

SOB O OLHAR DISTÓPICO DE *SALOMÉ*

Marta Aparecida Garcia Gonçalves (martaagg@ig.com.br)

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: O presente ensaio debate o drama trágico-poético *Salomé*, de Oscar Wilde, escrito originalmente em francês, no qual o escritor irlandês escandaliza e inova ao apresentar uma apropriação do episódio bíblico da decapitação de João Batista, do Novo Testamento, de forma perversa e sádica. Buscamos mostrar o modo pelo qual o pensamento da distopia ocorre, e como a *Salomé* wildeana é representativa de categorias ligadas à presença de uma distopia do corpo feminino, no sentido de mostrar a maneira especulativa que se estabelece em relação ao olhar do e para o feminino. A peça busca desconstruir o que se pode denominar de discurso opressor, que apresenta a mulher a partir de uma tradição patriarcal saturada de valores que só a desmerecem.

Abstract: This essay debates Oscar Wilde's tragic-poetic drama *Salomé* written originally in French, in which the Irish writer scandalizes and innovates by appropriating the episode of the beheading of John the Baptist, from the New Testament, in a perverse and sadistic manner. We seek to show how Oscar Wilde's *Salomé* is representative of dystopias of the female body, in order to discuss the speculative manner that is established both in relation to the view of the female and about the female. The play attempts to deconstruct what may be called oppressive discourse, which presents woman from the perspective of a patriarchal tradition saturated with depreciative values.

Palavras-chave: Oscar Wilde. *Salomé*. Corpos transgressores.

Keywords: Oscar Wilde. *Salomé*. Transgressive bodies.

*Porém, encontrei pessoas que jamais disseram à vida, cala-te, e
jamais à morte, parte. Quase sempre mulheres, belas criaturas.*

Maurice Blanchot

*[...] o corpo, desde que pleno de consciência, de desejo,
pertence a ele e a mais ninguém.*

Alberto Lins Caldas

*– Para trás, filha da Babilônia. Pela mulher veio o mal ao
mundo.*

Não me fales, porque não te escutarei.

Oscar Wilde

O relato do primeiro “pecado original” projeta a sombra de culpa sobre a atração dos sexos. “A mulher, eternamente maldita, feita um ser inferior, tentadora e sedutora do homem”¹ (BOFF, sp.). A utopia, ou seja, a larga tradição de pensamento sobre a sociedade ideal, que se identifica pela perfeição e pela harmonia, perpassa as várias fases da história da humanidade: o mito adâmico, as lendas de *Gilgamesh*, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, a *República*, de Platão e estende-se até os dias atuais. Para o pensador grego, o poeta, ao não obedecer à razão, perde seu espaço na República, onde a ordem e a vida racionalizada são essenciais. Segundo Silva (2006), o que Platão apresenta é um protótipo do estado totalitário em que há divisão de classes, e em que os cidadãos, cuja individualidade não deveria perturbar o grupo, seriam guiados pelos filósofos: o conhecimento seria o farol a guiar a comunidade.

O estabelecimento de uma rígida hierarquia também faz parte do projeto de Platão. Nesse há uma divisão de classes e todos devem obedecer a cada ordem proferida por um grupo de filósofos guiados pelo ‘Supremo Guardião’ a fim de que a individualidade não perturbe o grupo. Esse grupo de filósofos anciãos – uma Sofocracia – também antecipou a representação de sociedades distópicas onde o exercício do poder é relacionado ao domínio do conhecimento. Como resultado desse padrão, os cidadãos de utopias são muitas vezes descritos como marionetes sem vozes ou sem vontades. (SILVA, 2006, p. 8)

A história da utopia é, assim, o conjunto de esforços para apresentar uma imagem da sociedade em que a harmonia é o valor dominante. O certo é que a morfologia do vocábulo apresenta realmente certa dubiedade, conforme aponta José Eduardo Reis:²

Palavra dúbia quanto à sua morfologia, vacilando entre o conhecimento substantivo e a vontade adjectiva, o neologismo utopia é um vocábulo formado por derivação a cujo tema nominal de origem grega *topos* (lugar) se antepôs o prefixo de negação *u* e se pospôs o sufixo nominal *ia* para designar simultaneamente uma impossibilidade lógica-formal e uma possibilidade retórica-imaginária: literalmente, um não-lugar, ou melhor, um não lugar (físico) que é lugar (literário). (REIS, 2012, sp.)

Em seu estudo sobre o desenvolvimento da literatura de utopia feminina, Silva afirma:

Desde seu primeiro momento, portanto, o projeto utópico já despertava desconfiança e ceticismo naqueles que conseguiam entrever na promessa do paraíso uma tendência para o inferno. O poeta Grego Aristófanes, por exemplo, já mostrava em seu *O Parlamento das mulheres* (360 a.C.) uma sátira à utopia de Platão, constituindo-se em uma das primeiras distopias que, como tal, contestavam a fé na evolução humana. (SILVA, 2006, p. 08)

Os primeiros utopistas não foram propriamente “pensadores utópicos”, teóricos da utopia, mas sim narradores utópicos, fabuladores da utopia, como Thomas More que inaugura, em 1516, com a obra *Utopia*, não só um gênero literário, mas uma forma de se pensar politicamente a sociedade.

Para Silva (2006), os escritos que se seguem são de cunho eminentemente eurocêntrico e masculino, nos quais o papel feminino na sociedade é negligenciado (p. 3). Essa produção literária representaria, assim, a visão do feminino unido a categorias negativas, de ruptura com os valores utópicos sociais. Discussão mais acentuada desses problemas teve início na década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista, cuja vertente, a crítica feminista, assumiu o papel de questionar a prática acadêmica patriarcal. Segundo Zolin (2005), os primeiros escritos da chamada crítica

feminista se originaram em 1970, nos Estados Unidos, com a publicação da tese de doutoramento de Kate Millet, intitulada *Sexual Politics*.

Estudos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas sobre os alicerces da política, baseados nas relações de poder. (p. 182)

Na medida em que trabalham na desconstrução de utopias, a escritura e a crítica literária feminista interferem na ordem social e assumem caráter fortemente político, pois buscam “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário, em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2005, p. 182).

Essa escritura vai conceber o que se pode denominar de distopia do feminino, pois enquanto a utopia tem como objetivo a concepção de uma sociedade perfeita, do ponto de vista ‘racional-masculino’, a distopia seria seu contraponto. Enquanto a proposta utópica de perfeição culmina em estruturas opressoras, a distopia caminha no sentido contrário aos discursos que reduzem as mulheres a criaturas inferiores e a corpos malditos, conforme estabelecido pela ordem opressora.

Para se entender melhor a relação existente entre a literatura de utopia e a de distopia, é importante lembrar que ambas satirizam, de certa maneira, os valores sociais. Entretanto,

[...] enquanto as utopias satirizam características específicas de suas sociedades, as distopias podem ser lidas, em meu ponto de vista, como sátiras de características específicas de sociedades utópicas. Nesse sentido, as distinções entre utopias e distopias dependem meramente do ponto de vista. De fato, pode ser dito que as distopias destacam elementos que nas utopias estão como pano de fundo. (SILVA, 2006, p. 8)

Se remetermos ao significado do dicionário ou à etimologia das palavras utopia e distopia, veremos que ambas advêm do grego, sendo o prefixo *u* de utopia entendido no sentido de negação, ou lugar não existente,

fantasia, enquanto o prefixo *dis* de distopia traduz dificuldade, dor, privação, ou seja, remete a um lugar de infelicidade, um lugar ruim. J. M. de Sousa Nunes explica, no *E-Dicionário de termos literários*:

A tradição utópica dá ênfase a um pelagiano cenário contrastivo onde tendem a apagar-se o pecado ‘original’ e outros por via de uma convicção perfectibilista traduzida na ‘realização de certas condições de satisfação colectiva. A tradição distópica, pelo contrário, sublinha não só a insuficiência dessas condições para a realização de ideais de felicidade, mas também a ameaça do coletivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distopistas situam-se, pois, numa base agostiniana e adoptam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana.’³ (2012, sp.)

Distopia, contrautopia, antiutopia são vocábulos utilizados para dar forma ao pensamento negativo que se difundiu com maior intensidade nos séculos XX e XXI, fundamentalmente na literatura dita política, e instaurou o que se pode denominar de novo ponto de referência para a mente crítica, como se pleiteasse uma política da escrita no sentido que lhe outorga o filósofo Jacques Rancière (1995): “Ela é política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa instituição” (p. 7).

De qualquer modo, a escrita distópica aparecerá impregnada de um sentimento intrinsecamente crítico que se reveste de roupagens diversas: condenação do *status* de inferiorização de camadas sociais menos favorecidas, a exemplo dos negros, das mulheres e dos homossexuais; pessimismo frente às repercussões de um processo tecnológico exclusivo e não inclusivo; contestação do olhar canônico que vê na eroticidade feminina obstáculo ao controle social; repulsa ao discurso que impõe procedimentos proibitivos que impedem o sujeito de se constituir como construtor/autor de suas experiências interiores; desdém intelectual pelos conteúdos da massificação da cultura e do gosto estético; consciência da desproporção malévola dos benefícios nos mecanismos econômicos, etc.

Partindo dessas premissas iniciais, remontamos a nosso objeto de estudo: examinar no drama *Salomé*, de Oscar Wilde, o modo como o pensamento distópico encara a maneira especulativa em relação ao olhar (do) para o feminino, e tenta desconstruir o discurso opressor da tradição patriarcal, saturado de valores que desmerecem a mulher.

Se utilizarmos o termo “subalterno” no sentido que lhe atribui Gayatri Spivak (2010), *Salomé* representa, em um primeiro momento, o corpo subalterno, aquele corpo feminino ou masculino que não possui voz, não só por conta do *status* social, mas também de fatores vinculados ao conceito de subalterno, como idade, gênero, trabalho, casta e classe social, dentre outros que a teórica utiliza para expor o conceito. Os escritos de Spivak representam importante reflexão acerca do sistema patriarcal e um libelo contra as mazelas da sociedade, sobretudo, contra um sistema que não atribui valor algum à figura feminina, relegada a posição distante, *onde o subalterno não pode falar*.⁴ Mas a *Salomé* wildeana, proibida pela censura inglesa na época de seu lançamento, vai também romper com esse estado de coisas, não só em relação ao deslocamento dos corpos, mas também na apropriação do episódio bíblico de forma perversa e sádica, em linguagem propositalmente arcaica.

Salomé é um drama poético, escrito originalmente em francês, e publicado em Paris, em 1892. Foi traduzido para o inglês e publicado em 1894. A trama é uma vertente moderna do relato da decapitação do profeta Iokanaan (João Batista), no Novo Testamento, a mando do tetrarca da Judéia, Herodes Antipas. A versão wildeana da estória revisa o episódio bíblico e apresenta uma Salomé pérfida, bela e jovem, que se apaixona violentamente pelo profeta Iokanaan, mas é repelida. Sedenta de vingança, Salomé seduz Herodes de tal maneira, com uma dança lúbrica e sensual, que este lhe concede a recompensa pedida, a cabeça decapitada de Iokanaan, cujos lábios a jovem beija desesperadamente.

A peça foi proibida na Áustria, na Suécia e em outros países, por seu caráter eletrizante, e por contrariar padrões canônicos da estética e da moral. Em razão do julgamento e condenação de Wilde, a produção da peça foi proibida em Londres, o que não surpreende, no contexto da rígida moral vitoriana. São pertinentes para nosso estudo as observações de Lúcia Zolin (2005) sobre a posição da mulher na Era Vitoriana.

[...] a condição social da mulher na Era Vitoriana foi tenazmente marcada por diversos tipos de discriminações, justificadas com o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra as 3 libras e meia do cérebro masculino. Resulta disso que a mulher que tentasse usar seu intelecto, ao invés de explorar sua delicadeza, compreensão, submissão, afeição ao lar, inocência e ausência de ambição, estaria violando a ordem natural das coisas, bem como a tradição religiosa. (p. 182)

Desse modo, a versão de Oscar Wilde do episódio bíblico apresenta uma Salomé com suas fobias, enigmas, inquietudes, desejos ocultos, poderes e pulsões que elevam a paixão pelo profeta ao limiar de loucura, assim como contraria visceralmente os sentimentos femininos preconizados pela moral vitoriana. Conforme a citação acima, a construção do corpo distópico representa uma forma de ameaça à razão, ou, nas palavras de Linda e Michael Hutcheon, uma “somatofobia” das tradições cristã e cartesiana.

A *Salomé* de Wilde é, ao mesmo tempo, uma adolescente virgem e casta e uma mulher carregada de sensualidade – com seu corpo transgressivo – e é esse paradoxo perturbador que trará a tormenta do medo, da atração, do terror e do desejo aos que a cercavam: ela será o corpo que ameaça a razão e a norma dos corpos, até então mantidos sob controle absoluto.

Salomé, fugindo do olhar insistente e maldoso do tetrarca Herodes, cônjuge de sua mãe, passeia pelo terraço do palácio, observada pelo Capitão das Guardas e pelos soldados. Ao ouvir a voz do profeta Iokanaan, vinda da cisterna onde estava preso, Salomé convence os soldados a deixarem que ela o veja:

- O tetrarca pede que voltes à festa.
- Não volto.
- Perdoa-me Princesa, mas se não voltares, talvez se dê uma grande desgraça.
- O profeta é velho?
- Princesa, é melhor voltar. Permite que te acompanhe até lá.
- O profeta é velho?
- Não princesa, é moço.
- [...]
- Tragam à minha presença esse profeta! (WILDE, 2003, p. 31-33)

A jovem princesa sente o despertar de um desejo amoroso obsessivo pelo profeta Iokanaan e, ao ver seu corpo pela primeira vez, deseja ardentemente beijá-lo nos lábios. Ignorando todos os discursos disciplinares e normativos da mãe, dos soldados e do objeto de seu desejo, o profeta Iokanaan, ela rompe a linearidade e se faz condutora de vontades e aspirações interiores, libertando-se das forças e afecções que formaram seu corpo reprodutor e recebedor de beleza e desejos de outrem: “– Quero beijar a tua boca, Iokanaan! Hei de beijar a tua boca” (p. 43).

Ao libertar-se da força social corpórea e ordenadora de espaços-corpos delimitados, Salomé, usando o próprio corpo doutrinado, por assim dizer, destituiu-o das funções incorporadas, pertencentes ao espaço do sociável, e lança o corpo no abismo da libertação serviçal, espaço final dos corpos: sua própria morte e a de Iokanaan, o livre-arbítrio, a liberdade mortal, conforme pontua Bataille (1987): “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (p. 10).

Assim, a negativa do profeta em aceitar o beijo de Salomé acende aquilo que se pode denominar de intensidades pulsionais na princesa, que aqui pode ser representada como a corporificação da própria ninfeta mitológica, pois simboliza a dicotomia maldade/bondade, formosura/fealdade, juventude/maturidade, morte/vida, união/cisão, mas acima de tudo, as ninfetas “representam uma expressão dos aspectos femininos do inconsciente (...). Simbolizam a tentação da loucura heroica, que quer se expandir em proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer outra espécie” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 636).

Quando Iokanaan recusa o olhar de Salomé, recusa, na verdade, o poder que se instaura nesse olhar. A referência ao mito das Górgonas, lembrado por vários estudiosos da peça de Wilde é, assim, evidente. O olhar da virgem casta transforma em pedra todos aqueles que a fitam. O seu poder é o da eroticidade e, assim como o das Górgonas, simboliza o perigo e a própria morte:

[...] três irmãs, três monstros, cabeça aureolada de serpentes enfurecidas [...]: Medusa, Euríale e Esteno. Simbolizam o inimigo a abater. As deformações monstruosas da psique são devidas às forças perversas dos três impulsos: sociabilidade, sexualidade, espiritualidade. Euríale seria a perversão sexual; Esteno a perversão social; Medusa simbolizaria o princípio desses três impulsos: o espiritual e evolutivo, mas perverso em estagnação vaidosa. Só se pode combater a culpabilidade originada da exaltação vaidosa dos desejos com um esforço no sentido de realizar a justa medida, a harmonia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 476)

Quem ousasse olhar para a cabeça da Medusa à entrada do templo de Apolo, deus da harmonia, ficaria petrificado. Salomé, a princípio, sente o poder petrificador do corpo e do olhar de Iokanaan, mas, ao ser recusada, retoma esse poder para seu próprio corpo e não petrifica, mas pede a

decapitação daquele que se negou a olhar/aceitar o olhar esfíngico e fatal da ninfeta. Poder, olhar, corpo físico, necrofilia – o erotismo de Salomé se converte em um encontro arriscado da animalidade com a morte. Salomé vai insistir na tentativa de beijar a boca do profeta, oferecendo o próprio corpo como um espetáculo aos olhos do tetrarca Herodes, quando se exhibe na afamada “Dança dos Sete Véus”.

– Minha filha, não dances.

[...]

– Eu dançarei, Tetrarca.

– Ouve o que diz tua filha. Vai dançar! Fazes bem, Salomé. E depois, não esqueças que me podes pedir tudo o que quiseres, mesmo metade do meu reino. Eu jurei, não?

[...]

– Que queres tu? Fala!

– Quero que tragam já, num grande prato de prata...

– A cabeça de Iokanaan. (p. 71)

Herodes cede aos caprichos da menina e ordena a morte do profeta Iokanaan, cuja cabeça é entregue a Salomé em uma bandeja de prata. A ninfeta então, se apossa da cabeça decepada de Iokanaan e beija a boca cadavérica numa espécie de necrofilia de fascínio horripilante:

– Ah! beijei a tua boca, Iokanaan! Beijei a tua boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? Não! Foi talvez o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beijei a tua boca, Iokanaan, beijei a tua boca!...(2003, p. 80)

Uma distopia do feminino que recusará o estado totalitário e o poder atuando sobre os corpos, dominando os corpos, visando mantê-los alienados de sua condição. A própria cena do “beijo necrofilico e quase canibalesco de Salomé nos lábios de Iokanaan” rompe – como afirmam Hutcheon e Hutcheon, ao analisarem a adaptação operística de Richard Strauss de *Salomé* –, “com o tabu generalizado em relação ao respeito aos corpos mortos” (2003, p. 16). Para os autores, ainda: a “*Salomé* de Oscar Wilde transgride todas as regras de representação do corpo feminino; este

corpo não é apenas contemplado pelo ‘olhar masculino’ mas também contempla, com resultados poderosos e mortais” (p. 1).

Se compreendermos que o sentimento amoroso e o desejo são constituintes do corpo social comunitário, no sentido de que são eles que conservam e ampliam esse corpo nas famílias, nas organizações, nos espaços, o corpo saloméico desfaz o sentido comumente justificado pelas alianças impostas pela sociedade, como o casamento, a aquisição de bens, ou mesmo a reprodução visando à preservação ou formação familiar. Ao contrário, seu corpo desfaz essa visão: seu sentimento não congrega e nem concilia singularidades; antes, as destrói, as animaliza, as ofende com seu gesto necrofilico que abre uma fissura no que se entende por corpo, espaço social, território de pertença.

Dessa forma, a atitude saloméica corresponde ao que Rancière (2006) denomina de atividade política: “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (p. 42).

Consideremos, ainda, que a literatura, em todas as suas feições e funções, não é abnegativa, ou seja, não exerce o desprendimento nem a liberação do sujeito escritor-leitor de seu cotidiano, antes, ela o dispersa em vários sentidos, em muitas direções. E se aventarmos que os corpos são meros objetos de um corpo maior representado por uma sociedade, ou mesmo um mundo, esse corpo, com seu lócus delimitado, opera uma expressão desse corpo social maior.

Assim, a potência da palavra wildeana instaura em *Salomé* a tão desejada liberdade do corpo, simbolizado aqui pelo corpo feminino, mas que, na verdade, simboliza todos os corpos cerceados e controlados pelas sociedades ditas democráticas. Salomé assume o controle do seu corpo e lhe dá o destino que ela mesma deseja: o de simplesmente *ser*, rompendo com sentidos que lhe atribui a sociedade, e instaurando seus próprios caminhos e desejos: desejos seus, desejos de muitos outros corpos. Conforme explica Bataille (1987), ao tratar do erotismo e da libertação da subjetividade: “Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é por excelência o problema pessoal. É ao mesmo tempo, por excelência, o problema universal” (p. 175).

Deste modo, libertado da pertença a qualquer desejo de felicidade, o corpo vai se expor, vai se emancipar no sentido rancieriano do termo, “desmantelando a fronteira entre os que agem e os que veem, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2010, p. 31).

Talvez *Salomé* ainda não apresente a mulher como agente principal de sua transformação, no contexto de uma coletividade na qual é vitimada, mas, ainda assim, seu corpo é o corpo que rompe com o *status* do patriarcalismo, é o corpo que se delega a liberdade de se constituir e construir eroticamente, mesmo que para isso necessite sacrificar-se. Afinal, “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites [...] O sentido último do erotismo é a morte” (BATAILLE, 2003, p. 20). Nesse entendimento, o erotismo realiza uma abertura para a morte e “A morte abre para a negação da duração individual”. Para Bataille (1987), ainda, o erotismo se dá no entreponto, o local em que o homem funde suas percepções do existir, se tornando num só instante, um ser “social e animal, humano e inumano, além de si mesmo” (p. 3-18).

Salomé, ao se compor como um organismo questionador de espaços-corpos, reforça a percepção do sentido do literário explanada por Bataille (1998):

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma ‘hipermoral’. A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de complicitades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal. (p. 9)

A *Salomé* de Wilde se esteia, assim, numa espécie de regresso à intimidade do ser, a partir de questionamentos que são, sobretudo, humanos, não se restringindo ao caráter meramente político ou de denúncia, mas inserindo, em sua problematização, os mais variados campos de questionamentos do ente, como a antropologia, a metafísica, a sociologia, a política, a filosofia, a psicanálise, dentre outros.

Muito mais que uma distopia do feminino, instaura-se aqui uma distopia dos corpos, uma situação extrema de desejo que leva a medidas extremas de sedução, amor e morte e que oferece “um desafio às teorias canônicas tanto do ‘olhar’ quanto do feminino enquanto objeto” (HUTCHEON, 2003, p. 1), com revelações profundas e contundentes sobre o amor, os corpos, a vida, a morte e os desejos incultos.

Como respondeu Bataille ao ser inquirido sobre seu livro *A literatura e o mal* (1998) acerca do fato de não condenar nem a literatura nem o mal:

Certamente é um alerta. A obra sinaliza um perigo, então, talvez, quando se tiver consciência deste perigo, você terá boas chances de confrontar esse perigo. E eu acho importante confrontarmos o perigo que é a literatura. É um grande e real perigo, entretanto, você não pode ser considerado um homem se não confrontar esse perigo. Na literatura, podemos encontrar inteiramente a perspectiva humana. Porque a literatura não nos permite viver sem ver a natureza humana separada dos aspectos existenciais mais violentos. Leia as tragédias, Shakespeare, existem muitos exemplos desse mesmo gênero. Finalmente, é a literatura que nos possibilita perceber o pior e aprender como confrontá-lo, como superá-lo. Um homem que joga, acha no jogo as maneiras de vencer o que existe de pior no jogo. (2012, sp.)⁵

A leitura de *Salomé*, atemporal, instaura, assim, um desconforto, – o mal-estar, a dor e o fascínio do pós-ler – ao se apresentar como uma escritura de cunho alegórico e emblemático, plena de possibilidades. E, ainda hoje, também o nosso corpo-leitor se desloca de um espaço cartesiano ao conhecer uma *Salomé* cheia de vontades, na roupagem de um anjo mau, que fará de tudo para realizar seus mais íntimos desejos, sem escrúpulos nenhuns, deixando as suas intensas pulsões e fobias agirem de forma livre e desmesurada: a ruptura das máscaras, a loucura, a tragédia, a promiscuidade e a sensualidade, a preconizada liberdade dos corpos, a distopia.

No ato da escritura wildeana, um universo se acende e o ato do pensamento se reinscreve, ou seja, a arte da ficção e a arte da vida se tornam transparentes no sentido de que em ambas está o humano e seus conflitos ou seus fantasmas, assim como o desejo e o corpo; o imaginário e o real; os princípios e regras das comunidades de comuns.

Notas

¹ Conforme: BOFF, Leonardo. O homem, a mulher assumidos por Deus. Disponível em: <http://www.leonardoboff.com/site/vista/outros/o-homem.htm>. Acesso em: maio de 2012.

² Vide: REIS, José Eduardo. Utopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 2010.

³ Conforme NUNES, J. M. de Sousa. Distopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*, 2010.

⁴ Remetemos aqui ao livro *Pode o subalterno falar?* de Gayatri Spivak, que trata da relação entre discurso e poder, não somente em referência ao pós-colonialismo, mas também ao feminismo, já que há estreita relação entre ambos: a analogia entre os conceitos opostos patriarcalismo/feminismo e metrópole/colônia, ou colonizador/colonizado. O conceito de subalterno, para Spivak, está ligado a questões como idade, gênero, trabalho, casta, classe social, dentre outros, que a teórica utiliza para expor o seu pensamento.

⁵ Conforme a entrevista: Georges Bataille : Literature And Evil concedida ao repórter Pierre Dumaye. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA>. Acesso em: jun. 2012.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega Edições, 1998.

_____. *A parte maldita*. São Paulo: Imago, 1975.

_____. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BLANCHOT, M. *La folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1986.

BOFF, L. *O homem, a mulher assumidos por Deus*. Disponível em: <http://www.leonardoboff.com/site/vista/outros/o-homem.htm>. Acesso em : maio 2012.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2005.

CHEVALIER, J.; G., A. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera Costa e Silva...[et al.]. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HUTCHEON, L.; HUTCHEON, M. O corpo perigoso. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.11, n.1, Jun. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: jan. 2014.

JACOBY, R. *Imagem imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *O fim da utopia*: política e cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MURARO, R. M.; BOFF, L. *Feminino e masculino*: uma nova consciência para o encontro das diferenças. 5. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUNES, J. M. de Sousa. Distopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*, 2010. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1. Acesso em: ago. 2012.

RANCIÈRE, J. *O descentendimento*: política e filosofia. São Paulo: 34, 2006.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REIS, José Eduardo. Utopia. In: *E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1. Acesso em: ago. 2012.

SILVA, A. M. Utopia para quem? O desenvolvimento da literatura de utopia feminina. *Revista Eletrônica do Instituto De Humanidades*. Rio de Janeiro, v. vi, p. 1-14, abr./jun. 2007.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

WILDE, O. *Salomé*. Trad. João do Rio. Ilust. Aubrey Beardsley. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Salomé*. [1891] São Paulo: Landy, 2002.

ZOLIN, L.O. “Literatura de autoria feminina”. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L.O. (orgs). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2005.

Marta Aparecida Garcia Gonçalves

Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na mesma instituição.

Artigo recebido em 23 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 12 de novembro de 2013.