

Artes plásticas e literatura na representação de Salomé: a formação de um mito

Rinaldo José de Andrade Brandão (UEPB)

Resumo:

A personagem Salomé sai da antiga historiografia religiosa e da representação artística medieval para tornar-se um mito literário e iconográfico, através de inúmeros artistas plásticos e escritores que se propuseram a representá-la, na segunda metade do séc. XIX. Tal como é concebida, sua imagem reproduz a deificação da virgindade absoluta, adequando-se a um tipo específico de artista: o poeta *fin-de-siècle*, excessivamente absorvido pela atmosfera do *ennui*. A época favorecia o diálogo entre literatura e artes plásticas e, mais do que nunca, a representação de uma personagem estava intimamente vinculada à criação artística. Como componente diegético nos textos literários, o suporte expressivo de Salomé deve levar em consideração sua imagem. Pertencente originariamente a um discurso religioso, ela foi reinventada a partir da multiforme iconografia do episódio bíblico. Ao estabelecer o confronto entre algumas das representações imagéticas da personagem e suas composições literárias parafrásticas, ainda que de forma concisa, o presente artigo objetiva apontar caminhos em uma vertente do comparativismo ainda pouco explorada.

A época que se inicia por volta da segunda metade do século XIX caracteriza-se por um dinamismo sem precedentes, para suscitar rupturas e reconstruções dos conceitos de arte e história, estabelecidos até aquele momento. Trata-se, segundo alguns críticos, de um fenômeno decorrente da evolução de novas classes sociais e do surgimento de novos meios de comunicação populares. O crítico francês Roland Barthes identifica esse período com a pluralização das visões de mundo: “a escritura clássica então se desintegrou, e a totalidade da literatura, de Flaubert até hoje, passou a ser a problemática da linguagem”¹.

Os avanços da técnica exigiam o aperfeiçoamento dos métodos de produção e a substituição constante dos artigos de uso cotidiano, por outros cada vez mais avançados. Essa nova condição social favorecia uma visão de mundo mais complexa, cujos fenômenos estariam num estado de fluxo e refluxo constantes, ocasionando a percepção de um contínuo em que tudo se funde. Assim, o predomínio do que é momentâneo, da mudança constante e do casual sobre aquilo que é permanente e estabelecido, implica na conclusão de que as diferenças são, tão somente, o resultado das várias abordagens de um mesmo objeto e dos diversos pontos de vista do observador.

Em termos artísticos, a prevalência do modo transiente sobre o permanente determina uma nova concepção de arte. O artista passa a expressar uma visão de mundo fundamentalmente passiva, de indiferença e não participação. O ser contemplativo em que se transformou o artista “fin-de-siècle” renuncia à vida com todo o ímpeto que lhe é característico, substituindo-a pela arte. Não apenas trocando uma pela outra, mas buscando provar a vida na própria arte, ou através dela. Desta forma, a vida real torna-se um mero substrato da experiência estética. Essa nova concepção artística é formada pela atitude estética pura e simplesmente, o que alguns críticos viriam a chamar de *l’art pour l’art*.

¹ BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1988. “Coleção Signus”.

² “Não acreditavam em religião nenhuma, senão a da arte, ‘última deusa da humanidade’. Apreciavam o ‘l’art pour l’art’. Não pretendiam, como os tradicionalistas, educar a nação; e à arte proibiam os efeitos persuasivos da retórica. Tudo isso _ decadentismo, evasionismo, ‘l’art pour l’art’, anti-retórica _ também são traços do simbolismo”.

A época que iremos tratar favorecia o diálogo entre as artes plásticas e a literatura. Funcionando como precursora dos inúmeros movimentos estéticos surgidos no período — que sublevaram os conceitos de arte aceitos até então —, as artes plásticas causavam um enorme impacto perante o público e a crítica especializada ao revelar uma técnica absolutamente moderna, substituindo o objeto do conhecimento teórico pelo da experiência ótica. Vários escritores considerados “modernos” tomavam as artes plásticas como inspiração e exemplo para as suas obras. Diante destes fatos, alguns críticos foram induzidos a mesclar arte e literatura, acreditando encontrar um denominador comum para ambas. Foi o que fez Hauser ao definir o impressionismo como o último estilo europeu, reunindo em torno deste termo, além do próprio impressionismo na arte, o simbolismo, o decadentismo e o esteticismo. Para esse autor, a pintura impressionista descobria uma série de sensações subjetivas que a literatura e também a música viriam exprimir posteriormente. Daí o caráter precursor dado às artes plásticas.

A substituição dos valores táteis pelos valores visuais, noutros termos, a transferência do volume físico e da forma plástica para a superfície, é um passo mais, ligado à nova orientação ‘pictórica’, na série de reduções a que o impressionismo submete a representação naturalista da realidade pela pintura. Tal redução não é, porém, de modo nenhum, o objetivo, mas apenas um produto secundário do método. A ênfase posta na cor e o desejo de transformar todo o quadro numa harmonia de efeitos de cor e de luz são o objetivo em vista; a absorção do espaço e a dissolução da estrutura sólida dos corpos nada mais são do que uma circunstância concomitante./.../ Na segunda metade do século XIX, a pintura passa a ser entre as artes aquela que mais influência exerce. O impressionismo evolui aqui num estilo autônomo, quando ainda, no mundo da literatura, se trava em volta do naturalismo uma violenta batalha. ³

O termo “impressionismo” parece ter sido utilizado por Hauser com o nítido propósito de unificar movimentos artísticos de oposição à corrente positivista do realismo e do naturalismo. Como movimento fortemente iconoclasta e precursor, o impressionismo acabaria se tornando, segundo esse autor, o clímax de toda a cultura estética, preocupada exclusivamente com o indivíduo e mais próxima da experiência sensorial. No entanto, como estilo literário, o impressionismo não se apresenta bem definido, e os esforços nesta direção por parte do autor confundem-se permanentemente com os significados gerais do movimento literário simbolista.

O diálogo entre artes plásticas e literatura daria ensejo a outro crítico para fazer confrontos tão inesperados quanto reveladores. Desta vez trata-se de Gustav R. Hocke, que defende a tese de que o Maneirismo, estilo que vai de 1520 até 1650, possui forma e conteúdo semelhantes à arte do fim do século XIX. O autor verticaliza o conceito de Maneirismo, que segundo ele é um estilo reincidente nas artes e literaturas europeias, cujo termo serve fundamentalmente para caracterizar qualquer tendência artística e literária que se opõe ao Classicismo ⁴. Desta forma, na História da Literatura e da Arte distingue-se uma dialética: Classicismo e Maneirismo, esse último no seu sentido restrito, como tendência que se manifestou durante a época do apogeu do Renascimento até o apogeu do Barroco ⁵. O estudo por ele desenvolvido tem como objetivo principal confrontar o

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. vol. VI. p. 2578.

³ HAUSER, Arnold. *Op. cit.* pp. 1054 e 1055.

⁴ Segundo esse autor, foi Ernst Robert Curtius quem aprofundou o conceito de Maneirismo: “Curtius sugere o emprego do termo ‘Maneirismo’ para caracterizar ‘todas as tendências literárias que se opõem ao Classicismo, sejam elas anteriores, contemporâneas ou posteriores a este período’. Ainda segundo Curtius, ‘o Maneirismo é uma constante na literatura europeia’ e ‘o fenômeno complementar do Classicismo de todas as épocas’. Seu ponto culminante revela-se no fim do período da Antiguidade, na Idade Média e ainda no correr dos séculos XVI e XVII. ‘Grande parte daquilo que designamos com o nome de Maneirismo _ salienta Curtius _ denominamos hoje de *Barroco*. Esse termo, porém, ocasionou tantos equívocos que convirá deixá-lo no olvido”. HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.17.

⁵ Todavia, um outro renomado erudito da História da Arte, o alemão Heinrich Wölfflin, após minucioso estudo sobre a Renascença e o Barroco, entende que a História da Arte deve passar sempre por esses dois núcleos básicos que se sucedem, e cuja seqüência é determinante para sua evolução. Para ele, a arte teria esse caráter cíclico, passando inicialmente por uma fase imitativa, de formas lineares e fechadas, que limitam os objetos da visão, para outra fase mais

período “consciente” ou oficial desta escola com os diversos maneirismos identificados na literatura e na arte da Europa entre os anos de 1880 a 1950.

Como o final do séc. XIX foi pródigo em nomear os vários movimentos literários e artísticos surgidos na época, existiu, por parte da crítica especializada, uma preocupação exacerbada em detectar diferenças entre eles. De um modo geral, tais dessemelhanças não eram absolutamente substanciais, todavia, isso não impediu que se desse, às vezes, maior relevância a um do que a outro. Constata-se, porém, que as múltiplas afinidades de estilo acabam pesando mais nessa balança. Alguns críticos encontraram um denominador comum para os diversos movimentos literários e artísticos. Mário Praz, ao elaborar um estudo sobre as principais tópicos sexuais do romantismo, aproxima deste termo movimentos literários distintos, como o realismo, o parnasianismo, o simbolismo etc. ⁶ Hauser reúne em torno do termo impressionismo, o simbolismo, o decadentismo e o esteticismo. Hocke também faz o cruzamento entre artes plásticas e literatura, denominando de Maneirismo os mesmos movimentos estéticos reunidos por Hauser, acrescentando ainda o Expressionismo, o Futurismo e o Surrealismo. Para os que acreditavam que a questão literária era direcionada para uma problemática de linguagem, na qual o escritor devia deixar-se levar pelo fluxo da própria linguagem, encontramos um adepto em Edmund Wilson, quando este considera o simbolismo a fonte da obra autossuficiente. Entretanto, todos os movimentos artísticos e literários aqui citados possuem um mesmo preceito detectável de conduta estética, estabelecida a partir da tentativa de substituir na obra de arte a realidade pela ideia, realidade que acaba se tornando apenas a imagem de um mundo de ideias e percepções interiores.

É precisamente sobre este tópico que pretendemos discorrer ao longo da análise, tomando uma única personagem como paradigma dessa concepção de arte. Trata-se de Salomé, personagem que carrega consigo os preceitos estéticos da época. O confronto dos textos com as imagens, como foram utilizados pelos autores aqui citados, nos será de uma ajuda preciosa. A época favorecia o diálogo entre literatura e artes plásticas, e mais do que nunca o desenvolvimento de uma personagem está intimamente vinculado à criação artística.

Salomé é antes de tudo uma imagem. Pertencente originariamente a um discurso religioso, ela foi reinventada a partir da multiforme iconografia do episódio. De acordo com a narrativa bíblica, a filha de Herodíades não tem identidade e não passa de um mero instrumento da vingança materna ⁷. Contudo, na iconografia dos batistérios e das igrejas medievais dedicadas ao profeta João Batista, a passagem bíblica da sua morte é retratada com bastante ambigüidade. As três principais

decorativa, de formas livres e abertas, cujo jogo de luzes e sombras confere movimento às figuras. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Stylus).

⁶ PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Unicamp, 1996.

⁷ Os breves textos do Novo Testamento (Marcos, 6, 21-8; Mateus, 14, 1-12) narram praticamente a mesma coisa, ou seja, que a detenção do profeta João Batista foi o resultado das críticas que fizera ao casamento de Herodes Antipas com Herodíades, esposa de seu irmão Felipe. A filha de Herodíades dançou tão bem diante do Tetrarca, que este se comprometeu a dar satisfação a qualquer desejo que ela pudesse expressar. Por sugestão de sua mãe, a filha (não nomeada) pediu que lhe desse a cabeça cortada de João Batista, no que foi atendida. Foi o historiador profano Flavius Josephus (nascido no ano 37 e autor das obras *Antigüidades Judaicas* e *História da Guerra dos Judeus contra os Romanos*, segundo consta no livro de PENAFORT, Onestaldo de. *O Festim, a Dança e a Degolação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975) que estabeleceu a identidade da filha de Herodíades, ao fazer a genealogia da família de Herodes, o Grande. Josephus esclarece também que a vida do profeta se desenvolveria paralela à de Jesus, que só haveria de iniciar suas pregações após ter escutado a prédica do profeta. Teriam tido, inclusive, quase a mesma idade. João Batista vivia às margens do rio Jordão, convidando as pessoas para se purificarem pelo rito do batismo (daí é que lhe veio o epíteto, do gr. *baptistés*, pelo lat. *baptista*) e prometendo a chegada do Messias como prêmio a um sincero arrependimento. Jesus, então, foi encontrá-lo no décimo quinto ano do reinado de Tibério. No conjunto, aceitou-lhe a doutrina, retomou-a por sua conta, mas se absteve de batizar pessoalmente e levou a pregação ao seio da sociedade. João Batista foi detido pelos guardas do Tetrarca de Jerusalém, Herodes Antipas, pouco tempo após ter batizado o filho de Deus.

cenar do episódio do Festim, da Dança e da Degolação, deixam transparecer, mais do que o suplício do profeta, o fascínio pela dançarina (Fig. 01).

Um relevo em bronze dourado da pia batismal de Siena, cuja autoria é do italiano Donatello (1386-1466), reproduz a ambiguidade e o destaque que a personagem vem adquirindo na representação das três cenas principais do episódio (Fig. 01-A). A peça em bronze de 1427 reproduz o momento preciso em que Salomé pede ao rei a cabeça de João Batista como prêmio por ter dançado. Vários planos são superpostos para poder abarcar de uma só vez as cenas do Festim, da Dança e da Degolação. Um olhar múltiplo observa em primeiro plano o salão do banquete, indo mais longe até a galeria dos músicos, a um lance de escada e, por último, a pequenas salas ao fundo. Surgindo neste espaço claustrofóbico, o carrasco ajoelha-se ante o rei segurando nas mãos a bandeja com a cabeça decepada. Erguendo as mãos, Herodes Antipas recua horrorizado, enquanto Herodíades lhe dirige a palavra, como que para justificar o pedido da filha. Forma-se um grande vazio em torno dela. Os convidados se afastam espavoridos, um deles cobre os olhos com a mão. Salomé, que está imobilizada no momento da dança, é cercada por outros convidados.

O caráter original da peça de Donatello reside na aparente desordem em que os fatos são narrados, provocando no espectador um efeito de súbito caos. Essa atitude formal do mestre italiano destoa do padrão bem ordenado e agradável das cenas bíblicas retratadas nos batistérios medievais. As figuras de Donatello são ásperas e angulares, com movimentos e gestos violentos, deixando transparecer todo o horror do episódio.

Com o tempo, um novo dispositivo iconográfico surgiria para sublinhar esta permuta de prestígio, Salomé é retratada sozinha. O que se convencionou chamar de “retratos de Salomé” teve início na Renascença com a pintura de Bernardino Luini no séc. XVI, *Salomé recebendo a cabeça de São João Batista* (Fig. 02). Antes dele, destacam-se ainda dois italianos: o primeiro, Filippo Lippi (1406-1469), a retratou dançando no banquete de Herodes; o segundo, Benozzo Gozzoli (1420-1497), enfatizou a frieza de Salomé, ao mostrá-la divertindo Herodes Antipas enquanto a cabeça do profeta era decepada, numa pequena vinheta às suas costas. Entrementes, foi o quadro de Luini que suscitou inúmeras interpretações, tornando-se um modelo no gênero. Devido à expressão enigmática no sorriso da personagem, sua Salomé foi comparada à *Gioconda*, sendo a autoria atribuída, indevidamente, ao próprio Leonardo. Luini representa a tradição milanesa quatrocentista, tal como foi transformada sob a influência de Leonardo da Vinci.

O retrato de Salomé⁸ propõe uma síntese do roteiro simultâneo das narrativas anteriores: festim, promessa imprudente, dança, pedido impertinente, degolação, entrega do prêmio. Ticiano (1490-1576) também fez o retrato de Salomé (Fig. 02-A). Utilizando sua filha Lavínia como modelo, o artista concebeu a personagem com uma expressão ao mesmo tempo santificada e perturbadora. Enquanto exhibe a cabeça do profeta numa bandeja, ela dirige seu olhar para uma criança angelical que se coloca ao seu lado. Num canto do quadro, no alto à direita, um pequenino anjo sacode as asas.

Contemporâneo de Ticiano e Luini, outro retratista da personagem bíblica, Lucas Cranach (1472-1553), merece igual destaque. Os temas principais de sua obra giram: primeiro, em torno dos retratos das personalidades políticas de sua época, a exemplo de Martinho Lutero (seu amigo íntimo); segundo, nas imagens femininas de heroínas bíblicas ou clássicas, na qual se insere Salomé (sozinha, com a cabeça); e, por último, nas cenas áulicas com ênfase nos pormenores e nos estudos animalistas. A Salomé de Cranach (Fig. 03), situada aproximadamente entre fins da década de vinte

⁸ Eis a descrição: Salomé, com uma estranha expressão de santidade, recebe a cabeça decepada de um braço misterioso cortado pela moldura. A cena congela-se no momento em que o carrasco vai depor a cabeça na bandeja, que ela parece segurar distraidamente, com o rosto voltado para o outro lado. Trata-se do mesmo efeito dramático obtido por Wilde na sua *Salomé*. “Um grande braço negro, o braço do Executor, sai da cisterna trazendo num prato a cabeça de Iokanaan. Salomé toma-a...”. WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 69.

ou início dos anos trinta do séc. XVI, possui um semblante fleumático, em contraste com a cabeça mutilada que tem nas mãos. O luxo e a discreta elegância do seu traje de veludo reforçam sua beleza ambígua, ao mesmo tempo perversa e virginal, num momento em que a santa e o demônio se congregam. Percebe-se na figuração da Salomé de Cranach uma espécie de turvação dos sentidos, no sinestésico efeito tátil e visual do tecido do vestido, o pelo da gola roçando em sua nuca, provoca o gozo tátil que transparece na sua face (ou será a satisfação de exhibir seu troféu?).

No entanto, o marco decisivo é a iconografia *fin-de-siècle*, que oferece uma leitura verticalizada das Salomé anteriores. O interesse temático desviou-se para a única causa possível da morte do profeta, ou seja, Salomé agora é reconhecidamente associada ao eterno feminino, à imagem da mulher sedutora e fatal⁹. Sobrecarregada de responsabilidade pessoal, ela estará cada vez mais longe de ser a personagem-instrumento, obediente e sem nome, do relato evangélico. As “Salomé de salão”, como se convencionou chamá-las neste momento, têm como uma de suas principais representantes a pintura de Henri Regnault (1870): *Salomé, a dançarina, segurando a bacia e a faca que servirão para a degolação de São João Batista*¹⁰ (Fig. 04). O elemento distintivo mais importante dessa nova Salomé (sem a cabeça) é precisamente a ênfase nesse suspense iconográfico do feminino, fixado por uma Salomé de antes da degolação, não de depois. O prato vazio obriga o espectador/leitor, no momento em que o torna cúmplice do ato premeditado, à perda sistemática de sua ingenuidade (ou será a cabeça do próprio espectador que essa Salomé espera?). Trata-se, portanto, de uma obra moderna cuja decifração inclui tanto o artista quanto o espectador. Ao inventar a Salomé de prato vazio, Regnault abriu o caminho para outros artistas, que recorreram, por sua vez, ao mesmo recurso expressivo, dentre os quais se destaca Alfred Stevens (*Salomé*, 1888, fig. 05). Tais obras convergem para um estilo de época essencialmente decadentista, que encontrava nos acessórios da personagem (joias, tamborete mourisco — no qual ela está sentada —, pulseira-serpente, tapetes de pele de onça, tapetes árabes etc.) a beleza artificial da cena. Neste contexto, seriam pintados os quadros mais decantados da série Salomé, as obras do pintor francês Gustave Moreau: *Salomé* (1876, fig. 06) e *L'Apparition* (1878, fig. 08) e. A celebridade destas obras deve-se, em parte, à descrição feita por Huysmans no quinto capítulo do seu romance *À Rebours*. Eis um pequeno trecho do romance que descreve a personagem:

De face recolhida, solene, quase augusta, ela começa a lúbrica dança que deverá despertar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; os seios dela ondulam e, friccionados pelos colares que turbilhonam, seus bicos se eriçam; sobre a pele suada, os diamantes cintilam; as pulseiras, os cintos, os anéis despedem centelhas; sobre seus vestidos triunfais, recamados de pérolas, enfeitados de ramagens de prata e lhamas de ouro, a couraça de ourivesaria, cada uma de cuja malhas é uma pedra preciosa, entra em combustão, atravessada por pequenas serpentes ígneas, sobre a carne mate, sobre a pele rosa chá, como insetos esplêndidos, de élitros ofuscantes, pintados de carmim, pintalgados de amarelo aurora, matizados de azul metálico, mosqueados de verde pavão.¹¹

A *art nouveau* torna-se representativa do decadentismo *fin-de-siècle* através de outros grandes artistas, como o austríaco Gustav Klimt (1862-1918) e o alemão Franz von Stuck (1863-1928). A

⁹ Sobre a representação da mulher nas artes visuais e literaturas *fin-de-siècle*, Mirelle Dottin-Orsini acredita ser a mulher fatal o principal estereótipo do feminino na época, estereótipo que esconde, na verdade, um profundo sentimento misógino. DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A Mulher que eles chamavam fatal*. Textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

¹⁰ Este retrato nada lembra outras Salomé. A crítica chamou-a de cigana e vulgar. Trata-se de uma jovem com “rosto de fauno” e um sorriso franco (não mais enigmático), vestida de lamê, sentada com um prato de cobre sobre o colo e uma faca incrustada, cujo tamanho reduzido (e isso não é casual) lembra as facas encontradas nos ateliês dos artistas à época. Ela faz uma pose como se estivesse diante de uma câmera fotográfica, a mão direita no quadril, calcanhar esquerdo levantado, pés semi-descalços, os olhos encarando o espectador.

¹¹ HUYSMANS, J-Karl. *As Avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.84

obra de Klimt caracteriza-se principalmente por seu caráter linear e ornamental. O artista, cuja formação resume-se a Escola de Artes Decorativas de Viena, especializa-se na execução de pinturas murais, chegando a fundar, para esse propósito, um atelier em sociedade com o irmão em 1883. Mas foi apenas em 1893 que Klimt descobre a arte decadentista, ocasião em que chega à Vienna a revista impressionista *Studio*, contendo as ilustrações de Aubrey Beardsley para a peça *Salomé* de Oscar Wilde, publicada no mesmo ano em Paris. As pinturas de Klimt, como as de von Stuck, são ricas em simbologia, expressando o pessimismo crepuscular decadentista, o culto da mulher fatal e da sua dança macabra. Para Klimt, Judith e Salomé se equivalem (fig. 08), ambas representam a ambigüidade da beleza hierática, ao mesmo tempo virginal e perigosa. Suas figuras, representadas em fundo de ouro ou prata, conjugam elementos eróticos e místicos. A *Salomé* de von Stück (fig. 09) dança, seminua e recoberta de joias, num céu estrelado como em estado de êxtase, enquanto que a morte, um anão desfigurado e horripilante, lhe traz uma cabeça aureolada de azul numa bandeja de prata.

Enquanto componente diegético nos textos literários, o suporte expressivo da personagem estaria sempre relacionado a uma iconografia. O caso Huysmans, em especial, deixaria evidente a possibilidade de um diálogo entre as artes plásticas e a literatura. A paráfrase verbal de *L'Apparition* revelaria não só características estéticas decadentistas como também os elementos *art nouveau* da obra artística. Para o crítico Mário Praz, trata-se de um exemplar sincretismo entre expressões artísticas distintas, que comprovam a tese de que o estilo de uma época faz-se presente em todas as manifestações da cultura e da arte ¹².

A demudação de uma pintura numa composição literária parafrástica implica no registro das impressões emotivas do autor diante dessa obra de arte, ou melhor, num equivalente verbal dos efeitos estéticos da obra em apreço. Este tipo de abordagem crítica foi introduzido por Diderot para atingir sua plenitude através do ensaio *O Crítico como Artista*, de Oscar Wilde. Diante disso, deve-se concluir, entretanto, que o tipo de crítica de arte propalada por esses autores não é propriamente uma crítica de arte, mas tão somente um modo de interação entre as formas artísticas que ditam a tendência de estilo da época. Mário Praz encontraria ainda outra possibilidade efetiva para provar a peculiaridade do *ductus* entre as obras de cada estilo de época em particular, mas desta vez ele se utiliza de uma forma de expressão assaz inesperada, as falsificações artísticas. Diversamente ao diálogo entre as obras de Moreau e Huysmans, que são contemporâneos entre si, o campo das falsificações artísticas problematiza a questão nos seguintes termos: um dado imitador de uma obra de arte, que pertence a um gosto estético ulterior, ao fazer sua opção por uma determinada obra do passado, mesmo que sua ilusão seja uma imitação perfeita da técnica do pintor antigo, irá se trair ao cristalizar, sem perceber, a sua interpretação e o seu próprio ideal de beleza, isto é, a marca indelével do estilo de sua própria época, a que ele está trabalhando. À luz destes argumentos, Praz vai concluir que:

Pode-se sustentar que há uma aparência geral entre todas as obras de arte de uma época, que imitações posteriores confirmam denunciando elementos heterogêneos; que há uma unidade latente ou manifesta nas produção [*sic*] do mesmo artista, qualquer que seja o campo onde experimenta a mão; e que as tradições exercem influência diferenciadora não só entre uma e outra arte, mas também dentro da mesma arte, pelo que nada existe na alegação de Wellek e Warren, como tampouco nas objeções de Lessing formuladas em *Laokoon*, capaz de desencorajar-nos da busca de um vínculo comum entre as diversas artes. ¹³

¹²Apesar disto soar como um lugar comum nos manuais de história da literatura, nos quais encontramos freqüentemente, no princípio de cada estilo de época, um sugestivo paralelo entre os fatos históricos e políticos com as manifestações literárias e artísticas do período em foco, pesquisas acadêmicas minuciosas acerca dos estilos de época tendem, não raro, à obscurecer este tipo de relação. PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1982.

¹³ PRAZ, Mario. IDEM. *Ibidem* .p.54.

O que nos interessa, entretanto, a respeito dessa questão, é saber em que medida Huysmans transfere para os quadros de Moreau todas as fantasias características de uma época. O estilo de uma época compõe-se de tendências artísticas distintas que se interagem, num processo de acumulação e integração de elementos que marcam o percurso cultural da história.

Referências:

- ALTER, Robert et KERMODE, Frank. (Orgs.) *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker (revisão Gilson César Cardoso de Souza). São Paulo: UNESP, 1997.
- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates).
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectivas, 1985. (Coleção Stylus).
- BARDI, Pietro Maria (Org.). *Gênios da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. dos originais do Centro Bíblico Católico, a partir da versão dos Monges de Maredesous (Bélgica). 10 ed. São Paulo: Claretiana, 1997.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLAINE, James. *Modernismo: Guia Geral (1890/1930)*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (Seleção e apresentação). *Decadismo e Simbolismo no Brasil*. Crítica e Poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).
- CASTRO, Eugénio de. “Salomé”. In: _____. *Obras Poéticas de Evgénio de Castro*. Lisboa: Lvmen, 1929.
- CHALHUB, Samira. *Poética do Erótico*. São Paulo: Escuta, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulheres Inventadas*. Leitura Psicanalítica de Textos na Voz Masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- DURANT, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARIA, Gentil de. *A Presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” Literária Brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FLAUBERT, Gustave. “Herodiade”. In: *Maravilhas do Conto Bíblico*. Sel. e Introd. de Araújo Nabuco. São Paulo: Cultrix, 1978, p.198.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli (revisão Alice K. Miyashiro e

- Mary Amazonas Leite de Barros). São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Palimpsestes*. La Littérature au second Degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. 15 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.
- GOMES, Álvaro. *A Estética Simbolista* (seleção de textos, comentários, introdução geral, bibliografia e índice de nomes). Trad. dos textos antologiadados de Eliane Fittipaldi Pereira. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1984. (Série Princípios).
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Trad. Walter H. Geenen. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. vol. II.
- _____. *Maneirismo*. A Crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna. Trad. Magda França (rev. J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1976. (Coleção Stylus, 2).
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates).
- HUYSMANS, J-Karl. *Às Avestas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau: Maître Sorcier*. Paris: Gallimard /Réunion des musées nationaux, 1997.
- LAFORGUE, Jules. *Moralidades Lendárias*. Trad. Haroldo Ramanzini e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LEVIN, Orna Messer. *As Figurações do Dândi*. Um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Unicamp, 1996.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Hérodiade”. In: _____. *Mallarmé et le Symbolisme*. Avec notice biographique, historique et littéraire par Henry Nicolas. Paris: Librairie Larousse, 1972.
- _____. *Poemas*. Trad. José Lino Grünewald. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MORETTO, Fúlvia M. L (org., tradução e notas). *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1922.
- PENAFORT, Onestaldo de. *O Festim, a Dança e a Degolação*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: Unicamp, 1996.
- _____. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.
- WILDE, Oscar. *De Profundis*. Trad. Júlia Tettamanzy. Rio Grande do Sul: L&PM, 1982.
- _____. *Salomé*. Trad. João do Rio (revisão Arthur Nastrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Coleção Lazuli).
- _____. *Salomé*. Ilustré par Aubrey Beardsley. Toulouse: Éditions Ombres, 1992.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel* (Estudos sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930). Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Coleção Stylus).

ⁱ **Rinaldo BRANDÃO, Prof. Dr.**
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
Departamento de Letras e Artes
rinaldbrandao@hotmail.com