

SALOMÉ: VERSÃO PICTÓRICA DO MITO NA PEÇA DE OSCAR WILDE

Jeová R. de MENDONÇA¹

RESUMO: O mito Salomé tem sido traduzido em diversas versões ao longo da história das artes e da literatura, compondo-se num rico tecido semiótico-cultural. Neste artigo daremos destaque à peça de Oscar Wilde, na qual esta personagem recebe uma visualização especial, já que ela se apresenta subordinada à sua lendária dança. Como apoio a nossa análise, apresentaremos os conceitos de modelização e semiose, de acordo com a escola semiótica russa.

PALAVRAS-CHAVE: Salomé; semiose; modelização; dança; Oscar Wilde

Lotman é um dos principais estudiosos da arte e da literatura a considerar as linguagens secundárias em seu sistema de modelização a partir das linguagens naturais. É com o aval de suas considerações teóricas que seguiremos a explicitar o processo de modelização do mito Salomé e sua dança na peça homônima de Oscar Wilde. As seguintes palavras definem e explicam com objetividade o que é modelização:

Modelizar é ler os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural. O objetivo é conferir estruturalidade a sistemas que, por natureza, não dispõem de um modo organizado para a transmissão de mensagens. A busca pela estruturalidade corresponde à busca pela gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem. Contudo, no processo de decodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. Modelizar traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais. Modelizar é semioticizar.²

O elemento ‘conteúdo’ ou ‘informação’ parece constituir-se num aspecto importante a definir a configuração do mito como um sistema modelizante primário, e da literatura (e outros tipos de textos) como sistema modelizante secundário. Lotman nos confirma esta observação ao dizer que “a complexidade da estrutura apresenta-se numa dependência proporcional direta com a complexidade da informação transmitida” (LOTMAN, 1978, p. 38). Entendemos que a complexidade esteja relacionada com o volume de informação e o tipo de linguagem a lidar especificamente com este volume: quanto menos informação, mais simples tende a ser a linguagem e o texto a processá-la; quanto mais informação, mais provavelmente complexa será sua linguagem. Mas, quando falamos de ‘conteúdo’ não nos referimos apenas ao volume ou quantidade de informação. Talvez mais importante do que isso é o fato de que cada conteúdo requer uma estrutura adequada a lidar com ela e que essa estrutura, tanto quanto seu conteúdo, constituem-se em elementos de sentido intimamente relacionados. Neste caso, o volume de informação não representa o fator primeiro a determinar que linguagem, estrutura ou texto o veiculará, mas qual estrutura se harmonizará a um dado conteúdo proposto. Ao dar crédito a este raciocínio, Lotman nos adverte dizendo que “o dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da idéia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura” (LOTMAN, 1978, p. 41).

¹ Universidade Federal da Paraíba.

² Cf. <http://www.pucsp.br/~cos-puc/cultura/modeliza.htm>. Acesso em 20 de novembro de 2004.

Na leitura de um texto artístico de excelência, de acordo com Lotman, a linguagem utilizada e seus elementos constitutivos semantizam-se, ou seja, apresentam-se como mensagem, transmitem certas informações. Em se tratando de um texto como o mito Salomé, a importância de se considerar os elementos estruturais de sua composição parece evidente, pelo simples fato de que a diversidade de linguagens em que esse mito foi traduzido faz reincidir na dimensão e conservação desse mesmo mito.

Lidar com linguagem e conteúdo é lidar necessariamente com a questão da significação. Embora se tenha criado o mal-entendido de que a pesquisa semiótica privilegie uma análise estrutural de um texto, a verdade é que não há como separar uma investigação de uma dada linguagem artística sem a consideração de seu conteúdo, sua significação e suas relações extratextuais. Para Lotman (1978, p. 74), “é precisamente o estudo do que significa «ter uma significação», do que é o ato de comunicação que constitui a essência da abordagem semiótica”. Com precisão e clareza B. A. Uspenskij (1962, p. 125) nos define o que é ter uma significação como a presença de “um invariante ao longo das operações convertíveis da tradução”. Esse invariante está relacionado com a determinação do conteúdo dentro de um sistema de signos. Buscar a compreensão das relações estruturais dentro de um dado sistema sógnico representa, portanto, alcançar sua significação e uma melhor fundamentação de seu conteúdo.

A significação, de acordo com Lotman, pode ser elaborada através de dois modos: por meio de transcodificação interna ou por meio de uma transcodificação externa. A diferença entre uma e outra está no fato de que, no primeiro caso, a significação é construída nas relações internas ao sistema, i.e., de modo imanente; enquanto que no segundo caso, considera-se a equivalência entre diferentes estruturas e seus elementos isolados. Em ambos os casos, podemos ter transcodificações múltiplas. Nos sistemas modelizantes secundários, por exemplo, isso ocorrerá quando da combinação de mais de duas estruturas independentes. (cf. LOTMAN, 1978, p. 79-81). Em todos os casos deve-se destacar que a significação emerge a partir das relações possíveis que se dão entre elementos que compõem o sistema ou sistemas envolvidos.

Apoiados nessas breves anotações, e constatando que os movimentos da dança de Salomé (ponto central e invariante da narrativa em diversos textos, quer verbais ou não) representam um dos determinantes na modelização deste mito em outras linguagens artísticas e um dos pontos irradiadores de uma leitura interpretativa entre conteúdo e linguagem, prossigamos agora com a análise da peça *Salomé* de Oscar Wilde, buscando ali exatamente a representação dessa dança.

Não há dúvidas de que Salomé faz parte de toda uma cultura ocidental. Ela está tão viva e presente entre nós como revelam todos os inúmeros textos nos quais ela é representada ao longo da história da literatura e da arte. Sua apresentação, em todos seus textos e sistemas culturais, por outro lado, não nos responde, tão diretamente, qual a *matrix* dessa criação cultural e sua legitimação como texto da cultura. Os textos pictóricos do retrato (busto) de Salomé, por exemplo, parecem ser apenas parciais em sugerir toda a dimensão dessa miticidade. No entanto, quando destacamos os textos em que o corpo e a dança de Salomé se misturam indefinidos, podemos justificar a dinâmica de sua textualidade cultural. É assim que, quando se aprecia alguns dos retratos de Salomé, com ou sem a exibição do prato com a cabeça do profeta, desperta-se para os motivos que levaram àquele desfecho: a sensualidade da dançarina e o erotismo de sua coreografia. O foco sempre incide sobre Salomé e, como nos diz Hugo Munstemberg, “Tudo que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos” (*apud* Xavier, 2003: 28).

Um canto ao lado de outro, *Salomé* enriquece-se parodicamente a partir de seu texto-fonte numa (se assim podemos afirmar) semiótica da ausência. Essa ausência de pormenores descritivos em relação a Salomé e sua dança no texto bíblico é, no nosso entender, o que determina, sugere e impulsiona processos significativos (semiose) nos outros textos que dele descendem, com um investimento visual e estético maior nesses textos, se comparados ao seu texto matricial, i.e., os *Evangelhos*. Embora todos os inúmeros textos artísticos que traduziram esse mito ao longo da história representem valiosas contribuições tanto para as artes e literatura (e, portanto, para a estabilidade do mito Salomé na história da cultura), a peça escrita de Oscar Wilde tem se afirmado com distinção entre todos eles, desde sua publicação até os dias atuais, de tal forma “icônica” e “arquetípica” que, como já foi sugerido, “*almost any version of Salome that has been done in the*

*past hundred years is either a direct descendent or a bastard child*³. Se, como constatamos, “o poeta de Salomé”⁴ se sentiu impelido pelo mito e foi instruir-se sobre sua miticidade nos textos até então disponíveis, com a publicação e exibição do seu poema/peça, o mito parece ter assumido, ele próprio, um outro referencial (além, obviamente, daquele dos *Evangelhos*), a partir do qual outros escritores, poetas e artistas modelizam o mito em seus respectivos textos. *Salomé* de Oscar Wilde é esse texto/referência, e sobre ele discorreremos um pouco mais a partir de agora.

Como se pode constatar, a iconografia em torno do mito Salomé atravessou todos os séculos *anno Domini*, encontrando no século XIX, principalmente a partir de suas últimas décadas, uma representação literária. Sendo que essa é consequência de forte inspiração por parte daquela. Embora Wilde tivesse um vasto conhecimento da iconografia desse mito, a sua *Salomé*, como já vimos, representa uma leitura e apreciação diretas de dois quadros de Gustave Moreau. Inicialmente, Wilde teve acesso a esses quadros (*Salomé dança diante de Herodes* e *A aparição*, de 1876 e 1878, respectivamente) de forma indireta: ao ler o romance de Huysmans, *As Avestas*, ele se surpreende com a descrição da dança da ‘Princesa da Judéia’, feita a partir desses dois quadros, dedicada em todo o capítulo V daquele livro. No capítulo XIV da mesma obra, uma citação do poema *Hérodiade* de Mallarmé concorre ainda mais para seu deleite. Mas, como atesta o biógrafo Richard Ellmann, é a notável representação do mito e sua dança no painel de Moreau que faz impressionar o escritor. São detalhes que parecem não terem sido evocados em qualquer obra pictórica ou literária (à exceção daquela de Huysmans) que despertam Wilde em sua sensibilidade. Como afirma Huysmans, citado por Ellmann:

Only Moreau has conveyed that she is not just a dancing girl, but “the symbolic incarnation of undying lust, the goddess of immortal Hysteria, the accused beauty exalted above all other beauties by the catalepsy that hardens her flesh and steels her muscles, the monstrous Beast, indifferent, irresponsible, insensible, poisoning, like the Helen of ancient myth, everything that she touches (ELLMANN, 1988, p. 340).

Os anos finais da década de 80 e início da década seguinte daquele século (XIX) representaram verdadeira obsessão de Wilde em torno do mito Salomé. Todas as suas leituras da arte que abordassem esse tema sofreriam suas investidas críticas. Nesse ato, Wilde já fecundava sua versão. Para Constance, sua esposa, ele dizia que desejava impressionar os Simbolistas com sua *Salomé*, adotando o mesmo tipo de linguagem poética praticada por Mallarmé e Huysmans: “pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz” (cf. BELFORD, 2000, p. 180). A princípio, tentou concebê-la em poesia, mas, finalmente, engendrou-a em forma poeticamente dramática.

Acreditamos que as imagens visuais em *Salomé* fazem evocar o imaginário mitopoético desta personagem com maior força no texto de Wilde. Inteligentemente, o escritor, em conformidade com os evangelhos de Mateus e Marcos, também omite qualquer descrição expressa da dança. Seu texto, no entanto, não se exime de apresentar mesmo a plasticidade mítica de Salomé, fazendo-a dançar no acompanhamento lírico musical que se alonga em toda a peça trágica: “... a dança [geralmente] depende da música para se realizar” (SAMUEL, 1998, p. 25). Portanto, música e dança são os modelizantes do mito Salomé que tornam a narrativa de Wilde um expressivo texto entre inúmeros outros na literatura e nas artes que lidaram com o Festim de Herodes.

Nesta peça, vemos, distintamente, a nomeação da dança de Salomé: à pagina 54, depois de se vestir para a dança, Salomé dirige-se a Herodes dizendo: “*I am ready, Tetrarch*”. Em seguida, então, temos em colchetes a rubrica do autor com as indicações para a representação da dança: “*Salome dances the dance of the seven veils.*”

Para um texto que pressupõe sua adaptação para o palco do teatro, alguns poderiam achar que a sóbria referência à «dança dos sete véus» aqui seria o suficientemente necessário para a concepção performática dessa dança. Para um diretor, talvez, não interessaria o fato de Wilde se

³ Cf. Kallisti, <http://www.sepulchritude.com>. Acesso em 01 de maio de 2002.

⁴ Foi assim que James Joyce se referiu a Oscar Wilde em um de seus artigos (cf. Abreu, 2000: 9).

estender em detalhes mais demorados da coreografia dessa dança. Por mais que ele investisse na descrição, a adaptação (relativamente livre na acomodação de um texto) sempre ‘daria um jeito’ de construir uma dança que, de uma forma ou de outra, não se enquadraria perfeitamente na descrição provida pelo texto literário. Por conta mesmo de uma leitura particular do texto dramático, o diretor poderia até optar em seu *script* por um outro tipo de dança que não a «dança dos sete véus»!

Embora tudo isso seja verdadeiro do ponto de vista do texto dramático e sua *mise-en-scène*, a questão aqui parece ser outra. Chama a atenção o fato de que a visualidade da personagem Salomé e a apreensão/conceito de sua dança terem se constituído alvo da reflexão e tradução artística de pintores, músicos, escultores, escritores etc, e que tal empenho não foi menos diligentemente exercido por Wilde em sua pesquisa que antecipa a sua (re)criação do mito no texto verbal dramático. Por que, então, – questionamos – Wilde parece resumir a dança de Salomé em seu texto à modesta e econômica frase/rubrica “*Salome dances the dance of the seven veils*”? Se ali encontramos um Iokanaan tão bem caracterizado visualmente, com descrições anatômicas de seu corpo, insistimos: e Salomé? Que notabilidade plástica (se alguma!) ela recebe aqui? Teria Wilde, depois de ter-se fascinado pela dançarina e sua dança, principalmente nos textos de seus contemporâneos, deixado, exclusivamente, aos diretores de teatro a tarefa de dar forma a sua Salomé? Ou sua rubrica apresenta-se como uma estratégia discursiva em sua peça?

Um significado especial parece se formar em torno do vocábulo “olhar”, que acontece extraordinariamente numeroso em todo o texto da peça, quer como verbo, quer como substantivo, em sinônimos e antônimos etc. Ao todo, são cerca de 36 repetições deste lexema que se junta a outros vocábulos a ele relativos como os verbos *seem, see, gaze, regard, behold, hide, e cover* – formando um total de 45 ocorrências; isso sem computarmos a freqüente menção à “lua” que, simbolicamente, também é “olho”. No caso, um ‘olho mau’ quando comparado ao ‘olho bom’ que seria representativo do sol, segundo Chevalier (cf. 1991, p. 562). De fato, poderíamos, com tranqüilidade, afirmar que a textualidade dramática da peça wildiana em seu complexo sêmico se constrói sobre significações em torno dessa unidade lexical, que encaminha todo o enredo numa tentativa de visualizar algo ou alguém; mais especificamente, numa tensão entre ‘querer olhar’ e ‘não poder olhar’.

A insistência entre um «olhar/não olhar» percorre todo o texto: de um total de 67 páginas do todo da peça escrita, as ocorrências que enumeramos acima dão uma idéia da distribuição sistemática desse lexema. É como se a cada quatro páginas do texto fosse-nos apresentada uma intervenção desse lexema e seus significados. Sabemos, porém, que a proporção é bem menor que essa uma vez que a reiteração desse vocábulo, através de seus sinônimos etc, ou de sua alusão a outros personagens e coisas, amiúda-se em praticamente todas as páginas da peça.

É através dos olhos de Salomé, por exemplo, que vemos Iokanaan (João Batista). E, de certa forma, nos surpreendemos ao perceber que não se poupam palavras para uma descrição atenciosa do corpo do profeta. Os olhos de Salomé assim como que invadem o corpo de Iokanaan numa sondagem lasciva. Mas, de certa forma, até um dado momento não nos é ‘permitido’ (como leitores) olhar e ver Salomé assim como podemos ver, distintamente, o corpo do profeta. A seu respeito, diz Salomé: “*Ah, but he is terrible, he is terrible!*” (SLM: 19)⁵. E num alucinante diálogo em que se alterna desejo e repulsa, Salomé conhece a Iokanaan. É através de sua descrição, substancialmente erótica, que podemos também ‘olhar’ para ele. Confirmamos:

Salome: *It is his eyes above all that are terrible. They are black holes burned by torches in a tapestry of Tyre. (...) They are like black lakes troubled by fantastic moons. (...) He is like a thin ivory statue. He is like an image of silver. I am sure he is chaste, as the moon is. He is like a moonbeam, like a shaft of silver. His flesh must be very cold, cold as ivory. (...) Thy body is white, like the lilies of a field the mower hath never mowed. (...) Thy body is hideous. It is like the body of a leper. (...)*

⁵ Referências à peça *Salomé* de Oscar Wilde também serão reconhecidas no corpo do texto pela abreviatura SLM, seguida, se necessário, da especificação da página.

It is of thy hair that I am enamoured, Iokanaan. Thy hair is like clusters of grapes, like the clusters of black grapes that hang from the vine-trees of Edom in the land of Edomites. (...) Thy hair is horrible. It is like a crown of thorns placed on thy head. (...) It is thy mouth that I desire, Iokanaan. (...) Thy mouth is redder than the feet of those who tread the wine in the wine-press. (...) I will kiss thy mouth, Iokanaan (SLM: 21-24; grifos nossos).

Esse é o único personagem a quem o texto se permite descrever com certo rigor e concentração. Nenhum outro recebe tamanha atenção descritiva em tão curto espaço. São quatro páginas em que o autor do texto põe na boca de Salomé longas e contínuas indicações (sugestões) da compleição física (vide partes do corpo sublinhadas (olhos, cabelo, boca etc) e seus modificadores, ou seja, símiles e metáforas) de um possível ator a assumir o papel de João Batista em uma adaptação da peça. Semelhante descrição voltará a ser feita ao final do texto (cf. *SLM*: 65).

Sem dúvida, essa passagem do drama encerra um forte tom erótico exatamente porque a descrição de Iokanaan se faz, gradativamente, num apelo sexual às varias partes de seu corpo. A propósito, a experiência do ato erótico (e, principalmente, do pornográfico) é associada aos atos de separar, cortar e decupar visualmente os corpos (cf. ABREU, 1996, p. 17). Nesse sentido então (e de acordo com o contexto de *SLM*), esse olhar em partes o corpo do profeta prevê o ato de degolação e a degustação necrofílica da cabeça ao final da peça, o que parece representar a imagem mais intensa – de violência e de violação – em todo o texto. A descrição em partes em vez do todo, tanto para o corpo de João Batista como para o corpo de Salomé, confere, sobretudo, com uma técnica própria do movimento simbolista; e, no caso da peça wildiana, demonstra também o contraste físico e espiritual, ou os interesses profano e sagrado envolvidos no embate entre esses personagens. Observa-se esta mesma oposição já no quadro de Gustave Moreau, “A Aparição”, no qual Salomé depara-se com a visão da cabeça decepada de João Batista. No quadro, no entanto, é Salomé que paralisa ante a visão do sagrado: segundo as palavras de Des Esseintes em *As Avesas*: “... o globo vítreo das pupilas fixadas, de certo modo crispadas sobre a dançarina” [enquanto Salomé] “num gesto de pavor ... repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés” (HUYSMANS, 1987, p. 88).

Não obstante essas considerações, a visualização que temos de Salomé em *SLM* ainda é parcial ou passiva, pois é apenas refletora da imagem de Iokanaan que, como disco de prata, já foi associado a outro símbolo astral – o sol em *Cântico de São João* de Mallarmé. O leque que Salomé usa para se ocultar (“*The Princess has hidden her face behind her fan!*” *SLM*: 7), e que também está relacionado com a lua (cf. CIRLOT, 1984, p. 239), só nos permite um olhar que se realiza por partes à medida que avançamos no texto da peça escrita.

Um comentário de Herodias pode se tornar um elemento-chave que nos permite conhecer a visualidade de Salomé, até então não tão bem alcançada como foi a de Iokanaan, há pouco evidenciada. A propósito da observação do Tetrarca Herodes sobre o brilho sinistro da lua naquela noite, observação essa pejada de um sentido figurado, Herodias interrompe seu ‘devaneio metafórico’ com uma frase que também vem atentar contra nosso próprio ritmo de leitura e análise do texto/ficção até aqui. Vejamos essa frase em seu contexto:

Herod: *The moon has a strange look to-night. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not allow them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman. ... I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is like a mad woman, is she not?*

Herodias: *No; the moon is like the moon, that is all. Let us go within. ... We have nothing to do here (SLM: 27, 28; grifo nosso)*

Herodias voltará a reafirmar o real em oposição à imaginação/fantasia/ficção quando fala ao Tetrarca: “*You have a dreamer’s look. You must not dream. It is only sick people who dream*” (SLM: 39). Mas é a partir desse primeiro comentário, que não apenas se volta contra as palavras do Tetrarca, mas também não condiz com a prática da produção poética e de sua apreciação, dado o teor metafórico de todo o texto, que indicamos uma construção da visualidade de Salomé (de sua plástica e de sua dinâmica dançante também), em toda peça escrita, através da recorrência a uma segmentação verbal figurada. Dessa forma também faremos jus à tradição simbolista desta peça, já que nessa tradição, “...quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (Bowra *apud* BALAKIAN, 2000, p. 12). É assim que, num efeito de retroação, precisamos retomar a peça desde seu início para uma análise em que desde aí Salomé se revele mais perceptivelmente.

Talvez a primeira preocupação de um leitor no momento em que desperta para uma visualidade dessa personagem seja a de encontrar a descrição de um corpo assim como a ele foi apresentada (via Salomé) a descrição do corpo jovial de Iokanaan, i.e., o meramente físico que desperta o desejo da princesa. Distribuídas ordenadamente por todo o texto, também vamos encontrar, digamos, uma configuração exterior de Salomé, inclusive com mais ‘detalhes’ que aqueles de Iokanaan. São seus pés (pp. 1, 52; 53, 57), olhos (pp. 17, 20, 42, 57), sobrancelhas (pp. 20, 42), mãos (pp. 7, 17), face (pp. 7, 21), cabeça (p. 21), lábios (pp. 32, 59), dentes (pp. 32, 64), boca (p. 32) que nos são revelados.

Esse ato compassado de ‘descobrir’ Salomé perante seu leitor torna-se evidente em todo o texto (diferentemente da descrição encentrada que temos de Iokanaan), e é no momento em que Herodes alude à nudez da lua (*She is naked too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not allow them*”, SLM: 28) que vamos compreender a dimensão dessa revelação que chega ao seu íntimo com a sugestão de virgindade da pequena princesa (pp. 11, 57) ou da perda de sua castidade (pp. 65, 67). No entanto, como Salomé é lua, uma “face” ou parte dela não nos é tão diretamente exposta. Devido o movimento da lua em seu próprio eixo e desse movimento em relação à terra, vemos sempre a mesma face desse satélite; a outra permanece oculta. Quanto às fases quarto crescente e quarto minguante (são essas fases que adornam Salomé nas ilustrações de Aubrey Beardsley), é interessante observar que só uma parte da superfície visível é iluminada. Voltamos assim à idéia de um «poder olhar» e «não poder olhar» que apresentamos anteriormente. Aliás, essa tensão encontra-se também sugerida na citação acima, mas o que há de aparentemente paradoxal nela, por outro lado, é que quanto menos Salomé se permite encobrir uma de suas faces/partes (o visual físico), mais velada fica aos nossos olhos sua outra face: a face escura ou parte não iluminada que se revelará plenamente cruel no desenvolvimento do drama.

Essa face oculta da lua/Salomé é recorrente em todo o texto como algo a se evitar por aqueles que figuram a narrativa, assim como, de acordo com a mitologia grega, devia-se fugir de olhar Medusa que tinha o poder de transformar em pedra aqueles que a encarassem. No entanto, como numa proposta inversa da narrativa grega (pois Medusa será decapitada por Perseus), no texto de Wilde serão os homens que ‘perderão a cabeça’ por causa de Salomé. E não será por olhar uma figura feia e grotesca com cabelos de serpente e dentes de porco selvagem, como no mito grego. A primeira imagem que temos de Salomé (de fato, a primeira frase dialogada do drama) revela a intensidade de sua beleza: “*How beautiful is the Princess Salome to-night!*” (SLM: 1), repetida também à página 2, ou ainda mais tarde noutra construção de não menos intensidade adverbial: “*She is very beautiful to-night*” (SLM: 3). Estas três intervenções iniciais feitas pelo Jovem Sírio são intercaladas pelas observações suas e do Pajem de Herodias a propósito da lua que se lhes parecem no mínimo “estranha” em seu aspecto. A intimidade nas associações entre o “rosto” da lua e o rosto de Salomé já foram sugeridas por nós há pouco e demonstraram sua vinculação metafórica. A quarta intervenção do Jovem Sírio nos indicará a certeza dessa conexão ao colocar explicitamente que a beleza de Salomé, como ele a vê, também encontra-se envolvida de algo pelo menos negativo. Ele diz: “*How pale the princess is! Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver*” (SLM: 3). Pelo menos duas palavras nessa frase (*pale* e *shadow*) já apontam para um paralelismo a ser construído entre a imagem da lua (que vem sendo descrita com palavras que expressam o negativo e o proibitivo), e a imagem de Salomé a contribuírem para esse

olhar mais claro de sua “beleza”. Através desses signos de beleza enunciados negativamente, quer-se afirmar que não basta nos determos numa configuração exterior de Salomé, como foi colocada instantes atrás, mas buscarmos insistir nos determinantes que são especialmente favorecedores de uma visualidade de Salomé. A maioria desses determinantes, por outro lado, conta-se em maior número em lexemas descritivos da lua. É como se só pudéssemos olhar para Salomé através de sua imagem lunar, ou seja, indiretamente. A lua, nesse caso, seria um espelho através do qual uma imagem, pálida e invertida, de Salomé nos fosse proposta. É assim que quando o Jovem Sírio lança mais um olhar sobre Salomé (“*The Princess has hidden her face behind her fan!*”, *SLM*: 7), sua imagem é tão parcial quanto o fora anteriormente através do “*mirror of silver*”.

Já não nos restam dúvidas, portanto, de que a peça dramática de Wilde se enuncia como uma versão pictórica desse mito e que pode ser listada, com singularidade, não apenas entre aqueles que procuraram representar Salomé pelo código verbal, mas também entre as dezenas de outros textos que tentaram evocá-la através do pincel ou cinzel. Seu texto, porém, como poucos, elabora uma descrição da visualidade de Salomé naquilo que se encontra parcialmente encoberto aos olhos, e que pode até ser disfarçada por uma beleza física: a índole vil na natureza dessa menina que, ao final do texto, já não é mais vista como humana, mas horrível em seu aspecto: “*She is monstrous, thy daughter; I tell thee she is monstrous*” (*SLM*: 66). Essas considerações/conclusões nos remetem, inevitavelmente, a Alfredo Bosi quando assevera: “a realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal” (BOSI, 2000, p. 46).

Para uma melhor transparência de seu caráter, interferem e distinguem-se nas seqüências semânticas até aqui apresentadas e discutidas, séries associativas que corroboram para essa versão pictórica de Salomé em, pelo menos, três outros níveis: são elas as séries semânticas vegetal, animal e mineral. Distribuídas em um quadro, teríamos a seguinte representação semântica:

Vegetal	Animal	Mineral	página
	<i>doves</i>	<i>silver</i>	01
<i>rose</i>		<i>silver</i>	03
	<i>doves</i>		07
	<i>butterflies</i>		08
<i>narcissus, (silver) flower</i>	<i>dove</i>	<i>silver (flower)</i>	10
<i>(silver) flower</i>		<i>silver (flower), piece of money (i.e., metal = moeda)</i>	11
<i>amber</i>			17
		<i>golden, gilded</i>	20, 42
<i>garden</i>	<i>dove(s)</i>		24
<i>flowers, trees</i>	<i>doves</i>		53
		<i>pearls, e diversos outros metais preciosos</i>	60, 57-62

Se tomarmos apenas os termos relativos à mineralidade, vamos nos surpreender com a excessiva relação de pedras preciosas (não elencada no quadro acima) que são ofertadas à Salomé em troca de sua desistência pela decapitação de Iokanaan: a descrição do tesouro de Herodes (entre esmeraldas, pérolas, ametistas, topázios, ônix, safira etc) vai da página 57 à 62 numa longa fala desse personagem, o que poderia parecer dispensável não fosse pelo seu propósito: (in)veste-se na visualidade de Salomé (“*Thou shalt be as fair as a queen when thou wearest them.*”, lhe diz o Tetrarca, cobrindo-a com preciosidades (*SLM*: 60; grifo nosso). Tal passagem nos remete imediatamente ao quadro de Gustave Moreau em que a bailarina está vestida com tais minerais, e confirma a associação de um figurino a intensificar/modelar a beleza.

Essas pedras preciosas, de posse de Herodes, são descritas por ele sempre em relação aos sentidos da visão (“*I have jewels hidden in this place – jewels that thy mother even has never seen,*

jewels that are marvelous to look at” – *SLM*: 60), numa tentativa de inverter sua posição de dominado/castigado por ter contemplado Salomé. De qualquer forma, ela rejeita qualquer outra premiação e, preferindo-se despida (dos sete véus), revela sua face corrupta e vil, insistindo em que lhe seja cumprido o prêmio pelo ‘serviço prestado’: “*The head of Iokanaan*”. Aliás, em outro momento, quando comparada à lua, ela já havia sido identificada com o único metal que verdadeiramente reconhece: “*How good to see the moon! She is like a little piece of money...*” (*SLM*: 11). Nesse vil comércio, Salomé representa tanto a figura do negociante como a moeda corrente dessa transação. Ela é esse “vil metal”! É também através de um disco de prata lunar (“*a silver charger*” ou “*a silver shield*”) que lhe será trazido o objeto (“*The thing that is mine*”, *SLM*: 63) de sua negociação, ou sob o qual (“*beneath their shields*”, *SLM*: 67) ela própria será morta.

A imagem de Salomé pode ser enriquecida, se aos semas isotopicamente destacados acima, pudermos associar e considerar um outro grupo semântico, aliás, indispensável, se quisermos chegar a uma maior abrangência visual da plástica de Salomé: chamemos esse último grupo de “sema do movimento/dança”. A classe de palavras que mais se destaca na representação desse sema é o verbo. Acreditamos que os grupos verbais no texto dramático são responsáveis na sugestão de uma dança especial que movimentava-se em todo texto.

Tão parcialmente esboçada quanto a visualidade física de Salomé até há pouco demonstrada, a dança dos sete véus rubricada por Wilde em seu texto não deverá ser compreendida apenas como uma indicação cênica, mas como a nomeação daquilo que ele já vem apresentando/revelando desde o início de seu texto. Noutras palavras, queremos sugerir que Salomé já dança desde o começo da peça escrita, e ela o faz numa seqüência de ‘passos’ concomitantes com a revelação de seu caráter que, como vimos, vai do externamente/aparentemente humano para o interiormente monstruoso. A dança dos sete véus, em que cada véu descobre uma parte físico/sensual de uma bailarina, terá assim um efeito metonímico em que a rubrica é apenas contenção/parte daquilo que se faz no todo da peça escrita.

Apesar de serem interlocutores diferentes, o teor do discurso entre o Pajem de Herodias e o Jovem Sírio no começo da peça é o mesmo nas duas falas. Praticamente, o Jovem Sírio parafraseia o Pajem de Herodias. O foco da atenção dos dois é a lua que se associa imediatamente com uma “mulher” para um, ou “princesa” para o outro, e que lhes parece “estranha”, ou seja, misteriosa e enigmática; atributos estes que, como vimos, progridem no texto numa proporção análoga à Salomé. O próprio fato de o Jovem Sírio comparar a lua a uma princesa, já transfere essa associação para a princesa Salomé que ele acabara de admirar. No entanto, algo mais chama a atenção nessa lua personificada em mulher: seu movimento. É assim que um olhar mais ou menos pertinente faz diferenciar o ponto de vista de um e de outro personagem: na fala do Pajem de Herodias a conotação de movimento está ligada ao fúnebre e temível (“*rising from a tomb*”), enquanto que para o Jovem Sírio a visão desse movimento lhe parece mais ingênua, sem maldade (o bater das asas de *white doves*), e até artisticamente bela, como uma dança propriamente dita: “*One might fancy she was dancing*”. A identificação dos movimentos da lua/Salomé com a dança é tão imediata que já nesse momento de introdução da peça vemos que uma atenção especial é dada aos pés (“*whose feet are of silver*”; “*who has little white doves for feet*”), membro do corpo esse tão importante na condução de coreografia por uma bailarina. Um destaque aos pés da dançarina em *SLM* voltará a ser feito posteriormente quando ela, efetivamente, se prepara para a dança dos sete véus. Nesse momento, não será outra parte do corpo de Salomé senão seus pés que estarão tão identificados com o ato da dança. É nesse contexto que Herodes antevê seus movimentos como aqueles das pombas (*doves*) e das flores (*flowers*) agitadas pelo vento nas árvores, signos estes que, no começo do texto dramático foram usados para descrever uma lua que espelhava Salomé.

Além das indicações explícitas aos pés da bailarina e de um movimento que é (como) dança, nessa mesma página inicial. Os verbos que seguem uma descrição de Salomé nas falas posteriores do Jovem Sírio (*are fluttering/fly* (*SLM*: 7); *trembling* (*SLM*: 10)) envolvidos em símiles de semas relativos à animalidade (*doves* e *butterflies* (*SLM*: 7)) ou ao sema de vegetabilidade (*narcissus* (*SLM*: 10)) remetem como anáforas ao distinto verbo *dancing* primeiramente indicado. A relação sígnico-conotativa impulsionada pelos semas de movimento e seus referentes *doves* e *butterflies*, por outro lado, não se dá sem qualquer tensão: o verbo *flutter* (que significa ‘agitar’ as

asas), também sugere um sentido de inquietação (o verbo também quer dizer ‘excitar’, ‘embriagar’, ‘perturbar’ etc) que parece se alinhar mais especificamente com o “*strange look*” percebido no rosto/face de Salomé/lua, e que determina uma atmosfera ameaçadora a partir dela desde o início da peça. O mesmo conseguimos perceber no contexto do verbo *tremble* (‘tremor’, ‘estremecer’) em que, outra vez de acordo com a atmosfera a contagiar toda a peça, também sugere ‘medo’ e ‘excitação/agitamento’. É assim que, apesar de termos o ‘narciso’, as ‘borboletas’ e as ‘pombas’ que em um outro contexto estariam mais ligados a signos de harmonia e paz, na peça eles conjugam uma tensão entre pontos de vista que se embatem de modo que esses sentidos mais positivos são ofuscados pelos mais negativos. É assim que podemos entender a coexistência das palavras na seguinte frase do Jovem Sírio a propósito de Salomé: “*She is like a dove that has strayed ...*” (*SLM*: 10; grifo nosso), onde ‘*strayed*’ refere-se tanto ao animal extraviado ou perdido, como à pessoa perdida ou moralmente desviada, libertina ou devassa.

Uma vez constatados a presença visual de Salomé e o desenvolvimento de sua dança na textualidade verbal em *SLM*, ainda que parcial neste curto espaço que dispomos, reiteramos nosso argumento de que uma melhor compreensão desse mito, nesses dois aspectos (visualidade e dança), não depende exclusivamente de apenas um texto. Aliás, parece-nos que tudo que se possa investigar a propósito de Salomé depende de um ponto de vista em que seu observador tenha uma ampla visão de suas realizações textuais ou modos de comunicação, i.e., de sua semiose na literatura e nas artes. Nesse sentido, fica a sugestão para outros investimentos críticos e analíticos neste fecundo personagem da cultura.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA SAGRADA*. João F. De Almeida (Trad.), Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira.
- ABREU, Antonio Daniel (ed.). *Oscar Wilde: aforismos ou mensagens eternas*. São Paulo: Landy, 2000.
- ABREU, Nuno Cezar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 1996.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BELFORD, Barbara. *Oscar Wilde: a certain genius*. London: Bloomsbury, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, J. E. *A Dictionary of symbols*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. New York: Vintage, 1988.
- HUYSMANS, J.-K. *As Avestas*. Trad. José Carlos Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- SAMUEL, Rogel. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- USPENSKIJ, B. A. “Do semantismo da arte”. (Compilação *Simposium po strukturnomu izučeniju znakovyh sistem*), Moscou, 1962.
- WILDE, Oscar. *Salome*. New York: Dover Publications, 1967.
- XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2003.