

DAIANE ZAMONER

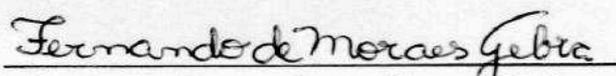
**AS FIGURAÇÕES DO MITO DE SALOMÉ EM TEXTOS DRAMÁTICOS DE
OSCAR WILDE E FERNANDO PESSOA**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras
Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *campus* Chapecó, como requisito
parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

Orientador Prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:
06 / 12 / 2017

BANCA EXAMINADORA


Prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra


Prof.º Dr. Luciano Melo de Paula


Prof.º Dr. Jacob dos Santos Biziak

AS FIGURAÇÕES DO MITO DE SALOMÉ EM TEXTOS DRAMÁTICOS DE OSCAR WILDE E FERNANDO PESSOA¹

Daiane Zamoner²
zdaiane@hotmail.com

Resumo

O presente artigo pretendeu analisar duas peças de teatro: o drama *Salomé* de Oscar Wilde (1891) e o drama lírico “Salomé” de Fernando Pessoa (1977); esta última foi publicada postumamente por Teresa Rita Lopes em sua tese de doutorado *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* em Paris, em 1977. Oscar Wilde escreveu a peça *Salomé* para ser encenada, já o texto de Fernando Pessoa está inacabado. Ambas as obras tratam das figurações do mito *femme fatale*. Considerando as possíveis semelhanças entre os textos, foram estabelecidos objetivos que propõem abordar as relações dialógicas presentes em cada peça, entre as peças, e entre as peças e o discurso bíblico; também a Bíblia foi utilizada como *corpus* da pesquisa, pois Salomé é um mito de matriz bíblica. Além disso, a Bíblia serviu de releitura de Oscar Wilde e de Pessoa. Para Bakhtin (1988), todo enunciado é resultante de relações dialógicas entre seu objeto e o discurso de outrem. Para desenvolver esta pesquisa, foi necessária a análise das unidades linguísticas e extralinguísticas (dialógicas) da Bíblia, das peças *Salomé* de Oscar Wilde e de Fernando Pessoa, que constituíram o *corpus* deste trabalho, além de outras leituras fundamentais que vieram a contribuir para a pesquisa. Foi feita uma pesquisa bibliográfica comparativa que pretendeu verificar como os dois textos representaram e desenvolveram os elementos estéticos simbolistas acerca do mito da Salomé. Ao analisar como ocorreram as reatualizações cíclicas do mito *femme fatale*, relacionado à figura bíblica de Salomé ao longo da história, observou-se que esse mito se estrutura na figurativização feminina nomeada pela memória cultural de mulher muito bela e diabolizada.

Palavras-Chave: Salomé. Dialogismo. Oscar Wilde. Fernando Pessoa. Mito.

Introdução

O interesse de Fernando Pessoa pelo teatro faz-se desde a mais tenra infância, pois, desde muito cedo, o autor já gostava de criar novas personagens. Mais tarde foi introduzido a leituras em língua inglesa, tendo a oportunidade de ler textos clássicos da literatura universal, “[...] de Shakespeare a Poe e Baudelaire. Nesta primeira fase, e nestas línguas segundas, é transmitido acima de tudo o pensamento” (CENTENO, 1988, p.81). Assim, Pessoa se sentia muito mais à vontade para falar de temas relacionados aos sentimentos em outras línguas, ao passo que “sua pátria inovadora será vincadamente nacional” (CENTENO, 1988, p. 87).

Na obra *Édita* de Fernando Pessoa³, há mais de cem textos em que o autor cita leituras feitas das obras de Shakespeare, o que comprova sua intensa relação com a literatura de língua inglesa e mais especificamente com o gênero dramático. Segundo Pessoa (1960), é na

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra.

² Acadêmica da 9ª Fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

³ *Obra Édita* ou *Espólio* é local em que está disponível o patrimônio literário de Fernando Pessoa. Trata-se da biblioteca particular do autor, incluindo um compêndio de obras publicadas ainda em vida e de manuscritos publicados postumamente. Todos os textos estão disponíveis online: <http://arquivopessoa.net/textos>.

poesia lírica que o poeta imprimirá seus sentimentos, no entanto, se o poeta tiver vários sentimentos, este terá vários personagens, isso porque o temperamento do autor será substituído pela imaginação e o sentimento pela inteligência, dando a cada estado de alma do poeta um estilo próprio, com personagens próprios e que contenham, muitas vezes, sentimentos opostos ao do poeta.

O autor dramático tem a total liberdade de escrever sobre seus personagens fictícios. Segundo Pessoa (*apud* REIS, 1990, p. 187), “Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth”. Isso significa dizer que um autor homem pode dar voz a personagens femininos, ambiciosos e criminosos como Lady Macbeth, ou escrever a partir de um discurso anti-espiritualista, como faz Pessoa no poema VIII de *O guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro: “Na minha pessoa própria, e aparentemente real, com que vivo social e objectivamente, nem uso da blasfêmia nem sou anti-espiritualista. Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim” (*apud* REIS, 1998, p. 187). É permitido, pois, ao poeta esta multiplicidade de vozes.

Além de Shakespeare, nas leituras em língua inglesa de Fernando Pessoa, destaca-se o seu interesse pela obra de Oscar Wilde, que se faz presente nos seus vários fragmentos dispersos, alguns deles no *Livro do Desassossego*. Para Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa, “A maioria dos homens vive com espontaneidade uma vida fictícia e alheia. A maioria da gente é outra gente, disse Oscar Wilde, e disse bem” (2015, p. 368). Fernando Pessoa menciona ter muitas leituras feitas com base na obra de Oscar Wilde. Dessa forma, uma pesquisa detalhada à obra édita de Fernando Pessoa permite afirmar que ler Shakespeare, Oscar Wilde e Pessoa é como encontrar um diálogo aberto e vivo entre eles, os discursos se sobrepõem um ao outro como um fio condutor.

Dentro do universo acadêmico, há muitas pesquisas, artigos científicos e estudos baseados no mito de Salomé. Muitos deles procuram analisar as figurações do mito em muitas obras literárias, escultóricas e pictóricas de várias épocas, no entanto, pode-se perceber que há poucas pesquisas sobre o mito de Salomé representado nas obras de Oscar Wilde e Fernando Pessoa conjuntamente, o que respalda a necessidade de uma investigação pormenorizada sobre as relações dialógicas existentes entre esses dois textos dramáticos.

Dentre os artigos analisados, estão:

1. “Pessoa e o ‘Teatro de Êxtase’”, de Teresa Rita Lopes, a pesquisadora mais renomada nos estudos pessoanos, autora de uma tese de Doutorado, intitulada *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste. Héritage et Création* e onde foi publicada pela primeira vez a peça “Salomé”, de Fernando Pessoa;

2. “Contos contando contos. Salomé, de Fernando Pessoa” de Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa, acadêmico da Universidade de São Paulo (USP);
3. “Figurações Intersemióticas de Salomé, Mito Decadentista Par Excellence” do Professor Doutor Latuf Isaias Mucci da Universidade Federal Fluminense (UFF);
4. “Salomé, a musa do fim-do-século”, de Álvaro Cardoso Gomes, professor titular da Universidade de São Paulo (USP);
5. “Salomé: versão pictórica do mito na peça de Oscar Wilde”, de Jeová R. de Mendonça, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB);
6. “Salomé ou uma história em que nos fechamos da vida”, de Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado Corrêa, orientado por Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi, ambos da Universidade de São Paulo (USP).

Todos os artigos acima analisados tratam de aspectos bem pontuais. O primeiro artigo, fundamental para a concepção dramática no projeto de Fernando Pessoa, comenta sobre as peças “Salomé” e “O Marinheiro”. O segundo artigo analisa os pontos de contato entre o mito de Salomé nos textos de Fernando Pessoa, Stéphane Mallarmé e Oscar Wilde, detendo-se mais especificamente ao papel do sonho, conceito-chave para a obra do escritor português. O terceiro artigo operou hipertextualmente, investigando as figurações de Salomé no diálogo intersemiótico, travado pela literatura, pela pintura e pela ópera, ou seja, a pesquisa procurou não se deter apenas aos textos de Pessoa e Wilde, mas sim a uma vasta gama de obras. O quarto artigo analisa a personagem, procurando entender como esta aniquila o homem com seu erotismo. Salomé, nesse sentido, é vista mais como um símbolo do que uma figura histórica ou mítica. O quinto artigo analisa em especial a obra *Salomé* de Oscar Wilde, detendo-se na modalização do mito a partir da dança de Salomé. Já, o último, mais próximo da proposta do presente artigo, analisou “Salomé”, texto inacabado de Fernando Pessoa contrastando-o ao mito bíblico e a obras de Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé e Oscar Wilde, também detendo-se ao sonho, conceito muito presente na peça de Fernando Pessoa. Como se pode observar, embora haja muitas pesquisas já realizadas no âmbito acadêmico, ainda são poucas as análises contrastivas entre as obras de Fernando Pessoa e Oscar Wilde, o que justifica o desenvolvimento desta pesquisa.

Convém ressaltar que os artigos acima elencados oferecem resultados acerca das relações dialógicas do mito Salomé com os discursos presentes na pintura, na escultura e na literatura como um todo, analisando-os sob divergentes perspectivas teóricas. No entanto, observou-se que não abordam diretamente as relações dialógicas entre as peças de Pessoa e do Oscar Wilde como proposta de evidenciar os mecanismos de produção de sentido na peça de

Pessoa a partir das relações dialógicas estabelecidas pela peça do Oscar Wilde e pela matriz bíblica, respectivamente. Nesse sentido, este estudo é relevante e se justifica por mostrar o entrelaçamento das vozes discursivas em ambas as peças, mostrando como se produzem sentidos pelos vários cruzamentos discursivos.

Para que os objetivos dessa pesquisa fossem alcançados, foi feita uma pesquisa qualitativa/comparativa, procurando analisar as relações dialógicas e os efeitos de sentido provocados por *Salomé* de Oscar Wilde e “Salomé” de Fernando Pessoa. Primeiramente, fez-se a releitura de ambos os textos, procurando evidenciar no que se aproximavam e no que se distanciavam, com amparo teórico nos pressupostos relacionados a dialogismo e a gêneros do discurso presentes em Mikhail Bakhtin; a partir destas conclusões, procurou-se analisar esses dados com base em trechos da Bíblia, uma vez que esta serviu de releitura para ambos os autores, contrastando esses dados com demais pesquisas no campo da literatura comparada.

Os objetivos deste artigo propuseram abordar as relações dialógicas presentes em cada peça, entre as peças, e entre as peças e o discurso bíblico; também a Bíblia foi utilizada como *corpus* da pesquisa, pois Salomé é um mito de matriz bíblica. Além disso, a Bíblia serviu de releitura de Oscar Wilde e de Pessoa. Segundo Bakhtin “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto” (1988, p. 88). Foi, portanto, uma pesquisa bibliográfica comparativa que pretendeu verificar como os dois textos representaram e desenvolveram os elementos estéticos simbolistas acerca do mito da Salomé.

1 O mito de Salomé em contextos simbolistas e pós-simbolistas

As obras *Salomé* de Oscar Wilde (1891) e o drama lírico “Salomé” de Fernando Pessoa (1977) ressignificam o mito de distintas maneiras. Conforme o filósofo português António Quadros (1983, p. 120), o mito constitui uma narrativa exemplar que procura mostrar o que há de mais profundo nos segredos e culturas das velhas civilizações, exigindo assim atualizações cíclicas; o tempo mítico não é cronológico e não segue uma narrativa tradicional como a da Bíblia, na qual os desfechos preconizam que todo mal feito pelo homem será revertida em desastres, doenças e punições, pelo contrário o mito requer sempre um clima de mistério. É possível afirmar que o herói mítico pode ser épico quando funda cidades – como é o caso dos gêmeos Rômulo e Remo, fundadores de Roma, e Ulisses, fundador de Lisboa – e trágico quando marcado pela desmedida, como pode ser verificado no mito de Salomé. A desmedida pode ser entendida como o rompimento com uma performatividade do feminino.

Culturalmente, há uma série de repetições que criam padrões para a feminilidade, portanto tudo o que não se enquadra nesta padronização será considerado um desvio da normalidade, evidenciada pela desmedida da sua beleza, da sua sexualidade e das ações que suscita.

No livro de São Mateus (XIV, 1-12), no evangelho bíblico, Herodes prende no cárcere João Batista, pois para Herodes ele havia ressuscitado dos mortos e por isso nele operavam forças milagrosas, além disso, Herodes só o mantinha preso por pedido de Herodíades, sua esposa, que fora mulher de Filipe, seu irmão. João Batista sabia muitos segredos de Herodíades. No entanto, no dia natalício de Herodes, Salomé (ainda designada apenas como filha de Herodíades), dançou diante de todos os convidados. Como agradou muito ao rei com sua dança, este lhe prometeu dar metade de todo o seu reino; Salomé, a pedido de sua mãe, pede então a cabeça de João Batista em uma bandeja.

Além da Bíblia Sagrada, segundo Paula Morão (2001), Salomé foi também representada na pintura, na escultura, na música e na literatura. A personagem de carga simbólica e mítica foi marcada por uma sobreposição de traços que caracterizam essa personagem como enigmática, perversa e sedutora. Na pintura, antes do Simbolismo, destacam-se duas obras, uma de Lucas Cranach, pintor renascentista alemão do século XVI e outra de Artemisia Gentileschi, artista barroca italiana, do século XVII. Cranach pintou com a técnica de óleo em carvalho o quadro Salomé, que está no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal. Já, Gentileschi pintou à óleo Salomé com São João Batista, que pode ser contemplada no museu de Belas-Artes de Budapeste.



Lucas Cranach. Salomé. 1510-1515. Óleo em madeira/carvalho. 61 x 49,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal.

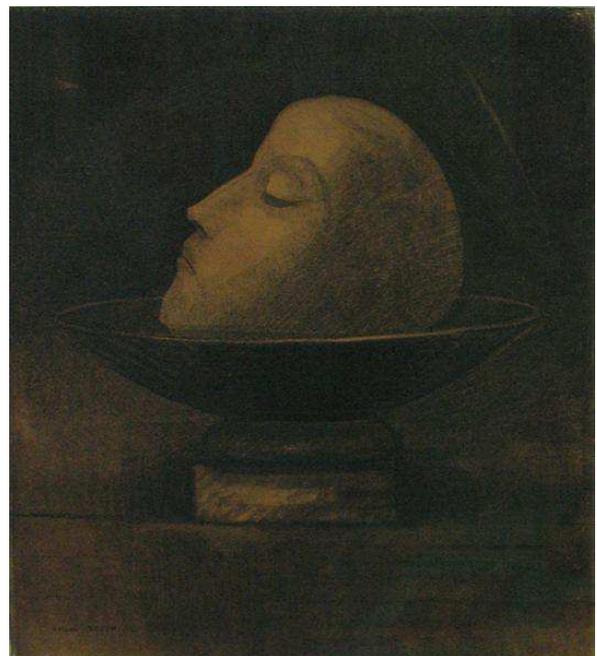


Artemisia Gentileschi. Salomé com São João Batista. Entre 1610-1615. Óleo sobre tela, 84 x 92 cm. Museu de Belas-Artes de Budapeste.

No século XIX, há duas pinturas de dois artistas plásticos simbolistas que também representaram o mito de Salomé, dentre eles a obra intitulada *Salomé* de Gustave Moreau. Segundo Morão (2001), o pintor chegou a esboçar cento e vinte desenhos preparatórios que abordam o tema da Salomé, demonstrando ainda mais seu interesse pelo mito. Outro artista do mesmo período, Odilon Redon pintou a tela *Tête de martyr*, transferindo uma visão enigmática ao tema. A obra localiza-se no museu de Otterlo na Holanda. Pode-se observar que as ocorrências do mito de Salomé em divergentes passagens como na pintura, escultura e literatura evidenciam a relevância do mito e o seu poder inibidor e enigmático que perdura até os momentos atuais.



Gustave Moreau. *Salomé dansant devant Hérode*. 1876. Óleo em tela. 144 x 103.5 cm. The Armand Hammer Museum. Los Angeles, Califórnia, US.



Odilon Redon. *Tête de martyr*. 1877. 37.15 x 35.90 cm. Rijksmuseum Kröeller-Müller. Otterlo, Holanda.

Na literatura, a *Salomé* de Oscar Wilde prioriza mitemas relacionados à dança e à sensualidade feminina; já no texto de Fernando Pessoa, Salomé vive um sonho no qual transforma um bandido em um santo, o texto está ligado à simbologia do sonho, muito presente na obra de Fernando Pessoa, como em poemas do ortônimo e no drama estático “O Marinheiro”. O teatro de Pessoa possui características muito mais líricas do que dramáticas e com poucas ações. O papel do sonho ganha aspectos da criação, ou seja, o sonho não é uma maneira de se recusar a vida, mas sim uma forma de vivê-la intensamente.

2 Discursos literários em relações dialógicas

O mito constitui-se de narrativas que procuravam explicar as origens do mundo e do homem; para António Quadros (1983, p. 116), os mitos utilizam-se de uma “história exemplar e simbólica” da experiência humana. O mito propõe manifestar ou explicar, de alguma forma, os temas desconhecidos ao Homem, assim “o mito não é uma explicação no sentido filosófico e científico do termo [...]” (QUADROS, 1983, p. 119), é antes de tudo um acontecimento que exige atualizações cíclicas, podendo ser objeto de crença ou não. Já, para Mircea Eliade, o mito “fornece modelos para o comportamento humano e, por isso mesmo, confere significado e valor a existência” (1963, p. 10). Assim, o mito permite compreender e atribuir sentido à experiência e ao pensamento humano.

O mito assume um papel atemporal, em suma não pertence a um tempo cronológico, porém isso não significa que acontecimentos históricos não possam se transformar em mito; Quadros (1983, p.115) afirma que há dois tempos: um tempo histórico, linear, irrepitível e um tempo mítico, circular, que se repete nas atualizações cíclicas do mito, no entanto se um acontecimento tiver uma simbologia muito importante, esse pode vir a tornar-se um mito a uma determinada cultura. Ao longo da história da humanidade, figuras femininas, relacionados à castração de figuras masculinas, com existência na história ou não, foram discursivizadas, isto é, constituíram enunciados em diversas sociedades como forma de explicar complexos, como é o caso de Lilith⁴, Dalila⁵, Judite⁶, Medéia⁷, Medusa⁸ e Salomé,

⁴ Conhecida com a mulher primordial, o mito de Lilith tem origem na velha Babilônia, e posteriormente apresenta duas passagens na Bíblia. A primeira está no Antigo Testamento, mais especificamente em Isaías (XXXIV; 14), no qual Lilith é como os gatos selvagens e que proclamará o fim de Edom, que se transformou em pés ardentes, graças à cólera de Jeová. E posteriormente Jeová apresenta dois relatos da criação do homem e da mulher dos capítulos I e II de Gênesis, na qual a primeira mulher fora criada do barro, assim como Adão, mas esta fugiu do Éden, pois não se entendia com Adão, e fora perseguida por três anjos que a encontraram próxima do Mar Vermelho e que a rogaram uma praga de sempre ver seus filhos mortos diariamente. Posteriormente, Deus criou Eva, não mais do barro como Lilith, mas sim da costela de Adão. Lilith, como vingança, retorna ao mundo como descendente de Eva e Adão para fazer mal a todos. Na literatura, Lilith é a mulher sensual e fatal, ela busca a liberdade e o prazer. Escritores de “A casa da vida” (BRUNEL, 1977, p. 583) fazem de Lilith uma sereia tentadora, mulher fatal, irresistível e infernal que, por seu mistério provoca nos homens o desejo e sentimento de aventura e os conduz à sua perda. Lilith semeia a discórdia, a ruína, a morte e o desespero e, posteriormente, foge sem deixar vestígios.

⁵ Dalila, personagem bíblica, é responsável pela morte de Sansão. Mesmo amando-o, ela aceita entregá-lo aos filisteus em troca de muito dinheiro. Dalila seduz Sansão para que ele conte de onde vem toda a sua força “Como podes dizer que me amas, se o teu coração não estás comigo?” (JUÍZES, XVI, 15). Ao proferir essas palavras, Dalila utiliza-se do poder da argumentação para conseguir o que deseja. Segundo Scardueli e Camargo “através do poder de sedução, manifestado na linguagem, Dalila tornou Sansão tão vulnerável a ponto de se deixar dominar e, conseqüentemente, ser entregue aos seus inimigos, [...]” (2014, p. 45). Desse modo, Dalila provoca em Sansão o comportamento inesperado de contar seu segredo.

algumas delas presentes nas obras da artista plástica barroca Artemisia Gentileschi. A estrutura de cada mito prevê a sua atualização cíclica na ritualização ou na discursivização presente em obras de arte nos diversos gêneros discursivos.

O mito da Salomé, que será aqui analisado, apresenta personagens bíblicos, como Herodes, Herodíades e João Batista; no entanto, o nome Salomé não é mencionado, a personagem é apresentada como “a filha de Herodíades”. Salomé, como foi posteriormente nomeada, é a representação discursiva da *femme fatale* que apresenta “o caráter enigmático que a transfigura, chegando a especializá-la como cenário, palco e arena de luta e destruição em que derrota e aniquila o Outro masculino” (MORÃO, 2001, p.31). Através de seu corpo e beleza, seduz e aniquila o homem.

Para Paula Morão (2001), o mito da Salomé representa o enigma do feminino que corporiza os fantasmas da castração e que personifica o mistério do intangível e obscuro outro. Assim, o mito é de difícil compreensão e não está presente nas significações explícitas, mas sim na conjuntura de uma visão simbólica, que será examinada no presente artigo.

Se o mito exige reatualizações cíclicas e, portanto, uma performatividade em cada situação histórica, a cada momento em que é ressignificado, vem impregnado de vozes que previamente o constituíram. Bakhtin (1988, p. 86) menciona que todo discurso ou enunciado está em posição tensa e perturbada de discursos de outrem, isso porque, dependendo de

⁶ Judite é uma heroína bíblica do século IV a. C. Para Brunel (1977), ela se torna uma heroína para o povo da Judéia, Judite é uma jovem viúva conhecida por sua devoção, riqueza e beleza, fica consternada pelo fato de a cidade ter de ser entregue a Holofernes. Ela, então, vai à tenda do guerreiro assírio. Na Bíblia, no livro Judite (X, 3), ela se enfeita e se perfuma de mirra para visitá-lo, passa então a noite lá e sem ser desonrada, ela decapita a cabeça de Holofernes e a entrega ao exército assírio, que fogem da Judeia deixando os judeus livres novamente. A estória de Judite pode ser considerada um mito pois serviu apenas para dar coragem aos judeus em momentos trágicos. O texto de Judite é construído a partir da antítese do fraco x o forte, no qual a mulher indefesa é capaz de derrotar o homem forte. Em nome de Deus, ela é capaz de seduzir e embebedar o homem a fim de que este seja deixado seduzir pela arma da beleza e da inteligência. Judite arranca-lhe a cabeça e a coloca em um saco de mantimentos que é levado aos assírios que fogem. Essa força de Judite advém de Deus, tendo como ideia a de que quem crê em Deus tudo pode.

⁷ Segundo o *Dicionário de Mitos Literários*, Medéia era conhecida como a “terrível feiticeira” (1977, p. 613). Há cinco ocorrências relacionadas a Medéia em diferentes momentos na mitologia grega, Medéia culpada pela morte de seu irmão Absirto, é responsável pela morte dos filhos de Hera e Zeus e de envenenar o herói Teseu. Pode-se, então, afirmar que “[...] Medéia é a imagem do caos e das forças maléficas”, sendo considerada uma mulher que atrai o mal aos que a enfrentam.

⁸ Símbolo da ambiguidade, o mito da cabeça de Medusa interroga o fascínio do seu olhar como uma peça que encerra o segredo do sagrado. Segundo Brunel (1977), na Odisseia, Medusa é a guardiã de pavorosos lugares, ela possui uma beleza tão grande que chegou a se vangloriar que seria mais bela que Atena, e como castigo, ela teve os cabelos transformados em forma de serpentes e não poderia mais ser vista, pois aquele que olhasse para seus olhos verdes seria petrificado. Há então a relação com o duplo, que é essencial, pois para olhar para a Medusa, precisaria de um terceiro olho, ou seja, o uso de espelhos faria com que ela olhasse para si própria e assim morreria petrificada.

contextos sociais, políticos, profissionais, de tempo, de gênero, concepções de mundo, tendências, diferentes falas e línguas, há sempre diferentes interpretações e julgamentos sobre o que foi dito, e diferentes respostas, na continuidade ininterrupta de fios dialógicos.

O discurso está impregnado de facetas semânticas e multidiscursivas, pois tudo o que é apresentado em um texto, seja ele oral ou escrito, poderá ser contestado, o que pode ser claro e verdadeiro para alguém, poderá não o ser para o outro. Para Bakhtin (1988), todo enunciado é composto por ‘fios dialógicos’, que interagem em diversos momentos da conscientização; na escrita literária, por exemplo, o texto tem intenções verbais que poderão permanecer ocultas pelo leitor ou até mesmo ativadas e reorganizadas pela linguagem do mesmo, que em jogo responsivo dialoga com vozes múltiplas, “[...] o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1988, p. 88); assim, todo discurso não pode deixar de orientar-se em algo já existente e conhecido.

Partindo do pressuposto de que toda enunciação se encontra com outras enunciações, Bakhtin (1988) apresenta três conceitos importantes para o estudo do romance e da poesia. Primeiramente, todas as formas retóricas estavam fundamentadas na resposta do ouvinte, ou seja, embora a linguística por muito tempo tenha considerado o ouvinte como passivo e desprovido de compreender e interagir, na literatura isso já era evidente, pois todo o diálogo já prevê do outro uma interação aberta de resposta.

Para Bakhtin (2014), o dialogismo composicional refere-se ao discurso citado, ou seja, é o discurso de outra pessoa. Em textos dramáticos, segundo Silva (1990), não há a existência de um narrador, é pelas réplicas que os personagens se comunicam entre si. Trata-se, portanto, do fenômeno chamado dialogismo composicional, marcado pelas réplicas de uma conversa cotidiana e de uma peça de teatro, por exemplo. Para Bakhtin, o dialogismo vai além desse conceito de dialogismo composicional, considerando a interação entre duas enunciações. Conforme o filósofo russo, a língua não é necessariamente monológica, na realidade a unidade língua é realizada na fala, havendo sempre a interação de pelo menos duas enunciações, em se tratando do texto escrito, mais especificamente narrativos, torna-se imprescindível a presença de uma terceira pessoa, “[...] a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas” (BAKHTIN, 2014, p. 152); ou seja, o narrador recepta a enunciação de outrem e a transmite no interior dos enunciados.

Se levarmos em conta o discurso falado, na vida cotidiana, há sempre uma resposta, há uma compreensão ativa, formando um círculo intermitente, ou seja, é no momento da interação que elementos novos são introduzidos e que se imbricam em relação de

reciprocidade ou de discordância, assim, o locutor juntamente com seu ouvinte constroem a sua enunciação. Segundo Bakhtin (1988, p. 91), “Este novo aspecto da dialogicidade interna do discurso distingue-se daquilo que foi definido como o encontro com o discurso de outrem no próprio objeto: pois aqui o objeto não é utilizado como arena de encontro, mas é o círculo subjetivo do ouvinte”. No romance, a dialogicidade interna ocorre entre os discursos do narrador e dos personagens em relação responsiva.

A língua por si só não é homogênea, ela deriva de contextos diversos estabelecidos por gêneros do discurso que estão em união com a orientação intencional, para quem será dirigido o texto e para qual razão ou motivo, pois o público ao qual o texto será direcionado delimitará o que será dito ou escrito. Para Bakhtin, “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (2011, 262), lembrando que o conceito de “relativamente” evidencia a maleabilidade dos gêneros, permitindo que eles se modifiquem e se imbriquem em outras possibilidades discursivas.

Os gêneros discursivos, sejam eles escritos ou orais, apresentam características e propriedades comuns. Para Bakhtin (2011), o uso da língua ocorre por enunciados que possuem condições e finalidades específicas como o “conteúdo temático”, a “construção composicional” e o “estilo”. O conteúdo temático está intrinsecamente relacionado a quem são os falantes e a situação de comunicação, ao passo que a construção composicional é o modo como o gênero discursivo se organiza, e o estilo se refere às construções fraseológicas e lexicológicas. Embora a maior parte da obra de Bakhtin se detenha ao gênero romanesco, suas contribuições teóricas e metodológicas, dispersas por vários ensaios, possibilitam o exame de outros gêneros do discurso, sobretudo gêneros literários.

Os gêneros literários, entendido por Bakhtin como gêneros secundários, por resultarem de construções mais complexas e por incorporarem na sua estrutura gêneros primários como conversas cotidianas e cartas, têm constituído inúmeras controvérsias desde os tempos de Platão até os tempos atuais, durante muitos anos, tem-se estabelecido regras e esquemas categoriais distintos. Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1999) afirma que o formalismo russo, mais especificamente Bakhtin, rejeita uma classificação rígida e estática do gênero literário, concebendo-a como uma entidade evolutiva. Esta concepção dinâmica de gêneros que se modificam lentamente ou bruscamente, dando espaço para novos gêneros e desaparecendo com outros, permite evidenciar o caráter do sistema social e literário influenciar na dinamicidade das transformações. Conforme Jakobson, a função dos gêneros literários dominantes poderia ser assim classificada:

[...] o gênero épico, centrado sobre a terceira pessoa, põe em destaque a função referencial; o gênero lírico, orientado para a primeira pessoa, está vinculado estreitamente à função emotiva; o gênero dramático, ‘poesia da segunda pessoa’, apresenta como subdominante a função conativa e ‘caracteriza-se como suplicatório ou exortativo conforme a primeira pessoa esteja nele subordinado à segunda ou a segunda à primeira. (JAKOBSON *apud* SILVA, 1999, p. 373)

Após os formalistas russos, outras concepções sobre os gêneros literários vieram à tona, e cada momento histórico teve papel importante e crucial nestas transformações. A título de exemplo, na Antiguidade, a epopeia e a tragédia foram os gêneros literários mais apreciados. O Renascimento permitiu o surgimento de novos gêneros literários, bem como o declínio de inúmeros outros gêneros medievais. De acordo com Aguiar e Silva (1939), os gêneros literários podem dividir-se em subgêneros, como exemplo, encontram-se o romance pastoril, o romance picaresco e o romance de educação, no entanto esses estão mais susceptíveis a modificações ao longo do tempo.

Aguiar e Silva (1990, 612) afirma que o texto dramático possui especificidades diferentes do texto teatral, uma vez que o texto dramático é especificamente literário e o texto teatral o é parcialmente, pois se utiliza de outros códigos de representação, como o “proxêmico”, o “cinésico”, o “paralinguístico”, os efeitos sonoros e visuais, apresentando vários sistemas semióticos. O texto dramático é constituído por réplicas e atos locucionais, ilocucionais e perlocucionais, principalmente no momento em que o texto dramático for encenado, pois ao ser encenado o teatro apresenta a perlocutividade, ou seja, o dizer e o fazer. Ao caracterizar-se por um texto pragmático, poder-se-ia afirmar que apresenta elementos dêiticos que estão em relação ao enunciador e ao enunciatário, pois há sempre um ‘eu’ que fala para um ‘tu’, em um determinado espaço, em um determinado lugar e necessariamente em um tempo presente.

Aguiar e Silva afirma que “o texto dramático se realiza como texto teatral [...] para se transformar num texto oralmente realizado por instâncias de enunciação ficticiamente encarnadas por atores, por comediantes e comunicado a espectadores pelo canal vocal-auditivo” (1990, p. 614). Dessa forma, o texto teatral pode ser considerado a mais pura modelização da própria comunicação humana. Assim, o receptor do texto teatral não estará sozinho, ele vai assistir à peça com a presença de inúmeros outros espectadores, no entanto, o leitor do texto dramático poderá fazê-lo na sua individualidade, portanto o teatro estará mais vinculado a uma data e horário específicos, por se tratar de uma manifestação social e ritualística.

Os gêneros dramático (e teatral), narrativo e lírico fundamentam-se em representar a existência humana. Cabe ressaltar que Fernando Pessoa trabalha simultaneamente esses três gêneros. Há casos em que, na confluência de gêneros, o dramático apresenta propriedades e características comuns ao lírico, como é o caso do drama lírico “Salomé”, de Fernando Pessoa. O gênero lírico⁹, mais especificamente, caracteriza-se pelo introspectivo, pelo oculto ou pelo particular; o poeta prefere falar consigo mesmo, com uma deusa, com um amigo ou com um ser sobrenatural.

Com uma estrutura que se aproxima do gênero lírico, as peças *Salomé*, de Oscar Wilde, e “Salomé, de Fernando Pessoa, apresentam na sua estrutura um discurso se opõe ao discurso positivista, pois apresentam esferas alógicas, metafísicas e oníricas que são aspectos presentes em obras tributárias da estética simbolista. Para Carlos Reis (1990), o positivismo pretendia explicar a sociedade e os indivíduos com certezas dogmáticas, no entanto, no final do século XIX, as sociedades e os indivíduos entram em ‘crise’ e estes passam a questionar tais certezas; ao fazer isso, até mesmo a linguagem se modifica, alguns escritores utilizam-se de heterônimos para se expressarem e ao fazer isso respeitam a “[...] anulação do sujeito enunciante, bem como à relação entre o eu falante e o eu falado no âmbito da significação” (REIS, 1990, p. 188). Dessa forma, tanto o mito da Salomé como o teatro espetáculo exigem constantes transformações a cada momento que estão em cena.

⁹ Para Carlos Reis (2003, p. 306), a poesia lírica é o conjunto de textos literários que podem ser integrados no modo lírico, ou seja, são textos estruturados em uma forma versificada. A poesia lírica é o “trabalho sobre a língua e sobre os recursos expressivos que ela faculta” (REIS, 2003, p. 306). Assim, o poema lírico é um ato comunicativo e é por meio das palavras que se pode comunicar um conhecimento muito especial do como algo é individual.

A poesia lírica é o conjunto de textos literários que podem ser integrados no modo lírico, ou seja, são textos estruturados em uma forma versificada. Segundo Reis (2003, p. 306), a poesia lírica é o “trabalho sobre a língua e sobre os recursos expressivos que ela faculta”; assim o poema lírico é um ato comunicativo, ou seja, é por meio das palavras que se pode comunicar um conhecimento muito especial do como algo é individual.

Carlos Reis (2003, p. 314) apresenta três propriedades do modo lírico, sendo elas: a “interiorização” que está centrada numa propensão egocêntrica do sujeito lírico; a subjetivização, que está no plano técnico-compositivo, e a “motivação” que tem em vista o semântico. Segundo Reis (2003), a interiorização define-se por um posicionamento do sujeito poético como individualista, mas não no sentido literal da palavra, uma vez que o poeta pode ser muito solidário com os outros, e suscitar no leitor seus sentidos para construir as mais belas imagens; já a tendência subjetiva traduz-se pela presença do ‘eu’, no qual há uma relação pessoal do poeta com o mundo e com os outros, na procura incessante do auto-conhecimento; e por fim, textos líricos devem ser entendidos como motivação poética que evoque sentidos, sendo a musicalidade decisiva para realçar essas qualidades expressivas.

Com a instituição do verso livre, abre-se a possibilidade da libertação do ritmo e que já não há mais a dependência de um metro fixo. Assim, a partir da segunda metade do século XX, na Europa, o versilibrismo surge como opção para dar ao ritmo uma certa fluidez, passa a ser mais importante a imagem gráfica, sendo que o texto deixa de ser meramente horizontal e passa a adquirir formas figurativas no espaço em branco da página. Além dessa inovação, o texto poético passa a não seguir mais uma entidade estática, a poesia é agora visual, auditiva, linguística e espacial, ou seja, a palavra “move-se”, “anima-se” e o “texto reconstrói-se incessantemente” (REIS, 2003, p. 335).

Os intergêneros formados pela confluência de gêneros fazem-se presentes na poética de Fernando Pessoa. Este cria um novo gênero literário, o gênero lírico dramático por se tratar de “[...] um poeta lírico escrevendo poesia dramática” (LOPES, 1991, p. 183). Neste novo gênero, há a presença de um narrador/autor que coloca em cena uma personagem que passa a ganhar voz e a contar sua própria história. Assim,

[...] um poema lírico tem uma estrutura fechada – é completo e perfeito como um casulo ou um cristal – ao contrário da composição dramática ou narrativa. Um texto lírico dispensa contexto, basta-se a si-próprio – é entendível só por si. Dispensa também o “aqui” e o “agora” que estrutura o texto dramático – mesmo que sejam o de um lugar que não existe em lugar nenhum, e de um tempo não mensurável pelo nossos relógios e calendários” (LOPES, 1991, p. 183;184).

Um exemplo claro da escrita peculiar de Pessoa é o drama estático “O Marinheiro” e “Salomé”, pois o drama-lírico põe em cena personagens que ao mesmo tempo em que são narradas, tornam-se narradoras da estória.

Para Teresa Rita Lopes (1991, p. 184), Fernando Pessoa, poeta lírico-dramático apresenta seu romance drama em gente constituído de “três gêneros” distintos: o “narrativo”, o “drama” e a “poesia”. O gênero narrativo constitui-se de um narrador que interage com um possível ouvinte/leitor, o drama ocorre na relação entre um ser que atua e interage com alguém em um tempo e lugar definidos, ao passo que no gênero poesia há apenas o poeta que fala e exterioriza seus mais profundos sentimentos. Desse modo, “Não podemos, [...], esquecer que Pessoa aparece nesse drama-em-gente como personagem também, ao mesmo nível dos outros: os Heterônimos contam, “criam” a personagem F. Pessoa pelos mesmos processos que Pessoa utilizou para os criar, [...]” (1991, 186).

Assim, para Teresa Rita Lopes, “O romance-drama-em-gente é constituído não apenas pelos monólogos de cada personagem e pela sua interação, mas também pelos fios narrativos que os congregam numa teia única” (1991, p.172). Em outro ensaio, a autora afirma: “É uma teia tecida a várias mãos, um conto contado a várias vozes.” (LOPES, 1988, p. 19). Poder-se-ia, então, afirmar, com base na teorização de “romance drama-em-gente”, formulada por Teresa Rita Lopes (1991) que Fernando Pessoa é a representação do palco em que atuam e interagem os mais diversos personagens, tanto as personalidades literárias como os heterônimos e o próprio ortônimo. Assim, pode-se afirmar que toda a obra deixada pelo ortônimo Fernando Pessoa e seus heterônimos constituem um grande romance. O processo de criação dramática heteronímica também se faz presente na composição de vozes que

enunciam outros mundos possíveis em peças como “O Marinheiro” e “Salomé”, esta última objeto de análise deste trabalho.

3 Salomé em relações dialógicas

3.1. Fernando Pessoa, leitor de Oscar Wilde

Uma pesquisa detalhada à obra édita de Fernando Pessoa, é possível encontrar vinte e dois textos que comprovam a leitura e o contato com as obras de Oscar Wilde. Na grande maioria os textos foram escritos pelo próprio Fernando Pessoa e outros pelos seus heterônimos. Os textos retratam principalmente sobre as frequentes leituras, o estilo de escrita e a religião de Oscar Wilde.

Precisamente a partir de Fevereiro de 1913, Pessoa iniciou um diário que redigiu durante parte de sua vida. Este diário retrata lugares que o poeta visitou ou textos que ele leu, mais parece mais com um diário de trabalho do que um diário mais pessoal. No diário de Fernando Pessoa, de 18 de Fevereiro de 1913, o autor relata ter lido páginas sobre Wilde, “De noite estive na Brasileira, saí logo, com o Costa. Fui para casa a pé com ele. Esbocei o folheto sobre o Oscar Wilde e parte da teoria da Aristocracia” (PESSOA, 1966, p. 32); já no dia 20 de Fevereiro de 1913, há o seguinte registro “Noite toda em casa. Serão dormi. Acordado das 0 às 4, escrevendo vários fragmentos sobre Oscar Wilde, educação, e teoria aristocrática” (PESSOA, 1966, p. 36), e no dia 26 de Fevereiro de 1913 “De manhã decidi escrever em português O Templo de Jano; e em inglês só Controversial Matter, como Concerning Óscar Wilde, a defesa da Rep[ública] Portuguesa, etc. — De noite na Brasileira. Várias ideias paradoxais” (PESSOA, 1966, p. 37).

A presença de Oscar Wilde, direta ou indiretamente, é constante em todos os trechos, enunciando juízos de crítica literária à obra do autor de *O retrato de Dorian Gray*.

Pessoa, até então, se referia como leitor de Oscar Wilde, porém mais tarde algumas críticas são com tom de insultos e furiosas repreensões redigidas a ele. Pessoa afirma que o estilo de escrita de Oscar Wilde se preocupa muito com o público e com o como agradar ou desagradar quem o lê, já para Pessoa “O artista deve escrever, pintar, esculpir, sem olhar a outra coisa que ao que escreve, pinta, ou esculpe” (1966, p. 158).

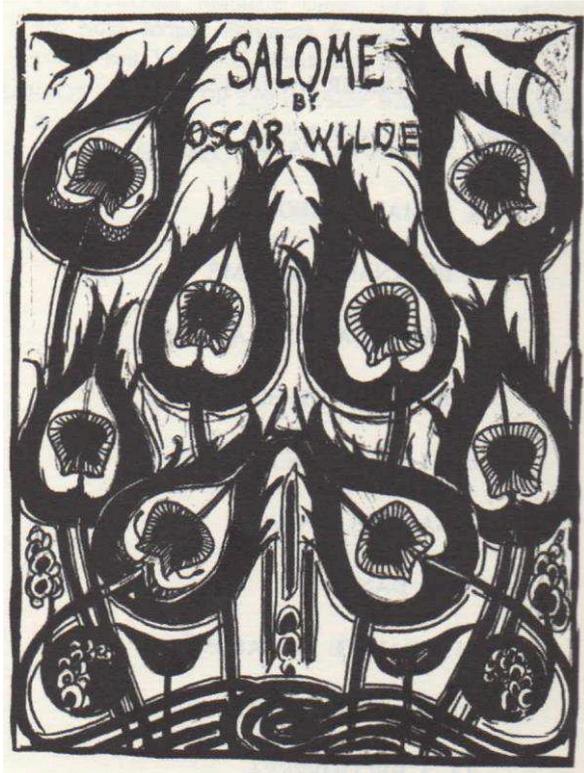
Por fim, Fernando Pessoa trata da religião de Oscar Wilde como pagã, para ele “Ninguém menos que Wilde sentiu ou soube o que era o paganismo” (PESSOA, 1966, p. 334), para Wilde as pessoas não vivem com espontaneidade, na maioria das vezes vivem uma

vida fictícia e alheia. No que se refere a aspectos religiosos, Pessoa designa Oscar Wilde de “lixo cristão” e produto do “baixo cristismo” como comprava o trecho a seguir: “Enumerar todo o lixo cristão com pretensões pagãs dos Matthew Arnolds, dos Oscar Wildes e dos Walter Paters do baixo-cristismo, seria enfadonho e desolador” (PESSOA, 1994, p. 186). Nota-se que os discursos se tornam controversos, uma vez que primeiramente Pessoa demonstra ser um leitor assíduo de Oscar Wilde, sendo este parte de seu repertório de leitura. Em contrapartida, Pessoa se confronta com alguns ideais de Wilde quando este se auto nomeia “anti-cristão” ou “pagão”.

A partir das leituras de textos de Oscar Wilde, bem como de outras fontes não documentadas na obra editada, possivelmente textos de Mallarmé, Fernando Pessoa escreve sua própria versão do mito Salomé. No entanto, Fernando Pessoa nunca chegou a concluir o texto dramático sobre a personagem bíblica. Em sua versão de “Salomé”, o sonho é uma característica peculiar e tipicamente simbolista, já que relacionado a “vivências fluidas, pré-lógicas, inefáveis” (MOISÉS, 1985, p. 9), expressas por símbolos e metáforas polivalentes, uma vez que, conforme Svend Johansen, “o símbolo é a expressão sugestiva duma tonalidade numa imagem que contém a possibilidade duma transcendência múltipla” (*idem*, p. 10). Para Fernando Pessoa ter escrito uma versão de “Salomé” não é uma tarefa fácil, pois para Pessoa “A prática da pederastia, embora nem sempre fácil [...], é contudo mais fácil que a produção de uma segunda ‘Salomé’” (1966, p. 133). A forma de Pessoa abordar este mito é única e original, pois nesta peça todas as personagens podem ser vistas como criações de Salomé.

3.2 A Salomé de Oscar Wilde

A *Salomé* de Oscar Wilde foi escrita originalmente em Francês em 1891, no entanto só foi publicada em Paris e Londres em 1893. Segundo Renata Maria Parreira Cordeiro (2002 *apud* WILDE, 2002, p. 9), autora da introdução e tradutora da versão em português aqui analisada, em 1894, a peça foi traduzida para o inglês por Alfred Douglas e ilustrada por Aubrey Beardsley, porém a tradução não fora apreciada por Oscar Wilde que a revisou e mesmo assim não o agradou. A peça foi baseada na Bíblia e em outras leituras feitas por Wilde, principalmente em autores franceses como: Hérodiades de Flaubert (1876) e Hérodiade de Mallarmé (1871).



Aubrey Beardsley, ilustrações para *Salomé* de Oscar Wilde. WILDE, 2002, p. 122



Aubrey Beardsley, ilustrações para *Salomé* de Oscar Wilde. WILDE, 2002, p. 135

Algumas personagens da peça de Oscar Wilde são as mesmas da matriz bíblica, entre elas: Herodes, Herodes Filipe, Herodíade, Salomé e João Batista. No entanto, há algumas diferenças de nomenclatura entre a Bíblia e a peça de Oscar Wilde, entre elas: na versão bíblica, Salomé é apenas designada como filha de Herodíade, como especificado no evangelho de Mateus e Marcos: “Mas, na festa de aniversário de Herodes, a filha de Herodíade dançou no meio dos convidados [...]” (MATEUS, XIV, 6) e “A filha de Herodíade apresentou-se e pôs-se a dançar, com grande satisfação de Herodes e dos seus convivas. [...]” (MARCOS, VI, 22) já na peça de Oscar Wilde, João Batista recebe o nome bizantino de Iokanan e a filha de Herodíade, antes sem nome, passa a se chamar Salomé. Para o Dicionário de Mitos Literários (1977, p. 806), o significado do nome Salomé é “a pacífica” ou “a Pacificadora”; na Bíblia é usada como instrumento para matar João Batista, obedecendo a vontade de sua mãe, já na peça de Oscar Wilde, é Salomé quem toma a iniciativa de tirar a vida de Iokanan.

Salomé de Oscar Wilde foi escrita para ser encenada, no entanto, Wilde nunca viu seu texto ser encenado no palco. Segundo CORDEIRO (2002 *apud* WILDE, 2002, p. 7) a primeira apresentação ocorreu no momento o autor estava preso e a segunda encenação deu-se após a sua morte. Conforme a abordagem de Mircea Eliade, é possível afirmar que, a partir

do mito bíblico, *Salomé* de Wilde narra uma história sagrada, representando “[...] um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos” (1963, p. 12). Contudo, *Salomé* de Oscar Wilde, diferentemente da Bíblia, além de receber um nome, apresenta desejos, é mais sedutora e erotizada, principalmente pelos olhares do jovem Sírio e de Herodes.

O JOVEN SÍRIO: Que linda está a princesa Salomé esta noite! (WILDE, 2002, p. 16)

SALOMÉ: Eu não fico. Não posso ficar. Por que o tetrarca não para de olhar para mim com os seus olhos de toupeira, sob as suas pálpebras trêmulas?... É estranho que o marido da minha mãe fique olhando para mim desse jeito. Não sei o que isso quer dizer... Na verdade, eu o sei sim. (WILDE, 2002, p. 22).

Embora o título da peça seja Salomé, “Wilde dizia que a personagem principal era a Lua” (CORDEIRO, 2002, *apud* WILDE, 2002, p. 8). A primeira menção a Lua na peça é feita pelo Pagem de Herodíade,

O PAGEM DE HERODÍADE: Olhai a lua. A lua tem o aspecto estranho. Parece uma mulher saindo do túmulo. Parece uma mulher morta. Parece que está à procura de mortos. (WILDE, 2002, p. 16).

Já nesta passagem, pode-se observar a lua sendo caracterizada como feminina. Tendo em vista transformações biológicas relacionadas aos ciclos menstruais da mulher. A partir de uma perspectiva discursiva, o simbolismo lunar está intrinsecamente ligado à ideia de ciclos “dualismo, polaridade, oposição” (ELIADE, 1912, p. 77), que se relacionam com as inúmeras transformações da mulher ao longo da vida. Os símbolos procuram transmitir mensagens que constituem em enunciados escolhidos pelo autor para ressignificar e performativizar o mito de Salomé. Assim, o feminino demonstra um constante processo de transformação, além de ser “fonte e símbolo da fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 562). A lua também é descrita como enigmática e estranha:

O PAGEM DE HERODÍADE: Oh! Que aspecto estranho tem a lua! Parece a mão de uma morta tentando cobrir-se com um sudário. (WILDE, 2002, p. 27).

Em ambas as passagens de contemplação à lua, observa-se a presença da expressão ‘aspecto estranho’, como se a lua fosse mensageira de maus presságios, portadora de enigmas obscuros, simbolizando a luz na escuridão, está presente somente a noite e pelas fases que possui muda constantemente de forma; para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 564) “A lua

simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, por analogia com seu papel de refletor da luz solar.”. Na peça de Oscar Wilde, assume uma simbologia onipresente que parece reger as ações resultantes de um psiquismo perverso de algumas personagens como Herodíade e Salomé confirmando a representação diabólica da figura feminina nas poéticas finiseculares, tal como é defendido por Paula Mourão ao tratar do feminino perverso nessas poéticas. Dessa forma, a lua com seu princípio feminino, atua na peça de Wilde como se fosse um grande olho que tudo pode ver.

O olhar, assim como o amor não correspondido, é algo muito presente em toda a peça. Herodíade ao olhar para o marido Herodes, percebe que ele olha constantemente para Salomé, o jovem sírio também não consegue deixar de contemplá-la, no entanto, Salomé se apaixona por Iokanan, e por não ter seu amor correspondido, deseja a qualquer custo beijá-lo.

O PAGEM DE HERODÍADE: Não a olheis. Rogo-vos que não a olheis. (WILDE, 2002, p. 22)

HERODÍADE: Não se deve olhar para ela. Estais sempre a olhá-la. (WILDE, 2002, p. 36)

IOKANAN: Quem é essa mulher que está olhando para mim? Não quero que ela me olhe. Por que me olha com os seus olhos de ouro, sob o dourado das suas pálpebras? Não sei quem é. Não quero sabe-lo. Dizei-lhe que se vá. Não é com ela que desejo falar. (WILDE, 2002, p. 30)

Iokanan rejeita olhar para Salomé, pois teme ser seduzido por ela, como se fosse a Medusa, “Esta terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo, [...]” (BRUNEL, 1977, p. 623). Olhar para essa figura poderia imobilizar o homem a ponto de deixá-lo petrificado e sem saída, impossibilitando-lhe qualquer ação. Representada na peça de Oscar Wilde, próxima o arquétipo da Medusa¹⁰, Salomé é vista como o feminino perverso que se deve evitar. Iokanan rejeita o pecado e o “crime sádico” (MORÃO, 2001, p. 16) e de perversidade, pois Iokanan vê Herodíade e Salomé como perversas, sedutoras e diabólicas. Além disso, Herodíade se aproveita do corpo e da beleza de sua filha Salomé para conseguir o que deseja.

¹⁰ A associação da mulher à Medusa causa fascínio e perigo, para Brunel (1977, p. 623) seu olhar petrificante é como uma metáfora da “paixão à primeira vista”. O mito da Medusa seleciona aspectos da máscara e do espelho, no jogo em que a mulher bela pode petrificar quem a olhasse nos olhos.

IOKANAN: Para trás! Filha da Babilônia! Não vos aproximeis do eleito do Senhor. A tua mãe encheu a Terra com o vinho das suas iniquidades, e o grito dos seus pecados chegou aos ouvidos de Deus. (WILDE, 2002, p. 30).

IOKANAN: Não vos aproximeis de mim, filha de Sodoma, porém cobri o rosto com um véu, ponde cinzas na cabeça, e ide ao deserto à procura do Filho do Homem. (WILDE, 2002, p. 31).

IOKANAN: Para trás! Para trás! Ouço, no palácio, o bater das asas do Anjo da Morte. (WILDE, 2002, p. 31).

As expressões “para trás”, “não vos aproximeis”, “não vos aproximeis de mim”, “cobri o rosto com um véu” e “Para trás! Para trás”, proferidas por Iokanan e dirigidas a Salomé, demonstram o medo da aproximação com o feminino diabólico, que o poderia levar à perdição, ao pecado, e conseqüentemente a morte, como anunciado pelo “bater das asas do Anjo da Morte” Salomé caracterizada por figuras relacionadas à destruição como é o caso da passagem bíblica em que Deus destrói as cidades de Sodoma e Gomorra, pois os homens que lá habitavam eram “extremamente perversos e pecadores contra o Senhor” (GÊNESIS, XIII, 13) e devido às suas iniquidades, “O Senhor fez então cair sobre Sodoma e Gomorra uma chuva de enxofre e de fogo, vinda do [...] céu. (GÊNESIS, XIX, 24). Nesse cruzamento do arquétipo bíblico de Sodoma com o arquétipo grego de Medusa (teme-se a desmedida das pulsões eróticas, o que levaria a destruição e a morte.

Salomé é descrita por Iokanan, não pelas características físicas, mas sim como “filha de Sodoma” (WILDE, 2002, p.31), mulher imoral e perversa. Já, Salomé detém-se a descrever cada parte do corpo de Iokanan, demonstrando um desejo sensual, como se estivesse deixando de ser virgem ao contemplá-lo.¹¹

¹¹ Embora a peça de Oscar Wilde tenha como título/personagem principal “Salomé”, observa-se uma descrição maior ao corpo de Iokanan, trazendo-o como um homem belíssimo. A produção literária de Oscar Wilde apresenta uma atitude responsiva aos valores morais estabelecidos na Era Vitoriana, questionando-os. Em *O retrato de Dorian Gray*, há a exaltação da beleza, em particular, a beleza do personagem masculino que se eterniza em uma imagem pictórica, num quadro pintado por Lord Basil. A ênfase dada ao corpo masculino poderia ser explicada, a partir de uma perspectiva biográfica pela homossexualidade do autor, que estivera preso devido ao seu relacionamento afetivo com Alfred Douglas. Para Haythem Bastawy “Wilde went on a series of casual homosexual affairs, until his seriously fatal love relationship with Lord Alfred Douglas made him descend into the world of male prostitutes” (2015, p.15). Sem necessariamente incorrer em questões biográficas, percebe-se na estrutura interna do romance de *O retrato de Dorian Gray* desejos homoeróticos nas personagens masculinas, posição respaldada também por Haythem Bastawy “For instance, ‘Wilde saw the three [main] characters’ of *The Picture of Dorian Gray*, ‘as refractions of his own image.’ Certainly many of his fictional characters reflect his inner troubles with what he perceived as evil temptations.” (2015, p. 129). “Wilde se envolveu em um série de casos homossexuais, até que seu relacionamento com Lord Alfred Douglas o fez descender para um mundo de prostitutas masculinas.” e “Por exemplo, ‘Wilde viu os três personagens [principais]’ de *The Picture of Dorian Gray*, ‘como refrações de sua própria imagem’. Certamente, muitos de seus personagens de ficção refletem seus problemas internos com o que ele percebeu como tentações demoníacas” (Tradução Nossa).

SALOMÉ: Os olhos, principalmente, é que são terríveis. Parecem buracos negros feitos por archotes numa tapeçaria de Tiro. Parecem cavernas negras, habitadas por dragões, cavernas negras do Egito onde os dragões encontram refúgio. Parecem lagos negros agitados por luas fantásticas... Julgais que continuará falando? (WILDE, 2002, p. 29)

SALOMÉ: Estou apaixonada pelo teu corpo. O teu corpo é branco como o lírio de um prado que o ceifeiro jamais ceifou. O teu corpo é branco como as neves que repousam nas montanhas da Judéia e descem para os vales. [...] (WILDE, 2002, p. 31)

SALOMÉ: [...] Os teus cabelos parecem cachos de uva, cachos de uvas negras que pendem das vinhas de Edom, nas terras dos edomitas. Os teus cabelos são como os cedros do Líbano, como os grandes cedros do Líbano que fazem sombra para os leões e os ladrões que querem as noites em que a lua não se mostra, em que as estrelas têm medo, não são tão negras. [...] (WILDE, 2002, p. 32)

SALOMÉ: [...] A tua boca é como uma fita de escarlata sobre uma torre de marfim. É como uma romã cortada por uma faca de marfim. As flores da romãzeira, que florescem nos jardins de Tiro e que são mais vermelhas do que as rosas, não são tão vermelhas. Os rubros gritos das trombetas que anunciam a chegada dos reis, e metem medo ao inimigo, não são tão rubros. A tua boca é mais vermelha do que os pés daqueles que pisam as uvas nos lagares. É mais vermelha do que os pés das pombas que habitam os templos e são alimentadas pelos sacerdotes. [...] (WILDE, 2002, p. 33).

Como se pode observar na descrição feita por Salomé, Iokanan é constantemente analisado sob a perspectiva da comparação, pois para ela, seus olhos são como “buracos negros”, o corpo é “branco como o lírio”, os cabelos como “cachos de uvas negras” e a boca é “como uma fita de escarlata sobre uma torre de marfim”. Segundo Jeová R. de Mendonça, Iokanan “[...] é o único personagem a quem o texto permite descrever com certo rigor e concentração [...] A descrição de João Batista se faz, gradativamente, num apelo sexual de seu corpo” (2005, p. 205).

Na comparação feita por Salomé, a partir da descrição das partes do corpo de Iokanan, é possível perceber a presença constante das cores: “[...] o primeiro caráter do simbolismo das cores é a sua universalidade, não só geográfica mas também em todos os níveis do ser e do conhecimento, cosmológico, psicológico, místico etc.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 275), permitindo, assim, divergentes possibilidades de significados. Pode-se, contudo, relacionar o lírio, a torre e o cacho de uva ao símbolo fálico masculino. Para o *Dicionário de Símbolos*, a torre está relacionada a “Babel” que se tornou “a obra do orgulho humano” (2000, p. 889), podendo, assim, representar a soberania masculina e a vontade de se igualar a Deus. Já, o lírio pelas suas características peculiares de apresentar um pistilo no

interior da flor, possui um “aspecto fálico” (*idem*, 2000, p. 554). A decapitação de João Batista pode ser relacionada com o símbolo fálico masculino, numa estrutura psicanalítica relacionada ao complexo de castração.

O complexo de Medusa de Sigmund Freud cruza-se com outros discursos em que o homem tem ao mesmo tempo um desejo e um temor por essa *femme fatale* e esse temor está relacionado à castração. Para Freud (*apud* CHAVES, 2013, p. 92) “decepar a cabeça = castrar. O medo da Medusa é, então, medo da castração, que está ligado a uma visão amedrontadora”. Assim, a peça de Oscar Wilde performativiza o mito de Salomé, uma vez que este se cruza com outros discursos mitológicos, como é o caso de Medusa, Judite e Dalila. Esses mitos apresentam homens que possuem um grande medo e um grande fascínio pelas figuras femininas.

A castração do poder masculino é antecedida pela sedução exercida por essas figuras femininas. No caso da peça de Oscar Wilde, a sedução inicia-se num banquete oferecido por Herodes em comemoração de seu aniversário aos “embaixadores de César” (WILDE, 2002, p. 37). Este banquete é representativo da riqueza e das posses do rei e durante a festa muitos “vinhos e frutas” (WILDE, 2002, p. 40) são oferecidos aos convidados. Para Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 121), o banquete, “de modo geral, é um símbolo de participação numa sociedade, num projeto, numa festa”, resultado de um momento de confraternização. Mircea Eliade afirma que “pelo fato de o mito relatar as gestas dos Seres Sobrenaturais e a manifestação dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (1963, p. 13). Assim, os ritos revelam o comportamento em todas as atividades e atitudes humanas. O banquete oferecido por Herodes para os seguidores de César, rei do “Império Romano” (LUCAS, III, 1-2), representa um ritual vivo em que justificam determinados comportamentos humanos, como o de confraternização entre os povos de mesma soberania.

HERODES: [...] Nobre Herodíade, estamos nos esquecendo dos nossos convivas. Dai-me de beber, minha bem-amada. Enchei de vinho as grandes taças de prata e as grandes taças de vidro. Vou beber a saúde de César. [...] (WILDE, 2002, p. 50).

Na peça de Wilde, o banquete demonstra a desmedida e os excessos. Essa evidência é comprovada pelo pedido de Herodes para que Herodíade encha as taças de vinho, como se todos agissem apenas pelo instinto, demonstra que as ações são muito mais carnis e grotescas do que espirituais. E é durante o banquete que Herodes solicita à Salomé que dance para ele prometendo dar até metade de todo seu reino.

HERODES: Pela minha vida, pela minha coroa, pelos meus deuses. Tudo o que desejardes eu vos darei, até mesmo a metade do meu reino, se dançardes para mim. Oh! Salomé, Salomé, dançai para mim. (WILDE, 2002, p. 56).

Então Salomé, mesmo sob o olhar de reprovação da mãe Herodíade para que não dance, Salomé aceita o pedido do tetrarca e solicita as escravas que lhe trazem “perfume” e “sete véus” (WILDE, 2002, p. 58). Para o *Dicionário de Símbolos*, “[...] os perfumes e odores têm um poder sobre o psiquismo” (2000 p. 710). Já o véu,

“O véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo; ocultando apenas pela metade, [...] todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2000, p. 951)

Salomé utiliza-se do perfume e do véu como arma de sedução para embriagar o rei e conseguir o que deseja. Não é em vão que no enfrentamento discursivo os símbolos já estão presentes no discurso de Salomé com Iokanan, na cena anteriormente descrita. Nessa cena, o santo homem pede que ela se cubra com véu: “cobri o rosto com um véu, ponde cinzas na cabeça, e ide ao deserto à procura do Filho do Homem” (WILDE, 2002, p. 31).

Observa-se, que na versão teatral de Oscar Wilde, há a presença desses dois novos elementos (perfume e véu) não mencionados na cena descrita pela Bíblia. A dança de sete véus é explicada no livro Salomé na seção ‘Notas’ de número 77 “O véu faz parte do aparato das dançarinas orientais e representa a alma feminina [...]” (WILDE, 2002, p. 78), e ainda, “A Dança dos Sete Véus simboliza os sete portões pelos quais Ishtar teve que passar até a sua chegada no Inferno, desnudando o corpo e a alma” (WILDE, 2002, p. 79). O véu, simbolicamente, esconde e revela o corpo e a sensualidade feminina.

Pode-se também mencionar que a presença do número sete é muito constante nas passagens bíblicas, principalmente no que se refere à criação do mundo, “Tendo Deus terminado no sétimo dia a obra que tinha feito, descansou do seu trabalho” (GÊNESIS, II, 2), formando os sete dias da semana. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2002, p. 828) “[...] sete também é o número de Satanás, que se esforça em imitar a Deus [...] a besta infernal do apocalipse (XIII, 1) tem sete cabeças”. Na peça de Oscar Wilde, o sete está ligado com o diabólico, com as imperfeições do mundo profano em relação ao sagrado, tal como Lúcifer se apresenta como um anjo caído a tentar desesperadamente imitar a Deus. Dessa forma, Salomé é vista por Iokanan como a mulher diabólica multifacetada.

SALOMÉ: Fala mais, Iokanan. A tua voz me inebria. (WILDE, 2002, p. 30).

IOKANAN: Para trás, filha da Babilônia! Foi pela mulher que o mal entrou no mundo. Não me faleis. Não quero escutar-te. Só escuto as palavras do Senhor Deus. (WILDE, 2002, p. 32).

As expressões utilizadas por Salomé – “fala mais” e a “tua voz me inebria” – permite demonstrar o encantamento de Salomé pela beleza de Iokanan. Já a expressão “foi pela mulher que o mal entrou no mundo”, numa das réplicas de Iokanan, corrobora com a visão bíblica de que o mal está relacionado à figura feminina. Salomé é vista com múltiplas faces. É, portanto, no enfrentamento discursivo que tanto as palavras de Salomé, como a de Iokanan apresentam conflitos de ambivalência, de medo e de fascínio.

Já a dança, para o *Dicionário de Símbolos* (2000, p. 320), tem também o poder de liberar o ser humano de seus limites. Dessa forma, Salomé utiliza-se da dança para seduzir e, em atitude desmedida, pede algo inesperado ao tetrarca: em troca da dança, Salomé, manipulada pela mãe Herodíade, pede a cabeça de Iokanan. Para Bakhtin (1988), é na diversidade de línguas e de vozes que o enunciador exprime seu estilo. A peça de Oscar Wilde é uma amplificação discursiva do discurso bíblico. Há uma elipse na bíblia sobre a dança, pois os valores de conduta pregados pela Bíblia são distintos. No entanto, a peça de Oscar Wilde apresenta uma atitude responsiva tanto em relação ao discurso bíblico como à rígida moral vitoriana, pois apresenta um cenário complexo de sons, perfumes e demais sensações que marcam o descontrole das pulsões eróticas.

HERODÍADE: A minha filha faz bem de pedir a cabeça desse homem. Ele vomitou insultos contra mim. Disse monstruosidades contra mim. Vê-se que gosta muito da mãe. Não cedais, minha filha. Ele jurou, jurou. (WILDE, 2002, p. 61).

Tanto na passagem bíblica como na peça de Oscar Wilde, Herodes acreditava que João Batista era o messias enviado por Deus e que havia ressuscitado dos mortos:

É João Batista que ressuscitou. É por isso que ele faz tantos milagres. (MATEUS, XIV, 2)

O rei Herodes ouviu falar de Jesus, cujo nome se tornara célebre. Dizia-se: ‘João Batista ressurgiu dos mortos e por isso o poder de fazer milagres opera nele.’ [...] Ouvindo isto, Herodes repetia: ‘É João, a quem mandei decapitar. Ele ressuscitou.’ (MARCOS, VI, 14-16).

Por crer que João Batista (Iokanan) era o santo homem, Herodes temia matá-lo, pois essa ação traria muitas desgraças ao seu reino, no entanto, por motivo de sua promessa, Herodes acaba cedendo, e pede ao Soldado que dê a Salomé o que pede. Herodes afirma ser escravo de sua própria palavra. Para ele, mentir ou não cumprir a palavra é como ser covarde. Há, portanto um conflito de ambivalência, pois Salomé consegue, com seu poder de sedução, desestruturar o poder patriarcal representado por Herodes. Para o tetrarca, apresenta um conflito entre a palavra empenhada e as premonições acerca da morte de um santo.

HERODES: [...] Sou escravo da minha palavra e a minha palavra é a palavra de um rei. (WILDE, 2002, p. 57)

Ao receber a cabeça de Iokanan em uma bandeja, Salomé beija-o na boca, já que não conseguiu tocá-lo em vida, pois Iokanan era um homem de bom coração e boa índole, não se deixando levar pela perdição e o pecado. Salomé sabia que jamais o teria em vida, “foi preciso matar para poder tocar” (MORÃO, 2001, p. 19). No entanto, Salomé “por amar o corpo sagrado e interdito daquele que os outros veem como a voz do espírito, como um não corpo” (MORÃO, 2001, p. 19), por desejar o indesejável, por querer o impossível, por ostentar seus caprichos, ela também morre.

O rei Herodes, consternado com a cena da decapitação, solicita aos soldados que matem Salomé. Em representações pictóricas e escultóricas do mito de Salomé, é possível ver o horror de Herodes quando lhe entregam a cabeça de João Batista, o que explica que, na peça de Oscar Wilde, sancione negativamente Salomé, sobretudo após o espetáculo grotesco do beijo na cabeça morta.

HERODES, virando-se e vendo Salomé
Aos Soldados
Matai essa mulher! (WILDE, 2002, p. 69)

O horror de Herodes ao receber a cabeça decapitada de S. João Batista pode ser percebida num conjunto escultórico em alto relevo na pia batismal, feita pelo renascentista Donatello, a imagem apresenta três dimensões, representando no plano mais ao fundo, a decapitação de João Batista pelos soldados. No plano intermediário, há o transporte da cabeça do santo homem para Herodes e Salomé. Já, em primeira dimensão, é possível observar o semblante de horror de Herodes e de seus convidados, e a contemplação de Salomé ao receber o que tanto deseja.



Donatello. O Banquete de Herodes/Pia Batismal. 1323-1427. Relevo Stacciato. 60 x 60 cm. Catedral de Siena (Cattedrale di Santa Maria Assunta).

Salomé é então esmagada pelos escudos dos soldados. Para Brunel (1977), há uma quantidade significativa de lendas, entre elas: gregas e alemãs, bem como, em contos germânicos que retratam cenas da noite de São João, em que Salomé é condenada como pecadora, e lendas da Idade Média que irão “inventar para Salomé castigos exemplares” (BRUNEL, 1977, p. 807), enunciados que mostram a destruição do feminino perverso. A presente análise pretendeu apresentar a discursivização dos diversos mitemas que caracterizam o mito da Salomé como *femme fatal*, aquela que seduz e inebria o homem até a sua completa aniquilação, destruição e morte.

Na peça de Oscar Wilde, diferentemente da bíblia, os personagens ganham voz e é a partir dos enunciados que proferem, que o autor se responsabiliza por essa nova construção arquética que se reconstrói historicamente; assim, a Salomé passa a ser representada de inúmeras maneiras ao longo dos tempos.

3.4. A Salomé de Fernando Pessoa

A peça “Salomé” de Fernando Pessoa constitui um “drama estático” (MORÃO, 2001, p. 46), no qual não há conflitos e ações, mas sim revelações. “Salomé” de Pessoa apresenta relações dialógicas com a Salomé bíblica e a de Oscar Wilde, porém sua concepção é menos erotizada e as personagens não agem pelo corpo, mas sim pelos enunciados que

performativizam. Nessa obra, os personagens bíblicos são: Salomé, Herodes e João Batista, designado apenas por João.

A concepção dramatúrgica de Fernando Pessoa, em forte diálogo com dramas simbolistas de Mallarmé e Maeterlinck, centra-se mais na palavra do que na ação, tal como ocorre em outro drama lírico de Pessoa, “O Marinheiro”, publicado em 1915, no primeiro número da revista *Orpheu*, em Lisboa. Como referido no subtítulo, trata-se de um “drama estático em um quadro” (PESSOA, 1971, p. 37). A peça apresenta três veladoras velando uma quarta donzela. As veladoras não são nomeadas, mas sim designadas como Primeira, Segunda e Terceira. O drama desenvolve-se em um quarto, a cena toda ocorre imóvel e há a pretensão de ser assim,

SEGUNDA: [...] Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho. (PESSOA, 1971, p. 39)

Acerca de “O Marinheiro”, ressalta Teresa Rita Lopes: “Nada acontece de real e nenhum conflito opõe umas às outras as personagens em cena, as Veladoras, que, apesar de três, compõem uma personagem única, oficiante de oculto ritual que invoca os poderes do sonho para fazer face à morte” (2009, p. 5).

No drama estático, as veladoras, então, começam a lembrar o passado, porém a Segunda veladora começa a narrar um sonho que tivera à “beira-mar”. A partir desse momento, ela conta a história de um marinheiro que naufragou e ficou perdido em uma ilha. Por estar só, e muito triste, o marinheiro começou a sonhar um novo mundo, um novo país. Sonhou uma nova vida, com novas pessoas, um novo nascimento, uma nova família, porém, ao passo que sonhava, criava um outro mundo possível, e quanto mais sonhava, mais se distanciava do mundo que lhe fora real. A Segunda veladora chega, então, a questionar se na realidade não são elas que estão sendo sonhadas pelo marinheiro.

SEGUNDA: [...] Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho d'elle? ... (PESSOA, 1971, p. 51)

Percebe-se que a obra “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, apresenta um abismo ou labirinto do qual não há saída. Toda a peça está no nível das imagens na qual uma veladora convida a outra para sonhar. É a história dentro da história, como bonecas russas, uma dentro da outra, como num sonho sem fim. Para Eduardo Lourenço, “[...], a temporalidade é uma mera ilusão [...]” (2004, p. 114), no sonho, o tempo é interior, em deslocamentos e

condensações de imagens típicas do processo onírico como performatividade do inconsciente. Os dramas líricos de Fernando Pessoa não estão em um tempo cronológico, mas tendem a uma abstração, ao utilizarem as personagens como portadores de linguagem, permitindo ao leitor decifrar os enigmas de sua obra e, conjuntamente com o autor, vivenciar as mais inusitadas experiências.

“Salomé” de Fernando Pessoa é um drama lírico que apresenta relações dialógicas com o mito bíblico e com a peça de Oscar Wilde, uma vez que todo texto responde a um “já dito”, ocorrendo o cruzamento de sentidos que se aproximam ou que se afastam, mas que para Bakhtin, “o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem” (1988, p. 86). No drama lírico de Pessoa, a representação do mito de Salomé é ressignificada. Nessa peça, Salomé está em um terraço acompanhada de pelo menos duas outras pessoas, que não recebem um nome, mas são designadas como A e A2. Pode-se supor que sejam duas aias, escravas ou damas de companhia. Salomé, então, inicia sua fala descrevendo a si mesma.

SALOMÉ: A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o som (encanto) da minha voz distrai-os de sonhar. (PESSOA, 1977, p. 515)

SALOMÉ: [...] Sou fatal como as noites e os outonos, e no meu coração há já uma saudade de todos quantos matarei. (PESSOA, 1977, p. 516)

Pela descrição, já se é possível identificar Salomé como uma mulher sedutora e que transmite inveja a outras mulheres por apresentar uma beleza estonteante. Pelas palavras de Salomé, se pode saber brevemente algumas de suas características físicas.

SALOMÉ: [...] perfil entrevisto, dos meus olhos desviados, do recorte das minhas sobrancelhas muito negras contra a pele morena muito branca da minha fronte coroada de sombras. (PESSOA, 1977, p. 516)

Por ser um drama estático, há uma “[...] Salomé que não age mas fala [...]” (MORÃO, 2001, p. 46). Não é pelas ações que as cenas ocorrem, mas sim pelo uso da palavra. Pela palavra, Deus criou o mundo, “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ e a luz foi feita.” (GENESIS, I, 3), e é pela palavra que Salomé convida suas aias para que sonhem com ela, para que sonhem em voz alta um sonho que se torne uma “história”, como ela própria menciona.

SALOMÉ: Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. [...] (PESSOA, 1977, p. 517)

Esta “história” passa a ser “um sonho” sonhado por Salomé em companhia das suas aias. Para o Dicionário de Símbolos (2000, p. 849), “o sonhador é convidado a exprimir espontaneamente tudo o que as imagens, as cores, os gestos, as palavras de seu sonho, tomadas isoladamente ou em grupo, evocam nele.” E é a partir deste sonho que Salomé e suas aias vão construindo um ideal de vida num misto entre fantasia e realidade.

SALOMÉ: Contai, sim, o que vos conto que vos contar-vos. Sonharmos, sonharemos o mesmo sonho. Se o sonharmos todas, ele será mais belo do que é, e terá uma vida longínqua e trémula como a candeia das imagens que vivem no fim do mundo. (PESSOA, 1977, p. 516)

Para Salomé, sua vida pode ser comparada com uma planície ou relacionada à monotonia. A vida para ela se torna sem sentido, restando apenas o sonhar; Para Jung (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 849) “[...] o sonho é o teatro onde o sonhador é ao mesmo tempo o ator, a cena, o ponto, o diretor, o autor, o público e o crítico”, possibilitando ao sonho criar um novo mundo, viajar e conhecer novos horizontes.

SALOMÉ: Eu, filha de Herodes, não tenho dia em que não queira a noite nem noite que não anseie pelo dia. (...) A minha vida é uma planície a que se segue outra planície. Não raia sol que me traga a alegria do outro, nem lua que me lembre mais os sonhos que não sei sonhar. (PESSOA, 1977, p. 516)

Na peça de Fernando Pessoa, a palavra cria possibilidades. Como apresentado anteriormente, tanto as personagens Salomé como a Segunda Veladora e o Marinheiro criam mundos possíveis, tal como ocorre na dramatização heteronímica, discutida abundantemente por Teresa Rita Lopes. No drama lírico “Salomé”, a ação performática da palavra¹² gera novos mundos possíveis. Segundo Paula Morão (2001, p. 46), “A personificação dos sonhos pela palavra performativa vai gerar João”. Sentenças performativas, segundo John Langshaw Austin em seu livro: *Quando dizer é fazer* exemplifica que pelo proferimento de sentenças se está também tornando verdade um fato ou colocando-o em cena, ou seja, “[...] ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.” (1990, p. 25). E é pela palavra que Salomé cria um homem, nomeia-o João e o torna santo. Trata-se do profeta João Batista.

¹² Para que haja um proferimento performativo “Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado. O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e completo [...]”. (AUSTIN, 1990, p. 31)

SALOMÉ: Havia, no deserto para além do deserto, [...], um homem que queria um deus, [...]. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. (PESSOA, 1977, p. 518)

Na peça de Fernando Pessoa, é Herodes quem manda matar João Batista, no entanto, é dito a Salomé que a cabeça é de um bandido. Salomé, pelo poder da palavra, diz que não se trata da cabeça de um bandido, mas sim de um santo.

SALOMÉ: De quem é essa cabeça?

X: De um bandido que matava nas aldeias.

SALOMÉ: Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses.

X: Era de um bandido que matava nas aldeias.

SALOMÉ: Aproxima-se de mim a salva. (...). Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas – podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa muito pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. Quero vê-la, mas não quero vê-la bem. Afasta mais ainda. Aí, onde está, a luz do luar dá-lhe como um malefício. Quantos luars mais lhe não darão no sonho que outros terão do meu! Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais. Que homem era esse?

X: Era um bandido que matava nas aldeias.

SALOMÉ: Não te disse que essa cabeça era a de um santo que fazia deuses? Porque me dizes que era de um bandido que matava nas aldeias? Chamai o capitão da guarda – o que é louro e triste. (PESSOA, 1977, p. 519)

Salomé sente-se ofendida, pois o soldado que lhe traz a cabeça na salva de ouro duvida das palavras proferidas pela princesa. Esta, por sua vez, manda-o matar. Salomé é a responsável pela ruína, destruição e decapitação daquele que a enfrenta e a coloca em dúvida.

CAP: Chamaste-me, senhora?

SALOMÉ: Chamei. Está ali um homem com uma salva.

CAP: Senhora, vejo.

SALOMÉ: Na salva está a cabeça de um santo que criava deuses. Reparai no homem que tem a salva na mão.

CAP: Senhora, reparo.

SALOMÉ: Esse homem desmentiu-me. Quero que mateis esse homem.

CAP: Senhora, que mate esse homem?

SALOMÉ: Tendes a espada e a minha ordem. Que mais razão podeis querer? (PESSOA, 1977, p. 519)

Há na peça uma vaga passagem sobre as características de João Batista que são descritas por Salomé. As evidências são retiradas de pressuposições feitas pela própria princesa, pois ela não o conheceu em vida, mas sim pelo que ela imaginou em seus sonhos, por isso, faz suposições de quem poderia ter sido João.

SALOMÉ: Aproxima-se de mim a salva. (...). Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas – podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. [...] (PESSOA, 1977, p. 519)

Durante toda a peça, Salomé é a protagonista e também a única responsável por tudo o que ela criou, assim, pode-se dizer que “[...] a própria princesa congrega todos os papéis do mito [...]” (MORÃO, 2001, p. 46). Ao final da peça, Salomé dança à volta da cabeça de João Batista, celebrando o feito de ter conquistado o santo que criara através do sonho. Não há especificação de qual seja a dança, mas pode-se dizer que é uma dança em comemoração pela recompensa. Salomé possui uma ação performativa maior que na peça de Oscar Wilde, pois na peça de Pessoa, Salomé descreve os fatos e ao mesmo tempo os personifica pelas suas ações.

A peça de Fernando Pessoa retoma aspectos da obra de Oscar Wilde, no entanto não há uma precisão espaço/temporal, pois Pessoa dá voz a Salomé que passa a assumir e criar pela fala enunciados que se materializam; e é pela fala que Salomé convida suas aias para que sonhem com ela um sonho, que se for belo, poderá se tornar realidade. Assim, é pelo sonho que Salomé engendra João Batista.

4.5 Salomé em fios dialógicos

Salomé, de Oscar Wilde, e “Salomé”, de Fernando Pessoa são textos dramáticos com estrutura composicional bem diferentes uma da outra. A peça do escritor irlandês apresenta um dinamismo e encadeamento das ações das personagens, ao passo que a de Pessoa é um drama estático. Isso permite perceber que a peça de Wilde possui uma narratividade, em que as personagens desenvolvem ações e apresentam réplicas. Já a peça de Pessoa é um drama lírico em que não há ações, pois é Salomé, que através da palavra cria a história, a partir de sua subjetividade. As falas e as imagens são concebidas por ela. A *Salomé* de Wilde apresenta elementos de temporalidade ligados àqueles presentes na Bíblia, como o dia natalício de Herodes “[...] na festa de aniversário de nascimento de Herodes” (MATEUS, XIV, 6), e “Chegou, porém, um dia favorável em que Herodes, por ocasião do seu natalício, deu um banquete aos grandes de sua corte, [...]” (MARCOS, VI, 21), o tempo de César “Mas César não vem à Judéia. Ontem, recebi cartas de Roma” (WILDE, 2002, p. 44) e a vinda o messias “É chegado o dia, o dia do Senhor, e ouço nas montanhas os passos d’Aquele que será o

Salvador do mundo. (WILDE, 2002, p. 44), etc. Já a peça de Pessoa apresenta uma maior imprecisão espaço/temporal, pois é difícil especificar em que lugar está Salomé e em que tempo, já que estes elementos são sobrepostos pelo Sonho. Para Paula Morão, “[...] tempo, memória e sensações estão desrealizados” (2001, p. 46).

Há, no entanto, em ambas as peças a presença do terraço, lugar de onde Salomé fala.

CENA: Um grande terraço no palácio de Herodes, dando para a sala de banquetes. Alguns soldados se debruçam na balaustrada. À direita, há uma enorme escada. À esquerda, no fundo, uma antiga cisterna, circundada por um muro de bronze verde. Luar. (WILDE, 2002, p. 15)

SALOMÉ: Trazei, disse, vossos sonhos para este terraço de onde se vê o mar.[...] (PESSOA, 1977, p. 516)

O terraço lembra um espaço aberto de onde se pode ver elementos da natureza como o céu, a lua, o mar, as estrelas, etc. Trata-se de onde se pode ver e se pode ser visto, como se Salomé não tivesse nada a esconder. Em ambas as peças, Salomé fala de um lugar – ou terraço – como descrito nas obras, o terraço pode ser subentendido como um espaço amplo e aberto, podendo representar a liberdade almejada por Salomé, pois é como se ela estivesse presa em si mesma, em suas angústias e aflições. Salomé quer o profeta, mas não o tem. As expressões: “Deixa-me beijar a tua boca, Iokanan” (WILDE, 2002, p. 34) e “[...] o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino” (PESSOA, 1977, p. 518) comprovam que Salomé desejava algo que era impossível, mas ao mesmo tempo o sonho e o destino tentariam resolver a pobreza da realidade em que ela se encontrava.

Na obra de Oscar Wilde, a princesa age por intermédio de si própria e pelas vontades da mãe Herodíade, já a Salomé de Pessoa se liberta, a partir do sonho, para criar sua própria história. Na peça de Oscar Wilde, Salomé, a *femme fatal*, é a responsável pelas mortes ocorridas. Primeiramente, Salomé é responsável pela morte do Jovem Sírio, pois por não suportar ver a amada apaixonada por Iokanan, o jovem tira sua própria vida. Ao fazer isso, além de interferir na decisão do rei Herodes – ele o único que pode dar a permissão para a morte de alguém – seu sangue é visto como um mau presságio. Posteriormente, Salomé, por intermédio da mãe, pede a cabeça de João Batista, sendo ela a intercessora do pecado. Já na peça de Fernando Pessoa, é Herodes quem manda matar o santo, no entanto há uma profusão de enunciados misturados na obra, pois primeiramente a cabeça é referida como a de um bandido, mas é Salomé que, pelo poder da palavra, diz se tratar de um santo. Porém Herodes

confirma as palavras proferidas por Salomé e diz que realmente se trata de um santo e não de um bandido. É neste momento que Salomé reafirma que seu sonho não passa de uma “mentira” ou criação que passa a ser real, criação próxima do mundo imaginário construído pelo marinheiro na peça homônima de Pessoa.

S[ALOMÉ] — Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no deserto havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sozinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena do que não têm nada. (PESSOA, 1977, p. 521)

O *Dicionário de Símbolos* afirma que o sonho “reflete uma angústia fundamental e universal” (2000, p. 845). Já para Mallarmé, o simbolismo está intimamente ligado à introdução do sonho como uma fantasia criadora e a eliminação do real ou “a destruição da realidade” (FRIEDRICH, 1991, 127). Há vários elementos simbolistas que podem ser facilmente encontrados nas peças de Oscar Wilde e Fernando Pessoa. Em Wilde, há a predominância das cores, ao passo que em Pessoa há os perfumes, o claro, o escuro, a musicalidade, a sinestesia etc. Para Mircea Eliade, os símbolos transmitem mensagens, “os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, compreensão metafísica do Homem” (1992, p.102). As imagens provocadas pelas cores, pelos sons e pelos sentidos olfativos estão em responsividade dialógica entre as peças, demonstrando características presentes em obras simbolistas.

O JOVEM SÍRIO: Nunca a vi tão pálida. (WILDE, 2002, p. 17)

O CAPADÓCIO: Aquela de mitra negra semeada de pérolas, e cabelos empoados de azul é a rainha Herodíade (WILDE, 2002, p. 18)

SALOMÉ: Será como um canto que cantemos juntas num sentido, e cada uma por sua vez na voz. [...] (PESSOA, 1977, p. 517)

A sinestesia produzida pela fusão de cores e sons tem o poder de criar, através do sonho, coisas que não existem, que acabam por se tornar mais verdadeiras que a própria realidade. Desse modo, Baudelaire procura aproximar o sonho ao inorgânico, pois para o referido autor o sonho é “perfeito como o cristal” (FRIEDRICH, 1991, p 54-55). Segundo Friedrich, uma das mais importantes contribuições de Baudelaire é a discussão sobre o sonho ter a capacidade de “criar o irreal” (1991, p. 55), posição retomada por Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteadado Corrêa:

Pessoa, por seu turno, isola na figura feminina de Salomé sua concepção de sonho como fundador do real; seu texto está muito mais próximo de um monólogo do que a peça de Wilde, aproximando-se, nesse sentido, do texto de Mallarmé, que também se serve da estrutura dialógica para mascarar um solilóquio. Mas se o francês realça o que a princesa tem de cruel, em todo seu egoísmo, Pessoa a delinea como uma sonhadora visionária, cuja capacidade de sonho margeia a constituição do real (2012, p.760)

A peça de Wilde apresenta um caráter profético, pois é João Batista que anuncia a vinda do Messias, do santo homem. Há também o caráter da premonição ao olhar para a lua ou ao pisar no sangue derramado pelo jovem Sírio, pois a lua é comparada a Salomé, ou seja, mulher imprevisível. O sangue anuncia um mal presságio, pois na peça, a morte de João Batista é previamente anunciada. Já na peça de Pessoa, é Salomé quem cria o santo e o nomeia João.

No teatro de Oscar Wilde, há a frequência do ‘olhar’, é o olhar que amaldiçoa, que condena, que pune, etc. Para Corrêa “Esses olhares que se atravessam são refletidos pela própria estrutura dos diálogos, na maior parte das vezes desencontrados” (2013, p. 759). O olhar é impregnado de mistérios, sendo que um simples olhar diz muitas palavras e é capaz de condenar ou amedrontar o outro. Já na peça de Pessoa, pode-se observar o verbo “criar”, pois pela palavra Salomé sonha e convida suas aias para que sonhem umas com as outras um mesmo sonho. Para Morão, “Não há mais acção a não ser interior, não há mais mundo que a dilacerada consciência do eu; [...]” (2001, p. 47). Assim, não há uma sequência lógica, pois no sonho são inúmeras as possibilidades.

A dança é a arte de movimentar o corpo e de se expressar. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “A dança é celebração, a dança é linguagem” (2000, p. 319), ou seja, é pela dança que o corpo fala e comunica seus anseios e sentimentos. Nessa perspectiva, a dança representa a “provocação”, o “teatro” e “liberdade de limites” (2000, p.319). Segundo Morão, “A dança é um ritual de morte que equivale à palavra, compondo um cenário em que dizer é consumir, aniquilar, matar e matar-se [...]” (2001, p. 47). A exposição sensualizada do corpo feminino tem a perversidade e a capacidade de provocar no homem desejos capazes de fazer com que eles entreguem tudo o que tem sem ao menos perceberem as consequências desse ato.

Nas peças de Wilde e de Pessoa, a dança ocorre em momentos distintos, pois na de Wilde é com a dança que Salomé consegue de Herodes a cabeça de João Batista: “[...]; a sedução tem como efeito o anular da capacidade racional do espectador homem, que oferece em troca a desmesura material [...]” (MORÃO, 2001, p. 16). A dança ressurgiu na peça de Fernando Pessoa, porém não mais antecedendo a morte de João Batista, pelo contrário,

Salomé dança em volta de sua cabeça como forma de agradecimento pela conquista da cabeça de um santo. Em ambos os casos, a dança representa a morte. Para Mircea Eliade (1992, p. 54) “as danças consistem na reiteração de todos os acontecimentos míticos, e portanto também do primeiro assassinio seguido de antropofagia”. Em responsividade dialógica, em ambas as peças, o ritual da dança ou antecede a morte ou é para celebrar a morte do santo. Herodes daria até metade de seu reino a Salomé e enumera, na peça de Oscar Wilde, uma quantidade exorbitante de riquezas e de inúmeros minerais preciosos. No entanto, observa-se que, em ambos os dramas, há a demonstração da riqueza do rei pela presença de bandejas, bacias ou salvas de prata e de ouro.

SALOMÉ: Desejo que me tragam agora numa bacia de prata... (WILDE, 2002, p. 60)

SALOMÉ: Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro. (PESSOA, 1977, p. 518)

A partir das análises do mito de Salomé, Mircea Eliade afirma que a mulher está “misticamente relacionada com a Terra” (1992, p. 71) e com a fecundidade, pois a mulher poderá ser representativa da autossuficiência, uma vez que é a mulher que dará à luz a um outro ser de sua espécie. Assim, pode-se afirmar que o papel da mulher é culturalmente contraditório: de um lado há a mulher que é a esposa, que procriará e dará filhos; e de outro, presente no mito da *femme fatal*, aqui analisado, como o da mulher sensual, perversa e impiedosa. Segundo Paula Morão, “Para os seus pares masculinos, as mulheres representam, por isso, um enigmático continente negro, inibidor e ameaçador, a que os mitos deram expressão e conteúdo” (2001, p. 47). As obras estudada apresentam a dicotomia entre a pureza do santo e o diabólico da fêmea, fazendo com que a perversidade feminina seja capaz de conduzir o homem à sua completa destruição.

Considerações Finais

Para que os objetivos dessa pesquisa fossem alcançados, foi feita uma pesquisa qualitativa/comparativa, procurando analisar como os discursos de cada peça respondem a outros discursos, que podem dizer muito sobre a questão do medo e fascínio do homem pelo arquétipo da mulher fatal. Além de estabelecer as relações dialógicas e os efeitos de sentido provocados por ambos os textos, a saber: *Salomé* de Oscar Wilde e “Salomé” de Fernando Pessoa. Foram selecionados fragmentos em prosa de Fernando Pessoa para discutir o projeto

autoral do poeta dos heterônimos no que se refere ao drama lírico ou ao drama estático, em relações dialógicas com a poética de Oscar Wilde, comentada por Pessoa nesses textos.

Primeiramente, leram-se ambos os textos, procurando evidenciar no que se aproximam e no que se distanciam, com amparo teórico nos pressupostos relacionados a dialogismo e a gêneros do discurso, postulados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. A partir destas considerações, procurou-se analisar esses dados com base em trechos da Bíblia, uma vez que o discurso bíblico serviu de releitura para ambos os autores, contrastando esses dados com demais pesquisas no campo da literatura comparada.

Posteriormente, observou-se que, ao longo da História, o mito Salomé apresentou relações dialógicas com outros mitos de mulheres fatais, tais como Lilith e Medusa. Essas mulheres representam a beleza como uma arma perigosa e aniquiladora do homem. Em *Salomé*, de Oscar Wilde, a beleza da mulher fatal é capaz de conquistar tudo o que almeja. O homem é tido como objeto que cai nas artimanhas das mulheres e sofre castrações simbólicas, sendo a beleza o motivo da discórdia e da morte.

No caso específico de Salomé, esta é, na Bíblia, apenas designada como a filha de Herodíade. Segundo Pierre Brunel, é “[...] modelo da mulher instrumento do demônio e exemplo das funestas consequências das danças lascivas, já proibidas por um Concílio de serem levadas em lugares sagrados” (1977, p. 806). A mulher é equiparada à serpente, cuja dança é conduzida pelo diabo, ao pedir a cabeça de João Batista que era “[...] o maior dos santos, o último dos Profetas e o primeiro mártir da era cristã, ao mesmo tempo parente do Cristo e seu precursor, ressalta, por isso mesmo, o crime de Salomé, a assassina de Deus.” (BRUNEL, 1977 p. 806). Mulher fatal e que dilacera os homens, é capaz de utilizar a palavra performativa na peça “Salomé” de Fernando Pessoa, transformando a imagem de um bandido num santo, isto é, operando transformações na figura masculina.

Consequentemente, pretendeu-se analisar como ocorreram as reatualizações cíclicas do mito *femme fatale*, relacionado à figura bíblica de Salomé, uma vez que se estrutura na figurativização feminina nomeada pela memória cultural de mulher muito bela e diabolizada.

Neste trabalho, foram apresentadas imagens pictóricas de pintores que também representaram o mito da Salomé ao longo dos tempos, no entanto, não foi objetivo deste trabalho apresentá-las com detalhes, mas sim apenas demonstrar as relações dialógicas existentes entre elas e as obras aqui analisadas.

Por fim, foram analisados os mitemas relacionados a Salomé nas duas peças e quais discursos as atravessavam e como ressignificavam em cada obra, estabelecendo elementos comparativos entre o mito Salomé e a figura feminina perversa nas obras de Oscar Wilde e

Fernando Pessoa. Ambas as peças apresentam os mitemas: terraço, a dança e a decapitação de João Batista. No entanto, cada peça apresenta suas particularidades, tornando-as enunciados únicos. A peça de Wilde é sedutora e contagiante, provocando em seus leitores a construção do que será o arquétipo da *femme fatal*, a mulher tentadora e que busca a qualquer custo realizar seus desejos mais íntimos e profanos. Já, a Salomé de Pessoa inebria emoções e sensações. É a princesa sonhadora que idealiza um mundo só seu, procura através das imagens que cria, uma realização pessoal de sonhos que se tornam mais reais que sua própria vida. É neste entrecruzar de discursos, que Salomé se constrói e reconstrói ao longo do tempo, trazendo para o hoje o que há de mais essencial no mito, que é a perversão, o pecado e a destruição.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. HUCITEC: São Paulo, 2014
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988
- BASTAWY, Haythem. Oscar Wilde: A Victorian Sage in a Modern Age. **Antae**, v. 2, n° 2, p. 114-133, Junho, 2015. Disponível em: <<https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/handle/123456789/12895/2-2-2015-5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 Nov. 2017.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. 151.ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1959, (impressão 2001). 1632p.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- CENTENO, Yvette Kace. **Fernando Pessoa: Os Trezentos e outros Ensaio**s. Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 15. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado. **Contos contando contos**. Salomé, de Fernando Pessoa. 2012. Disponível em: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0297_PENTEADO_CORREA_FLAVIO.pdf>. Acesso em: 17 Jun. 2017.
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteado. Salomé ou uma história em que nos fechamos da vida. **Anais eletrônicos do XI SEL – Seminário de Estudos Literários**, Assis, UNESP, 2013. ISSN 2179-4871. Disponível em: <<http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/simposio-7---flavio-rodrigo-vieira-lopes-penteado-correa.pdf>>. Acesso em: 11 Jun. 2017.
- CRANACH, Lucas. **Salomé**. 1510-1515. Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-europeia/salome-com-a-cabeca-de-sao-joao-batista>>. Acesso em: 28 Nov. 2017.

DONATELLO, Donato di Niccoló di Betto Bardi. **O Banquete de Herodes**. 1323-1427. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/O_Banquete_de_Herodes>. Acesso em: 28 Nov. 2017.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna. Problemas atuais e suas fontes**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GENTILESCHI, Artemise. **Salomé com São João Batista**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi#/media/File:Salome_with_the_Head_of_Saint_John_the_Baptist_by_Artemisia_Gentileschi_ca._1610-1615.jpg>. Acesso em: 28 Nov. 2017.

GOMES, Álvaro Cardoso. Salomé, a musa do fim-do-século. **Revista Criação & Crítica**, n. 2, p. 66-72, 2009. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4458>>. Acesso em: 14 Out. 2017.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa e o “Teatro de Êxtase”**. 2009. Disponível em: <<http://www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/pessoa-e-o-teatro-de-extase.pdf>>. Acesso em: 11 Out. 2017.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer I: Roteiro para uma expedição**. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

LOPES, Teresa Rita. **Um inédito de Álvaro de Campos**. Com estudo de Teresa Rita Lopes. Portugal: Icep, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. **O lugar do Anjo: Ensaios Pessoaanos**. Lisboa, Gradiva: 2004.

MENDONÇA, Jeová R. de. Salomé: Versão Pictórica do Mito na Peça de Oscar Wilde. **GRAPHOS** -Revista de Pós Graduação em Letras UFPB, v. 7, n° 2/1, p. 201-209, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/9461/5114>>. Acesso em: 28 Nov. 2017.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Disponível em: <<http://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>>. Acesso em: 12 Dezembro 2017.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1963.

FREUD, Sigmund. A cabeça de Medusa. In: CHAVES, Ernani. Tradução “A cabeça de Medusa” (Sigmund Freud, 1940/1922). **Clínica & Cultura**, v.II, n.II, jul-dez, 91-93, 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/zdaia/Downloads/1938-5162-1-PB.pdf>>. Acesso em: 12 Dez. 2017

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Simbolismo**. São Paulo: Cultrix: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

MOREAU, Gustave. **Salomé dansant devant Hérode**. 1876. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/collections/armand-hammer-collection/#gallery_7c54295f8429923ad04af14f4167809f4244b7b5> Acesso em: 28 Nov. 2017.

MORÃO, Paula. **Salomé e outros mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e orpheu**. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

MUCCI, Latuf Isaias. **Figurações Intersemióticas de Salomé, Mito Decadentista Par Excellence**. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/LATUF_MUCCI.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PESSOA, Fernando. **Livro(s) do Desassossego**. Ed. Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2015.

PESSOA, Fernando. O Marinheiro. 1915. In: **Orpheu**. Lisboa: Ática, 1971, pp.35-55.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4306>>. Acesso em: 02 Jun. 2017.

PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria Literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3748>>. Acesso em: 14 Out. 2017.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966 Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4458>>. Acesso em: 14 out. 2017.

PESSOA, Fernando. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1994 Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1803>>. Acesso em: 14 Out. 2017.

PESSOA, Fernando. Salomé. In: LOPES, Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le Drame Symboliste**. Paris: F. C. Gulbenkian, 1977. pp. 515-521.

QUADROS, António. **Poesia e filosofia do mito sebastianista. Polêmica, História e Teoria do Mito**. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, 1983, v.2.

REDON, Odilon. **Tête de martyr**. 1877. Disponível em: <<https://krollermuller.nl/en/odilon-redon-head-of-a-martyr>> Acesso em: 28 de Novembro de 2017.

REIS, Carlos. (Coordenador). Fernando Pessoa e o Modernismo português: unidade e diversidade. In: **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990. (Textos de base, 6). pp. 182-206

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 1999.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2002.

SCARDUELI, Márcia Cristiane Nunes; CAMARGO, Aline Rodrigues. Dalila e Ester. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia-MG, v. 25, nº 1, p. 40-62, Jan/Jun. 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/zdaia/Downloads/17683-109749-1-PB.pdf>>. Acesso em: 28 Nov. 2017.

Abstract

This article intends to analyse two theatrical plays: the drama *Salomé* by Oscar Wilde (1891) and the lyric drama "Salomé" by Fernando Pessoa (1977); this one was published after his death by Teresa Rita Lopes in her doctoral thesis *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* in Paris, in 1977. Oscar Wilde wrote the play *Salomé* to be on the stage, since the text by Fernando Pessoa is unfinished. Both works deal with the figurations of the myth *femme fatale*. Considering the possible similarities between the texts, objectives were established to approach the dialogical relations presented in each play, between the plays, and between the plays and the biblical discourse; the Bible was also used as a *corpus* of this research, since Salome is a biblical matrix myth, since the Bible was read by Oscar Wilde and Pessoa. Bakhtin (1988) points out that every statement is the result of dialogical relations between its object and the discourse of others. To develop this research, it was necessary to analyze the Bible, Salomé's plays by Oscar Wilde and Fernando Pessoa, which constituted the *corpus* of this work, as well as other fundamental readings that contributed to the research. A comparative bibliographical research was carried out to verify how the two texts represented and developed the symbolic aesthetic elements about the myth of Salome. By analyzing how the cyclical re-actualizations of the *femme fatale* myth occurred, related to the biblical figure Salomé throughout history, it was observed that the myth of Salome is structured in the female figurativization named by the cultural memory of a very beautiful and diabolized woman.

Keywords: Salome. Dialogism. Oscar Wilde. Fernando Pessoa. Myth.

Resumen

El presente artículo pretendió analizar dos obras de teatro: el drama *Salomé* de Oscar Wilde (1891) y el drama lírico "Salomé" de Fernando Pessoa (1977); ese último fue publicado después de la muerte del autor por Teresa

Rita Lopes en su tesis doctoral *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* en Paris, el 1977. Ambas obras tratan de las figuras del mito *femme fatale*. Considerando las posibles semejanzas entre los textos, se establecieron objetivos que proponen abordar las relaciones dialógicas presentes en cada pieza, entre las piezas, y entre las piezas y el discurso bíblico; también la Biblia fue utilizada como corpus de la investigación, pues Salomé es un mito de matriz bíblica, además, la Biblia sirvió de relectura de Oscar Wilde y de Pessoa. Para Bakhtin (1988), todo enunciado es resultante de relaciones dialógicas entre su objeto y el discurso de otro. Para desarrollar esta investigación fue necesario el análisis de la Biblia, de las piezas Salomé de Oscar Wilde y de Fernando Pessoa, que constituyeron el *corpus* de este trabajo, además de otras lecturas fundamentales que vinieron a contribuir a la investigación. Se hizo una investigación bibliográfica comparativa que pretendió verificar cómo los dos textos representaron y desarrollaron los elementos estéticos simbolistas acerca del mito de Salomé. Al analizar cómo ocurrieron las reactualizaciones cíclicas del mito *femme fatale*, relacionado a la figura bíblica Salomé a lo largo de la historia. Se observó que el mito de Salomé se estructura en la figurativización femenina nombrada por la memoria cultural de mujer muy bella y diabolizada.

Palabras Clave: Salomé. Dialogismo. Oscar Wilde. Fernando Pessoa. Mito.