

A EVA FUTURA EM TERRA TUPINIQUIM: SOBRE A SALOMÉ DE MENOTTI DEL PICCHIA

Rinaldo José de Andrade Brandão (UEPB)¹

Resumo: *A personagem Salomé sai da antiga historiografia religiosa e da iconografia medieval para tornar-se um mito literário, reinventando-se, ao longo do séc. XIX, como a mulher fatal absoluta. Realizando diferentes graus de aproximação com as estéticas simbolista e decadentista, o autor modernista Menotti del Picchia, com seu romance Salomé (1940), inova ao conceber uma personagem que incorpora os signos da modernidade. O artigo investiga a dicotomia sagrado versus profano na representação literária de Salomé, a partir do cotejo com a Bíblia. Para além da análise comparativa, empreende-se também uma leitura psicanalítica do complexo de castração.*

Palavras-chave: *Salomé; castração; decadentismo; modernidade.*

São inúmeras as variantes do arquétipo da mulher fatal na literatura do ocidente, a exemplo de Ártemis, Cila, Górgona, Lilith, a Esfinge e Circe na mitologia greco-romana, personificando uma feminilidade prepotente. Elas demonstram, através da história, que o tipo fatal poderia se reproduzir de modo a tornar-se obsessivo. O romantismo europeu, na sua primeira fase, idealizou um tipo byroniano², ensejando o surgimento de outros tipos, disseminados ao longo do séc. XIX, dentre eles, a criação de um tipo de mulher fatal que se afirmaria com o decadentismo. Para citar apenas alguns nomes mais representativos dessa tendência, temos inicialmente os franceses Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, *Une nuit de Cléopâtre* e *La morte amoureuse*), Flaubert (*Madame Bovary* e *Salambô*) e Mallarmé (*Hérodiade*). Seguindo a estes, os britânicos Swinburne (*Laus Veneris*), Walter Pater e

¹ Professor da Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: rinaldobrandao@hotmail.com.

² O byronismo foi criado por Goethe, quando no *Werther* idealiza o tipo de herói que cultua a impossibilidade amorosa e a desilusão da vida.

Oscar Wilde. No entanto, uma personagem sairia da historiografia cristã para encarnar o arquétipo da mulher fatal de forma obsedante: Salomé.

De natureza fálica e castradora, sugere mais do que suas congêneres (Carmem, Cleópatra etc.) a ideia de um canibalismo feminino terrificante, sendo consagrada pelos escritores *fin-de-siècle* como a mulher fatal absoluta, aquela que representa a síntese e o resultado de todas. Os argumentos utilizados no processo de construção imagético, literário e intertextual sobre esta personagem estão fundamentados na minha dissertação de mestrado pela UFPB/PPGL, intitulada “Salomé: Uma Leitura Transtextual do Mito: Menotti del Picchia e os escritores *fin-de-siècle*”, defendida em 1999, mas não publicada. Em alguns aspectos interpretativos, a análise coincide com a do professor Jeová Mendonça, no livro *A Dança de Salomé na Literatura e nas Artes*, publicado anos depois, em 2007, pela editora Ideia de João Pessoa/PB.

Durante a segunda metade do século XIX, a personagem Salomé suscitou o conagraçamento transtextual entre todas as formas de arte literária, seja plástica, musical (a adaptação em ópera da peça de Wilde feita por Strauss) ou cênica. A pintura dita “literária” e os textos decadentes ou simbolistas, em particular, estabeleciam uma relação dialógica. É através dessa incessante reconstituição do tema bíblico, feita no período, que Salomé se converte num mito literário e, como tal, transforma-se no paradigma de uma concepção de obra de arte que se constrói na renúncia à experiência e na adesão incondicional à ambiguidade do onirismo. Em torno do conceito de *exotismo*, cujo significado estaria na capacidade de projetar a fantasia em detrimento do presente imediato, como esclarece Mario Praz (1996) em importante livro sobre o erotismo mórbido da literatura do século XIX, o mito em torno de Salomé fixar-se-á. Trata-se de um fenômeno literário da mesma natureza do êxtase místico, com a ressalva de que o místico nega o mundo dos sentidos, enquanto que o exotista o afirma, investindo na intensidade dos sentidos e materializando épocas remotas e países distantes, ou ambos, como o final do Império Romano e o Oriente.

A ambientação oriental, luxuriosa, cruel e magnífica, sobre a qual se desenham as superfêmeas de um Gautier (na literatura) e de um Gustave Moreau (na pintura), é regida pelo princípio do exotismo que, por sua vez, permite a partir dele a formulação de outros princípios, como de “bela inércia” ou “esterilidade” e “riqueza necessária”, utilizados e difundidos largamente por Moreau nos quadros da dançarina de caráter hierático e sagrado, coberta de joias. São conceitos que apontam características permanentes do mito de mulher fatal, propostos pelo ideário simbolista e decadentista, cujo enredo gira sempre em torno de um jovem belo e casto que aspira a ser vítima, consciente ou inconscientemente, de um tipo de beleza feminina superior a sua. Essa mulher, que exerce sobre ele um poder maléfico, é presa do *ennui*, um estado de espírito que sugere o enfado pela monotonia da vida e a inevitável fuga para o sonho. Levada ao extremo da sua inação narcísica e tendo consciência de que seu corpo é um fim último, ela mata o macho depois do amor, tal como faz o louva-a-deus. As personagens são ambíguas por essência, não se distinguindo, a princípio, qual dos dois amantes é o homem ou a mulher. Os jovens têm aspectos virginais e mantêm diante da amada uma atitude passiva, ao passo que as virgens possuem trejeitos de efebo e a virilidade que falta aos rapazes. É desta forma que, ao eliminar os contrastes entre idade, tipo e sexo, os símbolos do Bem e

do Mal se expandem e se confundem equivocadamente. A figura a ser cultuada é a do andrógino, ser ao mesmo tempo assexuado e lascivo, ou a do hermafrodita, ser bissexuado que era para os antigos um mito cósmico, cuja perfeição era alcançada pela coincidência do elemento masculino e feminino, possuindo assim todas as qualidades de um deus: o “deus hermafrodita”. Ambos representam a duplicidade sexual da alma, transfigurando-se no sexo artístico por excelência, num símbolo universal em que se unem a autoridade cerebral do homem e a sensualidade da mulher fascinante.

A partir dessas características gerais da mulher fatal *fin-de-siècle* estabelecemos o confronto com a personagem criada por Menotti del Picchia. Por se tratar de um tema mais poético que narrativo³, a personagem Salomé inspirou poucos romances. O do escritor brasileiro, que não foge à regra, assim mesmo conserva uma aura de mistério em torno da figura emblemática da personagem. Porém, ao mesmo tempo que mantém a característica do feminino perigoso, o autor refaz sua personagem de acordo com a concepção modernista que norteia o processo de elaboração do seu romance. Ao fazermos o levantamento dos traços constitutivos da personagem, com base nos recursos de caracterização utilizados por Menotti, não podemos ignorar a leitura relacional que a personagem menottiana estabelece com a dos textos do período do decadentismo e do simbolismo. Aliás, é só através do estudo das relações transtextuais entre a Salomé decadente e a Salomé modernista de Menotti que tencionamos fazer ressaltarem as confluências, identidades e distinções entre elas, com a intenção direta de demonstrar que a re-escritura de sua Salomé atende: primeiro, a uma concepção modernista que sempre norteou seu pensamento crítico e, segundo, a uma coerência interna do conjunto de sua obra que também sempre dialogou com os textos simbolistas e decadentistas.

Não obstante a referência direta que Menotti del Picchia faz ao texto bíblico em prefácio à primeira edição (especificamente Marcos, 6, 21-8, texto mais dramático e detalhado que o de Mateus) como única “fonte de inspiração”, o autor conserva apenas a trama central desse hipotexto mais explícito, deslocando o tempo e o espaço para a metrópole moderna. Todavia, sua personagem apresenta caracteres diversos, que convergem para o tipo fatal das obras simbolistas e decadentes. A personagem Salomé, ao longo de sua vocação literária que teve início nos meados do séc. XIX, foi mais bem-sucedida sob o enfoque poético, assim como através do drama simbolista, cuja ambiguidade do discurso pode ser representada mediante uma relação equívoca entre as personagens e os objetos que a cercam. Menotti encontra para sua Salomé um recurso narrativo que preserva o mistério em torno da personagem. Ela surge no romance apenas no segundo capítulo da segunda parte (p. 148), ambientado no campo. Para um maior efeito “poético” e impressionante, ela aparece também duas vezes (pp. 37 e 94), ao longo da primeira parte em forma de missivas (destinadas à mãe, d. Santa), introduzidas inadvertidamente no processo narrativo, passando a ser dominado então pelo discurso da personagem, cuja autonomia interfere diretamente no discurso do narrador. Através desse subterfúgio, o autor prefere sugerir a sua

³ Mireille Dottin afirma que foram catalogados, já em 1912, 2.789 poemas glorificando Salomé, contra apenas alguns textos narrativos, dentre os quais o mais célebre é o conto de Jules Laforgue “Salomé” em *Moralidades Lendárias*. DOTTIN, Mireille. “Salomé (também denominada Herodiade ou Herodias)” (Brunel 1997: 805-812).

presença, aproximando-se do método mallarmeano de evocar o objeto em vez de descrever: sugerir no lugar de dizer.

O primeiro elemento de aproximação entre a Salomé de Menotti e a Salomé decadente é a natureza andrógina de sua sexualidade. A passagem do romance em que ela é descrita fisicamente como um belo efebo remete diretamente ao culto do “menino bonito grego”, que tomado do platonismo é consagrado pelos escritores *fin-de-siècle*, e em especial Oscar Wilde:

Salomé entrou na casa com passo firme. Atirou as luvas de montaria com o chicote em cima de uma cadeira. Previa o sermão. Dentro do seu culote azul colado ao corpo, o cabelo caído em ondas sobre as costas, curto, luzidio, parecia um rapaz, mas um rapaz de beleza resplandecente (del Picchia 1989: 153).

A beleza de Salomé é fundada na conjunção dos dois sexos, ao mesmo tempo feminino e masculino com características de amazona, formando um sexo superlativo e completo. Como ocorre nas relações eróticas dos textos decadentistas, o movimento amoroso ideal não é de penetração, mas de costeamento, porque não é o sexo que lhe confere a medida, mas o olhar. A personagem de Menotti, que se mantém indiferente às investidas do coronel Antunes, seu padrasto, e ao apelo emotivo de um Eduardo fragilizado, permanece intacta, não obstante seu erotismo latente. Essa situação amorosa assemelha-se ao idílio estático e voyeurista dos escritores *fin-de-siècle*, na medida em que na troca de olhares dos amantes não há senão um espectador e seu espetáculo. Em diversos momentos do romance, seja na casa da fazenda ou em passeios a cavalo, o coronel Antunes dirige seu olhar usurpador para Salomé:

1º. O coronel ficou parado. Seus olhos fixaram-se nesse corpo. A seda não o escondia porque parecia denunciar com mais vigor seu juvenil equilíbrio e a incomparável beleza de suas formas (del Picchia 1989: 155);

2º. O coronel acendera o charuto. Olhava Salomé. Via-lhe a perna torneada e longa, uma perna de dançarina, o joelho liso e redondo, um pedaço de liga. Toda a sua atenção concentrava-se nesse pedaço de liga (del Picchia 1989: 175);

3º. Antunes não prestava atenção no padre. Era o corpo de Salomé que o absorvia. Ela andava com uma esportiva naturalidade mas seus movimentos eram harmoniosos e punham em relevo as suas formas (del Picchia 1989: 190);

4º. O coronel interessou-se. Sentou-se numa cadeira e seus olhos fixaram-se nas pernas de Salomé. Na posição em que ele estava com certos movimentos essas pernas deixavam ver um pedaço da coxa. Toda a carne de Antunes vivia da fascinação dessa carne (del Picchia 1989: 196);

5º. Agora Antunes não via mais a paisagem: aquele seio de recorte tão nítido, hirto, branco, superpunha-se às árvores, às pedras do caminho, à refulgência do sol. Capivara galopava na frente. Antunes deixou-se

ficar distanciado. Ia vendo, sobre a sela, o busto da moça: cintura estreita, ancas torneadas com as formas das nádegas marcadas pelo culote cáqui. Essa veste masculina dando-lhe um sabor andrógino excitava ainda mais o coronel (del Picchia 1989: 182).

No olhar do coronel se acha implícita a espera de ser recompensado por aquilo em direção ao qual sua visão se dirige: o corpo de Salomé. Ela passa a existir através do seu olhar, não meramente como mulher, pois seu corpo lhe é interdito, mas como materialização da beleza andrógina, perfeita, que vista sob a condição da inacessibilidade, característica essencial do culto ao belo artístico, causa um prazer ainda maior, como fica evidenciado no quinto momento. É desta forma que, analogamente ao mito decadente da mulher fatal, a sensualidade da Salomé de Menotti, em conformidade com a natureza estática da arte *fin-de-siècle*, é contemplativa. A representação do olhar nas obras decadentistas é direcionada para as coisas belas e equivale às outras experiências sensoriais. Neste sentido, o olhar representa a satisfação do ato, nele já não há mais ação, movimento ativo em direção ao objeto. O olhar enquanto satisfação do ato é inação contemplativa.

A personagem Salomé possui duas particularidades que a distinguem das outras mulheres fatais e que Menotti del Picchia preserva na construção da protagonista de seu romance. Primeiramente, ela é “a dançarina”, representação arbitrária da própria persona artística dotada de harmonia e leveza, de corpo sublimado numa atitude que o faz borboleta ou flor (segundo Flaubert), riacho ou serpente coleantes (segundo inúmeros poemas). Em segundo lugar está a ideia de que ela foi confinada no tempo de sua virgindade. Por não ser uma cortesã como as demais, sua crueldade, circunscrita a um repertório de desejos infantis, tem origem nas vontades e caprichos de menina voluntariosa e mimada. No hipotexto bíblico, conciso por natureza, Salomé é moça muito jovem, bailarina ocasional e personagem pontual, instrumento da crueldade materna, com a função de dançar na noite longínqua do festim para Herodes Antipas e seus comensais, não sendo mais mencionada depois que entrega a cabeça de João Batista⁴. Mallarmé concebeu sua *Hérodiade* como a imagem da introspecção saturada. Seu poema tem como fulcro condutor de significações o *l'horreur d'être vierge*, imagem paradoxal da redenção a um mal irrevogável, o de viver congelado num espelho narcísico, condição necessária da ideia pura galvanizada pelo poema.

A construção de um mito virginal em torno da figura de Salomé é corroborada ainda por inúmeros textos literários, dentre os quais o drama de Wilde. Este, ao fazer de sua Salomé o alvo de olhares escrupulosos, apresenta uma maior analogia com o romance de Menotti. No entanto, a personagem do romance possui um comportamento liberal não desvinculado de elementos eróticos e sensuais, mas que se caracterizam pela não entrega e pela fria indiferença, denunciando assim os traços

⁴ Mas mesmo na narrativa bíblica sua pureza é atestada, contrariada apenas na história profana de Flavius Josephus (*Antiguidades Judaicas*), que indo além do episódio da degolação de João Batista, narra a dupla nubildade de Salomé, primeiro com o tetrarca Felipe, seu tio avô, e depois deste, com seu primo irmão Aristóbulo, filho de Herodes rei da Cálcida.

da mulher fatal perigosa. O coronel Antunes narra em analepse⁵ algumas situações que viveu com a enteada nas *boîtes* de Paris, antes de regressar para São Paulo:

[...] E lembrou-se da sua figura elástica, dançando no grande salão de bordo cheio de luzes, peitinhos de casacas, disputada pelos homens, dominando a todos com sua graça e sua despachada inconsciência. Tinha certeza de que o belga e o francês haviam-se apaixonado por ela. Percebera mesmo que surgira uma hostilidade entre os dois. Adivinhou que ambos lhe haviam oferecido o seu destino. Salomé, porém, era bravamente livre. Não se prendia a ninguém. Se eles se suicidassem na sua frente tomados de desespero ela teria achado graça nesse suicídio. Era indiferente e livre. Naquele instante essa certeza deixou-o satisfeito (del Picchia 1989: 184).

A indiferença que Salomé nutre pelos homens aponta para duas possibilidades de comportamento sexual: virgindade ou frigidez. Ambas as possibilidades, na verdade, não se excluem mutuamente, estando circunscritas à esfera da castração e, por tabela, ao *tabu da virgindade*, para utilizar uma terminologia psicanalítica. Para explicar o complexo de castração, excedendo os limites da experiência psíquica isoladamente vivida por cada um dos sexos, Freud lança mão dos estudos etnográficos referentes à virgindade e à defloração. A partir desses dados, Freud (2006, v. XI: 197-215) articula o que denomina de *tabu da virgindade*, em certos povos primitivos, com o que acontece na civilização ocidental contemporânea em relação ao valor excessivo atribuído à virgindade feminina. Esse texto de Freud fornece um ponto de vista diferente a respeito da castração, ao elucidar o tabu no homem através da psicologia sexual da mulher, utilizando um caminho intersubjetivo. Com isso fica comprovado, também, que a experiência inconsciente da castração é incessantemente reeditada ao longo de toda a existência do indivíduo.

O *tabu da virgindade*, ritual sagrado entre os povos antigos e ação moralizadora para os modernos, implica no fato de não se poder tocar a virgem antes do casamento, no sentido de proteger-se de um perigo. Para tornar compreensível esse perigo, atualizado para o nosso estágio de civilização, Freud detém-se nas neuroses da mulher no que se refere ao seu primeiro ato sexual. Ele reconstitui, então, a reação neurótica de algumas mulheres às primeiras relações sexuais, identificando a ausência de prazer ou frigidez, temporária ou até mesmo permanente, como a reação mais “natural”. Depois de realizada a associação entre virgindade e frigidez, ele parte para as várias causas da hostilidade feminina perante a primeira relação sexual⁶, que podem redundar na origem real do perigo da defloração. Essa situação de hostilidade sexual provocaria na mulher um processo de reativação do complexo

⁵ No cinema esse termo corresponde ao flashback, usado para designar uma ou várias sequências de caráter retrospectivo. Na análise da narrativa usa-se analepse ou retrospectção, termos preferidos por Genette. Usamos o termo para designar uma ruptura na ordem cronológica sucessiva do relato para evocar fatos sucedidos na época anterior ao momento em que se encontra a narrativa.

⁶ Talvez a causa maior da frigidez seja a decepção da mulher no primeiro ato sexual, que está relacionado não só à inadequação do ato diante da enorme expectativa de prazer sexual, mas principalmente à inadequação do objeto, haja vista que o esposo entra em rivalidade desvantajosa com o objeto edipiano, o pai.

de castração e da inveja do pênis, que resultaria num desejo inconsciente de apropriar-se do pênis do homem, castrando-o. Para melhor ilustrar a reação neurótica da mulher aos primeiros atos sexuais, Freud apela para o mito bíblico de Judite e Holofernes. O texto bíblico narra como ela foi introduzida no campo inimigo, junto ao general assírio, com a missão de seduzi-lo, aproveitando-se da situação para cortar a cabeça do gigante Holofernes. Como a narrativa bíblica tenta camuflar o teor sexual do mito, Freud vai recorrer a textos profanos que reconstituem esse fundo sexual. Neles Judite, que é apresentada como uma viúva virgem de um casamento não consumado, violada por Holofernes, retira dessa defloração a força necessária para degolar o gigante. Freud conclui que, apesar de na sociedade moderna a defloração ser encarada como um bem a ser conquistado pelo homem, o perigo da vingança reativa subsiste ainda no inconsciente feminino e masculino. Contudo, ao evocar o mito da mulher fatal castradora, detendo-se também num texto de 1922 sobre o mito grego da Górgona (Freud 2006, v. XVIII: 289-290), ele omite outra figura bíblica: Salomé, com quem Judite possui inúmeras afinidades, dentre os quais, e principalmente, os índices da virgindade⁷. A imagem múltipla da mulher fálica e castradora está centralizada no órgão genital feminino, a um só tempo castrado e castrador, considerado pelo homem como perigoso na medida em que concretiza ou recorda a possibilidade de castração. Acrescenta-se a isso que na imagem mítica da mulher virgem, cuja contrapartida encontra-se tanto em Judite quanto em Salomé, o caráter excepcional de sua feminilidade vem de suas recusas, ao mesmo tempo em que é a grande sedutora. Impondo-se como mulher viril, e aqui vale lembrar as Valquírias, ela é a matadora de homens, tendo na virgindade uma arma perigosa, guerreira.

Diante disso e retomando o texto de Menotti, é sintomático observar, no último exemplo, a referência do narrador, mesmo que hipotética, à morte dos pretendentes de Salomé diante de sua rejeição. Outro exemplo do romance reitera o caráter virginal da personagem, que contradiz as preocupações de sua mãe diante do comportamento liberal e extravagante, onde fica clara a indiferença e hostilidade para com o sexo oposto.

Um senhor, *monsieur lecomte*, como o chamam os criados pediu-me em casamento. Fez isso com muita formalidade. Mandou a velha mãe falar comigo. Dama distinta. Soube que é a condessa de Laffayole, de excelente cepa aristocrática [...]. Achei o caso engraçado. Juro que nem reparei bem no filho, um rapaz loiro e espigado, com bigodinho nitidamente gaulês, roupas e maneiras britânicas. “Mas não conheço bem o seu filho...” A senhora mostrou-se assustada: “Como? Mas dançou tantas vezes com ele! Jogou tênis tantas vezes... Ele a conhece e adora-a, *mademoiselle*...” Aí está, mamãe, um fato que deve tranquilizar você e explicar quem eu sou (del Picchia 1989: 97).

⁷ O fabulário de Salomé possui uma simbólica sexual mais sugestiva do que o de Judite. As três cenas em que está estruturada a narrativa bíblica (Festim, Dança e Degolação) representariam os três estágios do ato sexual: o Festim sugere as preliminares (a boda), a dança seria uma figuração sinuosa do ato, que estaria significativamente anteposta ao momento supremo desse ato, quando ocorre a total satisfação plena, após o que pende o *caput* do homem (com sua suposta, ou imaginária, degolação).

É interessante destacar neste exemplo que a mãe de Salomé assume perante a filha um papel de guardiã da castidade, opondo-se a que ela tenha uma atividade sexual livre. Salomé entra constantemente em tensão com a mãe e, ao mesmo tempo, parece tranquilizá-la com suas atitudes esquivas para com o sexo oposto, revelando, outrossim, detalhes de sua provocante sensualidade e total ausência de escrúpulos, deixando a mãe ainda mais consternada. Na verdade, Salomé revolta-se contra essa interdição materna, determinando uma relação ambígua de amor e ódio entre mãe e filha, que remete diretamente ao complexo de castração na menina. Há um princípio semelhante para os dois sexos: a mãe como primeiro objeto de amor, fundamenta, na ambivalência amor/ódio, a castração na menina. Nota-se na relação de Salomé com sua genitora uma renovação da ligação da menininha com sua mãe no contexto formador do Édipo feminino. Essa reedição do complexo de Édipo ocorre a partir do momento em que a personagem revolta-se contra as proibições maternas, que remeteriam simbolicamente a sua condição de castrada, de não portadora do órgão fálico. Desde então, ela “resolvera desobedecer todas as ordens de d. Santa e entregar-se à sua liberdade” (del Picchia 1989: 205). Ora, personagem fiel a sua imagem mítica de mulher com falo, de caráter viril, Salomé renega a indicação materna, preferindo proclamar sua autossuficiência de forma reiterativa: “Quero, afinal, ser dona de mim mesma. Quero ser eu mesma. Até hoje fui eu mesma. Hei de ser sempre eu mesma!” (del Picchia 1989: 205). Neste item, o texto de Menotti converge mais uma vez para o drama de Wilde: ambos contrariam o texto bíblico, que apresenta a filha de Herodiades como uma extensão da mãe, surgindo do nada, apenas para cumprir os seus desígnios. Importa lembrar que na peça de Wilde, Salomé não pede a cabeça do profeta por lealdade filial, mas por um amor não correspondido, traindo assim todas as expectativas maternas. Tanto no romance de Menotti quanto no drama de Wilde, no entanto, existe uma indiferença inicial entre as duas, principalmente em relação aos dotes físicos — a filha lembraria a mãe quando jovem —, logo desfeita pelos indícios ambivalentes de amor e ódio. Em ambos os textos, a mãe tenta impedir a filha de dançar: na peça, diante de Herodes e seus convivas; no romance, diante de Eduardo, a quem d. Santa dedica uma paixão secreta. A beleza de Salomé fazia lembrar à mãe sua própria juventude perdida. As relações entre as duas ficam caracterizadas então pela disputa, ciúmes e despeito. Nestes termos, d. Santa expressa seus sentimentos para com a filha:

Pensava em Salomé como numa inimiga que deveria combater. Esse sentimento de guerra relacionava-se a um sentido mais profundo da sua unidade orgânica, ferida e mutilada, porque a filha era um pedaço agora autônomo dela mesma, um pedaço mais jovem, mais vivo, e, por isso mesmo, inimigo e detestado. Amava-a por egoísmo revendo-se nela como numa reencarnação resplandecente. Por isso mesmo odiava-se nela. A graça esbelta e tão pessoal de Salomé era um ponto de referência pra seu ocaso de mulher em irremediável declínio. O que procurava, então, ferir na filha era a absurda reaparição de si mesma numa cruel sobrevivência da sua morta mocidade (del Picchia 1989: 138).

O romance de Menotti possui outras identidades com a peça de Oscar Wilde, bem como com outros poetas *fin-de-siècle*. De certa forma, pode-se afirmar que o tema dominante das poéticas simbolista e decadentista foi a luta do homem contra a morte, considerada o maior problema existencial da condição humana. Para traduzir esse esforço sobre-humano, sugestivamente chamado por alguns críticos e historiadores de *a dinâmica do desespero* (Balakian 1985), os poetas recorrem à expressão simbólica para decifrar e subjugar um destino que lhes escapa. É assim que a morte sempre surge sorrateira, escondida nas sombras, comunicando sua presença através de um pássaro, de um objeto que cai, da lua etc. Dentre os índices de presságio utilizados por Wilde na composição simbólica de seu drama, há o sangue em que Herodes pisa ao entrar no terraço para encontrar-se com Salomé, e sobre o qual ela mesma dançará posteriormente. O sangue aparece também na cor encarnada da lua, que surge logo após ser exigida a recompensa, prenunciando assim a morte do Batista. Esses símbolos literários foram largamente utilizados por inúmeros escritores a partir do simbolismo, tornando-se fixos e gastos, desfazendo o que a princípio constituía sua função: a de ser ambivalente, enigmático e plurissignificativo⁸.

A lua, enquanto símbolo poético, também acabou tornando-se uma convenção literária, repelida anos depois por Marinetti no seu segundo manifesto, *Matemos o Luar!*, escrito em francês e publicado no último número da revista *Poesia* (agosto/outubro de 1909). Nele, Marinetti proclama o assassinato do luar, para substituí-lo por “trezentas luas elétricas”. Ironicamente, os novos símbolos poéticos que propõe para significar a modernidade, sendo o mais representativo deles o automóvel, parecem hoje também fixos e gastos. Entretanto, isso tudo não impediu que Menotti retomasse a simbologia lunar na sua *Salomé*, o que a nosso ver parece fundamental como traço constitutivo de caracterização de uma personagem por si só emblemática. A lua aparece para iluminar Salomé em várias passagens do romance, das quais destacamos estas:

1º Debruçou-se na janela. A noite, fora, era calma e quieta. Rompia uma lua enorme no alto do espigão. Surgia lenta, cor de cobre, como o disco de um gonzo. A várzea tornou-se irreal, fosforescente. O encanto mágico dessa luz atraía irresistivelmente Salomé. Por longo tempo ficou com as pupilas cravadas naquele disco, fascinada (del Picchia 1989: 161);

2º Salomé continuava de pé junto da amurada. Sua roupa clara vibrava a certa distância numa luz quase irreal pois a lua ainda baixa mal destacava seu vulto das sombras do terreiro (del Picchia 1989: 212);

3º [Salomé descobre o corpo de Eduardo, de onde só se via sua cabeça nos arbustos] Mas parou estarrecida. De uma moita banhada de luar pareceu-lhe ver, voltada pra ela, uma cabeça lívida e imóvel.

⁸Anna Balakian (1985:84) levanta essa questão no capítulo do seu *O Simbolismo*, denominado “As Convenções do Simbolismo na Literatura Europeia”, onde diz que os símbolos naturais (dentre os quais, a lua) são indefinidamente multiplicados. “Existem muitos cisnes percorrendo a gama dos desejos do poeta para expressar pureza, virgindade, vazio, esterilidade e todas as mudanças do belo mais gelado e vazio!”.

Salomé arregalou os olhos. De alto a baixo toda ela era um só arrepio. Seria uma alucinação? “Não! Não! É impossível!” Mas a cabeça estava lá, hirta, implacável, chamando-a, atraindo-a, obrigando-a a avançar a cada segundo um novo passo em sua direção. “Não é possível! Não é possível!” Fechou os olhos para arrancar deles aquela imagem. Quando os abriu, a cabeça apareceu-lhe mais nítida porque o luar caía nela em cheio. [...] Rolou no chão. Seu corpo [de Eduardo], no meio da clareira, era uma mancha fluorescente que o luar silencioso amortalhava (del Picchia 1989: 229).

Numa simbologia inequívoca, a lua corresponde à beleza de uma mulher fria e virginal, ela mesma devotada ao culto da lua, dirigindo seu discurso, como a uma irmã, à gélida esfera. Como ocorreria com a *Salambô* de Flaubert, a *Hérodíade* de Mallarmé e a *Salomé* de Wilde, as quais, na verdade, representariam metaforicamente a própria lua, transfigurando-se num “astro-humano”. Segundo o relato de Jean Chevalier, no seu *Dicionário de Símbolos*, o autor mostra como no *Corão*, o livro sagrado dos muçulmanos, *Ibnal-Mottaz* (morto em 908) invoca com frequência o astro lunar, que converge, mesmo indiretamente, para o imaginário decadentista em torno da beleza da lua, associada à princesa Núbia.

Olha a beleza do crescente que, acabando de aparecer, rasga as trevas com seus raios de luz.

Como uma foice de prata que, entre as flores brilhando na obscuridade, colhe narcisos.

A primeira lembrança que ocorre, quando se deseja descrever algo excessivamente belo e mostrar sua extrema perfeição, é dizer: uma face semelhante à Lua (Chevalier 1989: 563).

Na peça de Wilde, a primeira cena passa-se no terraço do palácio de Herodes, onde brilha fracamente uma lua, sob cuja égide a beleza de Salomé é observada. Os olhares do Sírio e do Pajem de Heródias alternam-se na admiração da princesa e da lua, esta última sugestivamente personificada.

O SÍRIO

Como é bela assim, à noite, a princesa Salomé!

O PAGEM DE HERÓDIAS

Olha para a lua, homem! Vê como está estranha! Parece uma mulher erguendo-se do túmulo, uma mulher morta; é como se toda ela se voltasse para a contemplação das coisas mortas.

O SÍRIO

A lua tem um estranho olhar. É tal qual a pequena princesa, que traz um véu amarelo e cujos pés são de prata; é tal qual a princesa, cujos pés parecem duas pombas brancas. [Parece estar dançando] (Wilde 1993: 15).

De acordo com o imaginário simbólico resgatado por Chevalier, a lua atravessa fases diferentes e muda de forma, sendo esse o motivo porque simboliza, em primeira instância, o princípio feminino, a periodicidade dos ritmos biológicos (a menstruação, por exemplo), a dependência e a renovação; em segundo lugar, um princípio passivo, ou seja, o inconsciente, a imaginação, o sonho, psiquismo etc. Além destes princípios, ela representa para muitos povos uma personificação alegórica da morte. O antropólogo francês Mircea Eliade refere-se à lua como o primeiro morto (durante o mês lunar o céu fica escuro por três noites, a lua então considerada morta, renasce no quarto dia), aquele que obtém “uma nova modalidade de existência”, participando de “um outro gênero de vida” (Eliade 1993: 141). A lua no texto de Wilde é, como o sangue no chão, índice de mau presságio, à semelhança do que ocorre com o ruflar das asas da Morte ouvido pelo profeta, “Tira-te da minha presença! Ouço no palácio o rumor das asas do anjo da morte” (Wilde 1993: 33), que comunica mais um frêmito de sinistros augúrios à atmosfera de angústia expectante que antecede ali as mortes do Capitão da Guarda, de Iokanaan e da própria Salomé. Os elementos diáfanos lua e Salomé confundem-se propositadamente nos olhares alternados do Sírio e do Pajem, donde podemos deduzir a coabitação de sentido que as aproxima. Curiosamente, logo na primeira fala da peça, “Como é bela assim, à noite, a princesa Salomé”, percebemos uma ambiguidade semântica entre o que foi escolhido do paradigma com o que foi justaposto no sintagma. A sentença bem poderia ser: “Como é bela assim, à noite, a lua”, se não perdesse sua função poética. Troca-se “princesa Salomé” por lua e o sintagma muda por completo, assumindo sua função mais referencial. A partir desse momento inicial e ao longo da peça, Salomé passa a assumir metaforicamente a estranheza da lua, que parece primeiro “uma mulher morta erguendo-se do túmulo” e depois: “uma pequena moeda de ouro, uma florzinha de prata. A lua é fria e casta. Estou certa que é virgem” (Wilde 1993: 23). No desfecho do romance de Menotti (exemplo terceiro de nossa citação referente à lua), Salomé descobre a cabeça de Eduardo iluminada pelo luar — morto acidentalmente ao ser confundido com o bandido João Brabo —, cumprindo, mesmo que involuntariamente, o seu destino estigmatizante. A aliança espiritual entre Salomé e a lua como astro sem vida parece sugestiva, remetendo às palavras de Eliade sobre o primeiro morto e sua nova modalidade de existência.

Embora os antigos já tivessem anunciado que a mulher está presa ao calendário da natureza, num compromisso lunar que ela não poderia jamais recusar e do qual depende sua existência, Salomé, enquanto mulher, tenta fugir ao ciclo natural do seu destino, ao ritmo biológico de seu sexo. O princípio lunar que rege sua personalidade artística é a zona noturna, a zona crepuscular de nossos tropismos, parte primitiva que habita o inconsciente e que se manifesta nos sonhos e na imaginação. Como a personagem mallarmeana, ela prefere evadir-se para um mundo transcendental, onde o sonho é morada existencial. Idolatrando a lua como se estivesse diante de um espelho, abismada no deleite da própria beleza e nos mistérios cabalísticos e sentidos transcendentais da virgindade absoluta. A lua, cuja cor aparente é sempre associada a um mineral, prata no texto do *Corão*, de ouro e prata na peça de Wilde, cobre no romance de Menotti (exemplo primeiro da nossa citação), remete à matéria inorgânica que simboliza a esterilidade. A associação da ideia de esterilidade à imagística mineral, com suas cores metálicas, corresponde ao

ideal supremo da algidez virginal, presente não só na *Hérodiade* de Mallarmé que reivindica para si *la froideur stérile du metal* (Mallarmé 1972: 35-41); assim como na *Salambô* de Flaubert, com suas pedrarias (colares, braceletes etc.), seus cabelos polvilhados de ouro e seu espelho de cobre polido que a refletiam inteira; e nos poemas de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, de onde retiramos os seguintes versos:

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
 Et dans cette nature étrange et symbolique
 Où l'ange inviolé se mele aus phinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
 Resplendit à jamais, comme un astre inutile
 La froide majesté de la femme stérile⁹
 (Baudelaire 1985: 166-167).

Esse conceito plástico das coisas estereis remonta ao significado das expressões “bela inércia” e exotismo, as quais transportam o poeta *fin-de-siècle* para fora da realidade e para um mundo transcendente e estático, onde a experiência da realidade é aceita somente enquanto substrato da experiência estética. Dentre os escritores europeus daquela época, foi Baudelaire quem primeiro repudiou com veemência tudo o que vinha da natureza, substituindo-a pelo supremo ideal da artificialidade. Como esclarece Walter Benjamin (1989), trata-se de uma mudança de perspectiva estética, reflexo direto do capitalismo desenfreado e da explosão industrial do séc. XIX, causando a aceleração de um movimento arquetípico, do campo para a cidade, que já vinha se esboçando desde a Revolução Industrial. O séc. XIX pressentiu que a máquina é um prolongamento do homem, que a capacidade humana de construir máquinas pode provocar, não apenas resultados úteis ou curiosidades, mas também o surgimento de um mundo artificial da técnica, estágio intermediário entre o homem e a natureza.

Na aurora do séc. XX, quando o mundo já vivia os tempos modernos, as máquinas provam que existe um mundo espiritual autônomo, capaz de rivalizar com a natureza sob uma forma animada e dinâmica. A natureza era retratada, pelos escritores simbolistas e decadentes, apenas como instrumento de um artificialismo extremo em proveito da arte. A natureza decadentista é apresentada como profundamente corrupta. Como em *As Flores do Mal* de Baudelaire, a vida orgânica é uma doença avançada, já em estado de putrefação, coalhada de mutilações que insultam a beleza e a forma. Outra variante deste tema encontra-se nos personagens Usher de Poe (“A queda da casa de Usher”, em *Histórias Extraordinárias*) e Des Esseintes de Huysmans (do romance *Às Avessas*), que ficam entusiasmados por flores exóticas e plantas monstruosas, ao verem expressas formas convulsas e esquisitas. Ambos estão atraídos pela beleza meduséia nas suas expressões mais paradoxais. O capítulo oito de *Às Avessas* é todo dedicado às plantas, que Des Esseintes cultiva num

⁹ Na tradução de Ivan Junqueira: “Em seu polido olhar há minerais radiantes./E nessa têmpera de insólitas quimeras,/Entre anjo indecifrado e esfinge de outras era, // Em que tudo é só luz, metal, ouro e diamantes,/Esplende para sempre, em seu frívolo império,/A fria majestade da mulher estéril.”

cubículo da casa. A princípio ele prefere colecionar flores artificiais que parecem reais, pois a natureza lhe é inadequada. Em seguida, se propõe a cultivar flores naturais, mas extravagantes, que na sua imaginação parecem irreais, atraindo-o vertiginosamente. A peça de Tennessee Williams (*Suddenly last Summer*) faz contraponto com o texto de Huysmans. Adaptada para o cinema por Gore Vidal (*De repente no último verão*, 1960; dirigido por Joseph L. Mankiewicz), retrata a mãe natureza com horror expressionista. O jardim da casa do personagem principal, Sebastian Veneble, é uma floresta tropical sádica e darwiniana, onde os fracos são devorados pelos fortes. No romance de Menotti del Picchia, a clareira da enseada, onde Salomé toma banho e dança nua, reproduz essa imagem sugestiva da natureza decadentista, com suas árvores de troncos e galhos retorcidos.

Seu prazer máximo era saber-se sozinha, parar numa clareira, deitar-se no chão. Deleitava-se, então, em ver as árvores, umas árvores assassinas, entregando-se à sua fúria imóvel e bestial, umas estrangulando as outras nessa batalha sem gritos que são as lutas implacáveis e surdas dos vegetais. Essa potência de vida parada dava a Salomé uma nova medida da enigmática força que se escondia no universo. Ela jamais a imaginara assim tão poderosa tão ilimitada e tão maligna.

Bailarina por instinto, os movimentos dos troncos e dos galhos nas suas flexões espontâneas ou forçadas eram como uma imensa academia coreográfica. Ora a floresta oferecia a Salomé um bailado absurdo composto por um ritmo de posturas grotescas, ora era a dança guerreira de uma violência de horda selvagem em batalha. Essa dança parada continha todos os movimentos (del Picchia 1989: 159).

A construção da personagem de Menotti, com sua dança hierática, se aproxima não apenas dos textos decadentistas, mas também, segundo a concepção de alguns escritores eclesiásticos, os quais, vendo na dança de sedução de Salomé a ação do espírito demoníaco, introduzem nela Satanás como o grande inspirador do ato mortífero. A força maligna, que move os troncos e os galhos das árvores, sugere os movimentos da dança de Salomé, que numa outra passagem do texto é caracterizada como “uma dança bárbara e sem nexos para exprimir a potência vital de que estava possuída?” (S.M.D.P.: 193). Noutro momento, ela é comparada a Lusbel¹⁰, o arcanjo decaído que virou Lúcifer, segundo o ponto de vista de Eduardo:

Eduardo olhou instintivamente para ela. Seu perfil recortava-se em sombra no fundo do céu azul-opala. Era lindo. Perfeito. Que monstro estranho marchava a seu lado? Eduardo chegou a ter medo. Os arcanjos infernais deviam ter aquele rosto. Lusbel era o mais belo dos anjos. (del Picchia 1989: 164)

¹⁰ Segundo Antenor Nascentes (1952), Lusbel é “um dos nomes do Demônio. De *Lucifel*, variante de *Lúcifer*, q. V. com a permuta do *o* brando em *z* e do *f* em *v*, que depois por betacismo passa a *b*, e ainda a síncope do *i*: Luzivel, Luzbel, Lusbel.

Após reconstituir os traços principais de aproximação e convergência da Salomé menottiana com os textos simbolistas e decadentistas, é necessário fazer sobressaírem as distinções que a caracterizam como personagem modernista. Paradoxalmente, o romance de Menotti (1940) parece fechar um ciclo iniciado um século antes. Explicando seu conceito de moderno através de termos plásticos e materiais, ele o liga a uma ideia de nova mulher, que vai se contrapor ao conceito de mulher fetiche e angelical dos românticos e parnasianos. Assim, ele se refere ao novo ideal de mulher na conferência do dia 15-02-1922, na segunda noite da Semana de Arte Moderna:

Morra a mulher tuberculosa lírica! No acampamento da nossa civilização pragmatista, a mulher é colaboradora inteligente e solerte da batalha diuturna, e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont, e cria o mecânico de amanhã, que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros! (del Picchia 1987: 291).

Salomé é, no romance de Menotti, a personagem sob cujo signo instaura-se a modernidade. O autor descreve uma ampla visão da sociedade paulista da época das renovações modernistas. Ela é apresentada como uma mulher ativa e experiente, em rápido movimento com o espírito da época. Não obstante possua traços constitutivos da mulher fatal decadentista, ela adquire, na obra de Menotti, um novo registro de sensualidade e erotismo: a independência feminina pela irresponsabilidade, pelo não-compromisso, pela correspondência entre desejo e sua satisfação. Diante do apelo social do padre Nazareno, Salomé é a primeira a prontificar-se a ajudá-lo, não por caridade, mas por um irresistível desejo de mobilização física: “Salomé levantou-se. Toda ela era vontade de servir: os pretinhos, uma ninhada de gatos, tudo seria a mesma coisa. Não era a caridade nem a saúde das crianças que a interessavam: era a ação” (del Picchia 1989: 187).

A personagem vem de Paris imbuída do ritmo de vida moderno. As novas disposições culturais, em torno do imperativo da velocidade e da ação, geram em sua personalidade uma vitalidade sensual, como explica para a mãe através de uma carta:

Gozo a vida. Vejo e observo. Divirto-me. Você e o coronel me deram bons mestres agora é mister que eu prove que sou uma boa discípula. Há um “espírito do tempo”, uma coisa que mais entra pelos poros que pela cabeça cuja existência você ignora porquanto uma série impermeável de preconceitos impede que você se impregne dele. Esse espírito é feito de uma salutar plenitude de liberdade. Alma livre, corpo livre — eis a senha do momento (del Picchia 1989: 95).

A personagem criada por Menotti representa o vazio deixado pela consciência como “inquietação sem objetivo” e “pressa inútil”. O mal é da grande cidade, mas a Salomé menottiana descobre no campo, na fazenda do padraço, uma horizontalidade de vida que lhe parece, ao menos, diferente e divertida. A “ação pela ação”, com um fim em si mesmo, é resultado da acídia melancólica. No entanto, a

exacerbação do desejo representa um traço essencial da acídia. De acordo com Agamben, ao tratar da acídianos textos patrísticos, referindo-se ao artista plástico Gustave Moreau, assim descreve Salomé:

A obsessiva presença, na sua obra, de uma emblemática figura feminina (marcada especialmente através do gesto hierático da sua Salomé) não pode ser entendida se prescindirmos da sua concepção da feminilidade como criptografia do tédio improdutivo e da inércia: “Cette femme ennuyée, fantasque” – escreve ele – “à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est degoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment d’une façon végétale...” [“Esta mulher aborrecida, esquisita” – escreve ele – “de natureza animal, dando-se o prazer, muito pouco vivo para ela, de ver seu inimigo por terra, tanto ela está enjoada com qualquer satisfação de seus desejos. Esta mulher caminhando indolentemente, de uma maneira vegetal...”]. Observe-se que, na grande tela incompleta *Les chimères*, na qual Moreau queria representar todos os pecados e todas as tentações do homem, pode-se perceber uma figura que corresponde especificamente à tradicional representação da acídia-melancolia. (Agamben 2012: 27)

Contudo, a ação na Salomé brasileira, apesar de estéril, é irresistível. Ela instila uma nova linguagem que articula diretamente os sentidos, quer para ser enunciada como celebração coletiva, quer para ser sorvida como um sermão sensorial: o espetáculo. A personagem está engajada física - ela é acima de tudo a dançarina - e espiritualmente com sua época. A sensualidade atrevida de Salomé é o que vai caracterizar seu comportamento transgressor. É da natureza do acidioso tornar-se obcecado pelo desejo, mesmo sem consumá-lo, como esclarece Agamben (2012: 29): “a retração do acidioso não delata um eclipse do desejo, mas sim o fato de tornar-se inatingível o seu objeto: trata-se da perversão de uma vontade que não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a entrada do próprio desejo”.

Coerente com a visão dicotômica entre campo e cidade que estrutura seu romance, Menotti transfere para o campo as atitudes irreverentes e o aparato civilizacional da cidade. Ao contrário de Zuleika e Berta, amigas parisienses com quem Salomé troca correspondências, duas estroinas da libertinagem urbana, o comportamento liberal da personagem vem de uma formação intelectual consumada longe do protetorado familiar, inculto e pequeno-burguês. Sua chegada a São Paulo promove, num nível intradieético, um clima de tensão que corresponde, indiretamente, à efervescência cultural da metrópole símbolo da modernidade:

Paris... Fora divertido o último ano que passara com Berta. Tudo rápido, tudo imprevisto, tudo novo. Homens estranhos, cérebros maníacos, artistas exóticos, um mundo agitado e heteróclito, enervado e enfadado, preso a uma inquietação sem objetivo. Parecia percorrer por tudo aquilo uma pressa inútil, pressa dirigida para nenhum lugar

destinada a criar uma ilusão de ação e movimento tentado assim aumenta a extensão da vida por uma intensidade interior (del Picchia 1989: 154).

Salomé descreve a atmosfera da principal metrópole do modernismo, cuja agitação cultural e aturdimento psíquico representam a expansão das possibilidades de experiência e a desestruturação dos compromissos pessoais e das condutas morais. Sua visão de mundo possui o distanciamento de uma perspectiva expatriada do internacionalismo estético, referência cultural para o resto do mundo. Menotti apresenta sua Salomé lendo D. H. Lawrence “refestelada numa *chaise-longue*” (del Picchia 1989: 159) no terraço de uma fazenda no interior paulistano. A referência a Lawrence e o contraste sempre presente entre campo e cidade fornecem à nossa personagem a mesma substância criada pelo escritor inglês para suas “mulheres apaixonadas”, de uma imagística sexual da terra e do corpo, em que se estabelece um tipo específico de humanidade: ativo, físico, sensual e inconsciente, contraditoriamente primitivo e moderno. A Salomé menottiana, uma Eva futura, é sem dúvida uma heroína moderna, flor cultivada nas estufas parisienses, onde surgiram os movimentos estéticos que serviram de base comum para uma definição de modernismo.

THE FUTURE EVE IN HICK LAND: ABOUT THE BRAZILIAN NOVEL SALOMÉ BY MENOTTI DEL PICCHIA

Abstract: The character Salomé leaves the old historiography and the medieval religious iconography to become a literary myth, reinventing herself over the century XIX, as the absolute femme fatale. Performing different degrees of approximation with the Symbolist and decadent aesthetics, the modernist author Menotti del Picchia with his novel *Salomé* (1940) innovates to conceive a character who embodies the signs of modernity. The article investigates the sacred versus profane dichotomy in the literary representation of Salome, from the comparison with the Bible. In addition to the comparative analysis, it also undertakes a psychoanalytic reading of the castration complex.

Keywords: Salome; castration; decadence; modernity.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad: Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal* (edição bilíngue). 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. José Olympio: Rio de Janeiro, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DEL PICCHIA, Menotti. Arte Moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Salomé*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Salambô*. Trad. Maria José de Carvalho. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FREUD, Sigmund. A Cabeça de Medusa. In: *Além do princípio de prazer; Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVIII, pp. 289-290. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

_____. O Tabu da Virgindade (Contribuições à Psicologia do Amor III). In: *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. XI, pp. 197-215.

MALLARMÉ, Stéphane. Hérodiade. In: *Mallarmé et le Symbolisme*. Avec notice biographique, historique et littéraire par Henry Nicolas. Paris: Librairie Larousse, 1972.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952. Tomo III.

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Unicamp, 1996.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio, revista e atualizada por Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/03/2014 E APROVADO EM 01/05/2014