaubert, que é reconhecido e respeitado somente no plano estrutural: na apresentação do palácio, quando Laforgue faz amplo uso das orações subordinadas e dos adjetivos:

*En trois pâtés aux pylônes trapus et nus, cours intérieures, galeries, caveaux, et le fameux parc suspendu avec ses jungles viridant aux brises atlantiques, et l'observatoire ayant l'œil en vigie à deux cents mètres chez le ciel, et cent rampes de sphinx et de cynocéphales: le palais tétrarchique n'était qu'un monolithe, dégrossi, excavé, évidé, aménagé et finalement poli en un mont de basalte noir jaspé de blanc [...] (LAFORGUE, 1996, p.169);*

na chegada dos príncipes estrangeiros:

*Les dits Princes du Nord, sanglés, pommadés, gantés, chamarrés, la barbe étalée, la raie à l'occiput (mèches ramenées sur les tempes pour donner le ton aux profils des médailles), attendaient [...] (LAFORGUE, 1996, p.176);*

na visita ao palácio e à cela na qual São João Batista é feito prisioneiro:

*On redescendit par une salle des Parfums où l'Arbitre des Élégances marqua dans les présents que leurs altesses voudraient bien emporter [...] au bout d'un couloir humide, interminable, sentant presque le guet-apens, l'Ordonnateur ouvrit une porte [...] Mais, par exemple, ce qu'ils désiraient absolument, c'était revoir leur vieil ami Iaokanann [...] S'entendant soubaier un double cordial bonjour dans sa langue maternelle, Iaokannann s'était mis debout rajustant ses grosses lunettes rafistolées de fil. [...] Automatiquement, d'abord, il salua de l'échine, à la mode de son pays, cherchant en quelle phrase mémorable, historique, certes fraternelle, mais digne aussi [...] (LAFORGUE, 1996, p.179, p.180 e p.186-187);*

na “dança” de Salomé:

*La jeune fille serpent, fluette, visqueusement écaillée de bleu, de vert, de jaune, la poitrine et le ventre rose tendre; elle coulait et se contournait, insatiable de contacts personnels, tout en zézayabt l'hymne qui commence ainsi [...] (LAFORGUE, 1996, p.191);*

e na decapitação:

*Or là, sur un coussin, parmi les débris de la lyre d'ébène, la tête de Jean (comme jadis celle d'Orphée) brillait [...] (LAFORGUE, 1996, p.206).*

Vemos, ainda, que Laforgue obedeceu à divisão estrutural do conto: ele também divide sua novela - em quatro partes, não em três como faz Flaubert. Aqui, as diferentes intenções paródicas de Laforgue nos dão uma obra diferente, deformada, desmitizante. Os nomes dos personagens mudam – o nome de Hérode Antipas é caricaturalmente mudado para Emeraude Archetypas e a mãe, Hérodias, que foi personagem-chave no conto de Flaubert, desaparece:

*Le Tétrarque Emeraude- Archetypas parut, sur la terrasse centrale, se dégantant au soleil Aède universel au zénith, Lampyre de l'Empyrée, etc; et ces gens rentrèrent prestement vaquer à des besognes. (LAFORGUE, 1996, p.171, grifo nosso).*

Salomé, a sobrinha e enteada de Hérode, torna-se a filha verdadeira:

*[...] et cela grâce aux inexplicables intercessions de sa fille Salomé, de n'avoir pas dérangé le bourreau de sa traditionnelle sinécure honoraire [...] (LAFORGUE, 1996, p. 173, grifo nosso).*

Genette (1982) afirma que esta moralidade de Laforgue pode ser lida como um disfarce/fantasia neo-burlesca do conto de Flaubert e que essa é uma obra enigmática e adiante de seu tempo, surrealista *avant la lettre*.

Jules Laforgue foi um poeta simbolista moderno, que procurou a originalidade e rejeitou a escritura dos realistas, que pretendia fazer o velho com o novo. Suas novelas vão além do simples discurso literário, pois são, ao mesmo tempo mito, expressão e palavras.

Em guerra declarada com o dicionário, esse prosador-poeta zomba da sintaxe e do bom gosto. Nas *Moralités*, os complementos acumulam-se, os adjetivos se multiplicam, os parênteses e apartes do narrador são frequentes. Laforgue (1996) não emprega uma língua – ele cria a sua por meio de pedantismos, descrições, ritmos, dissociações da frase, jogos, paralelismos, entrando no domínio da narrativa poética..

*On redescendit par une salle des Parfums où l'Arbitre des Élégances marqua dans les présents que leurs altesses voudraient bien emporter, et ceux-ci comme tripotages occultes de Salomé: des fards sans carbonate de plomb, des poudres sans céruse, ni bismuth, des régénérateurs sans cantharide, des eaux lustrales sans protochlorure de mercure, des épilatoires sans sulfure d'arsenic, des laits sans sublimé corrosif ni oxyde de plomb hydraté, des teintures vraiment végétales sans nitrate d'argent, hyposulfite de soude, sulfate de cuivre, sulfure de sodium, cyanure de potassium, acétate de plomb (est-ce possible!) et deux dames-jeannes d'essences-bouquets de printemps et d'automne. (LAFORGUE, 1996, p.179-180).*

A construção da narrativa poética utiliza, ao mesmo tempo, os recursos da prosa e da poesia. É no tratamento da linguagem que reconhecemos quando

uma narrativa é poética ou não. A concepção dos personagens, do tempo ou do espaço, ou da estrutura não são condições suficientes: aqui, o que importa é a densidade, a musicalidade, o mito as imagens, sem perder de vista a finalidade da narrativa, que é representar a aventura vivida (TADIÉ, 1994).

*Ob! toute en échos de corridors inconnus, cette solitude kilométriquement profonde d'un vert sévère, arrosée de taches de lumière, meublée uniquement de l'armée des raides pins aux troncs nus d'un ton de chair saumoné, n'éprouant que très haut, très haut, leurs poussiéreux parasols horizontaux. Les barres des rayons du soleil se posaient entre ces troncs avec la même douceur tranquille qu'entre les piliers de quelque chapelle claustrale à soupiraux grillés. Une brise de mer venait à passer dans ces futaies suprêmes, étrange rumeur lointaine d'un express dans la nuit. Puis, le silence des grandes altitudes se rétablissait, étant chez lui. Tout près, ob! quelque part, un bulbul dégorgeait des garulements distingués; bien loin, un autre lui répondait; comme chez eux, en leur volière séculairement dynastique.* (LAFORGUE, 1996, p.180-181).

A ironia, aqui, torna-se princípio criador. Vemos, com Praz (1996, p.277), que “Jules Laforgue carrega na ironia heiniana, apresentando uma Salomé deliciosamente caricatural, - quase como na opereta de Offenbach que se comprazia com idéias sinistras, ou como nas ilustrações que Beardsly devia mais tarde imaginar para a peça de Wilde”.

O mito de Salomé parece mais complexo que os das outras *moralités*. Aqui, vemos, inicialmente, uma civilização perfeita tanto quanto possível, que se perfaz negando-se. Profundamente aborrecido, o Tetrarca encontra seu prazer nas “*vociférations*” onde Salomé faz-se a porta voz do Inconsciente. Por aí, essa novela constitui a melhor explicação histórica do gênio laforgueano. Por outro lado, Salomé é a eterna Dalila: ela provoca a morte de João Batista, esse honesto proletário do Norte que a instruiu. Enfim, ela torna-se vítima de sua própria vítima, já que para jogar no oceano o chefe degolado, ela calcula mal seu impulso e precipita-se nos rochedos.

Laforgue desmistifica a figura de Salomé ao ironizá-la e ao desprovê-la da beleza ideal. Aqui, vemos nela a figura da mulher sofrida, sem o olhar lânguido de Hérodiade, pálida, que obcecava o imaginário decadente. Vemos, ainda, uma insólita negligência em sua *toilette*, uma total falta de atração, sem um recurso mínimo aos artifícios femininos. Salomé não tem os meios para seduzir, no sentido mais elementar do termo, isto é, “atrair para si”; ainda não sofreu o processo de artificialização que fez nascer a típica figura feminina do simbolismo, a mulher artificial.

Laforgue destrói Salomé, tornando-a anti-estética, mais masculina que feminina, construindo, assim, uma anti-Salomé. Vemos, no monólogo da personagem, que o único frenesi presente é o Verbo:

*O marées, hautbois, avenues, parterres, au crépuscule, vents déclassés des novembres, rentrée des foins, vocations manquées, regards des animaux, vicissitudes! – Mousselines jonquille à pois funèbres, yeux décomposés, sourires crucifiés, nombrils adorables, auréoles de paons, oeillets chus, fugues sans rapports.* (LAFORGUE, 1996, p.182).

Em “Hérodiade” de Mallarmé, sentimos que alguma coisa aconteceu entre a moça e o profeta. Talvez, João deva ter roubado a virgindade de Hérodiade e esse seja o motivo de ela querer sua cabeça, para que encontre sua integridade perdida, pois na cabeça do profeta permanece a recordação de sua virgindade perdida! Estamos mais próximos de Heine e Mallarmé que do texto diretamente parodiado, o de Flaubert: Batista foi o mediador do desejo da fria e fatal Salomé.

O desfecho da novela de Laforgue, em harmonia com o tom paródico da obra, mostra Salomé esfacelando-se no mar devido ao impulso mal calculado para atirar a cabeça de Iakannan:

*– Mais la malheureuse petite astronome avait terriblement mal calculé son écart! et, chavirant pardessus le parapet, avec un cri enfin humain! Elle alla, dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale, lacérée à nu [...] (LAFORGUE, 1996, p.208).*

Dentre todos esses perfis de Salomé/Hérodiade da literatura simbolista/decadentista do século XIX, o que se tornou mais conhecido foi *Salomé* de Oscar Wilde, que obteve um grande sucesso devido ao libreto da ópera de Richard Strauss. Este drama, publicado em 1893, foi originalmente escrito em francês para Sarah Bernhardt e representado pela primeira vez no teatro de *l'Oeuvre* em Paris, em fevereiro de 1896. Quanto ao drama em um ato do compositor alemão Richard Strauss, foi impedido de ser tocado na Áustria e, assim, sua obra estreou em Paris no *Théâtre du Châtelet*, em 1907. Como indica o título, a filha de Hérodiade é a heroína do drama.

Encontramos, ainda, na literatura do século XIX, outras ocorrências deste mito bíblico que tanto fascinou os autores simbolistas/decadentistas e alguns poetas do início do século XX, como o francês Guillaume Apollinaire, que dedicou um poema a Salomé na obra *Alcools*. Como musa decadente por excelência, a princesa ainda aparece nas obras de Théodore de Banville, Henri

Andressa Cristina de Oliveira

Regnault, Jean Lorrain e torna-se motivo recorrente na poesia simbolista de autores de diversos países.



### ***The Presence of Salome's myth in the french Symbolist/Decadentist Literature***

*Abstract: We briefly trace some occurrences of Salome's myth in the nineteenth century French Symbolist/Decadentist works. Firstly, we privilege an approach of Salome's presence in the New Testament of the Bible and following, we retrace her depiction by French painter Gustave Moreau and writers J. K. Huysmans, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé and Jules Laforgue. In spite of having their versions of Salome done almost in the same period, their visions and versions of the biblical myth are different.*

*Keywords: Salome. French Symbolism. Myth. Prose. Poetry.*

### **Referências**

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DURRY, M. J. **Jules Laforgue**. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1971. (Collection poètes d'aujourd'hui).

FLAUBERT, G. **Trois contes**. 2.ed. Paris: Pocket, 1998.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LAFORGUE, J. **Moralités légendaires**. Paris: Fleuron, 1996.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

TADIÉ, J. Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1994.