



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

PAOLA SAYURI ISHIYAMA PRADO

**Intermedialidade e questões de gênero nas representações de Salomé
por Moreau e Huysmans**

CAMPINAS
Julho de 2020

PAOLA SAYURI ISHIYAMA PRADO

**Intermedialidade e questões de gênero nas representações de Salomé
por Moreau e Huysmans**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Daniela Palma

CAMPINAS
Julho de 2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P882i Prado, Paola Sayuri Ishiyama, 1995-
Intermedialidade e questões de gênero nas representações de Salomé por Moreau e Huysmans / Paola Sayuri Ishiyama Prado. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Daniela Palma.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Salomé. 2. Moreau, Gustave, 1826-1898. 3. Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907. 4. Estudos intermediários. 5. Relações de gênero. I. Palma, Daniela, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Intermediality and gender issues in the representations of Salomé by Moreau and Huysmans

Palavras-chave em inglês:

Salome

Moreau, Gustave, 1826-1898

Huysmans, J.-K. (Joris-Karl), 1848-1907

Study of Intermediality

Gender relations

Titulação: Licenciada em Letras

Data de entrega do trabalho definitivo: 25-07-2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu pai Sérgio e a minha mãe Gisele por sempre demonstrarem tanto zelo e por continuarem me incentivando, mesmo quando pensei em desistir. À minha madrastra Judith pelas boas conversas e conselhos. Agradeço também ao meu parceiro Mateus, figura fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, tanto por seu imensurável companheirismo, ainda mais forte nos momentos mais difíceis, quanto por discutir comigo sobre muitas das questões aqui apresentadas.

Agradeço a Lohanna, amiga do coração, sempre tão solícita e carinhosa comigo. À bebê Hilda e à Lúcia, esses seres pequeninhos tão encantadores; ao Adonai e à Maju pelas boas gargalhadas. Ao Davi, ao Octávio e a Marina por todo o suporte que me deram e por, apesar de todas as minhas ausências, nunca terem desistido de mim; à Lana e à Érica pelos momentos de leveza que tivemos juntas durante a nossa árdua trajetória na graduação.

Por fim, gostaria de agradecer aos professores que tanto admiro e que contribuíram grandemente para a minha formação, desde àqueles da educação básica, que acreditaram que eu um dia poderia ingressar em uma universidade pública; até os universitários, que me ensinaram tão apaixonadamente sobre tantos assuntos. Entre estes, um agradecimento à Prof^a Daniela Palma, minha orientadora, por todo o auxílio que me deu para que esta pesquisa se concretizasse.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo realizar um estudo sobre as representações da personagem Salomé, com enfoque nas relações intermediáticas existentes entre os diferentes suportes em que a personagem aparece. Partindo dessa premissa, estabelecemos o seguinte recorte temático: as pinturas *A Aparição* e *Salomé dançando frente a Herodes* criadas por Gustave Moreau, e o romance *Às avessas* de J.-K. Huysmans. Em parte do capítulo V deste romance, o autor se utiliza das mencionadas pinturas de Moreau na construção de sua narrativa. Nesse processo, podemos perceber a manifestação de duas formas de relação intermediática na configuração do capítulo, a saber, a transposição e a referência. Nosso intuito, portanto, será, em primeiro lugar, analisarmos como tais relações intermediáticas ocorrem; e, em segundo lugar, evidenciar, por meio de uma análise de teor temático, que essas relações pressupõem uma série de questões de gênero, as quais não podem ser ignoradas.

Palavras-chave: Salomé; Gustave Moreau; J.-K. Huysmans; Estudos Intermediáticos; relações de gênero

ABSTRACT

This research aims to conduct a study on the representations of the character Salome, focusing on the intermedial relationships existing between the different types of arts in which the character appears. Starting from this point, we establish the following thematic focus: the paintings *The Apparition* and *Salome Dancing before Herod* created by Gustave Moreau, and J.-K. Huysmans' novel *Against Nature*. In chapter V of this novel, the author uses Moreau's aforementioned paintings in the construction of his narrative. In this process, we can perceive the manifestation of two forms of intermedial relationships in the configuration of the chapter, namely, the medial transposition and the intermedial references. Therefore, our intention will be, first, to analyze how such intermedial relationships occur; and, secondly, to show, through an analysis of thematic content, that these relationships assumes the existence a series of gender issues, which cannot be ignored.

Keywords: Salome; Gustave Moreau; J.-K. Huysmans; Study of Intermediality; gender issues.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Salomé dançando frente a Herodes</i> , Gustave Moreau, 1874-1876.....	16
Figura 2 – <i>A Aparição</i> , Gustave Moreau, 1876.....	17
Figura 3 – <i>Almoço na relva</i> , Édouard Manet, 1863.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. INTERMIDIALIDADE E ESTUDOS INTERARTES: UMA BASE TEÓRICA	5
2. HUYSMANS, MOREAU E AS REPRESENTAÇÕES DE SALOMÉ	10
2.1. O romance de Huysmans.....	10
2.2. As pinturas de Gustave Moreau	13
2.3. As representações pictóricas do corpo de Salomé criadas por Gustave Moreau.....	18
3. SALOMÉ COMO ASSUNTO DE TRANSPOSIÇÃO EM ÀS AVESSAS	26
3.1. Des Esseintes e <i>Salomé dançando frente a Herodes</i>	30
3.2. Des Esseintes e <i>A Aparição</i>	34
3.2.1. Salomé: uma <i>femme fatale</i> por excelência	37
3.3. A mulher Salomé representada pelos homens artistas.....	42
4. A TRANSPOSIÇÃO ALIADA À REFERÊNCIA EM ÀS AVESSAS.....	49
4.1 Os efeitos das relações intermediáticas no texto.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	65

INTRODUÇÃO

Entre as páginas da escritura sagrada que compõem o Novo Testamento encontra-se uma intrigante passagem, narrada em duas diferentes versões pelos apóstolos São Mateus e São Marcos¹. Nela, os dois evangelistas descrevem o episódio da morte de João Batista, primo de Jesus e propagador da ideia de batismo como forma de penitência. Segundo os relatos, João Batista foi aprisionado pelo rei Herodes Antipas a pedido da esposa deste, por ultrajá-la e por vociferar publicamente contra a união do casal. Segundo ele, tal união era considerada ilícita de acordo com as leis divinas devido ao fato de Herodíade ter sido anteriormente esposa do falecido irmão de Herodes, Filipe, com quem tivera uma filha. Em uma data festiva, ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíade, tal como é denominada durante toda a narrativa, foi instruída por sua mãe a realizar uma dança que agradaria ao rei (que era também seu tio e padrasto) e aos seus convidados. Tamanha foi a satisfação do rei diante de tal dança que ele prometeu conceder à dançarina o que ela quisesse. Atendendo ao pedido de sua mãe, a jovem, denominada bem mais tarde como Salomé, exigiu como recompensa a cabeça de João Batista em uma bandeja. Mesmo contrariado, Herodes atendeu ao seu pedido.

¹ “E ouviu isto o rei Herodes (porque o nome de Jesus se tornara notório), e disse: João, o que batizava, ressuscitou dos mortos, e por isso estas maravilhas operam nele. Outros diziam: É Elias. E diziam outros: É um profeta, ou como um dos profetas. Herodes, porém, ouvindo isto, disse: Este é João, que mandei degolar; ressuscitou dos mortos. Porquanto o mesmo Herodes mandara prender a João, e encerrá-lo maniatado no cárcere, por causa de Herodias, mulher de Filipe, seu irmão, porquanto tinha casado com ela. Pois João dizia a Herodes: Não te é lícito possuir a mulher de teu irmão. E Herodias o espiava e queria matá-lo, mas não podia; porque Herodes temia a João, sabendo que era varão justo e santo; e guardava-o com segurança, e fazia muitas coisas, atendendo-o, e de boa vontade o ouvia. E, chegando uma ocasião favorável em que Herodes, no dia dos seus anos, dava uma ceia aos grandes, e tribunos, e príncipes da Galileia, entrou a filha da mesma Herodias, e dançou, e agradou a Herodes e aos que estavam com ele à mesa; disse então o rei à menina: Pede-me o que quiseres, e eu to darei. E jurou-lhe, dizendo: Tudo o que me pedires te darei, até metade do meu reino. E, saindo ela, perguntou à sua mãe: Que pedirei? E ela disse: A cabeça de João Batista. E, entrando logo apressadamente, pediu ao rei, dizendo: Quero que imediatamente me dê num prato a cabeça de João Batista. E o rei entristeceu-se muito; todavia, por causa do juramento e dos que estavam com ele à mesa, não lha quis negar. E, enviando logo o rei o executor, mandou que lhe trouxessem ali a cabeça de João. E ele foi, e degolou-o na prisão; e trouxe a cabeça num prato, e deu-a à menina, e a menina a deu a sua mãe”. (BÍBLIA (Marcos, 6: 14-28), 2013, pp. 34-35). Como dissemos, o episódio da degolação de João Batista é comentado também por São Mateus, mas de forma mais sucinta e sem acréscimo de detalhes em comparação com o que é dito por São Marcos. Por esse motivo, julgamos necessário apresentar apenas a citação deste último. Para mais detalhes, cf. BÍBLIA (Mateus, 14: 1-12), 2013, p. 14.

Na passagem descrita, Salomé parece ser manipulada como um mero artifício de sua mãe para colocar em prática um plano de vingança contra João Batista. O epíteto “filha de Herodíade”, utilizado para referir-se a ela, sugere a sua falta de autonomia e que a sua importância na história se limita a uma atuação como instrumento. Mesmo que não seja conferido um nome², feição ou traços de personalidade à personagem, a passagem chama a atenção por incitar curiosidade acerca da dança executada por ela, mulher possuidora de tamanho poder de encantamento que é capaz de contrariar em público as vontades de um rei e que poderia, se quisesse, apoderar-se de metade de seu reino.

A execução da dança de Salomé não é descrita em nenhum dos relatos sobre o episódio. O silêncio acerca da performance, acrescido da mencionada curiosidade que ela instiga, é solo fértil para estimular o imaginário do leitor. Tal leitor, especialmente quando do sexo masculino³ (mas não só), ainda mais, talvez, se inclinado às artes, parece ter a sua capacidade inventiva aguçada quando é privado de observar a cena da dança e de lançar sobre ela o seu “olhar erotizado”. Assim, idealizando Salomé tal qual um objeto de contemplação, busca-se figurar algo que possa aproximar-se minimamente dos movimentos de sua coreografia; que possa delinear gestos de tão forte magnitude; e, principalmente, algo que possa conceder uma face para a misteriosa dançarina. É quando esse devaneio subjetivo extrapola o limite abstrato da imaginação que Salomé é transfigurada em representações artísticas e literárias. Ela passa, a partir de então, a receber rosto, corpo, cores e personalidades diversas, que variam de acordo com a concepção de cada artista e autor de como deveriam ser a sua forma e essência. “Em sua não descrição, em sua indescritibilidade reside seu poder e sua disponibilidade para inscrição cultural e apropriação” (GARBER, 1993, p. 341).

É justamente devido ao seu forte “poder e disponibilidade para inscrição cultural e apropriação”, tal como é dito por Garber, que Salomé é um rico objeto de estudo quando se busca entender como se dá a transposição de um mesmo tema entre diversas artes. Isso porque, durante séculos, a história de Salomé foi assunto de manifestações

² Foi o historiador Flavius Josephus que estabeleceu a identidade da filha de Herodíade ao traçar a genealogia da família de Herodes, o Grande.

³ Esse assunto será abordado mais detidamente adiante.

artísticas em diferentes suportes: seja no teatro, no cinema, na ópera, na pintura ou na literatura, sempre estava lá a representação da misteriosa dançarina.

Apesar da rica produção acadêmica realizada por estudiosos das áreas da linguagem e literatura voltada para as transposições artísticas, atualmente grande parte dela direciona o seu enfoque para a relação entre literatura e cinema, principalmente em questões relacionadas ao processo de adaptação⁴. Diante disso, buscamos com este trabalho monográfico ampliar os estudos acerca das relações interartes (ou intermediáticas) entre literatura e artes plásticas através da utilização do mito salomeico como eixo temático. Sendo a história de Salomé tão empregada nas diversas artes, para a realização de tal proposta foi necessário estabelecer um recorte temático composto por dois principais objetos de estudo: duas pinturas de Gustave Moreau (*A Aparição e Salomé dançando frente a Herodes*), que serão analisadas conjuntamente, e parte de um capítulo do romance *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans.

A seleção de tais objetos não foi feita arbitrariamente, como ficará mais claro no desenvolvimento desta pesquisa. Além de as obras selecionadas abordarem de alguma forma o tema bíblico de Salomé, todas foram produzidas em um mesmo período, com a diferença de aproximadamente uma década entre a criação da primeira das pinturas e a do romance. A similaridade no contexto histórico e geográfico em que elas foram concebidas nos ajuda a entrever o cenário artístico e literário da França na segunda metade do século XIX; e, mais do que isso, torna ainda mais factível a comparação entre elas, sobretudo no que se refere às maneiras de se abordar um mesmo tema.

Sendo esta uma pesquisa da área da linguagem e literatura com enfoque na análise das diferentes representações acerca de um mesmo mito literário, foge das nossas intenções esmiuçar todas as técnicas utilizadas em cada uma das obras, pois tal tarefa, além de exigir certo domínio acerca das artes plásticas, excederia o escopo de uma pesquisa de monografia. O que nos interessa analisar nesses objetos de estudo são mais especificamente os aspectos técnicos e temáticos que contribuem para que ocorra um cruzamento de fronteiras entre duas diferentes mídias; é entender como se dá a relação entre essas diferentes artes nas quais estão empregados os objetos de estudo

⁴ Sobre isso, cf. HUTCHEON, 2011, pp. 11-12.

selecionados; é identificar aproximações e afastamentos entre as produções de cada um dos artistas⁵ nos modos de abordar um mesmo tema; é refletir como ocorre a influência entre essas distintas formas de linguagem (visual e verbal) na representação de Salomé como uma *femme fatale* por excelência.

Para sintetizar, alguns assuntos que nos interessam em nossas análises são: as relações intermediáticas presentes no capítulo V de *Às avessas*; a representação de Salomé como fruto de um processo de transposição; a mulher Salomé representada pelos artistas homens do decadentismo; a influência das produções de Moreau e Huysmans para construção do mito salomeico.

⁵ Aqui estamos partindo do pressuposto de que literatura também é uma forma de arte. Por isso, ao nos referirmos aos artistas, também estamos incluindo nessa denominação os literatos.

1. INTERMIDIALIDADE E ESTUDOS INTERARTES: UMA BASE TEÓRICA

Na introdução, afirmamos que é de nosso interesse entender como ocorre o cruzamento de fronteiras das diferentes artes/mídias nas quais as obras escolhidas foram compostas e entender como se dá essa relação entre elas. Ao fazermos isso, estamos situando esta pesquisa nos campos dos Estudos Interartes e dos Estudos Intermidiáticos. Portanto, é relevante para a elaboração das discussões que serão desenvolvidas adiante expor algumas concepções de tais áreas, a fim de esclarecer certas bases teóricas que serão utilizadas em nossas análises.

Apesar de tanto o campo dos Estudos Interartes quanto o dos Estudos Intermidiáticos terem objetivos e metodologias muito semelhantes e terem surgido praticamente na mesma época (mas em diferentes partes do globo, estes na Alemanha e aqueles nos Estados Unidos), o segundo permaneceu por bastante tempo ofuscado pelo primeiro. Entretanto, desde a última década, a designação “Estudos Intermidiáticos” tem sido considerada a terminologia mais adequada e corriqueira entre teóricos que buscam entender os tipos de relações entre obras de diferentes artes/mídias.

Segundo Claus Clüver (2006), os Estudos Interartes surgiram como uma espécie de desdobramento da área da Literatura Comparada, cujo um dos objetivos é o de estudar as relações e os contatos intertextuais dos objetos de suas análises:

Como toda a história da Literatura, assim como também a história da Arte e da Música, o Comparativismo, nos seus primórdios, ocupava-se especialmente de fontes e modelos, bem como daquilo que se chamava de influência. Tratava-se do contato passível de comprovação e às vezes hipotético entre textos, ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixavam seus vestígios concretos na própria criação (CLÜVER, 2006, p. 14).

Com o tempo foi percebido que muitos desses contatos encontrados nos textos analisados envolviam outros tipos de arte, sendo necessária a criação de um campo que fosse capaz de abranger mais possibilidades de relação de mídias textuais (em especial as de caráter literário) com as tantas outras formas de arte. Os Estudos Interartes, assim, surgiram como uma forma de suprir tais demandas, verificadas principalmente pela Literatura Comparada, mas que não se restringiram a ela, tendo sido

notadas também, mesmo que com menor influência, por outras disciplinas comparativistas do âmbito artístico. Clüver, uma referência no assunto, resume pragmaticamente as principais intenções do campo dos Estudos Interartes da seguinte forma:

O leque dos Estudos Interartes parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através das fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação (ibidem, p. 16).

Após a grande revolução no mundo da arte provocada pelo surgimento de obras e conceitos dadaístas, como o *ready-made* criado por Duchamp, tornou-se ainda mais questionável a definição do que pode ou não ser considerado uma obra de Arte. Ao mesmo tempo, a importância de manifestações artísticas populares e que não eram consideradas Arte segundo os cânones e as instâncias legitimadoras⁶ passou a ser notada e cada vez mais valorizada pelos interessados nas relações interartes. Seja por si mesmas ou por atuarem como parâmetro de comparação com as chamadas “grandes Artes”, tais manifestações artísticas também passaram a ser tidas como promissores objetos de estudos, que poderiam agregar conhecimentos ao campo (cf. ibidem, p. 18).

Assim, tornou-se necessária a implementação de uma terminologia mais apropriada e ainda mais abrangente para que essas manifestações culturais não fossem excluídas dos objetos de pesquisa da área, razão que fez com que “Estudos Interartes” se tornasse em muitos casos uma denominação insuficiente e, portanto, insatisfatória (cf. ibidem, p. 18). O termo “Intermedialidade”, já utilizado por teóricos alemães, foi assim resgatado por ser considerado por muitos como o mais adequado ao novo contexto. Desde então, ele tem sido cada vez mais empregado por teóricos do mundo todo⁷ para

⁶ Podemos citar como exemplos dessas instâncias legitimadoras as universidades, as galerias, o mercado de obras de arte etc.

⁷ É importante ressaltar que, apesar de vários teóricos mostrarem preferência por utilizar o termo “Intermedialidade” ou ainda “Estudos Intermediáticos”, tal processo de substituição ainda está em curso, fazendo com que estes termos e a terminologia “Estudos Interartes” coexistam.

se referir ao campo de estudo que busca entender as relações entre diferentes artes e mídias.

A nova denominação, porém, faz necessária a elucidação do conceito de “mídia”, empregado por esses teóricos, para que a sua escolha faça sentido, principalmente para falantes do português brasileiro. Em geral, utilizamos o termo apenas para nos referirmos às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, ou seja, jornais, rádio, revista, mídias digitais etc. Um dos significados possíveis de mídia utilizados pelo campo dos Estudos Intermediáticos é, de fato, esse que conhecemos, mas há, além dele, mais dois significados possíveis para a palavra. São eles: mídia no sentido de meios físicos e/ou técnicos; e mídia no sentido de mídia de comunicação (cf. Clüver, 2011, p. 06).

O primeiro deles, como o próprio nome diz, se refere a todos os elementos físicos e técnicos que são utilizados na criação dos signos artísticos de uma obra. Em uma pintura, por exemplo, a tinta, o pincel e a tela são considerados mídias. Em produções de *body art*, como as de Yves Klein, o corpo humano pode ser considerado uma das mídias utilizadas. O mesmo com o mármore, a argila e o cobre (citando apenas alguns materiais) na produção de esculturas, e assim sucessivamente.

Já o segundo significado (o de “mídia” como mídia de comunicação) é consideravelmente mais complexo, e envolve contribuições promovidas pela Semiótica ao propor a ideia de que as mensagens transmitidas por obras em diversos formatos e suportes acontecem através de signos, sejam eles verbais (como o texto literário) ou não verbais (como as imagens) (cf. idem, 2006, p. 15). Diante disso, uma definição de mídia de comunicação possível e muito recorrente, pensada por três teóricos alemães, é a de mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10 apud. CLÜVER, 2011, p. 09).

Diante da afirmação de que mídia é “aquilo que transmite um signo”, é comum que nos venha à mente veículos de comunicação como a televisão e o rádio. Mas tal categorização surgiu justamente para incluir a ideia de que conteúdos artísticos de diversas formas (ou seja, em diferentes mídias) também atuam como transmissores de signos e mensagens e, por isso, também são considerados mídias. Buscou-se, com isso, a implementação de uma terminologia mais abrangente do que a de simplesmente “arte”

(utilizada pelos Estudos Interartes para se referir aos seus objetos de estudos⁸) que abarcasse não só o que é considerado Arte pelo cânone, mas também as tantas outras manifestações artísticas e culturais existentes. Assim, a música, as artes plásticas, a literatura, a dança, a ópera etc. são todas formas de arte tidas como mídias por suas capacidades de transmitir signos e de estabelecer comunicação entre os seus produtores e os seus receptores:

a nova abordagem implica exatamente a reconceituação da dança, da música e das artes plásticas como mídias. O que importa constatar é que, enquanto a teoria trata das mídias como conceitos coletivos e abstratos, a nossa relação [a do campo da Intermidialidade] com a mídia “música”, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia “música” (CLÜVER, 2011, p. 07).

Como o prefixo *inter* sugere, o campo da Intermidialidade busca analisar como se manifestam as diversas relações entre mídias, principalmente em seu sentido de “mídia de comunicação”. Visto que existe uma grande variedade de mídias diferentes, não é difícil de se imaginar que há uma imensurável quantidade de inter-relações possíveis entre elas. Esse motivo contribui para que a área tenha um caráter interdisciplinar, despertando o interesse de múltiplas disciplinas, como a história da arte, a sociologia, os estudos literários, estudos do cinema etc. Cada uma delas faz uso dos seus próprios objetivos, metodologias, premissas e concepções ao realizar as suas análises (que muitas vezes variam bastante mesmo entre si) de forma a atender às necessidades de cada disciplina.

Portanto, tendo o campo dos Estudos Intermidiáticos abordagens tão heterogêneas, utilizaremos como base para este trabalho algumas concepções propostas por Irina Rajewsky (2012) pelo fato de esta tratar de um tipo de intermidialidade mais restrito, vinculado ao âmbito das linguagens e literatura, e que é de nosso interesse. Pensando nas necessidades de tal área, a autora encara a intermidialidade como recurso

⁸ “Levando em conta a longa tradição dos *estudos interartes*, parece que muito do que geralmente é tratado sob o título de intermidialidade não é novidade. É verdade que alguns novos aspectos e problemas emergiram, especialmente com respeito à mídia digital e eletrônica; entretanto, as relações e as técnicas intermidiáticas em princípio permanecem as mesmas que têm sido reconhecidas há bastante tempo. Este fato é facilmente desconsiderado por abordagens à intermidialidade que se concentram especificamente nas chamadas Novas Mídias; os Estudos Interartes tradicionais, porém, têm, desde sempre, reconhecido a intermidialidade a seu modo” (RAJEWSKY, 2012, p. 01).

para descrição e análise concreta e individual de objetos de estudos e suas configurações intermediáticas, levando em conta as especificações de cada um deles. Para isso, criou três categorias, que serão exploradas mais adiante: intermedialidade no sentido restrito de transposição intermediática; como combinação de mídias; e como referências intermediáticas.

Esse trajeto teórico foi apresentado até aqui porque entendemos que os Estudos Interartes e os Estudos Intermediáticos são campos que em muitos aspectos teóricos se parecem e, de certa forma, se complementam, mesmo tendo cada um deles as suas particularidades. Portanto, apresentaremos bases teóricas que muitas vezes tratam do mesmo assunto, mas que podem aparecer sob a nomenclatura de um ou outro campo, a depender da designação que cada teórico preferiu adotar.

Para ficar mais claro, faremos a análise dos objetos selecionados (os quadros de Moreau e o romance de Huysmans) utilizando as já mencionadas categorias criadas por Rajewsky, que preferiu elaborá-las dentro dos Estudos Intermediáticos. Os conceitos trabalhados pela autora nos fornecem subsídios para entender como ocorre a relação entre as obras escolhidas, a partir de aspectos relacionados à configuração e aos suportes característicos de cada uma delas, no caso, a pintura e a literatura. Outro objetivo igualmente importante deste trabalho é refletir como um mesmo tema é representado e ressignificado nas obras de Moreau e de Huysmans. Ao realizarmos tal empreendimento, estaremos também, nos termos de Clüver, fazendo uma análise das “mudanças temáticas” entre um tipo de produção e outra, e pensando nos “aspectos transmediáticos como possibilidades e modalidades de representação [e] expressividade” (CLÜVER, 2006, p. 16). Esses tipos de empreendimentos que estamos realizando compõem, segundo Clüver, os objetivos dos Estudos Interartes, o que faz com que nossa pesquisa também se aproxime de tal campo.

Após elucidarmos possíveis confusões teóricas, apresentaremos, no próximo capítulo, as obras e os artistas que utilizaremos em nosso estudo.

2. HUYSMANS, MOREAU E AS REPRESENTAÇÕES DE SALOMÉ

O escritor e crítico de arte francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907) é uma peculiar figura do século XIX da França e considerado um dos pais do decadentismo. Em sua principal obra, o romance *Às avessas*⁹ (*À rebours*), de 1884, o autor tece uma série de considerações sobre as duas mencionadas pinturas de Gustave Moreau (1826-1898), ou seja, *A Aparição* (1876) e *Salomé dançando frente a Herodes* (1874-1876). Tais considerações serão o foco principal desta pesquisa, uma vez que nelas podemos identificar o fenômeno da intermedialidade. Mas, antes de nos determos na análise dos comentários que Huysmans faz acerca das pinturas de Moreau, é importante que se conheça um pouco de ambos os artistas e suas obras. Assim, começaremos essa apresentação pelo escritor, já que, por uma questão genealógica, o fenômeno da relação intermediária (ou interartes) entre os objetos se manifesta a partir do surgimento do romance.

2.1. O romance de Huysmans

Em 1874, antes de *Às avessas*, Huysmans escreveu o seu primeiro livro, *Le drageoir aux épices*, composto por uma série de poemas em prosa, e que as editoras se recusaram a publicar, fazendo com que o autor o fizesse de forma independente. Essa obra de estreia foi um fator determinante para que intelectuais naturalistas da época conhecessem e se interessassem pelos escritos do autor, entre eles o já consagrado escritor Émile Zola. Apadrinhado por Zola, Huysmans seguiu uma linha estética naturalista em seus primeiros escritos, embora estes tenham sido sempre marcados por traços de influência baudelairiana, algo que o autor carregou consigo como característica de seus romances seguintes. Em 1884, com o lançamento de *Às avessas*, Huysmans irrompe no cenário literário com um romance incomum, que abandona as antigas características naturalistas e mergulha no decadentismo. O novo estilo adotado por

⁹ Título traduzido para o português por José Paulo Paes, principal tradutor brasileiro do romance.

Huysmans em *Às avessas* foi motivo para repreensão por parte de Zola, tal como é descrito pelo autor:

Certa tarde em que passeávamos os dois pelo campo, ele se deteve bruscamente e, com um olhar sombrio, censurou-me o livro, dizendo que eu assestava um golpe terrível no naturalismo, que fazia a escola desviar-se do seu caminho, que queimava ademais os meus barcos com semelhante romance, pois nenhum gênero de literatura era possível nesse gênero esgotado num só volume, e, amigavelmente – pois era um homem excelente – incitou-me a voltar à trilha já estabelecida, a aplicar-me a um estudo de costumes (HUYSMANS, 1987, p. 268).

Zola fez uma análise precisa ao apontar o afastamento de seu discípulo do movimento naturalista. Segundo Eliana Alcântara Teixeira, o novo romance de Huysmans abandonou as temáticas voltadas à análise e crítica social e inverteu a relação entre sujeito e objeto concebida pelo naturalismo. Em outras palavras,

no caso do Naturalismo, o sujeito sempre comparece como epifenômeno do cenário ambiente e, como tal, submete-se, de maneira passiva, às suas leis; já em *Às avessas*, dá-se o oposto, o cenário é que é moldado às vontades do sujeito (TEIXEIRA, 2015, p. 92).

Todavia, através de sua fala à Huysmans, Zola mostra que não pôde prever a importância de *Às avessas* para a abertura de um caminho de suma importância para a consolidação de uma nova corrente literária: o decadentismo.

Ao afirmar que em *Às avessas* “o cenário é moldado às vontades do sujeito”, Teixeira sintetiza o fio condutor do inexpressivo enredo do romance. Quase sem acontecimentos, a história trata do proposital isolamento do único personagem significativo do livro: o excêntrico Jean des Esseintes. Último de uma linhagem outrora importante na França, mas que enfraquecera devido à prática de casamentos consanguíneos, des Esseintes viveu uma infância e adolescência solitárias, mantendo pouco contato com os pais e estando sempre rodeado por livros. Em sua juventude, o personagem ingressou em um colégio jesuíta, mas, tomado por uma pungente sensação de enfado, decidiu-se por abandonar a instituição e procurar por outros ambientes que pudessem provocar-lhe mais estímulos intelectuais e sensoriais. Em função disso, des Esseintes aproximou-se de jovens da sua idade e que, assim como ele, foram educados em colégios religiosos. Depois, aproximara-se de jovens educados em colégios do

Estado e, posteriormente, aproximou-se de homens de letras. Mas, cada um por motivos específicos, nenhum desses novos grupos sanou o tédio e o desdém constantes sentidos pelo personagem. Ao contrário, tais experiências vividas por ele fizeram com que aumentasse ainda mais o seu desprezo pela humanidade e alimentou a certeza de que seria impossível encontrar outra mente tão elevada quanto considerava ser a sua:

compreendeu enfim que o mundo se compõe, na maior parte, de sacripantas e imbecis. Decididamente, não tinha nenhuma esperança de descobrir em outrem as mesmas aspirações e os mesmos rancores, nenhuma esperança de acasalar-se com uma inteligência que se comprazesse¹⁰, como a sua, numa estudiosa decrepitude; nenhuma esperança de associar-se a um espírito penetrante e torneado como o seu, de um escritor ou de um letrado (HUYSMANS, 1987, p. 36).

A repugnância pela sociedade acrescida de alguns problemas de saúde fez com que des Esseintes tomasse a decisão de juntar as economias provenientes de sua herança, já comprometida devido aos gastos que os anos de vida boêmia lhe renderam, e isolar-se em uma casa de campo na pouco acessível cidade de Fontenay, na França. O isolamento do personagem em sua nova morada é o ponto de partida para a construção do cerne do livro, composto em maior parte por divagações, aforismos, digressões e, principalmente, por análises e reflexões sobre os mais variados objetos que despertam em des Esseintes o seu interesse de homem erudito.

Como afirma Teixeira em uma definição precisa, o livro de Huysmans é um romance enciclopédico, no qual “cada capítulo constitui uma espécie de verbete sobre gemas preciosas, perfumes, bebidas, plantas exóticas, literatura, pintura etc.” (TEIXEIRA, 2015, p. 92). Envolto por uma atmosfera de refinamento, o protagonista do romance acaba por demonstrar traços caricaturais, tamanha a sua megalomania. O esteta passa o seu tempo absorto em elementos sofisticados, minuciosamente escolhidos por ele para compor o seu “santuário” pessoal, enquanto desfruta de sua solidão voluntária. Com isso, busca cercar-se “de tudo o que lhe poderia excitar os sentidos cansados e exauridos na vida em sociedade, [...] que servem para lhe ativar o espírito e os nervos e conduzi-lo a um estado de exasperação estética” (ibidem, p. 92).

¹⁰ Optamos por seguir a opção do tradutor.

É através de des Esseintes que Huysmans coloca em prática o seu exercício de crítico de arte; através de um lirismo e por trás de uma máscara que só a licença poética advinda da literatura poderia conceder. Tal atitude do autor dialoga com a sua concepção de que “apenas a arte poderia responder à arte” (SANTOS e VIEIRA, 2015, p. 193) e, assim, era através de transposições das imagens para a literatura que Huysmans dizia encontrar o método ideal para efetuar as suas críticas. O protagonista de *Às avessas* surge, então, como porta-voz para as suas reflexões, que chegam até nós através de um refinamento de linguagem mais aceitável à literatura do que aos textos sobre crítica de arte (mesmo o romance também apresentando traços marcantes destes).

É nesse processo de relacionar diferentes tipos de arte com a literatura que o autor coloca sob a luz os atributos das obras de Gustave Moreau, até então pouco conhecidas entre o meio artístico. Para tal, Huysmans dedica a maior parte do capítulo V de seu livro, no qual apresenta as reflexões de des Esseintes acerca do estilo do pintor e das duas obras que também estamos utilizando como objeto de estudo: *Salomé dançando frente a Herodes* e *A Aparição*. Foi após as observações sobre tais pinturas terem sido publicadas em *Às avessas* que o meio artístico da época enfim voltou os olhos para as pinturas de Moreau. Isso porque, apesar do contato do artista com alguns pintores contemporâneos a ele consideravelmente respeitados, Moreau esteve durante certo tempo esquecido entre os críticos de arte. Com preferência por assuntos religiosos e mitológicos, foi justamente o tema da história de Salomé que fez com que seu nome se evidenciasse e emergisse em meio aos artistas e intelectuais do período. E isso se deve, sobretudo, à publicação de *Às avessas*.

2.2. As pinturas de Gustave Moreau

A popularidade das Salomé do pintor não foi passageira. Até hoje quando se pensa em representações pictóricas da personagem um dos primeiros nomes que nos vem à cabeça é o de Gustave Moreau. Assim como Huysmans, o pintor estava imerso na atmosfera decadente que pairava entre os artistas e escritores do final do século XIX, aos quais os efeitos da modernidade provocavam concomitantemente atração e angústia: atração devido aos prazeres da vida boêmia; e angústia devido às rápidas mudanças dos

tempos, consequentes dos avanços científicos e do crescimento industrial¹¹. Nesse cenário, marcado por obscurantismo, lascividade, morte e dor, Moreau encontrou na história bíblica de Salomé um tema adequado para exprimir as aflições do período. Aliás, entre os diversos artistas que utilizaram a história da dançarina como motivo, o pintor parece ter sido o mais fascinado por ela: ele realizou, entre pinturas, aquarelas e esboços, cerca de setenta produções sobre a personagem.

Segundo Teixeira (2015), devido às características em comum com o simbolismo literário, as obras de Moreau são com frequência categorizadas por muitos historiadores como simbolistas. Em outra recorrente classificação, essa mais genérica, suas obras são categorizadas meramente como pós-impressionistas. Desse amálgama de referências, Moreau compõe uma estética própria, difícil de ser enquadrada em uma única corrente artística devido à pluralidade de elementos característicos de diferentes movimentos e que foram incorporados pelo artista em suas pinturas: “Gustave Moreau, com seu brilho, com seu gosto de artista refinado, com suas extravagâncias, na verdade, vai estabelecer a ponte entre a arte clássica e harmoniosa do Renascimento e a arte perturbadora do fim do século” (TEIXEIRA, 2015, p. 105).

No que diz respeito ao estilo ímpar adotado por Moreau, assim como comentamos anteriormente, as duas pinturas em que figura Salomé podem servir como exemplo para demonstrar como é temerário associar as produções do artista a uma única corrente. Segundo as análises de Teixeira sobre as mesmas imagens, o modo como ele busca dar imprecisão às formas, através de um método que visa criar um “imperativo das linhas sobre os volumes” (ibidem, p. 102), contribui para que as pinturas se distanciem tanto de um realismo herdado de Courbet (que visa aos volumes), quanto dos impressionistas (que buscam criar a impressão de sensações através de efeitos de luz e sombra produzidos por manchas de tinta).

Da mesma forma, é difícil também encontrar em *A Aparição* e *Salomé dançando frente a Herodes* vestígios que nos permitam situar tais representações geograficamente ou em um momento histórico específico. Teixeira ressalta, a partir das análises de Huysmans no capítulo V de *Às avessas*, a desconstrução histórica e

¹¹ A respeito do contexto histórico sobre o qual estamos falando, cf. MÈRCHER, 2012, pp. 02-11.

geográfica criada pelo pintor através da fusão de elementos de diferentes culturas, em uma espécie de “arquitetura sincrética” (ibidem, p. 101). Segundo ela, essa desconstrução muitas vezes se faz presente nas telas de Moreau através da representação de importantes figuras bíblicas colocadas lado a lado com seres mitológicos. No caso das imagens mencionadas, essa tendência é mais perceptível não por causa das personagens retratadas, mas sim dos cenários ricamente adornados, no qual mesclam-se “elementos originários das tradições artísticas cristãs (‘catedral’), romana (‘pilares romanos’), ‘muçulmana e bizantina’” (ibidem, p. 102). A ambientação é toda construída de modo a compor uma atmosfera desconhecida e que parece remeter a um universo onírico, tal qual os preceitos exaltados pela corrente do simbolismo literário. Os contornos são imprecisos e a cena é esfumada por incensos, que criam uma penumbra entre os ornamentos do cenário ao fundo e a personagem de Salomé, destacando-a ainda mais.

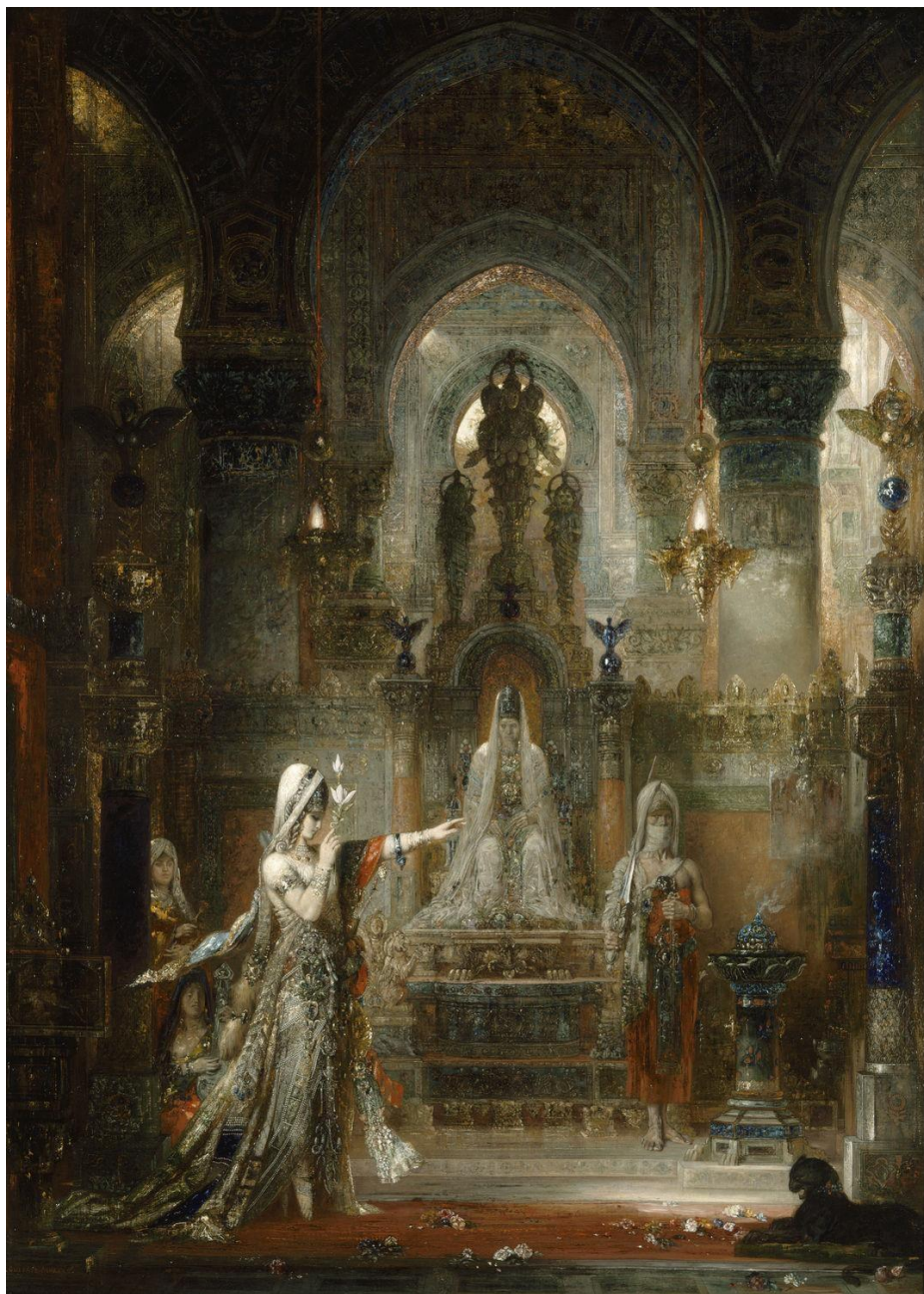


Figura 1 - *Salomé dançando frente a Herodes*, Gustave Moreau, 1876. 143,5 x 104,3 cm.

Hammer Museum, Los Angeles.

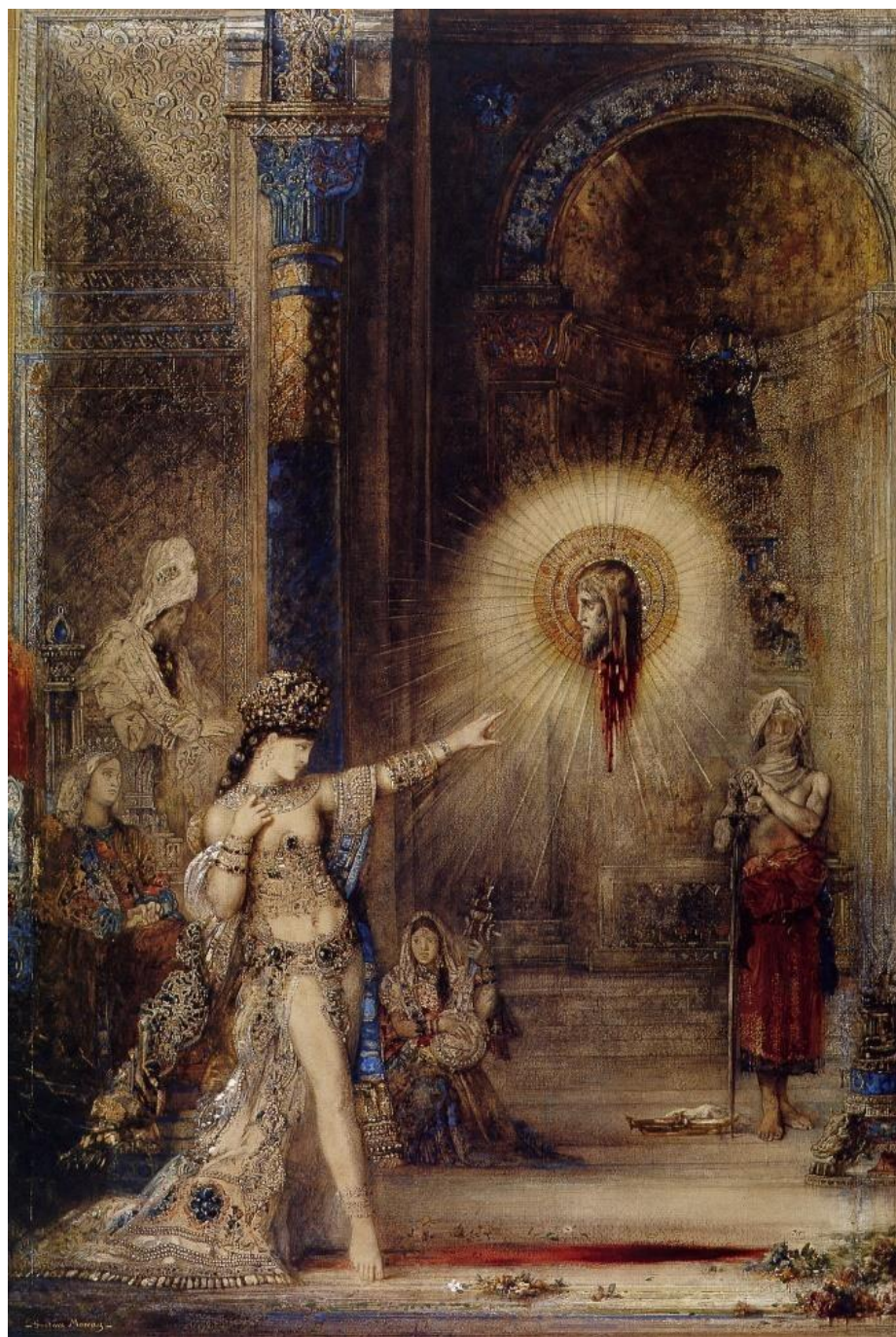


Figura 2 - A Aparição, Gustave Moreau, 1876. 106 x 72,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Teixeira afirma ainda que Moreau sempre buscou acentuar o caráter decorativo de suas obras para, assim, estabelecer uma ligação com o sensual. Igualmente, os recursos decorativos utilizados para compor as pinturas citadas foram distribuídos de forma com que o olhar do observador seja guiado para a figura de Salomé,

ponto máximo das telas, que se mostra para os observadores de sua dança (e como veremos, para os observadores da pintura) carregada de sensualidade. Assim, o corpo da moça, que reluz em meio ao cenário escuro, reúne em si diversas camadas de símbolos (como as suas joias e a flor de lótus que carrega, para citar alguns exemplos). Esses fatores nos permitem perceber que o pintor foi influenciado por aspectos marcantes da tradição histórica de se representar o sexo feminino e que tanto contribuíram para a consolidação de um estereótipo de gênero em voga na época.

Por serem essas obras de Moreau duas das mais populares representações pictóricas da personagem, elas são, por consequência, de extrema importância para a construção de um imaginário sobre Salomé tal como conhecemos hoje. Os comentários de Huysmans sobre elas, presentes em *Às avessas*, foram, por suas vezes, fundamentais para a consolidação desse imaginário (e até de sua extrapolação, como veremos), ao mesmo tempo em que configuram formas de relações interartes complexas.

2.3. As representações pictóricas do corpo de Salomé criadas por Gustave Moreau

No que se refere ao mito literário de Salomé, o episódio da dança, não descrita na Bíblia, é um dos elementos mais emblemáticos quando se pensa na personagem e, por consequência, algo recorrente em suas representações. Há ainda um outro assunto, tão emblemático e representado pelos artistas quanto o anterior, que diz respeito ao desfecho da famosa dança: a figura de Salomé ao lado de uma cabeça cortada ou, em uma variação mais subjetiva¹², Salomé apenas portando uma bandeja. A respeito dessas iconografias, Dottin-Orsini rememora a afirmação realizada pelo crítico de arte Gabriel Mourey: “seu estudo *Salomé aux cent visages*, mesclando pintura e literatura, mostra que os verdadeiros retratos da dançarina são os que souberam misturar ao encanto da dança ‘o cheiro de açougue’ da degolação” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 131).

Como pode-se perceber, tais emblemas (a dança, a cabeça e a bandeja) também são encontrados tanto nas representações criadas por Moreau que estamos

¹² Sobre a iconografia por trás das pinturas que retratam Salomé, cf. DOTTIN-ORSINI, 1996, pp. 130-134.

estudando, quanto nas transposições realizadas por Huysmans acerca das mesmas pinturas. Essa dualidade composta, de um lado, pela imagem de Salomé como corpo dançante; por outro, pela representação de Salomé como mulher má, pode ser melhor compreendida se pensarmos com Linda e Michael Hutcheon, quando os teóricos tratam sobre a premissa histórica que concebe a dança como algo que remete ao dionisíaco:

Na cultura ocidental, as mulheres dançarinas sempre foram suspeitas, em parte por causa daquelas lendárias fêmeas dionisiacas ou bacantes cujos rituais de dança de inverno culminavam no despedaçamento e consumo cru de um animal sacrificado. Relacionada, portanto, ao irracional assim como ao corpóreo, a dança é tida como algo que se apodera do dançarino, geralmente sem o consentimento da mente racional. Portanto, a dança era frequentemente proibida porque tanto a religião quanto as autoridades profanas reconheciam e temiam seu poder (HUTCHEON; HUTCHEON, 2003, p. 23).

Assim sendo, os autores apontam para uma tradição que denuncia o caráter profano, hedonista, irracional e perigoso da dança, em especial as modernas e as consideradas “estrangeiras” sob a perspectiva ocidental. Já o ballet clássico e a dança barroca, por suas vezes, ao propor a disciplina e o domínio do corpo, eram, de maneira oposta, remetidas ao que é da ordem do apolíneo¹³. Temos então estabelecida, através desse antagonismo entre dança dionisiaca e apolínea, a reprodução da ideia de sagrado e profano. Tendo em vista esses dois tipos de dança, é factível a afirmação de que, nas representações de Salomé criadas por Moreau e por Huysmans (e por tantos outros artistas, como Flaubert, Wilde, Strauss etc.), a dança executada pela jovem está contida no primeiro grupo; o que diz respeito ao dionisíaco. Tal afirmação se sustenta não só pela atmosfera de perigo e profanidade que a história de Salomé evoca como um todo desde a sua origem, em grande parte por causa de seu desfecho sangrento, mas também devido aos traços orientalizantes que foram atribuídos à personagem com o passar dos séculos e que acabaram por se tornar característicos dela. Portanto, assim como afirma Dottin-Orsini, as pinturas de Salomé “exibe(m) o poder diabólico da sedução feminina e a impureza da dança [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 130).

Ao mesmo tempo em que remete ao dionisíaco, por ser necessariamente corpórea e tradicionalmente desempenhada por mulheres, a dança carrega consigo uma

¹³ Cf. HUTCHEON; HUTCHEON, 2003, p. 23.

atmosfera de sexualidade que, com o decorrer do tempo, foi cada vez mais evocada e estimulada: “o contexto romântico francês possibilitou a criação daquilo que se tem chamado de uma ‘erótica do olhar’ através da performance pública e da exposição, principalmente do corpo feminino dançante” (HUTCHEON; HUTCHEON, 2003, p. 22). De acordo com essa linha de pensamento, o olhar erotizado estabelece uma relação de poder entre o observador (figura beneficiada pela exposição) sobre a figura observada (quem oferece a exibição de seu corpo)¹⁴. Segundo Linda e Michael Hutcheon, devido à conexão existente entre o privilégio de ver e o privilégio sexual, o olhar tem sido considerado predominantemente masculino, enquanto o papel de figura observada tem sido feminino.

Se os teóricos se referem à relação de poder em que está envolvido o ato de olhar para tratar das performances de dança e operísticas, o historiador e crítico de arte John Berger (1999) arrasta essa relação para o âmbito das artes plásticas. O autor utiliza um viés sociológico para explorar raízes mais profundas que expliquem as origens da convenção que toma a mulher como objeto do olhar. Segundo ele, a presença social e os padrões de comportamento das mulheres se configuram de modo distinto à presença e aos padrões dos homens. Isso acontece como consequência de diversos costumes e convenções, que contribuem para que a presença masculina se relacione à promessa de poder que ela pode ou não ter, enquanto a feminina se relaciona à *imagem* que ela transmite de si para os outros e, principalmente, para os homens. Berger afirma que, por causa disso, as atitudes da mulher estão atreladas a essa presença social que lhe é

¹⁴ É importante ressaltar que, como os próprios Linda e Michael Hutcheon (2003, p. 40 e ss.) bem observam, a personagem Salomé inverte essa relação de poder ao utilizar seu corpo e sua dança (ou seja, ao colocar-se como objeto do olhar masculino) como forma de alcançar seus objetivos, subjugando Herodes à sua vontade. No entanto, trata-se de dois âmbitos distintos de análise da questão. O primeiro é o que estamos abordando neste capítulo, isto é, a relação de poder que ocorre no mundo real, em que homens produzem e observam obras de arte que retratam mulheres como objetos de apreciação, estabelecendo uma relação de poder sobre elas. O segundo âmbito é o da *diegese* ela mesma, ou seja, a sucessão de acontecimentos que compõem a narrativa que está sendo retratada. A inversão de relação de poder mencionada por Hutcheon e Hutcheon ocorre nesse segundo âmbito, o da *diegese*; é algo que faz parte da história que está sendo contada, na qual a dançarina de fato subjugava o rei Herodes, principal observador masculino de sua dança, por meio da exibição de seu corpo e de sua sensualidade. No entanto, essa relação de poder invertida que ocorre dentro da história não se aplica, necessariamente, ao primeiro âmbito que apontamos, o das representações artísticas de mulheres (e de Salomé, mais especificamente) no mundo real, criadas por homens e para homens, nas quais estes normalmente se mantêm no controle da relação. Quanto ao âmbito da *diegese*, em que Salomé exerce seu poder sobre os homens por meio da exibição de seu corpo, trataremos dessa questão adiante, no capítulo 3 (sobretudo 3.2. e 3.3.).

imposta, e pela qual ela continuamente tenta manter o controle sobre o que pode ou não lhe ser feito. Assim, de acordo com tais ideias, podemos dizer que

a mulher está constantemente em estado de fiscalização sobre o próprio corpo e sobre o seu modo de agir: seus gestos, sua voz, suas opiniões, suas roupas e tudo o que diz respeito à sua presença social feminina é fiscalizado minuciosamente por ela própria (PRADO, 2018, p. 13).

Berger ainda afirma que tal dualidade entre a fiscal e a fiscalizada é estimulada desde a infância nas mulheres, como uma forma de prepará-las para a fiscalização a que serão submetidas pelos homens, antes que estes se proponham a ter alguma forma de relacionamento com elas. Isso ocorre, sobretudo, para que a mulher possa alcançar o que (de acordo com essas convenções que defendem a distinção de gênero) supostamente seria o seu êxito na vida: estar sob a guarda do homem. Segundo Berger:

“Os homens atuam e as mulheres aparecem”. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas ainda a relação entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto de visão: um panorama. (BERGER, 1999, p. 49, grifos do autor).

É sabido que as obras de arte são consideradas excelentes recursos quando se busca por registros históricos que nos permitam entender os costumes e a mentalidade de uma determinada sociedade e em uma determinada época. Por esse motivo, é possível encontrar resquícios dessas convenções sociais que tomam a mulher como “objeto do olhar” e como “panorama” refletidas em representações femininas produzidas durante séculos e séculos. Berger então continua a desenvolver as suas ideias, agora explorando alguns critérios e convenções através dos quais a mulher é olhada e julgada especificamente na representação pictural, sobretudo em nus¹⁵. A mais significativa, talvez, de tais ideias levantadas pelo crítico seja a noção de que a mulher retratada em tais representações possui uma espécie de consciência de que é

¹⁵ Berger trata mais especificamente das representações de mulheres nuas. No entanto, é importante mencionar que o nu é parte de uma tradição ainda maior de representações femininas feitas por homens ao longo da história da arte, e cuja misoginia se manifesta por muitas outras formas. O nu feminino é um dos aspectos mais importantes dessa tradição, mas não o único, e é importante que se tenha isso em mente no decorrer de nossa explanação sobre as Salomés de Moreau.

observada. Ou seja, não se trata de uma nudez espontânea de sua parte, mas de uma postura proposital; planejada, “posada”, pela qual ela determina o modo como deseja que o observador a veja¹⁶: “Ela não está nua como ela é. Ela está nua como o observador a vê” (ibidem, p. 52). A sua nudez configura uma espécie de disfarce, tal como uma máscara ou uma forma de vestuário sob o qual o seu verdadeiro eu esteja escondido. Desse modo, tal nudez

se distingue da ação banal e cotidiana de estar meramente despido, o que fazemos com naturalidade quando estamos sozinhos e não há observadores para analisar ou julgar os nossos traços e comportamentos. Estar nu, diferentemente de se estar despido, possui a potência de apelar à sexualidade; de provocar o anseio pela figura admirada (PRADO, 2018, p. 15).

Assim como nos padrões encontrados por Berger na maioria das representações de nus femininos, as Salomé de Moreau que estamos estudando (embora uma delas não esteja nua)¹⁷, possuem essa mesma consciência de que seus corpos estão sendo observados por olhares masculinos. No caso das telas, esses olhares partem tanto dos personagens que observam a sua dança de dentro da pintura, quanto do observador externo ao quadro, que admira as obras. Em exemplos como esses, as mulheres possuem um papel secundário: a obra é protagonizada pelo observador, que se supõe que seja do sexo masculino.

É importante ressaltar que a suposição quase generalizante de que os observadores das pinturas são maioritariamente do sexo masculino é fundamentada pela forma como a mulher é vista na história da arte da cultura ocidental. Como é ressaltado por Georges Duby ao abordar o assunto, se por um lado havia a pressão para que as mulheres fossem preparadas para atividades tomadas como “lavors femininos”, tais

¹⁶ Abordamos mais detidamente esse assunto em um artigo publicado em 2018, na revista *Epígrafe* (cf. PRADO, 2018).

¹⁷ Apesar de em *Salomé dançando frente a Herodes* a personagem estar vestida, de modo a não permitir ao observador da tela enxergar a sua nudez, as suas vestimentas são compostas por transparências e pedras preciosas, elementos pictóricos que sugerem uma atmosfera de sensualidade. Esses e outros elementos presentes na configuração da pintura (como a figura feminina em primeiro plano, a penumbra e os traços orientalizados do cenário, dentre outros que já tivemos ocasião de comentar) fazem com que ela possa ser inserida nessa mesma tradição de representações femininas apontada por Berger e pelos demais historiadores nos quais nos baseamos nesta pesquisa. Um forte indício a favor dessas afirmações é o fato de Huysmans ter descrito essa mesma obra de forma hipersexualizada. Isso ficará mais claro adiante, quando formos analisar o capítulo V de *Às avessas*.

como a renda e o bordado, por outro, as que se interessavam pela criação de motivos artísticos, transgredindo proibições colocadas pela tradição, eram apontadas na rua e denunciadas como excêntricas (cf. DUBY, 1992, p. 17). Dessa maneira, o autor afirma que praticamente não existe um tipo de autorretrato das mulheres na história, restando apenas o que foi representado delas, a partir de uma perspectiva única, moldada pelo imaginário masculino.

A posição marginalizada da mulher como criadora de motivos artísticos entre os meios intelectuais da época, acrescida de uma tradição na qual somente os homens são aptos para atividades intelectuais, criou um cenário no qual os pintores são naturalmente levados a produzir obras de arte para o agrado dos próprios homens, detentores de poder para conceder prestígio e notoriedade. Aliás, a aversão à participação de mulheres na arte foi diversas vezes manifestada pelo próprio Gustave Moreau, que, como nos lembra Dottin-Orsini, afirmava com convicção que “a intrusão a sério da mulher na arte seria um desastre irremediável” (MOREAU, 1984, p. 207-8, apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 21).

A autora também nos apresenta outra afirmação que ilustra esse tipo de mentalidade predominante na época. Dessa vez a fala é de Charles Buet, escritor e crítico de arte contemporâneo de Moreau, que ao analisar a pintura sobre Salomé executada por Regnault, ampliou o problema para além da tela e proferiu ataques à mulher em geral, em especial às que trabalham, escrevem, às mães “malvadas”, às judias e às prostitutas:

intelectuais aviltadas expondo em capítulos suas vergonhosas paixões; musas de última categoria, alimentando a prole com sua pena corrompida; mães correndo para o baile, deixando os filhos aos cuidados de mercenárias; esposas sem virtude, filhas sem respeito, irmãs sem dedicação, eis muitas Salomés desfilando neste mundo [...]. Todas deveriam usar a libré ignominiosa de Salomé, essa cor amarela reservada, na Idade Média, aos judeus, aos carrascos e aos traidores. (BUET, 1893, pp. 127-128 apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p.135).

Em suma, as afirmações de Moreau e de Buet apenas refletiam o pensamento dos artistas e críticos de arte sobre as exposições femininas. Em outro fragmento sobre o assunto, a autora comenta:

Em resumo, a mulher *estava* na arte, mas na forma de efígie pintada pelo desejo do homem: representada no quadro, mas nunca na origem do quadro, ou seja,

pintora a *sério*. Estava ali, mas que ficasse de fora. Realmente havia pouca relação entre uma mulher real (que talvez se metesse a pintar) e aquela da tela, sempre saída da Fábula (Salomé, Helena, Dalila). (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 21).

Atuando no mesmo padrão esquemático que é salientado por Berger ao tratar sobre grande parte dos nus femininos, as pinturas de Moreau que têm Salomé como tema são configuradas levando em consideração a presença de um homem protagonista; de um observador desconhecido que está fora do quadro, como um *voyeur* que assiste à cena retratada, que fora criada e configurada para ele. Tendo em vista esse objetivo, o corpo de Salomé é posicionado de forma a contemplar o campo de visão desses dois grupos de homens mencionados (os internos e os externos às obras), privilegiados por sua exibição. Dottin-Orsini, ao tratar das representações femininas nos museus da época de Moreau (e também de Huysmans), afirma: “Quanto às pinturas dos salões, eram os expoentes máximos de uma feminilidade perversa que estava sempre *posando* e que, antinatural em todos os sentidos, estava sempre ligada a um *quadro*, real ou figurado” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 18). Se relacionarmos a citação da autora com as ideias desenvolvidas por Berger sobre a diferença entre o estar nu e o estar despido, tais mulheres representadas de forma “antinatural em todos os sentidos” estariam nuas, e não despidas, ou seja, elas estariam posando e fiscalizando o próprio corpo.

Com essas reflexões em mente, podemos considerar que a imagem de mulher e, no contexto de que estamos tratando, as pinturas de Salomé, estão envolvidas em uma relação de poder de cunho predominantemente sexualizado, cuja manifestação ocorre a partir do olhar e na qual o homem é frequentemente o sujeito privilegiado. Nessa relação de poder implicada pelo privilégio do olhar são desempenhados distintos papéis, tal como é categorizado por Marjorie Garber (1993, p. 341 apud HUTCHEON; HUTCHEON, 2003, p. 36) da seguinte maneira: o contemplador masculino, o qual, no caso das pinturas que estamos estudando, poderia ser representado por Herodes, que em posição interna ao quadro assiste à cena da dança; o objeto de apreciação, representado por Salomé, que exhibe o seu corpo; e o espectador de toda a cena, representado pela figura do homem ocidental, *vouyer* externo às pinturas, que (seguindo as ideias de Berger), contempla as configurações dos quadros (e nisto se inclui a exposição do corpo de Salomé) que foram criadas para ele.

Outra conclusão possível é a de que, pelo fato de a dança historicamente remeter ao profano, à loucura e ao dionisíaco, ela dialoga com o estereótipo da mulher má, descontrolada e sedutora, assunto sobre o qual discorreremos mais adiante. Por ora, é válido ressaltar que a relação entre os fatores mencionados contribuiu de forma decisiva para as criações das representações e transposições mais emblemáticas acerca da personagem e, em decorrência disso, para o estabelecimento do imaginário coletivo acerca dela tal como o conhecemos hoje.

3. SALOMÉ COMO ASSUNTO DE TRANSPOSIÇÃO EM ÀS AVESSAS

Um apontamento interessante a ser feito é o fato de que, nas obras que fazem uso de um mesmo mito literário e iconográfico, costuma ser uma tarefa árdua (e em alguns casos até impossível) traçar precisamente as origens e as referências que foram utilizadas em suas produções e, assim, compreender as relações entre elas. Tal não é o que ocorre em *Às avessas*, uma vez que o autor aponta explicitamente a principal referência que fundamenta o fragmento do capítulo que estamos estudando. A explicitação do uso das pinturas de Gustave Moreau como insumo nos permite refletir sobre a relação entre as obras do pintor e a do escritor a partir de uma perspectiva histórica e genealógica, algo relevante na análise de qualquer tipo de práticas intermediárias, como afirma Rajewsky:

o critério de historicidade é importante de várias maneiras: em relação à historicidade de uma configuração intermediária particular, em relação ao desenvolvimento técnico das mídias em questão, em relação às concepções historicamente mutantes das artes e mídias por parte dos receptores e dos usuários das mídias e, finalmente, em relação a funcionalização das estratégias intermediárias dentro de um determinado produto de mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 08).

A partir de tal perspectiva proveniente dos Estudos Intermediários, exploramos brevemente um pouco da faceta histórica da relação entre as obras, por exemplo, quando introduzimos alguns aspectos do desenvolvimento do *tema* que elas utilizam em comum. Outras análises com enfoque nos modos de representação feminina que envolvem o tema de Salomé serão realizadas a seguir e, para isso, é relevante continuarmos tendo em vista a relação genealógica entre os objetos de estudo e a influência exercida sobre eles pelo momento histórico em que eles foram produzidos.

Tais análises que levam a historicidade em consideração também fornecem, ao mesmo tempo, subsídios para que possamos introduzir análises a partir de uma perspectiva sincrônica, a qual, por sua vez, possui como principal intenção compreender os processos intermediários que constituem determinado objeto de estudo. Em outros termos, Irina Rajewsky enxerga esse tipo de perspectiva como um instrumento para a realização de análises concretas, que visam à compreensão de como as relações entre

diferentes artes influenciam e atuam nas *configurações* dos objetos artísticos. Para isso, a autora julga necessário criar categorias de relações entre mídias que sirvam de instrumento para que se possa realizar uma melhor e mais sistemática diferenciação entre os fenômenos intermediáticos. Mas, como vimos, por ser este campo de estudo tão interdisciplinar e os seus objetivos tão heterogêneos, é igualmente necessário que tais categorizações sejam elaboradas de forma a atender às demandas e respeitar as especificidades de cada área. Assim, tendo em vista tais demandas dos Estudos Intermediáticos realizados nas áreas das linguagens e literatura, a autora propõe as seguintes subcategorias:

1. Intermedialidade no sentido restrito de **transposição intermediática** (por exemplo, adaptações cinematográficas, romantizações, etc.): aqui a qualidade intermediática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou os filmes “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação da mídia e obrigatoriamente intermediático (ibidem, pp. 08-09. O negrito é do original).

A segunda subcategoria é a de intermedialidade como **combinação de mídias**, ou seja, quando duas ou mais mídias convencionalmente distintas são utilizadas para a constituição de um objeto artístico final. É possível citar como exemplo clássico o filme, que em sua maioria é composto por uma grande variedade de mídias, tais como o texto, a música, a fotografia etc. Outros exemplos de combinação de mídias são “o teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc” (ibidem, 2012, p. 09). A terceira subcategoria é a de

intermedialidade no sentido mais restrito de “**referências intermediáticas**”, por exemplo, referências, em texto literário, a um filme [...]. Outros exemplos incluem [...] a *transposition d’art*, a ecfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia enquanto sistema [...] (*como a mídia pintura em si*) (ibidem, p. 10. O negrito é do original; itálico nosso).

É válido neste ponto lembrar que Rajewsky afirma ser perfeitamente possível e até mesmo comum que haja a manifestação de mais de um desses tipos de relação intermediária em um mesmo objeto de estudo. Tal é o que acontece na parte do capítulo V de *Às avessas*¹⁸ que estamos estudando: ao situá-lo em tal sistematização, podemos encontrar traços relativos tanto ao processo de transposição, quanto ao de referência intermediária. Os dois processos ocorrem ora separados, ora juntos, como que se influenciando mutuamente e produzindo, assim, os efeitos pretendidos pelo escritor.

Para sintetizar os conceitos desses dois tipos de fenômenos presentes no capítulo, podemos afirmar que no processo de transposição ocorre obrigatoriamente a transformação (ou, em outro termo, a tradução) do conteúdo de uma determinada mídia (ou arte) para um produto em uma mídia diferente. Em outras palavras, há nesse caso um “procedimento que faz com que um produto específico de uma mídia – uma pintura – se transforme em um texto em outra mídia – um poema” (VIEIRA, 2016, p. 21), ou, no caso de que estamos tratando, em um texto em prosa. Tal transposição não é necessariamente uma reprodução exata da obra de origem concretizada em outra mídia, pelo contrário: é muito comum que os artistas que fazem uso desse recurso adaptem o substrato da obra-fonte de acordo com as suas criatividade. Já no processo de referência intermediária, como o próprio nome diz, acontece a referência às características de uma obra específica (ou até de todo um sistema midiático) em outra obra de mídia diferente. Podemos dizer que ocorre então a “evocação ou imitação de especificidades de uma mídia em outra” (ibidem, p. 21).

Sendo assim, a presença de dois ou mais fenômenos intermediários em um mesmo objeto artístico muitas vezes acontece porque a fronteira entre eles nem sempre é nítida. Recorrentemente, o próprio modo como uma transposição é realizada implica a ocorrência de uma referência intermediária:

Pois é claro – e isto é de fato o que quase sempre acontece – o produto resultante de uma transposição intermediária pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si. (RAJEWSKY, 2012, p. 11).

¹⁸ Especificamente, com vimos, a parte que possui como assunto as pinturas de Gustave Moreau.

Tendo isso em mente, faremos então a análise dos fenômenos intermediáticos (ou ao menos dos mais evidentes deles) que trazem a presença das pinturas de Moreau para o romance de Huysmans, a começar com o que entre eles mais se relaciona com a esfera temática: o fenômeno da transposição. Este se tornará perceptível ao explorarmos detidamente a figura de Salomé a partir do romance (espaço no qual as relações intermediáticas se concretizam), sempre tendo em vista as análises já feitas acerca das pinturas de Moreau.

Antes das referidas análises, é importante esclarecer que o fenômeno da referência intermediática também se manifesta conforme ocorre o da transposição. Isso ficará mais claro adiante, quando realizarmos um outro tipo de análise, mais voltada ao aspecto estrutural, ou melhor, à *configuração*¹⁹ do capítulo V de *Às avessas* no que se refere ao seu caráter intermediático. Contudo, para tornar a exposição mais didática, optamos por deixar, a princípio, as questões pertinentes à referência em um segundo plano, para neste momento podermos focar as nossas atenções no aspecto temático da relação entre as pinturas e o romance. O processo de transposição, em contrapartida, está diretamente relacionado com a maneira como o tema de Salomé aparece nos dois tipos de obras, pois ele diz respeito justamente à conexão genealógica existente entre uma obra-fonte e o seu desdobramento em outra produção artística (o produto). Por consequência, o funcionamento de tal tipo de relação intermediática se torna evidente ao mesmo tempo em que o exercício comparativo entre os objetos de estudo é realizado. Espera-se, desse modo, que fique mais claro como se dá o desenvolvimento da *representação* da personagem entre os dois tipos de obra.

Em suma, ocorre no livro um processo de transposição na medida em que Huysmans traduz as pinturas (compostas através de um tipo de linguagem não verbal) para o romance (que faz uso da linguagem verbal). Isto é, ele transpõe as Salomé, temas das pinturas, de uma mídia pictural original, para uma mídia verbal. Gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que ele realiza tal tradução ao mesmo tempo em que cria a sua própria versão das Salomé das imagens: ele acrescenta elementos novos a elas enquanto as traduz. Tais elementos, como veremos, surgem não só a partir da sua

¹⁹ O termo “configuração” foi o escolhido por Irina Rajewsky para se referir à composição intermediática de um produto de mídia. Nesta pesquisa optamos por adotá-lo no decorrer do texto.

interpretação das telas, mas também do seu imaginário masculino acerca da mulher. Assim, Huysmans não só transpõe os signos pictóricos dos quadros para a linguagem verbal, como também transforma o *substrato* das pinturas-fontes durante o processo, ressignificando-o e empregando o recurso da descrição para realizar um tipo de *transposição criativa*. Para que isso seja factível, o autor utiliza as ferramentas (ou mídias, em seu sentido material) necessárias para transformar o pictórico em texto, respeitando as convenções próprias à linguagem literária. Criam-se, dessa forma, camadas de sentido que resultam na configuração intermediática do capítulo como conhecemos.

Passaremos, agora, à mencionada análise das Salomé de Huysmans.

3.1. Des Esseintes e Salomé dançando frente a Herodes

Afligido por uma incessável sensação de tédio, desgosto e melancolia, típicos do dândi que sofre as lamúrias do *spleen* baudelairiano, não bastava a des Esseintes, (protagonista de *Às avessas*) estar retirado da sociedade parisiense: era preciso também evitar ao máximo tudo o que remetesse a ela. Diante disso, as obras de Moreau eram o refúgio ideal para que os seus pensamentos fossem transportados a um local desconhecido; a uma atmosfera de sonhos, resultado de um amálgama de diferentes referências que tornam imprecisos o tempo e o espaço nas cenas retratadas:

Quisera, para deleite de seu espírito e alegria de seus olhos, algumas obras sugestivas que o transportassem a um mundo desconhecido, desvendando-lhe os rastros de novas conjecturas, sacudindo-lhe o sistema nervoso com histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes. (HUYSMANS, 1987, p. 83).

Mergulhar nesse ambiente fantasioso como um modo de fuga das relações pessoais que lhe causavam repugnância era um grande alívio para o seu espírito enfatiado, mas não tão satisfatório quanto admirar o tema principal das pinturas: a jovem Salomé. Aliás, não fosse o tamanho fascínio de des Esseintes pela personagem dos

quadros, a passagem do capítulo citado não seria mais que uma adornada écfrase²⁰ mesclada às opiniões do protagonista a respeito do pintor.

Entre os diversos meios sociais dos quais des Esseintes enfastiou-se rapidamente, houve um grupo específico que prendeu a sua atenção por mais tempo: o das mulheres. A atenção destinada ao sexo feminino nada tinha de admiração intelectual ou qualquer tipo de afetividade. Ao contrário, o narrador nos conta que o personagem via nas mulheres uma forma de satisfazer o seu apetite voraz por prazeres sexuais, mesmo que para isso fosse necessário suportar a “parvoíce inata” ao sexo feminino. Entre atrizes, cantoras, prostitutas e tantas mulheres ébrias que passaram pela vida boêmia de des Esseintes para saciar a sua sede de erotismo, em dado momento o seu “paladar sensibilizou-se” e ele cansou de sempre receber “carícias idênticas”. Buscando reestimar os seus desejos através do contraste, o personagem buscou na “sarjeta”, na “sujidade da miséria” e nos “prazeres anômalos”²¹ uma forma de reacender os seus sentidos entorpecidos. Após descer cada vez mais profundamente na torpeza em uma busca incessante por novos prazeres, inevitavelmente o seu corpo sucumbiu, e então des Esseintes foi afligido pela impotência sexual.

Mais tarde, já isolado na casa de Fontenay, o esteta passa as noites diante da pintura *Salomé dançando frente a Herodes*. Em uma parte considerável do capítulo V, o narrador do romance se retira para dar voz ao personagem através de um solilóquio mais do que minuciosamente descritivo, como também apaixonado. Trata-se de uma das mais longas passagens do livro em que os pensamentos de des Esseintes não são transmitidos por intermédio do narrador, mas sim pelo próprio personagem, e na qual nos deparamos com as impressões que tal pintura provoca no protagonista. Em sua fantasia, des Esseintes parece se transportar para a cena retratada na pintura de tal forma que consegue transmitir aos que estão “externos ao quadro” os sons, o calor do ambiente, o aroma dos incensos, o fluxo das fumaças e, principalmente, os movimentos da dança de Salomé:

No odor perverso dos incensos, na atmosfera superaquecida dessa igreja,
Salomé, o braço direito estendido num gesto de comando, o esquerdo dobrado

²⁰ Trabalharemos mais detidamente a definição de écfrase no capítulo 4.

²¹ Os termos destacados se referem a HUYSMANS, 1987, p. 84

segurando um grande lótus à altura do rosto, avança lentamente nas pontas dos pés, aos acordes de uma guitarra cujas cordas são feridas por uma mulher agachada.

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá ela início à lúbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos; [...] (HUYSMANS, 1987, p. 84).

A “transportação”²² de des Esseintes, claro, não passa de um delírio de sua imaginação diante de uma obra de arte que aparentemente possui a potência de despertar-lhe efeitos sinestésicos, mesmo estando ele enfrentando um período de sentidos letargos. Aliás, talvez seja justamente por ser capaz de provocar um intervalo em seu constante estado de entorpecimento que tal obra de Moreau provocasse tanto fascínio no personagem.

Além dos efeitos sinestésicos, o corpo pictórico de Salomé indiscutivelmente possui uma carga de sensualidade que atinge a des Esseintes e reanima a sua imaginação erótica (e quem sabe até a sua libido), por tanto tempo desestimulada. Dessa forma, em suas reflexões surgem fantasias de uma Salomé com “seios eretos” e “roçados por colares”; com uma “pele úmida” e salpicada de joias; que durante a performance de sua dança efetua “sacudidelas de ventre” e “estremecimento de coxas”²³; entre outros elementos descritivos que nos indicam que a sua análise não é fria e distanciada, mas ao contrário: é notável que o personagem está sendo afetado e seduzido por tal pintura no momento em que a descreve. Esse olhar erotizado que parte do personagem acontece mesmo estando a Salomé da pintura vestida, como se o personagem a despisse em sua imaginação.

Ademais, podemos perceber que esses mesmos elementos descritivos, em sua maioria, indicam certa ideia de movimento: na descrição das pinturas realizada por des Esseintes, Salomé “avança lentamente” para iniciar a dança, “seus seios ondulam”; as cordas da guitarra “são feridas”; a túnica da dançarina “faz serpentes de fogo se entrecruzarem”; as suas coxas estremecem; ela efetua “sacudidelas de ventre”²⁴. Embora descreva uma pintura, isto é, uma cena estática, o personagem recorre, nessa descrição,

²² Não confundir com “transposição”, termo bastante utilizado neste trabalho.

²³ Os termos destacados entre aspas no parágrafo se referem a HUYSMANS, 1987, p. 86.

²⁴ Todos os excertos do parágrafo se referem a HUYSMANS, 1987, pp. 84-86.

a diversos termos e expressões que remetem à ideia de movimento, como se ele de fato fosse testemunha dos acontecimentos da história representada no quadro. Isso reforça a ideia de uma transportação de des Esseintes para dentro da pintura: é como se ele não contemplasse apenas uma figura estática, mas sim a própria dança, em todos os seus passos.

O despertar do desejo de des Esseintes pela Salomé da pintura, que ocorre mesmo com a atribuição de sua impotência sexual, torna inevitável a comparação entre ele e o velho Herodes, o qual, assim como é descrito pelo protagonista, do interior do quadro assiste aos passos iniciais da dança “que deve acordar os [seus] sentidos entorpecidos” (ibidem, p. 84).

No capítulo anterior, comentamos brevemente sobre as ideias de Berger e Duby a respeito da maneira como a maioria das representações femininas, em especial os nus, são configuradas supondo-se que o espectador do quadro seja homem e de forma a beneficiar a esse olhar masculino²⁵. Como consequência, cria-se uma relação de voyeurismo entre a figura contemplada e o espectador da cena retratada. Vimos que essas afirmações se aplicam também às Salomé de Moreau que estamos estudando.

Em Às avessas, ao admirar a pintura *Salomé dançando frente a Herodes*, o protagonista des Esseintes representa bem, mesmo que de forma fictícia, o papel de espectador masculino diante da pintura de uma mulher objeto de apreciação, sobre o qual Berger comenta em seu texto. Mas, nesse caso, não basta ao personagem ser apenas um “voyeur” externo à cena retratada; é necessário que, em sua imaginação, ele seja transportado ao local representado e, assim, a imagem deixe de ser estática para ganhar vida. Mais do que isso, é necessário integrar a cena como um observador interno à pintura. Isso é fundamental para que ele tenha novamente os seus sentidos já dormientes despertados pelos movimentos da jovem dançarina, tal como acontece com o velho Herodes, que é beneficiado pela dança. Esse pode ser considerado o exemplo de um fenômeno ressaltado por Dottin-Orsini, no qual “em inúmeros textos, a mulher do retrato vira aparição, anima-se, é chamada ‘súcubo’; trata-se principalmente da relação

²⁵ Tal assunto foi abordado nas páginas 22-24, do capítulo 2.3.

entre o amador e a imagem feminina, do efeito produzido pelo quadro e da utilização que deste se faz”. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 114).

Tal maneira de se observar a imagem de mulher (que no caso em que estamos nos referindo, trata-se de uma pintura) se assemelha muito a um fenômeno que Berger também explicita em seus escritos. Aplicando as ideias do autor ao contexto de que estamos tratando, poderíamos dizer que o desejo sentido por des Esseintes de integrar a cena seja, entre outros fatores, influenciado pela composição utilizada por Moreau em seu quadro. Segundo o historiador, não raro nesses tipos de pintura há a representação de um “amante”²⁶ junto à mulher pintada que tem a capacidade de afetar a sexualidade do observador. Nesses casos, o amante aparece na pintura de forma com que ele seja facilmente destituído, para que assim o seu lugar seja ocupado pelo homem espectador, externo ao quadro. Ainda segundo o teórico, tal artifício cumpre a missão de transmitir a sensação fantasiosa de que o observador da obra é possuidor não apenas do quadro, como também da mulher retratada nele. Um dos recursos mais frequentes para que isso aconteça nesse tipo de composição artística é o de que o olhar e a atenção da figura feminina não estejam voltados ao amante interno ao quadro²⁷, assim como também ocorre em *Salomé dançando frente a Herodes*. Com essas ideias em mente, não estaria então des Esseintes, em sua fantasia, destituindo a figura de Herodes pela sua? Ou ainda, não estaria ele enfrentando um processo simultâneo de afastamento e identificação com o velho impotente? Não quisera ele ter a dança de Salomé destinada a si, e não a Herodes?

3.2. Des Esseintes e A Aparição

Se a pintura *Salomé dançando frente a Herodes* possui a capacidade de despertar fantasias lascivas no impotente protagonista de *Às avessas*, quando a atenção do personagem se volta para a obra *A Aparição*, os impactos que esta provoca nele são bem diferentes. Isso porque o personagem, quando diante da primeira imagem, ficava inebriado pela atmosfera onírica que o cenário transmite e se perdia imaginando o corpo

²⁶ Cf. BERGER, 1999, p. 58.

²⁷ Ibidem.

da bela dançarina em movimento. Ao observar a segunda pintura, por sua vez, ele se depara com o desfecho da chocante história bíblica em que figura Salomé; o desenlace sangrento que o episódio da dança, representado na imagem anterior e que tanto o cativara, acabou por provocar.

Em *A Aparição*, Salomé aparece lado a lado com o troféu que sua mãe tanto desejava: a cabeça decapitada de João Batista, que ainda sangra. A imagem da recompensa horrenda que a moça exige em troca da exibição do seu corpo interrompe abruptamente a fantasia do protagonista de *Às avessas* para substituí-la por asco. A pouca idade e os traços angelicais de Salomé transmitem a impressão de pureza e de inocência, o que torna ainda mais imprevisível a sua letalidade.

Se no subcapítulo anterior analisamos alguns percursos que nos permitem pensar em aproximações entre des Esseintes e Herodes, ao tratar sobre a relação do personagem com a obra *A Aparição* essa comparação nos é dada explicitamente pelo narrador: “Tal como o velho rei, des Esseintes permanecia derrotado, aniquilado, preso de vertigem diante dessa dançarina menos majestosa, menos altiva, porém mais perturbadora do que a Salomé do quadro a óleo” (HUYSMANS, 1987, p. 89). Em sua busca por integrar as cenas pintadas por Moreau, torna-se inevitável que des Esseintes também sofra as consequências provocadas pelo episódio da dança de Salomé, tal como Herodes.

É interessante perceber que no romance, através de uma única ação, uma figura do sexo feminino, aparentemente inofensiva, traz atribulações e horror a três figuras do sexo masculino: a João Batista, a Herodes, e a des Esseintes. No capítulo 2, item 3, seguindo os passos de Linda e Michael Hutcheon, afirmamos que o olhar erotizado está envolvido em uma espécie de relação de poder, oriunda de certas convenções de gênero. Nessa relação, o observador (em geral do sexo masculino) é quem se beneficia pela exposição da figura observada (em geral do sexo feminino). Nas palavras dos autores:

O visual tem sido considerado superior aos outros sentidos, em parte porque é afastado daquilo que observa. Por essa razão, o observador tem o poder de objetivar aquilo que observa, de dominar e controlar através do distanciamento. Devido a essa conexão entre o ato de ver e o poder, o privilégio da visão tem sido conectado ao privilégio sexual: o olhar tem sido, desse modo, frequentemente considerado masculino, deixando as mulheres como objetos do olhar – ou como

exibicionistas ou como aquelas passivamente expostas (HUTCHEON; HUTCHEON, 2003, p. 39).

Contudo, quando des Esseintes, em sua imaginação, se transporta para a cena retratada nos quadros (e, como vimos, relata o episódio como se estivesse acontecendo diante de seus olhos) é Salomé quem exerce dominação sobre ele e sobre Herodes, ambos do sexo masculino. Como afirmam Hutcheon e Hutcheon, no caso da personagem de Salomé, a relação de poder presente na erótica do olhar é invertida: é a dançarina quem expõe o seu corpo para dominar os homens e alcançar o seu objetivo; a sua exibição é um mecanismo de controle. Ao fazerem essa afirmação, os teóricos utilizam como exemplos a peça *Salomé*, de Oscar Wilde, e a sua adaptação homônima para a ópera, criada por Richard Strauss. Mas a maneira como a personagem aparece em *Às avessas* não é diferente: é por meio desse poder da exibição que ela consegue a cabeça de João Batista; que ela contraria e engana o rei Herodes; e abala des Esseintes de modo tão contundente.

No romance, o protagonista possui o domínio dos quadros, bem como o poder de lançar seu olhar erotizado para a representação *pictórica* do corpo de Salomé. Porém, conforme des Esseintes “invade” as imagens e penetra na história que elas ilustram (em sua fantasia, gostaríamos de ressaltar), ele acaba sendo afetado negativamente pela performance da dançarina, pois já não está protegido pelo distanciamento propiciado pela relação estabelecida entre o observador e o quadro. Em outras palavras, nesse segundo momento, ele já não contempla Salomé de longe, como um observador externo a uma pintura que fora configurada para o seu agrado. É como se, após se transportar para dentro da pintura, o personagem de Huysmans se tornasse parte da *diegese* interna a ela e, desse modo, não estivesse mais imune aos sortilégios da dançarina. Nesse momento ele se tornou parte da história que antes apenas contemplava externamente e, desse modo, experimenta o que é estar submetido ao poder exercido por Salomé.

Com essa experiência vivenciada por des Esseintes, Huysmans não só destaca a essência da *femme fatale*, que já mostra vestígios em representações anteriores da personagem, como busca também intensificá-la. Em *Às avessas*, pintura e literatura parecem atuar juntas para alimentar o arquétipo da mulher como um ser naturalmente mal e perigoso, algo tão característico do decadentismo e assunto que será

de grande importância para o desenvolvimento das ideias que serão apresentadas adiante.

3.2.1. Salomé: uma *femme fatale* por excelência

Como comentado rapidamente no segundo capítulo deste trabalho, um consenso entre estudiosos e historiadores é o fato de a mulher ser o grande tema da arte. Segundo Dottin-Orsini, por exemplo, a representação de corpos femininos compõe uma tradição tão antiga que acabou por se tornar algo instintivo entre artistas de diversas épocas, como uma banalidade. Por muito tempo os passos introdutórios dados pelos aprendizes de artistas eram justamente os de dominar a representação das curvas desses corpos femininos tal qual a um traçado elementar e sagrado. A sacralidade na forma de encarar a mulher se refletia no uso da figura materna (pura, jovem e imaculada) como um modelo fundamental de beleza. Ainda segundo a autora, com o tempo, essa efígie feminina que representa a mulher como uma Madona; uma mãe em potencial, boa e altruísta, foi cedendo espaço para a ideia de que ela é naturalmente cruel e propícia a falsidades. Adotada também pelos escritores, tal mudança ocorreu gradualmente durante os séculos, mas se manifestou com maior intensidade na segunda metade do século XIX:

De qualquer maneira, no final do século, a Musa sofre estranhas metamorfoses. Vulgar para os naturalistas, ela bate nas coxas, tem suas regras (ou cólicas) e, se acontecer de dar à luz, é no horror e na sãnie; hierática para os simbolistas, assassina com um sorriso, arrasta a saia no sangue, possui impassíveis olhos de pedra preciosa. Seja como for, é perigosa. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14).

Georges Duby²⁸ também atesta a presença desses dois diferentes perfis de mulheres na história da arte. Segundo ele, tais arquétipos estão tão enraizados na história que através deles é possível identificar um imaginário masculino cuja manifestação ocorre através da produção de imagens. Em síntese, segundo o historiador, as obsessões masculinas que fizeram da mulher o tema preferido dos produtores de arte

²⁸ Apesar de Georges Duby ser reconhecido por ser um grande estudioso de História da Arte clássica, o autor estabelece aqui um panorama geral da atuação da mulher na arte da cultura ocidental, sem se referir a um período histórico específico.

giravam em torno de três principais figuras: a amante, a mãe protetora (que recorrentemente é representada como Madona) e a associada²⁹. Assim como é dito por Duby (e também por John Berger), é na primeira categoria mencionada (a das amantes e companheiras dos jogos eróticos) em que se encontra o tema com o maior número de representações femininas, sendo estas compostas, em sua maioria, por nus.

A partir da categorização proposta por Duby e dos apontamentos elaborados por Dottin-Orsini, é factível afirmar que é também na categoria das amantes em que encontramos representado o arquétipo da *femme fatale*.

Com efeito, para todos os homens que pintaram, esculpiram, gravaram [...] e para todos aqueles que esperaram que lhes mostrassem a imagem da mulher, o seu corpo, objeto de desejo, e sujeito que inspira o terror, [a mulher] foi evidentemente o tema por excelência. (DUBY, 1992, p. 19).

A definição de mulher como um “objeto de desejo e sujeito que inspira terror” descreve, de forma breve e sucinta, a essência da mulher fatal, mesmo que o autor não empreenda tal relação explicitamente e utilizando essa terminologia. Em consonância com o que seus instintos femininos exigem, os quais são cruéis por natureza, como vimos pelas definições de Dottin-Orsini, a mulher fatal é aquela que faz uso de sua sensualidade para cometer perversidades, em especial contra o sexo oposto; ela é a amante perigosa, indecifrável, e que por vezes dissimula encanto e ingenuidade para alcançar os seus objetivos.

O interesse pelo estereótipo da mulher como *femme fatale* é um dos fatores determinantes para a popularização do mito de Salomé entre os artistas do século XIX: ela é a incorporação do mal, do pecado e do perigo, ao mesmo tempo em que representa também os prazeres, a tentação e o belo. Esse poder de atração do feminino foi frequentemente acentuado através de representações de mulheres carregadas de joias e artigos luxuosos, incitando desejo não só pelo corpo das retratadas, mas pelos artigos

²⁹ Esta última é definida pelo autor como uma figura indispensável ao homem ocidental por causa das hierarquias e convenções sociais (como o casamento, por exemplo), mas que ainda assim devia ser mantida em posição de submissão. Para que se tenha uma melhor noção de como essas mulheres aparecem na pintura basta lembrarmos dos famosos retratos de famílias nobres e/ou ricas. *O casal Anorlfini* (1434), famoso quadro do pintor flamengo Jan van Eyck, é um exemplo eloquente desse tipo de representação.

que elas carregam consigo. É o caso, por exemplo, das pinturas de Moreau, sobre as quais tratamos anteriormente, e do capítulo V de *Às avessas*, em que as Salomés aparecem repletas de joias e em cenários ricamente adornados. As características contrastantes da *femme fatale*, que provocam desejo e terror, contribuem para a criação do estigma da mulher como um ser indecifrável, envolta em uma aura de mistério e perdição. Esse conjunto de influências que marcaram o decadentismo e o pré-simbolismo tornam o resgate da personagem de Salomé praticamente inevitável. Segundo Dottin-Orsini:

[e]sta emergência de Salomé durante o período decadente e simbolista [...] é explicada, sem dúvida, pelo fato de ela, melhor do que qualquer outra, resumir em si todos os traços da mulher fatal como a obsessão dominante de uma época (DOTTIN-ORSINI, 1997, p. 810 apud SANTOS e VIEIRA, 2015, p. 192).

Se pensarmos nas considerações de Duby e Dottin-Orsini acerca da *femme fatale* é possível encontrar traços de tal arquétipo ainda na versão bíblica de Salomé. Na história bíblica, a participação da personagem no desenrolar da morte de João Batista é concomitantemente secundária (pois partiu de sua mãe a instrução que levou à decapitação do profeta), porém fundamental (pois ela foi o instrumento primordial). Ainda assim, pelo pouco que é narrado e se sabe sobre ela, a passagem já nos permite entrever (de forma bastante sutil, gostaríamos de frisar) o que é um dos aspectos fundamentais da *femme fatale*: a mulher que, através de sua beleza, consegue enredar os homens e, frequentemente, levá-los à perdição. Se tais características nos são dadas de forma muito vaga e imprecisa na Bíblia, pintores e escritores como Henri Regnault e Oscar Wilde (dentre outros) foram capazes de captá-las e implantá-las como uma faceta da personagem em suas obras. Como vimos, Moreau também fez uso de elementos do que podemos chamar de uma “estética da *femme fatale*” para compor as pinturas que estamos estudando. Aliás, esse é um dos motivos pelos quais o pintor é um dos favoritos do personagem des Esseintes, em *Às avessas*:

Mas nem S. Mateus, nem S. Marco, nem S. Lucas, nem os outros evangelistas, demoraram-se nos encantos delirantes, nas ativas depravações da dançarina. Ela permanecia apagada, perdida, misteriosa e vaga, na névoa longínqua dos séculos, inapreensível para os espíritos precisos e terra-a-terra, acessível

somente aos cérebros excitados, aguçados e como que tornados visionários pela nevrose; rebelde aos pintores da carne, a Rubens que a disfarçou numa açougueira de Flandres, incompreensível a todos os escritores que nunca puderam exprimir a inquietante exaltação da dançarina, a refinada grandeza da assassina. Na obra de Gustave Moreau, concebida fora de todos os dados do Testamento, des Esseintes via enfim realizada aquela Salomé sobre-humana e estranha que havia sonhado. (HUYSMANS, 1987, p. 86).

Na aquarela *A Aparição*, de Moreau, Salomé aparece visivelmente afetada pela imagem horrenda da cabeça de João Batista, que paira diante de seus olhos. Com o rosto baixo, não há expressão de satisfação na jovem ao ver o troféu que conquistara através de sua dança, pelo contrário: diríamos até que ela parece consternada. Apesar de isso ter sido notado por des Esseintes, que reconhece o gesto dela como um gesto de pavor para repelir a visão da cabeça sangrenta, em nenhum momento há atenuação da culpa da jovem por parte do personagem. A insatisfação de Salomé na pintura em momento algum fez o protagonista de *Às avessas*, tão atento a minúcias, questionar-se se a jovem dançarina não teria provocado o assassinio contra a sua vontade, mas obrigada por sua mãe. Des Esseintes se delonga mais em suposições sobre a iconografia por trás do lótus carregado por Salomé na pintura *Salomé dançando frente a Herodes* do

que na interpretação do semblante da personagem, figura central da aquarela *A Aparição*. Isso porque, sendo ele tão avesso ao feminino, esse tipo de questionamento parece não ser necessário; Salomé possui o requisito essencial para se justificar atos maldosos vindos de sua parte e que torna óbvias as suas más intenções: ela é o arquétipo da mulher sedutora e, por isso, pressupõe-se que seja inevitavelmente má e dissimulada.

Des Esseintes, enganado tal qual o velho Herodes, em uma epifania se dá conta da suposta índole perversa da dançarina. Huysmans, o autor, através da literatura, coloca em prática a sua aguçada capacidade interpretativa das obras de Moreau combinada com suas próprias obsessões relacionadas ao feminino. Com isso, ele extrapola a interpretação acerca das características das Salomé dos quadros como pertencentes ao arquétipo da *femme fatale*. Concomitantemente atraente e repulsiva, o personagem, então, passa a compreendê-la como:

a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a

envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca (ibidem, p. 86).

E ainda, em outro fragmento:

ela era verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante; despertava mais energicamente os sentidos em letargo do homem, enfeitiçava, domava-lhe com mais segurança as vontades, com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias (ibidem, p. 89).

Para des Esseintes (e bem poderíamos pensar que para o próprio Huysmans também, já que, como dito anteriormente, aquele é comumente usado como porta-voz deste), a questão em torno da perversidade de Salomé não fica em suspenso, como ocorre no relato bíblico, em que a jovem parece ser mais um instrumento de sua mãe, não deixando claro até que ponto ela participa da perversidade desta última ou não. Mesmo nas pinturas de Moreau não é possível afirmar de modo inequívoco que as Salomé do pintor são propriamente perversas. É verdade que, como dito acima, as pinturas possuem fortes elementos que podem induzir a esse tipo de interpretação, e isso se deve ao fato de Salomé ter sido retratada com atributos que correspondem às *femmes fatales* do século XIX, como a sensualidade, o exagero no uso de joias, traços orientalizados etc. Mas, ainda assim, em uma análise que parte exclusivamente das imagens, não há indicadores totalmente precisos que atestem até que ponto ela teria agido com perversidade na cena retratada ou não. A dificuldade em fazer esse tipo de afirmação está relacionada às limitações colocadas pela própria mídia pintura, visto que as imagens criadas por Moreau figuram apenas “recortes” estáticos de uma diegese maior, cujas informações não dispomos integralmente.

Portanto, a Salomé da Bíblia e a das pinturas têm em comum o elemento sensual, o qual é utilizado para atingir determinados objetivos, e que é, sem dúvidas, uma característica das *femme fatales*; porém, ainda assim, é arriscado afirmar, de modo definitivo, se elas agiram movidas por intenções perversas próprias, ou se apenas foram manipuladas para tanto. A perversidade, ela mesma, é algo que pode ser discutido e, no mínimo, colocado em dúvida. Huysmans, por sua vez, não apresenta nenhum tipo de dúvida quanto a isso: para ele, a perversidade de Salomé é algo dado, é um fato

inquestionável, algo que sequer deve ser colocado em dúvida. Ele interpreta a personagem segundo suas próprias obsessões e preconceitos.

3.3. A mulher Salomé representada pelos homens artistas

“O modo essencial de ver a mulher, a utilização dessas imagens, não se modificou. As mulheres são descritas de um modo muito diferente dos homens, não porque o feminino é diferente do masculino, mas por se continuar a pressupor que o espectador ‘ideal’ é masculino e a imagem da mulher se destina a lisonjeá-lo”.

John Berger

A repulsa do protagonista de *Às avessas* pelo sexo feminino (exceto, claro, ao que diz respeito à esfera sexual), assim como a convicção de que a mulher é traiçoeira por natureza, não são meros artifícios utilizados para a construção de um campo ficcional, mas parecem corresponder às opiniões do próprio autor a respeito. Essa é a razão pela qual, não sem motivos, Dottin-Orsini utiliza o romance *Às avessas* como exemplo da misoginia finissecular contida em textos do século XIX. Os escritos da teórica, o contexto histórico em que o romance foi criado, além de cartas escritas pelo próprio Huysmans serão referências importantes para entendermos certos aspectos que estão por trás da representação de Salomé criada pelo escritor.

Em diálogo com as teorias de Dottin-Orsini e com as afirmações de Duby sobre o lugar social da mulher no século XIX, Martins (2001) nos mostra que o impacto da ordem capitalista influenciou de forma decisiva as relações de gênero da época e, por consequência, também as representações de mulheres produzidas no período. Isso porque, segundo ela, as discussões acerca da participação feminina na divisão do trabalho e em outros âmbitos da esfera social fez com que surgissem diversos discursos a respeito dos papéis de gênero desempenhados na nova ordem familiar suscitada por esse cenário. A partir disso, partidários de dois pontos de vista distintos se posicionavam em relação à “questão da mulher”: de um lado, “feministas e seus defensores reclamavam

os direitos civis das mulheres fundamentados no discurso igualitário de origens iluministas, mas também no argumento da superioridade moral da mulher por causa da maternidade” (MARTINS, 2001, p. 163). De outro,

os misóginos levantavam trincheiras contra as pretensões feministas como o direito ao voto e à educação universitária, brandindo argumentos fornecidos pelo determinismo sexista e racista, bem como por uma bem consolidada tradição intelectual que no máximo atribuía à mulher o estatuto de esposa e mãe, mas que não escondia o desprezo por uma criatura em tudo inferior ao homem, conforme acreditavam homens respeitados da época, entre eles alguns médicos, cientistas e pensadores como Schopenhauer, para quem a mulher era mentirosa, incapaz e evolutivamente mais próxima das crianças, devendo ser subordinada em tudo ao homem (ibidem, p. 163).

Essas diferentes posições ideológicas, claro, refletiram incisivamente na maneira como o sexo feminino foi representado. Se, assim como foi ressaltado por Duby, desde a antiguidade três principais obsessões compunham o imaginário masculino acerca da mulher (a mãe, a associada e a amante), em concordância com o historiador, para Martins (2001) foi o arquétipo da amante, desdobrado no estereótipo da mulher fatal, que se sobressaiu entre os artistas e escritores oitocentistas³⁰. Estes, como é de se imaginar, se posicionavam contra a participação da mulher nas esferas públicas e intelectuais.

Segundo Dottin-Orsini, analisando um percurso ao qual ela se refere como “mitologias da feminilidade”, a utilização do arquétipo da *femme fatale* não se limitou à função de remeter à mulher que pode matar, algo tão explorado na ficção. Martins (2001), ao abordar o mesmo assunto, afirma que muitos escritores, influenciados por teorias médico-cientificistas da época, encorpavam a ideia de que há adormecido na essência de todas as mulheres algo de insidioso e corruptor, “como uma serpente pronta para atacar sua vítima” (MARTINS, 2001, p. 164). Ambas as autoras nos mostram que em diversos momentos a designação “mulher fatal” foi utilizada para também remeter à mulher real em sua totalidade (isto é, a não ficcional ou imaginada); à “megera” que traz

³⁰ Julgamos pertinente ressaltar que, ao fazermos tal afirmação, não queremos negar que na época em questão houve significativos avanços na condição social da mulher, ou ainda que não existiram produções literárias que retratassem as mulheres de forma não estereotipada. Contudo, é igualmente pertinente termos em mente que, a despeito disso, os partidários do ponto de vista misógino mencionado marcaram mais profundamente a arte do período. Como os nossos objetos de estudo parecem adotar esse segundo tipo de mentalidade, estamos dando maior enfoque a ele.

atribuições para a vida do homem; à mulher caprichosa e “desprovida de moralidade”, que segundo os irmãos Congourt, é “um animal louco, malvado, encontrando um violento prazer nas desgraças de quem lhe é companheiro de vida”³¹ (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15).

Uma curiosidade apropriada ao contexto de nossas discussões e que nos é contada por Dottin-Orsini é que, entre as literaturas em que figura a *femme fatale*, surge também, em meados do século XIX, uma nova categoria de romances de aprendizado, criada com o objetivo de alertar os homens sobre os perigos e os males que as mulheres poderiam sorrateiramente lhes infligir. Em muitos casos, tais romances seguem um desenlace no qual um homem maduro, afetado pelas desgraças provocadas pelo sexo feminino, conta a sua história como um modelo exemplar e preventivo para salvar um rapaz das garras femininas.

Esse gênero de romance exemplifica como a reação dos intelectuais contrários à participação feminina na esfera pública não só retratou esse tipo de mentalidade, como também incentivou a divulgação de modelos de distinção de gênero. Tudo isso, claro, abusando dos usos dos estereótipos sobre os quais falamos anteriormente:

As artes visuais e a literatura [no contexto da nova ordem capitalista do séc. XIX] desempenharam importante papel na divulgação destes modelos de gênero fundados na oposição das esferas de ação e na idéia de complementaridade sexual. Ambas articularam as idéias dominantes sobre as relações de gênero através de romances, folhetins e representações imagéticas cada vez mais acessíveis ao público de classes médias, divulgando modelos de comportamento devido à capacidade de persuasão destas representações marcadas pelo realismo (MARTINS, 2001, p. 161).

No caso de *Às avessas*, a narrativa que se constrói acerca da personagem de Salomé apresenta traços marcantes desse tipo de imaginário masculino. Mesmo em uma leitura superficial do romance, fica claro ao leitor que des Esseintes, já em sua reclusão, prefere as mulheres pintadas às mulheres de carne e osso. Nesse ponto, é válido lembrar que o personagem dizia apenas suportar a “parvoíce inata às mulheres” em prol de sua satisfação sexual. Não nos surpreende, então, que depois do ocaso de sua

³¹ Segundo Dottin-Orsini, a citação se refere ao *Journal de Goncourt*, 19 de maio de 1861.

impotência sexual ele tenha desenvolvido uma paixão pela Salomé dos quadros: neles, a mulher fatal ainda oferece o erotismo da exibição de seu corpo para beneficiar o olhar masculino e, assim, despertar a sua sexualidade, porém sem a parte negativa dos malefícios que ela, como mulher, poderia provocar ao homem. Em resumo, na visão do personagem, a Salomé das pinturas reúne os atributos necessários em uma mulher: ela é bela, muda e não oferece perigo real ao observador. Nos romances de Huysmans, “o amante fugirá da mulher viva para se trancar com a tela pintada, desejando, principalmente, que esta não se anime” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 115).

Huysmans, em um prefácio escrito vinte anos após a publicação do romance, afirma que procurava, com o livro, inovar o gênero romanesco, criando uma obra literária em que não houvesse relações românticas nem a presença da mulher (cf. HUYSMANS, 1987, p. 268). Com isso, porém, ao explicitamente substituir “pelo amor aos quadros o amor às mulheres em geral” (DOTTIN-ORSINI, 1996, pp. 116-117), Huysmans inseriu no romance uma característica compartilhada com alguns de seus contemporâneos, em que se cria um interesse de cunho sexual por objetos inanimados, principalmente aos que fazem referência à figura feminina. Chega a ser cômico cogitar a ideia de que des Esseintes levou a objetificação da mulher a sério demais e decidiu realizá-la de forma literal, através de um objeto artístico concreto.

Os diversos elementos em comum entre a vida de Huysmans e os episódios narrados em *Às avessas* nos fazem considerar que o autor faz uso da literatura como uma espécie de máscara para dar voz às suas opiniões. Isso acontece, para citar apenas dois exemplos, na admiração de Huysmans por Moreau, que como vimos, não é simplesmente um atributo construído para o personagem des Esseintes, mas uma característica que foi doada a ele; e também na relação próxima que existia entre o romancista e as artes plásticas em geral. Adriano Rolim (2015) nos mostra como essa relação se evidencia no uso das cores em seus romances: criado por uma família de artistas e frequentador do Museu do Louvre desde criança, o escritor criou um forte vínculo com as artes visuais, mas escolheu a escrita como a forma de expressão. Ainda assim, o uso das cores e de questões de perspectiva típicas das pinturas estão presentes na maioria de seus romances. Ele

frequentemente recorreu à cor para exprimir suas aspirações mais secretas. Ela serve de veículo a seus pensamentos íntimos. Ele encontra nela o meio de expressão mais seguro das múltiplas fases de seu espírito, a nuance mais precisa de sua sensibilidade no momento em que escreve. Calmo, ele o é muito raramente. A paleta de Huysmans denuncia a inquietude de um talento, preocupado, muitas vezes, em reunir numa mesma descrição observações que se chocam e tonalidades contrastadas. (TRUDGIAN, 1934, p. 41 apud ROLIM, 2015, p. 15).

Apesar das exemplificações anteriores, seria possível argumentar que a relação misógina que des Esseintes tem com as mulheres é, neste caso, somente um recurso utilizado por Huysmans para escapar do padrão meloso ou sentimentalista das relações românticas em obras literárias, tendo pouca relação com as opiniões reais do autor. Isso se os próprios relatos de Huysmans não denunciasses a sua similaridade com o protagonista também no que diz respeito a sua má relação com as mulheres. Não são raras as suas afirmações que demonstram traços de misoginia: em cartas enviadas aos amigos escritores, publicadas postumamente, Huysmans com frequência faz declarações que demonstram certa ambiguidade em seus pensamentos relativos ao sexo feminino. Em uma carta à Theodore Hannon, por exemplo, Huysmans escreve: “e dizem que desprezamos as mulheres! Logo nós, que passamos o tempo todo pensando nelas e tentando reproduzi-las!” (HUYSMANS, 1985, n. p. apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 11). E em outra carta, com uma diferença de três meses entre esta e a anterior, ele afirma em uma generalização: “Ó, mulheres! Divinas rameiras, lamentáveis chupadoras.” (Ibidem, p. 14). Nos escritos do abade francês Arthur Mugnier, conhecido pela conversão de diversos artistas ao catolicismo, entre eles o próprio Huysmans, convertido no final da vida, encontra-se uma anotação do dia 23 de fevereiro de 1983: “Huysmans veio me ver hoje (...) Ele me falou longamente das decepções da carne. A mulher fede depois de andar algum tempo!” (MUGNIER, 1985, n. p. apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 43).

Há um episódio pitoresco da vida de Huysmans que envolve a modelo Berthe Courrière e no qual o espectro de Salomé aparece como pano de fundo. Berthe Courrière, modelo para muitos artistas e conhecida por seus encontros amorosos com vários homens de letras, certo dia escreveu para o autor dizendo que “encomendara as joias de Herodíade de Moreau e que era bastante dotada para usá-las nua”. (HUYSMANS, 1977,

p. 192 apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 118)³². Huysmans recusou a oferta propositalmente provocante e justificou a decisão a um amigo: “O dia em que eu ceder, ela se tornará uma chata!” (ibidem). Em tal episódio, Dottin-Osini enxerga que a possibilidade de concretização da Salomé dos quadros não agradava a Huysmans por substituir a mulher pintada por uma real, sugerindo que o autor, assim como o personagem criado por ele, também preferia as mulheres mudas e imóveis dos quadros.

A afirmação da teórica é ousada, mas bem argumentada. Se analisarmos os romances e anotações do autor podemos encontrar um elemento que ele denomina como um “pecado novo”, isto é, um pecado de origem luxuriosa cometido não com uma mulher, mas com uma obra de arte. Em sua “caderneta verde”, em que Huysmans escrevia suas reflexões e esboços, encontra-se a seguinte passagem:

Parece que somente os artistas têm o poder de pecar melhor – um autêntico privilégio –, por exemplo, deitar-se com Ester; deitar-se noturnamente com ela é deitar-se com uma criatura artificial, nascida de si mesmo – um incesto onanista. Há um quê de sucubato. Deitar-se com a Salomé de Moreau é deitar-se com a criatura nascida da alma do homem. É pior que a bestialidade. A bestialidade, a sodomia são naturais. O coito com uma morta seria menos grave. E é. Trata-se de um pecado supremo, cometido com um ser sem vida, inexistente, que não foi criado diretamente por Deus – artificial. (Apud DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 119)³³.

Segundo Dottin-Orsini, pensando a partir das perspectivas de Huysmans sobre esse “pecado novo”, seria possível dizer que a relação de des Esseintes com os quadros de Moreau não seria, então, uma relação incestuosa, pois não foi o esteta quem produziu as pinturas; mas que é, ainda assim, uma maneira encontrada pelo autor “de espiritualizar o desejo masculino transferido para a obra de arte e também, no mesmo instante, de erotizar a relação com a tela: o quadro é mulher” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 120).

“Lamentáveis rameiras”, “chupadoras”, mulheres “fedem”, se tornam “chatas”. Sejam verdadeiras ou não as afirmações de Dottin-Orsini acerca das preferências de

³² Trata-se da carta 96 à Arij Prins, de 17 de maio de 1890.

³³ A autora não cita a referência para a citação, limitando-se a afirmar que se trata da “Caderneta verde”, e que esta (ao menos até o momento em que ela escreve seu livro) não fora publicada (cf. DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 119). Rolim, por sua vez, ao citar a mesma “Caderneta”, afirma tê-la consultado na Biblioteca Arsenal, BnF, França (cf., por exemplo, ROLIM, 2015, p. 18, n. 22). Por não termos tido acesso direto a tal documento, seguiremos a citação encontrada no livro de Dottin-Orsini, bem como sua tradução feita por Ana Maria Scherer para a edição brasileira utilizada.

Huysmans pelas mulheres dos quadros, o fato é que as declarações do autor sobre as mulheres reais, em um apanhado geral, são evidentemente negativas se comparadas aos comentários e críticas sobre as mulheres pintadas. Talvez o autor, assim como o personagem criado por ele, também achasse que as mulheres pintadas incomodavam menos.

4. A TRANSPOSIÇÃO ALIADA À REFERÊNCIA EM ÀS AVESSAS

No capítulo anterior, tecemos uma série de considerações que tratam da forma como a personagem Salomé aparece nas pinturas de Moreau e no romance de Huysmans através de investigações focadas em um viés temático das obras. Isso foi feito tendo como alicerce o fenômeno de transposição intermediática proposto por Irina Rajewsky, assunto ao qual nos detivemos longamente. Passaremos, neste momento, para um outro tipo de análise, mais voltada ao nível estrutural, ou melhor, voltada para as configurações intermediáticas utilizadas na composição do capítulo V de *Às avessas*.

Como ponto de partida, é pertinente lembrar de quando afirmamos que as descrições das obras de arte realizadas no romance de Huysmans apresentam vestígios de crítica de arte, algo que aparece dissolvido em meio à linguagem literária. Apesar da certa distância existente entre a crítica e o romance, a combinação dos dois gêneros textuais no capítulo acontece de forma muito natural e verossímil, em grande parte por causa da máscara criada para o protagonista deste, apresentado na história como esteta. Apesar de o foco deste trabalho ser analisar especificamente a relação entre obras que se manifestam em *mídias/artes* distintas, é relevante apontar a presença desse tipo de intertextualidade³⁴ (ou seja, de relação entre duas formas de texto) entre a ficção e a crítica de arte. Isso porque tal presença aproxima o romance que estamos estudando de outra forma de relação entre mídias: a referência intermediática.

Compreender o conceito de referência intermediática empregado por Rajewsky pode, a princípio, ser um tanto dificultoso. O que pode facilitar uma melhor compreensão dele é entender esse fenômeno como algo que ocorre “quando uma mídia reapresenta outra mídia à mente do receptor” (VIEIRA, 2016, p. 22). Com isso em vista, torna-se mais fácil pensar em exemplos de produções artísticas que nos provocam esse tipo de

³⁴ Embora alguns teóricos utilizem a terminologia “intertextualidade” em um sentido mais abrangente, proposto, entre outras áreas, pela Semiótica, estamos fazendo uso de um sentido mais restrito e convencional do termo, ou seja, que toma intertextualidade como um fenômeno de relação exclusivamente entre textos verbais. Fizemos essa escolha porque essa é a forma utilizada por Irina Rajewsky (principal teórica sobre intermedialidade na qual estamos nos embasando) e porque julgamos que isso contribui para criar uma explanação mais clara.

impressão, tais como os poemas de Manoel de Barros que nos remetem à fotografia³⁵, ou ainda o filme *Dogville*, de Lars Von Trier, que nos remete ao teatro.

Tal impressão acontece devido ao que Rajewsky chama de “efeito de ilusão”, ou ainda de “como se”. Segundo a autora, no processo de referência intermediática, uma obra produzida em uma mídia (que no caso do romance de Huysmans é a mídia verbal) utiliza os seus próprios meios para provocar no receptor a sensação de que há nela uma outra mídia inserida (que no nosso contexto é uma pintura). Trata-se, na verdade, de um efeito de ilusão, pois, na realidade, nenhuma outra mídia foi acrescentada à anterior; as pinturas de Moreau não foram de fato inseridas entre as palavras que compõem o romance. A propósito, essa característica é o que diferencia as categorias de combinação e de referência intermediáticas: enquanto na primeira de fato utiliza-se mídias diferentes para a produção de uma obra, na segunda apenas cria-se um efeito; uma impressão de que uma mídia foi acrescentada à outra. Isso, claro, não ocorreu de fato, pois nessa situação o produto (a obra) se mantém dentro das fronteiras de sua própria mídia, utilizando os seus próprios meios e recursos para remeter à outra. A referência intermediática, portanto, difere da combinação de mídias porque “não se trata [...] da combinação das diferentes formas de articulação midiática, mas da tematização, evocação ou imitação de elementos e estruturas de outra mídia, percebida segundo seus meios específicos” (VIEIRA, 2015, p. 29).

Em *Às avessas*, pode-se distinguir dois tipos de referências intermediáticas. O primeiro deles, que de certa forma já foi abordado neste trabalho, se aproxima mais do sentido de dicionário de “referência” ao qual estamos familiarizados. Ele ocorre conforme o autor explicita para o leitor quais são as duas pinturas de Gustave Moreau que serão transpostas no decorrer do capítulo V; ao mencionar tanto o nome do artista quanto o de suas pinturas, um tipo de referência está sendo estabelecido.

O segundo tipo de referência entre mídias que se manifesta no romance, esse menos perceptível do que o anterior, é o que acrescenta ao termo “referência” um novo sentido, diferente daquele com o qual estamos mais familiarizados, e para o qual gostaríamos de chamar a atenção. Assim como o anterior, esse tipo de referência

³⁵ Os citados poemas de Manoel de Barros estão reunidos em seu livro *Ensaíos fotográficos* (2000).

também acontece concomitantemente ao processo de transposição. Ele se manifesta na medida em que Huysmans, através da linguagem verbal, insere na obra elementos que nos remetem à mídia pintura como um todo, criando o citado efeito de ilusão. Tal característica é marcante não só no capítulo V do livro, como em todo o romance e, quiçá, em toda a obra do escritor. Por isso, apesar de este trabalho focar especificamente no que tange à personagem de Salomé e a forma como ela é representada e transposta, tratar sobre relações interartes (ou intermediáticas) em produções de Huysmans sem ressaltar o caráter pictórico da escrita do autor seria ignorar uma de suas habilidades literárias mais interessantes: a capacidade de criar imagens na mente do leitor através de palavras. Grande parte do efeito de ilusão criado por Huysmans se deve ao recurso da *écfrase*³⁶, e que, segundo Rajewsky, é uma das formas possíveis de atestar a presença de uma referência intermediática.

Em outros termos, ao mesmo tempo em que ocorre no capítulo V do romance a transposição do substrato das pinturas de Gustave Moreau, assunto explorado no capítulo anterior, tais pinturas também são *referenciadas*, algo que se manifesta principalmente através do recurso da *écfrase*. Esse recurso é comum nos textos de crítica de arte, gênero textual ao qual Huysmans também se dedicava e nos quais referências a pinturas são evidentes. A configuração intermediática de *Às avessas* consiste, então, em uma situação exemplar de quando Rajewsky afirma que, recorrentemente, um

³⁶ Definir um conceito de *écfrase* é algo difícil, visto que esse termo tão antigo surgiu ainda no período clássico e sofreu diversas variações de sentido ao longo do tempo. É justamente por isso que Peter Wagner afirma que “o termo *ekphrasis* foi e é alvo de várias definições e vários fins sendo que a sua definição acaba por depender apenas do argumento particular que se discute” (WAGNER, 1996, p. 03 apud MEDINA, 2010, on-line). Clüver, por exemplo, apresenta uma definição bastante abrangente para o termo, qual seja: “A representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sógnico não verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26 apud CLÜVER, 2011, p. 18). Porém, como observa Susana Passos Medina (2010, on-line), alguns estudiosos delimitaram o termo *écfrase* ao sentido específico de descrição de objetos artísticos. Segundo ela: “Seria, portanto, um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *medium* artístico com outro, i.e., funcionaria como um género de ‘ponte’ entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um *medium* distinto” (MEDINA, 2010, on-line). Ainda de acordo com a autora, outro sentido possível para a *écfrase* seria o de “uma descrição virtuosa da realidade física (objectos, sentidos, pessoas) com o intuito de evocar uma imagem mental tão intensa como se o objecto real descrito estivesse perante os olhos do leitor” (ibidem). Estes dois últimos sentidos possíveis de *écfrase* são os utilizados por nós nesta pesquisa, ou seja: o sentido de descrição de um objeto de arte (no contexto de nossa pesquisa, as pinturas de Moreau sobre Salomé), e o sentido de evocar, por meio dos signos verbais, imagens vívidas na mente do receptor (leitor). *Écfrase*, portanto, aplicada ao nosso contexto, trata-se de um recurso para a realização tanto da transposição quanto da referência intermediáticas.

fenômeno intermediário pressupõe a existência de outro, como citamos anteriormente: “é claro – e isto é de fato o que quase sempre o que acontece – o produto resultante de uma transposição intermediária pode exibir referências à obra original, além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si” (RAJEWSKY, 2012, p. 11). Em vista da associação desses dois tipos de relação entre mídias (a transposição e a referência), em muitos momentos é difícil distinguir a manifestação de um ou de outro tipo isoladamente.

Para que se tenha uma melhor noção do nível de complexidade que envolve a aplicação dessas categorias propostas por Rajewsky ao nosso objeto de estudo, vejamos a seguinte passagem, em que o assunto em questão é a pintura *A Aparição* (figura 2):

Como des Esseintes costumava dizer, jamais, em época alguma, a aquarela pudera atingir tal brilho de colorido; jamais a pobreza das cores químicas fizera jorrar sobre o papel semelhantes coruscações de pedras, tais clarões de vitrais feridos por raios de sol, faustos assim tão fabulosos, tão ofuscantes, de tecidos e de carnes (HUYSMANS, 1987, p. 89).

Mesmo nesses fragmentos em que Salomé (a parte mais substancial da transposição das pinturas para o romance) não aparece, o fenômeno da transposição, ou seja, a tradução dos signos pictóricos em verbais, também pode ser notado. É como resultado desse processo de transformação que surgem construções literárias, tais como “cores que fazem jorrar coruscações de pedras” ou “vitrais que são feridos pelos raios de sol”, entre outras construções metafóricas que traduzem os efeitos das pinturas através das palavras. Por esse mesmo motivo, é a partir de tal fenômeno de transposição que ocorre a manifestação do outro tipo de relação intermediária mencionada, a referência. Assim, em meio à transposição, a referência também se faz presente nos fragmentos apresentados pelo fato de o texto ter a capacidade de suscitar imagens na mente do leitor, tal qual a uma pintura. Neste ponto, podemos lembrar da afirmação já citada de Vieira, segundo a qual uma referência intermediária acontece “quando uma mídia reapresenta outra mídia à mente do receptor” (VIEIRA, 2016, p. 22).

Desse modo, podemos perceber que existe uma relação recíproca entre a transposição e a referência, a saber: as pinturas de Moreau são transpostas para o romance de Huysmans; e, na medida em que isso ocorre, o produto (textual) de tal

transposição passa a fazer referência às pinturas originais na qual se baseara. Essa referência, por sua vez, ocorre de duas formas: primeiro pelo fato de as pinturas-fontes serem mencionadas explicitamente no romance; e segundo, pelo fato de a escrita de Huysmans se valer de artifícios que reapresentam na mente do leitor características de outra mídia, no caso, a pintura³⁷. Podemos perceber, no excerto citado acima, a presença de diversos marcadores de picturalidade, os quais evidenciam elementos típicos da mídia pintura, tais como efeitos de cor (como as “cores que jorram sobre o papel”), de luz (o “brilho”, as “coruscações de pedras”, os “clarões de vitrais feridos por raios de sol”), de texturas (os tecidos, as carnes).

Por esses motivos, é mais efetivo para as análises que tangem à *configuração intermediática* do capítulo V do romance encará-los como concomitantes. Tendo isso em mente, analisaremos, doravante, os efeitos causados por essa junção de transposição e referência intermediáticas.

4.1. Os efeitos das relações intermediáticas no texto

Pensando essas formas de intermedialidade de modo conjunto em *Às avessas*, queremos aprofundar ainda mais as nossas análises trazendo algumas ideias propostas por Leo Hoek em seu artigo “A transposição intersemiótica” (2006). O autor apresenta subcategorias a partir das diferentes “funções” que podem ser exercidas pelo texto verbal em situações em que este remete de alguma forma a uma imagem. Segundo Hoek, há três tipos de função, germinadas pela relação entre imagem e texto quando há a primazia da primeira (ou seja, uma anterioridade da imagem ante o texto verbal). Tal divisão entre as funções do texto verbal nos será útil porque diz respeito aos *efeitos* provocados pela junção da transposição e da referência intermediáticas no capítulo V do romance de Huysmans. Dentre essas três funções, duas particularmente nos interessam por dialogarem com a associação entre transposição e referência na configuração do nosso objeto de estudo.

³⁷ Tal como explicitado por Rajewsky, ao discorrer sobre as formas de referência intermediática.

A primeira delas é aquela já mencionada por nós, ou seja, a que possui justamente a função de *comentar* criticamente uma imagem, geralmente com o objetivo de apresentá-la e analisá-la. Para ficar mais claro, nas palavras do próprio autor, a função do texto verbal nesse caso é o de

comentar uma imagem, por exemplo, nos tratados de teoria, de história ou crítica de arte, nos manifestos ou programas artísticos, como relatos dos Salões, e os trabalhos de estética. O autor do comentário se coloca a serviço da obra de arte para analisá-la, explicá-la, situá-la em seu contexto (HOEK, 2006, pp.171-172).

Mesmo que tais elementos de crítica de arte apareçam, na maior parte das vezes, dissolvidos na linguagem literária de Huysmans durante o capítulo, é possível identificar traços de tal função ressaltada por Hoek em passagens como a seguinte, na qual o narrador versa sobre Gustave Moreau a partir da perspectiva de des Esseintes:

Sua filiação, des Esseintes a rastreava a custo; aqui e ali, vagas reminiscências de Mantegna e de Jacopo de Barbari; aqui e ali, confusas obsessões à da Vinci e febres de cor à Delacroix; todavia, a influência desses mestres permanecia em suma imperceptível: a verdade era que Gustave Moreau não descendia de ninguém. Sem ascendente verdadeiro, sem descendentes possíveis, continuava único na arte contemporânea. Remontando às fontes etnográficas, às origens de mitologias cujos enigmas sangrentos ele comparava e desenredava; reunindo, fundindo numa só as lendas vindas do Extremo Oriente e metamorfoseadas pelas crenças de outros povos, ele justificava desse modo suas fusões arquitetônicas, seus amálgamas luxuosos e inesperados de estofos, suas sinistras e hieráticas alegorias exacerbadas, pelas inquietas perspicácias de um nervosismo ele todo moderno [...] (HUYSMANS, 1987, p. 89).

Nesse caso, a junção dos fenômenos citados desempenha, entre outras, a função apontada por Hoek de, através da linguagem verbal, comentar criticamente as pinturas, com o objetivo de apresentá-las para o leitor. Podemos notar, por exemplo, que Huysmans, por intermédio de des Esseintes, se preocupa em analisar os diversos aspectos da estética de Moreau, tentando identificar quais teriam sido as fontes e inspirações do pintor. Huysmans busca nos elementos pictóricos que compõem as imagens indícios que possam atestar as “ascendências” de Moreau; compara-o com outros pintores; especula sobre possíveis influências de culturas orientais. Ao final, o conjunto desses apontamentos sobre as obras em questão visa estabelecer um juízo de valor sobre elas, tal qual um crítico de arte presumivelmente faria. Portanto, esse fragmento (assim como diversos outros presentes em *Às avessas*, que também

poderíamos citar) nos permite identificar traços do gênero crítica de arte imiscuídos na composição do romance.

Há ainda um outro tipo de função proposta por Hoek, cuja principal característica é a presença da descrição de uma obra de arte específica dentro de um texto narrativo, algo comum nos romances de arte. Segundo Hoek, nesse caso, a função do texto verbal é a de

relatar uma imagem, inserindo em um texto narrativo a descrição de uma obra de arte. No romance de arte, em que o protagonista é pintor, músico ou escultor, o autor introduz voluntariamente descrições de obras de arte. A descrição de uma obra de arte, frequentemente imaginária, constitui, como na *ekphrases* clássica, uma parte destacável em um texto épico. (HOEK, 2006, p. 174).

Trechos da descrição das pinturas realizada por des Esseintes já foram longamente explorados em capítulos anteriores deste trabalho, mas para exemplificar (e também para que fique mais clara a diferença entre essa função e a anterior), é válido apresentar a seguinte passagem:

Existia, entre todos, um artista cujo talento o arrebatava em longos transportes, Gustave Moreau.

Dele tinha adquirido duas obras-primas e, noites a fio, sonhava diante de uma delas, o quadro de Salomé, assim concebido:

Um trono se erguia, semelhante ao altar-mor de uma catedral, sob inúmeras abóbadas apoiadas em colunas atarracadas bem como em pilares romanos, esmaltados de ladrilhos policromos engastados de mosaicos, encrustados de lápis-lazúli e sardônica [...] (HUYSMANS, 1987, pp. 83-84).

E ainda, em outro trecho, em que des Esseintes se refere à vestimenta utilizada por Salomé na pintura *Salomé dançando frente a Herodes* (figura 1):

a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra entra em combustão, faz serpentes de fogo se entrecruzarem, fervilha sobre a carne mate, sobre a pele rosa-chá, à semelhança de esplêndidos insetos de élitros ofuscantes, marmoreados de carmim, salpicados de amarelo-ouro, matizados de azul-aço, mosqueados de verde-pavão (ibidem, p. 84).

Para demonstrar mais exemplos de como a prática de relatar uma imagem aparece imersa em uma narrativa quando o seu autor opta por criar esse tipo de relação intermediática, Leo Hoek nos mostra um fragmento do romance *A obra*, de Zola. Neste romance, é reconhecível uma descrição da famosa pintura *O almoço na relva* (figura 3),

de Manet. A pintura aparece na história como sido criada pelo protagonista Claude Lantier. Conforme o pintor a mostra para o seu amigo Sandoz, ela é relatada ao leitor através da voz do narrador, que descreve a pintura enquanto ambos os personagens a contemplam:

Claude, que ia recuando até a parede, ficou ali encostado, absorto. Então, Sandoz, extenuado pela posição, ergueu-se do divã e foi postar-se junto dele. Depois, olharam ambos, de novo emudecidos. O sujeito de jaquetão de veludo estava completamente esboçado; a mão, mais estendida que o resto, apresentava na erva uma nota muito interessante, de uma formosa frescura de tom; [...] as pequenas silhuetas do fundo, as duas mulheres que lutavam ao sol, pareciam estar afastadas na oscilação luminosa da clareira, enquanto que a figura principal, a mulher nua e deitada, apenas indicada ainda, continuava a ondular [...]. (ZOLA, 1886, p. 58)³⁸.



Figura 3 - *Almoço na relva*, Édouard Manet, 1863. 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

³⁸ Hoek utiliza um excerto menor, embora da mesma passagem, do que este que apresentamos. Optamos por recorrer diretamente ao romance de Zola, no intuito de conhecermos o contexto em que a passagem aparece e, assim, compreendermos com mais clareza de que modo o “relato” da pintura opera dentro do texto verbal. Por essa razão, a tradução do excerto se refere à edição portuguesa de 1886 de *A obra* (tradução de Manoel M. Rodrigues), e não à edição brasileira da coletânea em que consta o artigo de Hoek (2006), a qual tem sido sempre citada por nós neste trabalho. É importante mencionar também que, pelo fato de se tratar de uma tradução realizada em Portugal, e no século XIX, optamos por adaptar a grafia das palavras na referida passagem para o português brasileiro atual, dada a grande discrepância entre essas duas formas apresentadas pela língua. Apesar dessa adaptação da grafia das palavras, nenhuma outra alteração foi realizada de nossa parte quanto às opções do tradutor.

Antes de abordarmos a semelhança entre o romance de Huysmans e o de Zola à luz de tal categorização de Hoek, é válido apresentar uma rápida digressão: como fora comentado anteriormente, na ocorrência de uma transposição nem sempre o que se busca é reproduzir com exatidão o conteúdo de uma obra de arte de uma mídia para outra de mídia diferente. A transposição do quadro *Almoço na relva* presente no romance de Zola é uma amostra disso. A descrição da pintura na ficção não apenas é compatível com a de Manet, como o desenrolar histórico e as reações provocadas por ela na narrativa também possuem semelhanças com o que aconteceu na realidade. Na ficção, Lantier estava produzindo a tela para enviá-la ao Salão dos Recusados, assim como Manet o fez em vida. Sabe-se também que Zola foi um nome forte entre os defensores do impressionismo e que este esteve ao lado de Manet quando o referido quadro foi exposto no salão. No romance, há ainda uma passagem em que Lantier prevê o furor que a pintura provocaria por causa da cena retratada, considerada ousada e de mal gosto pelos artistas e críticos mais conservadores da época por, dentre outros fatores, representar uma mulher nua e despretensiosamente sentada entre dois cavalheiros. Apesar de todos os fatos que indicam que o quadro descrito no romance é o de Manet, uma diferença fica evidente no excerto citado por nós: o narrador de *A obra* afirma que há na imagem “duas mulheres lutando ao sol”, mas a tela original nos mostra apenas uma figura feminina ao fundo. Isso nos mostra que o autor optou por não transpor essa característica da tela para o livro, descartando a possibilidade de uma reprodução fidedigna e adaptando a transposição conforme julgou mais conveniente.

Voltando as nossas atenções aos romances, quando as passagens de *Às avessas* e *A obra* são colocadas em paralelo, ficam evidentes as semelhanças entre elas. Claramente, também há diferenças: é perceptível, por exemplo, que a descrição realizada por des Esseintes (não apenas nos excertos que estamos cotejando com o de Zola, mas no capítulo V como um todo) possui um caráter mais sensível do que a que é realizada pelo narrador da história de Zola. Enquanto o primeiro parece descrever ao mesmo tempo em que assiste à cena retratada de dentro da tela, o outro efetua uma descrição mais afastada; limitada às impressões transmitidas pelas características físicas e técnicas da pintura.

No entanto, é curioso perceber que até mesmo essa diferença entre os fragmentos ressaltados aponta para a semelhança fundamental que há entre eles: ambas as écfrases estão inseridas no contexto de suas próprias narrativas e de forma a dialogar com elas. À vista disso, se a descrição realizada por des Esseintes é mais apaixonada e sensibilizada é porque essas características fazem parte do contexto narrativo do capítulo V em que ela está inserida: o relato de um esteta que sonha com a dança da Salomé das pinturas e que encontra nos quadros de Moreau um refúgio capaz de o transportar para tal universo onírico, despertando-lhe os sentidos entorpecidos. E em Zola, se a descrição é mais focada nas impressões que os elementos dos quadros transmitem a partir de seus recursos técnicos, como os efeitos de luz criados por Manet, é porque dialoga com o enredo do romance, ambientado no cenário artístico impressionista francês, no qual figura um pintor que busca incessantemente alcançar o primor artístico. Há aqui dois casos em que ocorre um entrelaçamento entre a ficção, que compõe a diegese, com o mundo real, em que existem as pinturas. O relato de imagem, através da écfrase, alimenta a narrativa na qual ele está inserido.

Embora se misturem em muitos momentos, podemos afirmar que a função de “relatar” as pinturas (de acordo com a nomenclatura concebida por Hoek) predomina no capítulo V de *Às avessas* sobre a de “comentá-las” criticamente. Isso porque a écfrase empregada a favor da crítica (ou seja, a que é empregada para explicar e avaliar criticamente uma pintura e/ou um gênero artístico) é um elemento mais sutil e menos frequente do que a que é utilizada com o objetivo de selar o envolvimento entre a narrativa e as pinturas (ou, mais especificamente, o envolvimento entre as obras e os devaneios de des Esseintes). Mas, da mesma maneira que na função anterior e pelos mesmos motivos, a função de relatar uma imagem possui como alicerce a junção dos fenômenos de transposição e referência. Isso porque, como gostaríamos de ressaltar novamente, conforme ocorre a transposição do substrato das pinturas de Moreau no romance, elas são também referenciadas. Tal referência intermediária pode ser apontada por dois fatores: pelo fato de o narrador mencionar explicitamente quais pinturas estão sendo observadas pelo protagonista e também por causa da relação cíclica entre transposição e referência que se manifesta no nosso objeto de estudo, na qual o produto da transposição das imagens (composto em grande parte pela écfrase) remonta às pinturas-

fontes na mente do leitor, bem como à arte da pintura como um todo (nesse caso, “referência” se aproxima da definição proposta por Rajewsky).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A impressão que tivemos durante a realização deste trabalho monográfico foi a de que a história de Salomé e os seus desdobramentos fornecem uma quantidade infindável de conteúdos para análises, teorias e interpretações de diversas ordens. Por trás disso está justamente a sua consolidação como mito, uma vez que, como vimos, a sua existência não se limitou ao universo bíblico e religioso de onde partiu, pelo contrário: a temática de Salomé invadiu as esferas artísticas e intelectuais de tantos períodos e com tamanha intensidade que não seria exagero afirmar que hoje a personagem é mais conhecida por suas representações, oriundas de tais esferas, do que pelo relato bíblico original.

A vasta produção criada acerca de Salomé parece, por consequência, multiplicar as possibilidades de abordagens acadêmicas sobre ela. A cada nova produção artística há também o nascimento (ou a reiteração) de cargas simbólicas, passíveis de análises em diferentes níveis e para os mais variados campos de estudo. Colocando de outra forma, a riqueza de conteúdo que compôs e consolidou o mito artístico e literário de Salomé reverbera na grande produção acadêmica existente sobre o assunto. Apesar disso, esse tema parece nunca estar saturado: tanto nas artes quanto nos estudos teóricos, a personagem ainda impressiona, desperta interesse e demonstra ser um rico objeto de estudo.

Sendo ela uma figura tão multidisciplinar, os estudos sobre a personagem partem de diferentes áreas e perspectivas teóricas. Diante disso, a forma escolhida por nós para abordar o assunto foi fundamentada pelas teorias dos campos dos Estudos Intermediáticos e Interartes. Entre tais teorias, as categorias elaboradas por Irina Rajewsky foram as que serviram como fio condutor para entendermos como ocorre a relação entre dois tipos de objetos artísticos criados em mídias diferentes: as pinturas de Gustave Moreau e o romance de Huysmans. Salomé aparece, então, como o resultado de uma relação *inter mídias* que, por um vínculo genealógico entre os objetos, manifesta-se no capítulo V do romance *Às avessas*.

A partir da divisão proposta por Rajewsky, podemos dizer, de forma bastante simplificada, que a relação entre pintura e romance foi abordada através de dois

principais eixos: o temático e o estrutural. Como comentamos antes, em muitos momentos os fenômenos categorizados pela teórica se manifestam no texto de Huysmans conjuntamente; mas, a despeito disso, optamos por realizar essa divisão em dois eixos visando à melhor elucidação dessas relações intermediáticas.

Sintetizando as nossas análises voltadas ao eixo estrutural, vimos que, entre os tipos de relações intermediáticas propostas por Rajewsky, dois se destacam na configuração do capítulo V de *Às avessas*: a transposição e a referência. O primeiro ocorre conforme os signos pictóricos das pinturas de Moreau são transpostos para a linguagem verbal no romance de Huysmans. Esse processo em muito se relaciona com a perspectiva temática das nossas análises, visto que, durante tal transposição, certos aspectos das obras-fontes são ressignificados pela interpretação do protagonista do romance (e, de certo modo, também de seu autor) a partir de um imaginário masculino.

O segundo tipo, a referência intermediática, ocorre pelo fato de o narrador mencionar explicitamente quais pinturas são observadas pelo protagonista da história. Nessa acepção, “referência” se aproxima mais do sentido de dicionário ao qual estamos familiarizados. Além deste, há ainda um outro, mais complexo do que o anterior e cuja ocorrência também podemos encontrar no capítulo. Neste caso, a referência intermediática está envolvida em uma relação cíclica com o fenômeno da transposição: duas pinturas são transpostas para a forma de texto, em grande parte através do recurso da *écfrase*; o texto, produto desta transposição, por sua vez, tem a capacidade de remontar às pinturas-fontes e às características do gênero pintura (em seu sentido abrangente) na mente do leitor, evocando, através da escrita, recursos típicos da arte pictórica. Mesmo que a alusão às pinturas-fontes seja realizada de modo não tão fiel às originais ou, em certos aspectos, até mesmo distorcida pela interpretação do protagonista do romance, é pelo fato de ela remeter a características de outra mídia que não a textual (na qual o romance foi composto), que a referência intermediática se manifesta.

A junção de transposição e referência na configuração do capítulo desempenha determinadas funções no texto, que em muito são fruto do recurso da *écfrase*. Entre tais funções, cunhadas por Leo Hoek, duas se evidenciam: uma delas é a função de comentar uma imagem, através da qual pinturas e/ou gêneros artísticos são expostos, analisados e avaliados, sempre a partir de uma perspectiva crítica. A outra é a

função de relatar uma imagem, na qual uma pintura (real ou imaginada) é inserida no contexto de uma ficção de modo a dialogar com ela e de ajudar a compor a diegese na qual se encontra.

Quanto às análises do nosso trabalho que seguem o eixo temático da relação entre as pinturas e o romance, vimos que as representações de Salomé aqui abordadas estão envolvidas em questões de gênero mais profundas do que aparentam a uma primeira vista. Isso porque ambos os artistas adotaram uma posição ideológica em relação à mulher muito comum entre produtores de arte de diversos períodos, posição esta que transparece nas representações de Salomé aqui estudadas. Essa mentalidade é bem ilustrada pela forma como Huysmans encara a figura da mulher: ao mesmo tempo em que faz declarações hostis sobre ela, o autor admite a obsessão masculina em reproduzir o corpo feminino. Há nisto a expressão de duas formas de pensamento que são, de certa forma, paradoxais: por um lado, a manifestação de uma necessidade de afastamento das mulheres; por outro, a admissão de um desejo incessante de evocação de sua figura.

A percepção de tal contraste possibilita que seja feito um paralelo entre as afirmações de Huysmans e o que John Berger e Georges Duby refletem a respeito das representações femininas na pintura. Tanto Huysmans quanto Moreau nos confirmam o que é dito por ambos os historiadores: a imagem da mulher jovem e bela sempre foi algo interessante a ser explorado pelos artistas, sobretudo através de representações em que elas estejam nuas ou seminuas, seja nas artes plásticas (como o fez Moreau) ou na literatura (como foi feito por Huysmans). Porém, as afirmações misóginas de Huysmans e as declarações polêmicas de Moreau contra a participação feminina na produção artística nos dão mostras de que quando a mulher abandona o campo da idealização, presente nas imagens em que elas figuram, e assume uma forma real, com cheiro, voz e expressão de pensamentos, ela nem sempre é tão interessante e desejável para esses homens artistas.

Além disso, ao tratarmos das Salomé de Moreau, vimos que o conjunto das pinturas citadas funciona em um padrão destacado por Berger no qual o pintor compõe representações femininas de modo a contemplar o olhar do observador, que se supõe que seja do sexo masculino. Tal suposição é baseada no fato de ter havido pouca

participação das mulheres nas produções artísticas e intelectuais da época, algo que acontecia em grande parte devido à má aceitação enfrentada por aquelas que desafiavam desempenhar papéis sociais diferentes dos que eram atribuídos a elas. Dessa forma, para que os pintores, em sua maioria homens, alcançassem certo prestígio, produziam obras que agradassem a críticos e intelectuais que eram também majoritariamente do sexo masculino.

Artistas homens criando imagens de mulheres para o agrado dos próprios homens. A admiração de Huysmans por Moreau expressa em *Às avessas* nos confirma como a representação da mulher é eficaz para estimular um tipo de olhar erotizado e, assim, arrebatá-lo o observador masculino. Em seu processo de criação, Huysmans, através de seu porta-voz des Esseintes, elabora a sua própria representação de Salomé a partir daquela anterior, criada por Moreau, expandindo ainda mais o caráter sexualizado da pintura. A Salomé de Huysmans, então, adquire atributos ainda mais sensuais do que os que possui em sua versão nas pinturas: ela passa então a ter uma “pele úmida”; quadris que se contorcem; seios que “ondulam” e que “ficam de bicos eretos”. Ambas as narrativas construídas em torno da personagem têm em comum, além do fato de terem sido criadas por homens, a característica da hipersexualização de sua figura.

A evocação do arquétipo da *femme fatale* para criar representações de Salomé, como vimos, também pode ser tomada como um atributo desse tipo de narrativa masculina dicotômica, em que a mulher é ao mesmo tempo almejada e repelida. O estigma da mulher que atrai através da sedução para cometer as suas maldades e alcançar os seus interesses contribui para alimentar uma diferenciação já bem marcada entre os sexos, na qual o feminino deve ser subjugado e monitorado pelo masculino de modo que não haja espaço ou oportunidade para que a sua maldade inerente se manifeste. A grosso modo, é como se esses homens, imbuídos pela atmosfera finissecular, entrassem em uma espécie de jogo perigoso, em que o desafio é desfrutar da sexualidade da mulher fatal (que então já se confunde com a mulher em geral), mas sem abrir brechas para ser afetado negativamente por ela.

A divisão entre parte temática e estrutural pela qual optamos para compor esta pesquisa pode transmitir a impressão de que realizamos duas abordagens excessivamente distantes de um mesmo assunto. De fato, é possível afirmar que há certa

distância entre os universos das pesquisas voltadas às questões de gênero e aos Estudos Intermediáticos ou Interartes, visto que esses campos não são comumente considerados juntos. Mas o que tentamos mostrar, e isso é o que sintetiza as nossas reflexões, é que as relações intermediáticas não são isentas. Quando uma obra é transposta ou referenciada, ela carrega consigo toda uma bagagem cultural, estética e social para a mídia nova. O processo pelo qual se dá a intermedialidade pressupõe e é pressuposto de relações ideológicas as quais, no caso dos objetos que analisamos nesta pesquisa, consistem, sobretudo, em relações de gênero.

Por fim, gostaríamos de encerrar com uma citação de Dottin-Orsini que consideramos emblemática de muito do que discutimos no percurso desta pesquisa: “‘histerizadas’, as Salomés do passado estariam prontas para atravessar os séculos. Nos anos 1890, o século XIX, morto e decapitado, é levado nos pratos do batalhão das Salomés de olhar indecifrável” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 132).

REFERÊNCIAS

- BERGER, J. *Modos de ver*. Tradução de L. Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BÍBLIA. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. 8 ed. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2013.
- CLÜVER, C. "Intermedialidade". *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.
- _____. "Inter textus/ Inter artes/ inter media". *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DUBY, Georges. "Imagens da mulher". In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992, pp. 8-33.
- GARBER, Marjorie. *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Harper Perennial, 1993.
- HOEK, Leo H. "A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática". Tradução de Márcia Arbex e Fernando Sabino. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. "O corpo perigoso". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 21-60, jun. 2003. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2003000100003>.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. "O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagens no século XIX". *História: Questões & Debates*, [s.l.], v. 34, n. 1, p. 158-170, 30 jun. 2001. Universidade Federal do Paraná. <http://dx.doi.org/10.5380/his.v34i0>.
- MEDINA, Susana Passos. "Ecphrasis ou Ekphrasis". In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. [S. l.: s. n.], 2010, n. p. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

MÈRCHER, Leonardo. “Belle époque francesa: a percepção do novo feminino na joalheria Art Nouveau”. *VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver, Sentir, Narrar*. Teresina: UFPI, 2012.

MUCCI, Latuf Isaias. “Figurações intersemióticas de Salomé, mito decadentista *par excellence*”. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. *Anais do congresso*. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/LATUF_MUCCI.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2017.

PRADO, Paola Sayuri Ishiyama. “Aspectos da representação feminina na História da Arte”. *Epígrafe*. São Paulo, v. 5, n. 5, p. 11-26, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/141664?fbclid=IwAR29SmLpYobpOeRoe4wzlcBjK6RgmtLaPKlqYUHLmB5N1GQGBzLuYtyNGd4>. Acesso em: 15 jan. 2020.

RAJEWSKY, I. O. “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

ROLIM, Adriano Lacerda de Souza. *J.-K. Huysmans: tradução comentada de Escritos sobre arte (1867-1905)*. 2015. 175 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Teoria e História Literária, Unicamp, Campinas, 2015.

SANTOS, Andrio J. R. dos; VIEIRA, André Soares. “A presença de Salomé: transposição de arte e o mito literário no decadentismo”. *Polifonia*, Cuiabá, v. 22, n. 32, p. 193, jul./dez. 2015.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. “Gustave Moreau pelos olhos de des Esseintes”. *Revista Lumen et Virtus*, Embu-guaçu, v. 06, n. 14, p. 2-10, dez. 2015.

VIEIRA, André Soares. “Pinturas descritas: referências intermediário-picturais na estética fin-de-siècle de Jean Lorrain”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 29-29, jan/jun. 2015.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrese: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. 215 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ZOLA, Émile. *A obra*. Tradução de Manoel M. Rodrigues. Porto: Typographia occidental, 1886.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

MOREAU, Gustave. **Salomé dançando frente a Herodes**. 1874-1876. Pintura, óleo sobre tela,

MOREAU, Gustave. **A Aparição**. 1876. Pintura, aquarela, 106 x 72,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

MANET, Édouard. **Almoço na relva**. 1863. Pintura, óleo sobre tela. 143,5 x 104,3 cm. Hammer Museum, Los Angeles.