

A cabeça de Iokanaan: representação de Salomé no conto *Herodiade*, de Gustave Flaubert

Antonio Geraldo Cantarela*
Alexandre Sugamoto e Silva**

Resumo

O artigo aborda o tema da decapitação de João Batista, segundo a recepção das narrativas bíblicas feita por Gustave Flaubert no conto *Herodiade*, publicado em 1877. Destaca a personagem Salomé e sua dança como ápice do conto. Conduzindo-se metodologicamente por ferramentas da crítica literária, o artigo compara o texto de Flaubert com as narrativas dos evangelhos e com o modo como a escola artística decadentista do final do século XIX tratou a personagem Salomé. Sublinha, de modo particular, o recurso literário aos detalhes emocionais e visuais utilizado pelo escritor francês, em contraposição ao estilo sucinto dos textos de *Marcos* e *Mateus*.

Palavras-chave: Flaubert. *Herodiade*. Salomé. João Batista. Decadentismo.

Iokanaan's head: Salomé's depiction in the tale *Herodias*, by Gustave Flaubert

Abstract

The article addresses the theme of the beheading of John the Baptist, according to Gustave Flaubert's reception of the biblical narratives in the tale *Hérodias*, published in 1877. It highlights the character of Salome and her dance as the apex of the tale. Methodologically conducted by tools of literary criticism, the article compares Flaubert's text with the narratives of the gospels and the way the late nineteenth-century decadent art school treated the character of Salome. Particularly, it underlines the literary appeal to the emotional and visual details used by the french writer, as opposed to the succinct style of the texts of *Mark* and *Matthew*.

Keywords: Flaubert. *Hérodias*. Salome. John the Baptist. Decadentism.

* Professor do PPG em Ciências da Religião da Puc-Minas.
E-mail: agcantarela@yahoo.com.br

** Licenciado em filosofia e mestrando em Ciências da Religião no PPG da Puc-Minas.
E-mail: sugamoto@gmail.com

La cabeza de Iokanaan: representación de Salomé en el cuento *Herodias*, de Gustave Flaubert

Resumen

El artículo aborda el tema de la decapitación de Juan el Bautista, según la recepción de narraciones bíblicas de Gustave Flaubert en el cuento *Herodias*, publicado en 1877. Destaca el personaje de Salomé y su danza como el ápice del cuento. Realizado metodológicamente mediante herramientas de crítica literaria, el artículo compara el texto de Flaubert con las narraciones de los evangelios y la forma en que la escuela decadentista de arte, de finales del siglo XIX, trató al personaje Salomé. En particular, subraya el atractivo literario de los detalles emocionales y visuales utilizados por el escritor francés, en oposición al estilo sucinto de los textos de *Marcos* y *Mateo*.

Palabras clave: Flaubert. *Herodias*. Salomé. Juan el Bautista. Decadentismo.

Introdução

Ao ser lida como literatura (FRYE, 2004; ALTER, 2007; MILES, 2009), a Bíblia deslinda um rol de personagens cambiáveis e esquivos. Cambiáveis, porque as narrativas bíblicas estão centradas na oscilação figurativa de seus personagens: ora são heróis, ora são vilões – quando não uma coisa e outra ao mesmo tempo (FERREIRA, 2008). Assim, as idas e vindas de Sansão com prostitutas, conforme podemos ler no livro de *Juízes* (Jz 13–16), sua ira ao matar trinta filisteus, incendiar suas lavouras sacrificando para isso 300 raposas, e sua redenção final, ainda que debaixo de razões pouco explícitas do redator deuteronomista, mostram-se ilustrativas de tais flutuações cênicas. Além de cambiáveis, inúmeros personagens bíblicos se revelam também esquivos, pois, apresentados de forma sucinta em alguma passagem, desaparecem da narrativa da mesma forma que surgiram.

Um exemplo conhecido dessa categoria é o “bom ladrão” descrito em *Lucas* 23:39-43: “E acrescentou: Jesus, lembra-te de mim, quando vieres com teu reino. Ele respondeu: Em verdade, eu te digo, hoje estarás comigo no Paraíso”. Os três evangelhos sinóticos o chamam de malfeitor. Entretanto, por ter sido o primeiro a entrar no céu ao lado de Jesus, a tradição católica romana o beatificou como São Dimas, entregou a ele a tarefa de converter bêbados, jogadores e ladrões de toda sorte e consagrou a festa litúrgica do dia 25 de março para celebrá-lo. No entanto, seu nome, como se pode notar, sequer é registrado nos evangelhos. Dimas só terá o nome mencionado no Evangelho Apócrifo de Nicodemos, do século IV.

Entretanto, as análises psicológicas e teológicas de tais vultos, bem como, suas representações artísticas, se avolumam na hermenêutica textual

que os sucede. Esse processo, por sua vez, tem sido refinado com elementos deduzidos a partir de variados métodos e abordagens críticas de teor sincrônico e dirigido (ALTER, 2008, p. 12).

Outro exemplo da mesma cepa literária é Salomé. Assim como o bom ladrão de *Lucas*, seu nome também não é citado no episódio que a trouxe ao palco da história: a decapitação do profeta João Batista. Contudo, tantas foram as interpretações de sua figura quanto foram as controvérsias em torno do simbolismo da execução protagonizada pela filha de Herodias (ou Herodíades, conforme algumas traduções).

A propósito, em torno da morte de João Batista e das perguntas em relação a seu corpo e sua cabeça decapitada, a tradição cristã primitiva criou inúmeras lendas. Há relatos de sucessivas descobertas de local onde teria sido enterrada a cabeça do profeta. No extremo, o colorido das lendas sobre o Batista permite imaginar a cabeça decepada e outras relíquias do corpo do profeta depositadas em igrejas, mosteiros e outros lugares de culto espalhados por França, Munique, Roma, Istambul, Egito e São Petersburgo.

Os textos evangélicos e as narrativas devotas acerca do profeta degolado alimentaram também a imaginação dos artistas. No campo da pintura, de Caravaggio a Picasso, passando pelo francês Gustave Moreau e pelo brasileiro Vitor Meireles, a decapitação de João Batista foi tema recorrente. Quase sempre compõe a cena Salomé com sua dança bárbara. O mote se tornou tão popular a ponto de a heroína do conto judaico *Judite* – que cortou a cabeça de Holofernes – ser confundida e chamada de Salomé.

Na literatura, a atividade profética de João Batista, como precursor do Messias, constitui tema de pouco interesse. O foco das atenções se dirige a Salomé. O simbolismo/decadentismo do final do século XIX, particularmente, deu à filha de Herodíades especial destaque. Heinrich Heine, na Alemanha; Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, na França; Oscar Wilde, na Inglaterra – mais ou menos na mesma época, cada qual a seu modo, contribuíram para construir a imagem da musa da decadência, da mulher que dança para seduzir.

Neste artigo, se analisará de que modo Salomé foi representada pelo escritor francês Gustave Flaubert em seu conto *Herodiade* (1877) e em que medida essa representação se aproxima da descrição bíblica e de outras figurações de sua própria época. A caracterização da personagem, por sua vez, será conduzida por referências teóricas da crítica literária. O texto se

organiza em dois subtópicos: i) João Batista e Salomé no texto bíblico; ii) Salomé no movimento decadentista e no conto *Herodiade*, de Flaubert.

1. João Batista e Salomé no texto bíblico

A expressão “reino de Deus” se encontra com raridade nos textos da Bíblia hebraica, nos deuterocanônicos e nos apócrifos do Antigo Testamento em geral. Também na literatura intertestamentária se faz pouco presente. Em que pese a ausência do sintagma, seu conteúdo configura “tema insistente e porfiado nos apócrifos – particularmente nos apocalípticos – tanto quanto na pregação de Jesus”, de modo expressivo no evangelho de *Matheus* (DIEZ MACHO, 1984, p. 351).

O imaginário judaico-cristão sobre a vinda iminente de um “reino de Deus” porta variada gama de elementos: o sentimento de um tempo histórico caótico, a expectativa de que virá um Messias para encabeçar os acontecimentos do *eschatón*, a oferta de um tempo de conversão, o julgamento do mundo e, finalmente, a implantação do reinado de Deus por intermédio de seu Messias. Com mais ou menos detalhes, esses traços marcam a literatura apocalíptica do período intertestamentário e dos primeiros tempos do cristianismo.

Entre a riqueza de particularidades dessa literatura, encontramos em vários textos a figura do Precursor, cujo ministério era anunciar e preparar a chegada do Messias. É o caso de João Batista nos evangelhos. Historicamente, não sabemos quase nada a respeito do movimento dos batizadores, do qual João fazia parte ou era líder, além do que se pode inferir da leitura dos evangelhos: João pregava no deserto, batizava nas águas do rio Jordão, tinha alguns discípulos. Há, inclusive, a possibilidade de ter existido alguma rivalidade entre o grupo de João e o de Jesus (VERMÈS, 1990, p. 32). Há mesmo a hipótese de, antes de começar seu ministério de pregador ambulante, Jesus ter feito parte do movimento de João.

Em que pese a pouca oferta de outras informações de viés histórico sobre o profeta decapitado, os evangelhos o situam de forma cabal no lugar de Precursor ou preparador do caminho do Messias. Na voz do narrador de *Marcos*, diz João Batista: “Depois de mim, vem aquele que é mais forte do que eu, de quem não sou digno de, abaixando-me, desatar a correia das sandálias” (Leia-se a citação completa em *Marcos* 1:7-8 e seus paralelos em *Matheus* 3:11, *Lucas* 3:15-17 e *João* 1:19-34).

A propósito dessa relação, o evangelho de *Lucas*, de modo particular, dedica seus capítulos iniciais a tecer paralelos entre João Batista e Jesus.

Anunciação, nascimento, cânticos de bendito, circuncisão, vida oculta e início do ministério de um e de outro se entrelaçam na construção da narrativa. Tendo preparado o caminho do Messias, João Batista se retira de cena. Após os paralelos, a narrativa de *Lucas* se limitará a informar que o tetrarca Herodes “pôs João na prisão” (*Lucas* 3: 20). Alguns capítulos adiante (em 9:7-9), na voz de Herodes, *Lucas* não mais que aludir à decapitação do profeta. Falta, no entanto, a conhecida cena do festim em que aparecem os convivas, Herodias e sua filha dançarina. O texto também não entra em detalhes acerca das razões por que rolou a cabeça de João. Os evangelhos de *Marcos* e *Mateus* se encarregarão de tratar do assunto.

O enredo que leva o profeta à morte é de conhecimento comum: João Batista prega um batismo de conversão dos costumes, anuncia um juízo iminente, confronta-se com a autoridade religiosa de fariseus e saduceus (no texto de *Mateus*), nega ser o Cristo esperado por Israel. Sua verve profética lembra nomes como o de Elias ou Amós. Em certa altura de suas atividades religiosas, criticou o tetrarca Herodes Antipas por ter se casado com Herodias, esposa de seu meio-irmão Herodes Felipe. Por isso, João foi preso. O evangelho de *Marcos* se refere a certa dose de proteção de Herodes em favor de João. *Mateus*, por seu lado, fala do medo que o monarca lhe tinha e do seu desejo de matar o profeta. Um acontecimento fortuito, a festa de aniversário do tetrarca, selará o destino do profeta: sua decapitação. Salomé, filha de Herodias, será figura central na ruína de João Batista.

Vamos, entretanto, aos textos bíblicos.

1.1. O texto de *Marcos*

Ao longo de seu livro, *Marcos* se vale de uma série de recursos estilísticos próprios e apresenta um Jesus bastante diferente, em muitos aspectos, daquele delineado por *Lucas* e *Mateus*. Sua prosa se apresenta concisa, apressada e permeada por um tom apocalíptico (VERMÊS, 1990, p. 134). A palavra “imediatamente”, por exemplo, ocorre quase quarenta vezes. Desconsiderando o apêndice final (Mc 16:9-20), o evangelho termina de forma abrupta: “Elas saíram e fugiram do túmulo, pois um tremor e um estupor se apossaram delas. E nada contaram a ninguém, pois tinham medo...” (Mc 16:8). O léxico utilizado na cena final – τρόμος / tremor, ἔκστασις / estupor – mantém o segredo messiânico em torno da pessoa de Jesus enquanto aponta o mistério terrível do Cristo.

Esse tipo de recurso teológico-narrativo construído pelo autor de *Marcos* não apenas estrutura o todo de seu texto, como pode servir de chave de leitura ou moldura para inúmeras perícopes (FABRIS, 1990). Assim, a narrativa marciana da execução de João Batista é estrategicamente introduzida pelo segredo em torno da pessoa de Jesus, expresso nas perguntas e opiniões do povo e de Herodes. Só depois de se referir a Jesus, cujo nome célebre chegara a Herodes, o livro de *Marcos* descreve a morte de João. (Leia-se integralmente a passagem de *Marcos* 6:14-29.)

O autor de *Marcos* inicia seu evangelho com uma citação do profeta Isaías que fala daquele que prepara o caminho. E, de chofre, traz uma descrição pictórica de João Batista. Diz que “se vestia de pelos de camelo e se alimentava de gafanhotos e mel silvestre” (Mc 1:6). O modo estranho que João se apresenta faz que o segredo messiânico expresso nas perguntas sobre Jesus – é Elias? é um profeta? é João que ressuscitou dos mortos? – estenda-se em alguma medida ao Batista. Quem é João? É a voz do que clama no deserto, o mensageiro, o que prepara o caminho do Messias. De qualquer modo, *Marcos* não nos dá uma resposta definitiva e parece se evadir da pergunta por meio de uma prosa definida como uma espécie de realismo javista mesclada a um estilo narrativo abrupto (BLOOM, 2006, p. 78).

Mas o que representa para o conjunto do evangelho a aparição e posterior execução de João Batista? Harold Bloom afirma que:

Depois que João Batista desaparece do relato de Marcos, tudo acerca de Jesus se torna, na verdade, ambíguo. Jesus causa perplexidade em todas as pessoas que encontra, e a ênfase obsessiva no impacto que ele provoca é por demais idiossincrática para não ser uma invenção do próprio Marcos. A família, discípulos, amigos, inimigos e as multidões de testemunhas sucumbem diante da novidade confrontada (BLOOM, 2006, p. 84).

Desse modo, a morte do Batista funciona, estilisticamente, como um divisor de águas da obra. Ora, mas como explicar, então, que um evento tão importante seja decidido pela dança de uma menina? Para compreender o que se passa, e encarar o aparente absurdo do arco herodiano, pode-se retomar a explicação didática de Eric Auerbach sobre o modo narrativo das sagas e lendas bíblicas, assim como dos cronistas e biógrafos judeus. Segundo Auerbach (1976), o relato bíblico, ao contrário dos épicos gregos, volta-se para a ação, para os fins e para o destino. Sendo assim, os pensamentos e sentimentos não são expressidos e isso acaba tornando o texto muito

enigmático e, por conseguinte, afeito e aberto à elaboração artística. Embora o estudo auerbachiano se direcione aos textos do Antigo Testamento, a análise do evangelho de *Marcos* nos mostra que há um eco, quando não a reprodução total, daqueles modos textuais praticados nos livros bíblicos que circulavam à época.

A dança de Salomé, nesse caso, é exemplar para demonstrar que a concisão evangélica pode produzir frutos inesperados.

E a filha de Herodíades entrou e dançou. E agradou a Herodes e aos convivas. Então o rei disse à moça: Pede-me o que bem quiseres, e te darei. E fez um juramento: Qualquer coisa que me pedires te darei, até a metade do meu reino! Ela saiu e perguntou à mãe: Que peço? E ela respondeu: A cabeça de João Batista (Mc 6:22-24).

Não há no relato qualquer descrição sobre os estados interiores da menina-sem-nome: Ela estava furiosa com João? Apenas obedeceu aos desígnios e ordens da mãe? Ela estava vazia de desejos – que pedirei? – e mimetizou o comportamento de Herodias? (GIRARD, 1984). Uma crítica de João enfureceu tanto Herodias a ponto de desembocar em um ato bárbaro ou havia algum motivo político implícito? (VERMÈS, 1990, p. 54). João sentiu medo? E seu algoz? Por refinadas que sejam as tratativas teológicas e hermenêuticas ao texto, o evangelho de *Marcos* não nos dá – como nos dão, por exemplo, os romances modernos – um quadro detalhado sobre as disposições anímicas de suas personagens.

1.2. O texto de *Mateus*

Os estudos historiográficos sobre o processo redacional dos evangelhos, particularmente a chamada “hipótese das duas fontes”, indicam ser *Marcos* uma das principais fontes para os redatores de *Mateus* e de *Lucas*. Se os resultados desses estudos estiverem corretos e *Marcos* for, de fato, o texto mais antigo (BLOOM, 2006, p. 77), então podemos concluir que *Mateus* suprimiu boa parte do texto que conhecia sobre a prisão e morte do profeta João.

Seu relato do evento (*Mateus* 14:1-12) se apresenta lacônico e bastante conhecido. Citamos integralmente o texto, *in extenso*, para facilitar uma avaliação das nuances textuais:

Naquele tempo Herodes, o tetrarca, veio a conhecer a fama de Jesus e disse aos seus oficiais: Certamente se trata de João Batista: ele foi ressuscitado dos mortos e é por isso que os poderes operam através dele!

Herodes, com efeito, havia mandado prender, acorrentar e encarcerar João, por causa de Herodíades, a mulher de seu irmão Filipe, pois João lhe dizia: Não te é lícito tê-la por mulher. Queria matá-lo, mas tinha medo da multidão, porque esta o considerava profeta.

Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes que, por essa razão, prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. Ela, instruída por sua mãe, disse: Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Batista. O rei se entristeceu. Entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lha dessem. E mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe.

Vieram então os discípulos de João, pegaram seu corpo e o sepultaram. Em seguida, foram anunciar o ocorrido a Jesus.

Na perícopie citada, o evangelista menciona seis personagens: Herodes, Jesus, João Batista, Filipe, Herodias e a filha de Herodias. Com exceção de Jesus, o protagonista do livro que tem suas particularidades reveladas em outras passagens, o autor não fornece qualquer detalhe sobre eles. Limita-se a exercer sua onisciência narrativa (FERREIRA, 2013) de modo a clarificar os acontecimentos e não os traços e sentimentos pessoais dos envolvidos na cena. Mesmo a afirmação de que “o rei se entristeceu” não permite inferir as razões de seu sentimento. Afinal, Herodes não queria matar o profeta? Tinha medo da multidão? Ficou triste por enredar-se pela dança da menina e autorizar um acontecimento lúgubre em sua festa de aniversário?

Entre as lacunas textuais deixadas por Mateus, uma se mostra particularmente importante para entender melhor a natureza das ações que culminam na aparição de Salomé. Quando Herodes Antipas ouviu rumores sobre Jesus, ele afirma que João Batista “ressuscitou dos mortos” (Mt 14:2). Ora, João Batista, no entanto, ainda não estava morto naquele momento da narração. Desde uma leitura literária, há uma explicação possível: Mateus utilizou uma analepse para descrever o acontecimento, isto é, uma espécie de recuo no tempo inserindo na narrativa sobre a fama de Jesus que chega a Herodes a narração da morte de João. Portanto, na estrutura narrativa da perícopie, os versículos iniciais (1-2) são posteriores, em termos de sequência temporal, aos versículos (3-12) que narram a decapitação do profeta.

A propósito, esses versículos, como tantos outros na Bíblia, inclusive os de *Marcos*, foram alvo de uma querela teológica infundável: o que significa, afinal, a crença na ressuscitação de João mencionada por Herodes? (VERMÈS, 1990, p. 32). Para além das contendas interpretativas, de viés teológico, o uso da quebra de linearidade demonstra um narrador habilidoso, ciente das possibilidades de seu próprio texto. Conforme a estrutura diegética de *Mateus*, se a morte de João Batista entristeceu Herodes, ela também o atemorizou assim que soube dos milagres realizados por Jesus. Dessa forma, a sentença motivada pela dança de Salomé ganha contornos decisivos no conjunto do livro de *Mateus*, pois constrói desde já traços da personagem de Herodes em vista da relação que irá estabelecer, capítulos adiante, com a paixão e morte de Jesus (BARBAGLIO, 1990).

Analisando a poética do evangelista, também é notável a concisão da cena em que Salomé participa: “a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes” (Mt 14:6). Não há qualquer menção aos elementos exóticos e orientais atribuídos a ela posteriormente (GIRARD, 1984) e tampouco insinuações de ordem sexual. Mesmo a rogativa materna, elemento importante para compreender as motivações do assassinio, não mais que se resume na frase “instruída por sua mãe”. Assim como no texto de *Marcos*, em *Mateus* não se sabe até que ponto a atitude da menina – apenas “menina” ou “mocinha”, *κοράσιον* no diminutivo grego, nada mais – foi um ato de obediência mecânica ou uma deliberação de vontade própria. O nome da menina virá por Flávio Josefo. E o julgamento acerca da inocência de Salomé fica a cargo do leitor.

A respeito da concisão do modo narrativo de inúmeros textos bíblicos, podemos dizer, citando para isso a aguda observação de Umberto Eco:

Qualquer narrativa de ficção é necessariamente e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, [o narrador] não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. [...]. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca (ECO, 2001, p. 9).

Certamente, pode-se ajuizar que também *Mateus* pratica, a seu modo, a rapidez narrativa presente na elaboração do abundante material dos evangelhos. De qualquer modo, a posterior recepção artística das narrativas bíblicas tomará como encargo a invenção dos detalhes. Como será a filha de Herodias ao final do século XIX?

2. Salomé no movimento decadentista e no conto *Herodiade de Flaubert*

Destacamos, em relação aos trechos bíblicos já citados sobre a decapitação de João Batista, como os relatos evangélicos se apresentam curtos e pouco detalhados. Justamente por isso suscitaram a imaginação e abriram espaço para as mais diversas interpretações simbólicas do episódio. De modo singular, a dança da filha de Herodias – a propósito, a dança é a única arte a ter um representante no conjunto dos evangelhos sinóticos (GIRARD, 1984) – serviu de matéria inspiradora a artistas visuais e escritores.

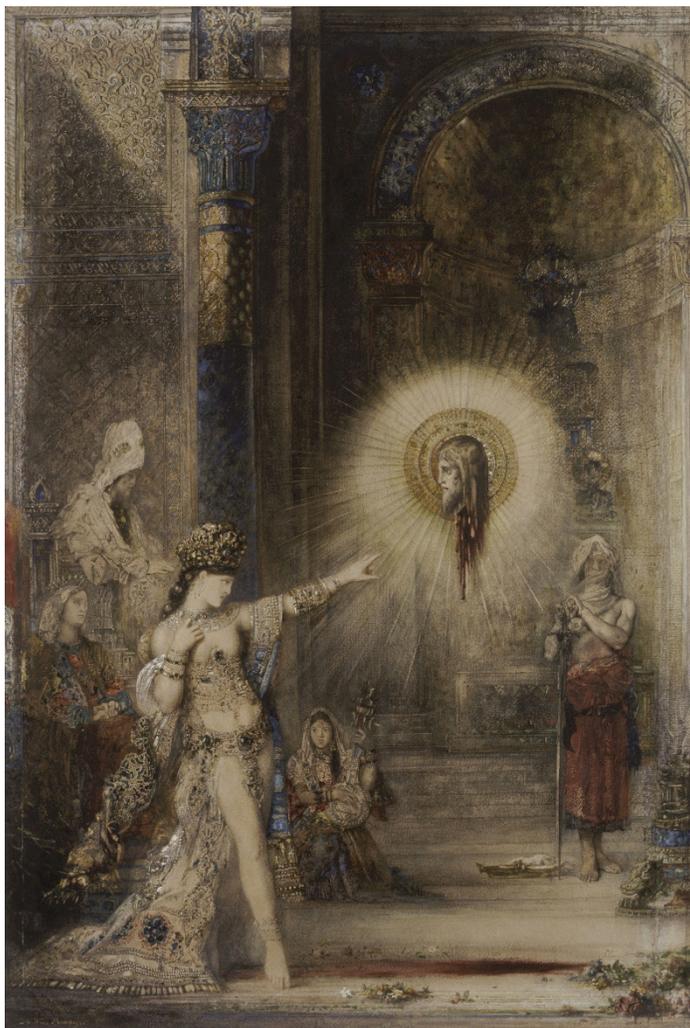
Segundo Alter “habituaados que somos à leitura de narrativas em que se faz uma especialização muito mais densa dos dados ficcionais, temos de aprender [...] a reparar com mais sutileza na complexidade e na economia de detalhes expressivos do texto bíblico” (ALTER, 2007, p. 40). Sendo assim, há que se levar a sério a consideração estilística de Auerbach e perceber que a narrativa da decapitação carrega um alto teor emocional: a violação da lei do casamento, a tensão e hesitação de Herodes, a força da palavra profética e, por fim, a dança da menina que sugere fascinação e entrega.

Justamente por esse delineamento temático, Salomé foi adotada como uma espécie de “musa às avessas” pelos assim chamados artistas simbolistas/decadentistas. Embora as delimitações historiográficas sejam sempre um pouco artificiais, costuma-se dizer que o decadentismo foi uma escola artística, fundamentalmente literária, que surgiu no final do século XIX como uma forma de reação ao positivismo, ao utilitarismo e à crescente sensação de vazio espiritual que acompanhava o espírito do fim de século (OLIVEIRA, 2005). Suas figuras de proa são os escritores Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Oscar Wilde (1854-1900). Huysmans, especialmente, escreveu aquela que é considerada por muitos como a Bíblia do decadentismo: *À rebours* (1884). Nela, o escritor francês cria o emblemático dândi *Des Esseintes*, personagem que busca se isolar da fealdade e baixeza do mundo exterior por meio de uma intensificação estética e sensorial. Em uma de suas divagações sensórias, *Des Esseintes* discorre poética e artisticamente sobre a pintura “A aparição”, de Gustave Moreau (1826-1898), cujo tema central é a decapitação de João Batista protagonizada por Salomé.

Moreau, aliás, talvez seja o caso mais extremo desse deslumbre pela dançarina bíblica: pintou algumas dezenas de quadros e estudos com o tema. Em 1876, ele apresentou, em um dos Salões de Paris, a sua emblemática

representação de João Batista decapitado. No cenário artístico, a obra surge justamente no momento histórico em que a figura de Salomé começa a ter destaque como antimusa. A aquarela de Gustave Moreau, no entanto, apresenta algumas particularidades estéticas.

Imagem 1: Gustave Moreau, A aparição, 1876. Aquarela, 106x72.2 cm.



Fonte: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/graphic-arts/commentaire_id/the-apparition-11024.html?cHash=6df4

Ao contrário da figuração cinematográfica típica de pinturas sobre danças e dançarina – isto é, a perspectiva de transmitir a sensação de ritmo e embalo – a Salomé de Moreau está postada na tela com uma postura rígida e quase hierática. Luxuosamente ornamentada, ela está rodeada por figuras desconhecidas e aponta, sem qualquer expressão fácil de malícia ou luxúria, para a cabeça ensanguentada que surge no centro da imagem. O diadema resplandecente de João Batista contrasta com um olhar, bastante semelhante aos que são tipicamente atribuídos aos momentos finais de Jesus, que funde tristeza e piedade. Com seu estilo literário típico, Huysmans descreve a face pendente de “A aparição”: “a horrível cabeça flameja, sempre a sangrar, pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos. Salomé repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés; seus olhos se dilatam, sua mão aperta convulsivamente a garganta” (HUYSMANS, 1987, p. 88).

Mas por que os decadentistas escolheram Salomé? Primeiramente, por ela sintetizar certo culto do artifício, do sensualismo e da sofisticação narcísica. O crítico literário José Antônio Costa Ideias, ao caracterizar o decadentismo, assim resume:

Sob o primado destas tendências temático-formais (a que poderíamos acrescentar, entre outras, o amor ritualmente lascivo e inibitório, o fascínio pela figura ambivalente de Salomé tal como surgia nos quadros do pintor simbolista Gustave Moreau, o erotismo anômalo, a volúpia transgressiva do vício e do sangue, o imaginário nosológico, monstruoso e necrófilo) o decadentismo reclama o novo, pretendendo os estetas libertar a literatura e as artes das convenções da moral burguesa, conscientes que estavam da desilusão de um século que parecia ter esgotado todas as potencialidades de um romantismo reduzido a cinzas (IDEIAS, 2009).

Por estar envolvida em um episódio sangrento, moralmente complicado e escatologicamente importante, Salomé foi transfigurada pelos decadentistas em um símbolo de ruptura com um século que parecia ter eliminado os excessos do imaginário. Reabilitada como personagem, seus contornos ficaram por conta daqueles que a escolheram como assunto.

Nesse contexto, o conto *Herodiade*, de Gustave Flaubert, se mostra bastante singular. Sendo Flaubert um escritor realista, pouco afeito aos abusos da imaginação e caluniado pelos escândalos presentes no enredo de *Madame Bovary*, que proveito faria de uma narrativa bíblica dessa natureza? Ainda que Gustave Flaubert fosse contemporâneo dos decadentistas, a opção por narrar

a decapitação de João Batista parece um pouco deslocada dos seus interesses gerais. Vejamos, então, do que trata o conto e de que maneira ele dialoga com o texto bíblico e com outras representações artísticas de sua época.

2.1. João Batista e Salomé no conto *Herodiáde*, de Flaubert

O conto *Herodiáde* é o derradeiro da coletânea denominada *Três Contos*, publicada por Gustave Flaubert, em 1877. “Um coração simples”, “A legenda de São Julião Hospitaleiro” e “Herodiáde”, textos integrantes do tríptico, não compõem uma unidade temática, mas versam sobre preocupações tardias do escritor francês: a solidão, o encarceramento, o amor e a santidade. Segundo seus biógrafos (WALL, 2002), Flaubert estava em dificuldades financeiras, deprimido por conta da morte de sua amada e redigiu os *Três Contos* como uma forma de testamento literário. O volume, cuja temática geral gira em torno da fé religiosa, foi considerado por muitos críticos como a culminância do estilo preciso que o romancista já havia demonstrado em *Madame Bovary* e em outras obras anteriores. *Herodiáde*, por sua vez, pode ser considerado o conto mais complexo da coletânea e apresenta os acontecimentos bíblicos de uma forma bastante humanizada, sem espaços para divagações místicas, delírios fantásticos ou aparições fantasmagóricas de qualquer ordem.

Uma primeira leitura do conto já permite deduzir que Flaubert leu atentamente os evangelhos, bem como, fez uso da obra de Flávio Josefo, de outros textos da tradição judaica e das obras de Tácito e Suetônio. Assim, fazendo eco aos evangelhos, o lugar de João como Precursor do Messias se delineia, na voz da personagem encarcerada, em repetido refrão: “Que importa? Para que ele cresça, é preciso eu diminuir” (FLAUBERT, 2004, p. 100). Na mesma esteira, o conflito entre judeus e samaritanos se inscreve metonimicamente no ódio que a personagem de Manaei destila contra o templo de Jerusalém. Comenta o narrador: “O seu templo de Garizim, designado por Moisés para ser o centro de Israel, não existia mais desde o tempo de Hircano; e o de Jerusalém os enfurecia como uma ofensa e uma injustiça permanente” (FLAUBERT, 2004, p. 100). Manaei será o executor de João Batista.

Com o mesmo recurso literário, os históricos conflitos entre o povo judeu e a família de Herodes, por causa de sua origem edomita e pouco nobre, Flaubert os transfere para os embates domésticos entre Antipas e Herodias. No contexto de uma das constantes arengas que ocorriam entre o casal, comenta o narrador: “Herodiáde sentiu ferver nas veias o sangue

de sacerdotes e reis, seus antepassados”. E, na voz de Herodiáde, o conto explicita os conflitos do passado e do presente:

– *Mas teu avô varria o templo de Ascalon! Os outros eram pastores, bandidos, condutores de caravanas, uma borda tributária de Judá desde os tempos do rei Davi! Todos os meus ancestrais derrotaram os teus! O primeiro dos Macabeus expulsou-os de Hebron, Hircano impôs a circuncisão!* – e, exalando o desprezo da patrícia pelo plebeu, o ódio de Jacó contra Edom, censurou-lhe com veemência a indiferença às ofensas, a frouxeza com os Fariseus que o traíam, a covardia diante do povo que a detestava (FLAUBERT, 2004, p. 104-105).

O pano de fundo histórico do conto se deixa atravessar, a cada página, por detalhes literariamente bem tecidos por Flaubert: a dúvida se João Batista pertence ao movimento dos essênios, o conflito entre fariseus e saduceus, as tensões e alianças políticas construídas pelo governo da família de Herodes, a gestão proconsular de Lúcio Vitélio, os exageros quanto ao tamanho do arsenal militar da fortaleza de Maqueronte, as expectativas messiânicas e as notícias sobre Jesus. Assim, por exemplo, durante o banquete de Herodes, em acalorada discussão acerca da pessoa de Jesus, um dos convivas de nome Jacó o defende da acusação de charlatanismo e conta como Jesus curou sua filha enferma sem sequer vê-la. Cenários e ações são detalhadamente construídos para que entre em cena, de forma quase sorrateira, a filha de Herodias.

O conto inicia com uma detalhada descrição da fortaleza de Maqueros ou Maqueronte. Ao modo geométrico, o autor nos apresenta uma série de “zigzagues”, “cones”, “flancos”, “círculos”, “ondas”, “beiradas” e “suspensões” – são palavras do conto. Esses acréscimos espaciais não poderiam diferir mais do estilo evangelista: *Marcos* dá poucos detalhes sobre o espaço físico dos acontecimentos e *Matheus* só nos indica “uma mesa” onde está sendo servido o festim de Herodes. Na sequência da narrativa, aparece o Tetrarca Herodes Antipas e contempla toda a região da Galileia. Ao longe, ele avista as tropas do rei dos árabes (edomitas), cuja filha ele rejeitara para se casar com Herodiádes, esposa de seu meio-irmão Felipe.

Desse modo, Flaubert descortina a linha mestra de seu enredo e dá o tom que perpassará todo o conto: o excerto bíblico da decapitação se transforma em um acontecimento político motivado por intenções egoístas. Embora a descrição dos evangelhos sinóticos não descarte certa dimensão política na morte de João Batista, ela se concentra na relação do acontecimento com a vida do Messias. Flaubert, por sua vez, estende o

problema diplomático de Herodes para além do núcleo bíblico: o Tetrarca aguarda a ajuda dos romanos e especialmente de Vitélio, o influente governador da Síria. Nesse cenário, começam a se insinuar os contornos dos outros personagens do conto: Herodíades, Iokanaan e Salomé. A propósito, a escolha do título “Herodiáde”, se mostra bastante curiosa, já que o enredo focaliza os temores, dúvidas e oscilações de Herodes Antipas, enquanto sua ilegítima esposa ocupa um papel secundário no desenrolar dos fatos.

Segundo o crítico Anatol Rosenfeld, as descrições de paisagens, animais e objetos podem até resultar em boa “prosa de arte”, mas o cerne da excelência ficcional se encontra na composição dos personagens, pois:

...os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoal real (ROSENFELD, 1976, p. 35).

O caso de Salomé, no entanto, se mostra um pouco mais complexo: Gustave Flaubert está retrabalhando uma personagem que, para todos os efeitos, é originalmente ficcional. Sendo, sem dúvida, um “grande autor”, para usar a expressão valorativa de Rosenfeld, torna-se necessário analisar de que maneira e com que técnicas ele dá vida aos seus títeres.

Ora, se nas primeiras páginas de *Herodiáde* Flaubert nos conduz pelas paisagens da fortaleza de Maqueros, em seguida ele nos descortina as motivações das principais figuras do conto: Iokanaan, o próprio João Batista, encontra-se preso no calabouço de Herodes. Herodíades, por sua vez, quer ver a morte do profeta que a condenou publicamente por ter abandonado o esposo. Em relação ao casamento incestuoso com Herodíades, o Tetrarca reclama estar sofrendo julgamento injusto: “– Pois, afinal, Absalão dormiu com as mulheres do pai, Judá com a nora, Amon com a irmã, Loth com as filhas” (FLAUBERT, 2004, p. 118). Mais que injustiçado, todavia, Antipas se sente cansado, com uma guerra em seus portões e tem medo de matar João Batista, pois além de nutrir certa simpatia por João – “Seu poder é forte! Apesar de tudo, gosto dele” (FLAUBERT, 2004, p. 106) –, também temia outras retaliações políticas e religiosas. Aqui, o autor se distancia de *Mateus*, pois não há qualquer traço de temor religioso na hesitação do Tetrarca.

Antes que João Batista entre em cena, o conto dedica três páginas a um tenso passeio pela fortaleza de Maqueros, protagonizado por Antipas,

o Procônsul Vitélio, um intérprete e o chefe dos publicanos. Vitélio faz perguntas. Herodes dá explicações, com medo de que o Procônsul coloque em dúvida sua fidelidade a Roma. Ao percorrer as câmaras mais profundas da fortaleza, o grupo se depara com o arsenal de Herodes: “municações de guerra para quarenta mil homens” (FLAUBERT, 2004, p. 111). O publicano anota tudo. Os exageros quanto ao arsenal militar – certamente seguindo Flávio Josefo – Flaubert os amplia em cada detalhe. Assim, dos cavalos brancos encontrados na cavalaria, o narrador de Flaubert diz que:

...eram animais maravilhosos, flexíveis como serpentes, velozes como pássaros. Arremetiam com a flecha do cavaleiro, derrubavam os homens, mordendo-lhes o ventre, superavam o obstáculo dos penhascos, saltavam sobre os abismos, e durante um dia inteiro seguiam pelas planícies com seu galope frenético; uma palavra os detinha (FLAUBERT, 2004, p. 113).

O passeio retorna ao pátio da fortaleza, onde o chefe dos publicanos fareja o que parece o acesso ao tesouro dos Herodes. “A busca desses tesouros fazia a loucura dos romanos” – comenta o narrador (FLAUBERT, 2004, p. 113). Abaixo da tampa do alçapão revelava-se, no entanto, outro segredo de Herodes: o cárcere do Batista.

Seguem-se, no conto, quatro páginas dedicadas às invectivas de João Batista desferidas contra tudo e contra todos. Convocada pela presença do Procônsul e pela proximidade do aniversário do Tetrarca, a plateia de João Batista se reúne completa: Herodes, Vitélio, Herodíades, saduceus, fariseus, sacerdotes, soldados. As imprecações do profeta se elevam primeiro contra fariseus e saduceus, “raça de víboras, odres inchados, címbalos estridentes!” Depois ao povo sem distinção, aos “traidores de Judá” e aos “bêbados de Efraim”. Essas primeiras imprecações, Flaubert as retoma com liberdade dos textos de *Mateus* e *Lucas*: “Raça de víboras, quem vos ensinou a fugir da ira que está para vir?” (*Mateus* 3:7 e seu paralelo em *Lucas* 3:7). A propósito, o dia da ira de Javé, imaginado como dia de trevas e escuridão, quando alguém escapa do leão e cai das garras do urso – conforme se pode ler no livro de *Amós* 5:18-20 –, anuncia a chegada da era messiânica.

Todas as demais pragas e vociferações vêm do Antigo Testamento. Flaubert põe na boca de João Batista palavras extraídas de Elias, Amós, Isaías, Miqueias, Jeremias, Ezequiel. Comenta o narrador: “O povo via de novo os dias de exílio, todas as catástrofes da história. Eram palavras dos antigos profetas. Iokanaan as enviava, como grandes golpes, uma depois da outra”

(FLAUBERT, 2004, p. 116). Às pragas e impropérios contrapõe-se a voz que se faz também “suave, harmoniosa, cantante”, anunciando a libertação e o domínio de um Messias descendente de Davi, quando “os homens dormirão nos lagares, de barriga cheia”.

Entre as inúmeras citações quase literais de textos proféticos do Antigo Testamento, algumas se destacam. Ao dirigir seus brados contra Herodiades, o João Batista de Flaubert recorre à lembrança da abominável Jezabel, esposa do rei Acab, personagens centrais das narrativas do ciclo de Elias. Leia-se, particularmente, *1 Reis* 21 e *2 Reis* 9:30-37 – passagens que narram, respectivamente, a praga de Elias contra Jezabel e a morte da rainha, sendo seu corpo devorado pelos cães.

Os brados do Batista contra Herodiades fazem eco, entretanto, aos oráculos do profeta Isaías contra as socialites de Jerusalém (leia-se *Isaías* 3:16-24). Ecoa, desde o fundo do cárcere, a voz do Batista:

– Ah! És tu, Jezabel! Conquistaste o seu coração com o estalido das tuas sandálias. Relinchavas como uma égua. Ergueste o teu leito sobre os montes, a fim de realizar teus sacrifícios! O Senhor arrancará teus brincos, teus vestidos de púrpura, teus véus de linho, os anéis dos teus pés e os pequenos crescentes de ouro que tremem em tua testa, teus espelhos de prata, teus leques de plumas de avestruz, os saltos de nácar que aumentam tua estatura, o orgulho dos teus diamantes, as essências dos teus cabelos, a pintura das tuas unhas, todos os artificios da tua brandura; e faltarão pedras para lapidar a adúltera! (FLAUBERT, 2004, p. 117).

Referindo-se às imprecizações de João Batista, comenta com exagero o narrador de Flaubert: “A voz crescia, espalhava-se, soava com estampidos de trovão e, repetida pelo eco da montanha, fulminava Maqueros com estrondos multiplicados”. Seguem-se novas invectivas do profeta contra Herodiades, repetindo quase literalmente as lamentações sobre Babilônia que se encontram no *Dêutero-Isaías* (leia-se *Isaías* 47:1-3):

– Deita teu corpo no pó, filha de Babilônia. Faz moer a farinha! Tira o cinto, desata a tua sandália, arregaça a roupa, cruza os rios! Tua vergonha será descoberta, teu opróbrio será visto! Teus soluços quebrarão teus dentes! O Eterno execra o fedor dos teus crimes! Maldita! Maldita! Morre como uma cadela! (FLAUBERT, 2004, p. 117).

Frente a tantos impropérios, o alçapão se fecha sobre João Batista. Vamos, entretentes, a outra personagem central do conto: Salomé.

Salomé surge inicialmente em uma fala de sua mãe. Enquanto se queixa sobre a indecisão geral de Herodes, Herodiáde pragueja contra ele e lhe cobra: “*Não fiz muito mais por ti? Abandonei minha filha.* Depois do divórcio, deixara a criança em Roma, esperando ter outros filhos com o Tetrarca. Nunca falava dela” (FLAUBERT, 2004, p. 102). Dessa forma, o escritor francês nos mostra, ao menos em um primeiro momento, uma Salomé bastante distinta daquela que habitou o imaginário dos decadentistas: ela não passa de uma menina romana abandonada pela mãe.

Antes do clímax do conto, a dança executada pela moça, Herodes vê Salomé em duas ocasiões. Na primeira, ele avista no terraço de uma casa vizinha uma moça estendendo roupas. Ela “vestia, como as Romanas, uma túnica calamistrada com um peplo cheio de esmeraldas; e correntes azuis prendiam-lhe o cabelo, certamente pesado demais, pois vez e outra levava a mão até ele. A sombra do guarda-sol passeava sobre ela, escondendo parte do corpo” (FLAUBERT, 2004, p. 105). O Tetrarca, observado por Herodiáde, espiava o momento e “sua respiração ficava mais forte; chamas se acendiam em seus olhos” (FLAUBERT, 2004, p. 105).

Na segunda oportunidade, Antipas estava agitado com as movimentações políticas que antecediam o festim a ser oferecido por ele: Iokanaan, como já vimos, encarcerado no calabouço de Maqueros, havia sido “descoberto” por Vitélio e encheu a cidadela de imprecações e vitupérios. Judeus, fariseus, saduceus e romanos se acotovelavam com pedidos, clamores e contendas religiosas e cívicas de toda monta. No meio de tal confusão, o Tetrarca vê: “por baixo de um reposteiro em frente, um braço nu se estendeu, um braço jovem, encantador e como torneado em marfim por Policleto” (FLAUBERT, 2004, p. 120).

De maneira bastante diferente dos evangelistas, Gustave Flaubert prepara a cena final com muitos detalhes visuais. Sendo assim, ele preenche todas as lacunas imaginativas e se afasta daquele modelo bíblico explicitado por Auerbach. Sua narrativa não se direciona para fins e destinos, mas, sim, para a criação de uma atmosfera anímica adequada ao encaminhamento dos momentos finais de João Batista. Toda a paisagem se desenha: Iokanaan está preso, continua profetizando e se tornou um incômodo para Herodes. Herodiádes já trouxe a filha para Maqueros e planeja assassinar João Batista. Herodes Antipas está politicamente confuso, mas excitado por uma silhueta

que caminha pelas frestas da cidadela. Os convivas se apinham para o festim e agora Salomé fará sua aparição.

Como não poderia ser diferente, a dança de Salomé será o ápice do conto flaubertiano e as frases simples e leves demonstram, para usar as palavras de Ítalo Calvino ao analisar *Três contos*, “a relação perfeita entre palavra e imagem” (CALVINO, 1993, p. 60):

Depois veio o arrebatamento do amor que precisa ser saciado. Dançou como as sacerdotisas das Índias, como as Núbias das cataratas do Nilo, como as bacantes da Lídia. Retorcia-se para todos os lados, como uma flor que a tempestade agita. Os brilhantes das orelhas saltavam, o tecido das costas cintilava; dos braços, dos pés, das vestes saltavam faíscas invisíveis, que inflamavam os homens. Uma harpa cantou; a multidão respondeu com aclamações (FLAUBERT, 2004, p. 129).

A essa altura, todos os convivas já estavam resfolegando em luxúria. Nas palavras do narrador: “Todos, dilatando as narinas, palpitavam de concupiscência” (FLAUBERT, 2004, p. 130). O Tetrarca, em êxtase, não se conteve e gritou: “Vem, vem! Eu te darei Cafarnaum! A planície de Tiberíade! Minhas cidadelas! A metade do meu reino!” (FLAUBERT, 2004, p. 130). A dançarina então parou e, atendendo ao pedido da mãe, disse “com ar quase infantil: – *Quero que me dê, num prato, a cabeça...* – tinha esquecido o nome, mas prosseguiu, sorrindo – *...a cabeça de Iokanaan*. O Tetrarca desabou, derrotado” (FLAUBERT, 2004, p. 130).

A continuação do enredo se pode intuir: João Batista é decapitado, sua cabeça é exibida diante dos convidados, o Tetrarca tem a face molhada de lágrimas e, finalmente, a cabeça de Iokanaan é levada para a Galileia por três de seus discípulos que já estavam aguardando a soltura ou morte do mestre.

Assim termina o conto *Herodiade*, de Gustave Flaubert.

Considerações finais

Em *Herodiade*, Gustave Flaubert se aproveita do tema bíblico da decapitação de São João Batista de forma bastante particular: por um lado, amplia o conflito político e as motivações humanas do evento, ainda que o elemento religioso não seja descartado e sirva como um pano de fundo emocional para a narrativa. Por outro, ele se distancia do estilo literário dos evangelistas, pois detalha minuciosamente todas as particularidades emocionais e visuais da passagem evangélica e segue uma progressão narrativa linear.

Também é importante notar que a Salomé de Flaubert não repete a exótica antimusa dos decadentistas cujo imaginário nosológico fomenta fantasias. O escritor francês a descreve como uma menina romana que, instigada pela mãe, usa as belezas e os dons da juventude para executar um plano de vingança. Herodes Antipas, por sua vez, parece o personagem mais sensível e humano do conto: indeciso, confuso, ludibriado, seduzido e depois pesaroso por ter feito promessas que contrariavam sua vontade íntima.

Herodiade, portanto, apresenta uma visão original sobre o tema bíblico e configura, sobretudo, uma demonstração formal das idiossincrasias estilísticas de Flaubert.

Referências

- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert. Um mergulho na narrativa bíblica. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, RS, n. 251, ano VIII, p. 12-14, 2008.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental.
- BARBAGLIO, Giuseppe. O evangelho de Mateus. In: BARBAGLIO, Giuseppe; FABRIS, Rinaldo; MAGGIONI, Bruno. **Os evangelhos (I)**. São Paulo: Loyola, 1990, p. 33-420.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. (Edição revista e ampliada. Tradução das introduções e notas de **La Bible de Jérusalem**, edição de 1998.) São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOOM, Harold. **Jesus e Javé**: os nomes divinos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DIEZ MACHO, Alejandro. **Apócrifos del Antiguo Testamento**. Tomo I. Madrid: Cristiandad, 1984.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FABRIS, Rinaldo. O evangelho de Marcos. In: BARBAGLIO, Giuseppe; FABRIS, Rinaldo; MAGGIONI, Bruno. **Os evangelhos (I)**. São Paulo: Loyola, 1990, p. 421-621.
- FERREIRA, João Cesário Leonel. **A Bíblia como Literatura**: lendo as narrativas bíblicas. *Correlatio*, São Bernardo do Campo, SP, v. 7, n. 13, p. 4-22, jun. 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1650/1646>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- FERREIRA, João Cesário Leonel. **Mateus, o evangelho**. São Paulo: Paulus, 2013.
- FLAUBERT, Gustave. **Três contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GIRARD, René. **Scandal and the Dance**: Salome in the Gospel of Mark. *New Literary History* 15, n. 2 (1984): 311-24. doi:10.2307/468858.

HUYSMANS, J. K. **Às avessas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

IDEIAS, J. A. C. **Decadentismo. E-Dicionário de Termos Literários**, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo>. Acesso em: 3 fev. 2019.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia**, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Andressa Cristina de. A presença do mito de Salomé na literatura simbolista/decadentista do século XIX. **Lettres Françaises**, Araraquara, SP, n. 6, p. 99-110, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/731>. Acesso em: 11 jul. 2019.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9-49.

VÈRMES, Geza. **Jesus, o judeu**. São Paulo: Loyola, 1990.

WALL, Geoffrey. **Flaubert: A Life**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Submetido em: 14-8-2019

Aceito em: 7-11-2019