



## GUSTAVE MOREAU PELOS OLHOS DE *DES ESSEINTES*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliane de Alcântara Teixeira<sup>1</sup>  
<http://lattes.cnpq.br/6343168720295275>

**RESUMO** - O presente artigo trata do romance *A rebours*, de J.-K. Huysmans, procurando mostrar como o protagonista constrói um mundo artificial, uma representação ou extensão dos próprios sentidos, em que cultuará diferentes manifestações artísticas, para levar ao máximo o gozo dos sentidos. Uma dessas manifestações artísticas será a pintura, representada pelo simbolista Gustave Moreau, com suas telas sobre a mítica figura de Salomé.

**PALAVRAS-CHAVE** - *A rebours*, representação, ioga dos sentidos, arte pictórica.

91

**ABSTRACT** - This article deals with the novel *A rebours*, by J.-K. Huysmans, trying to show how the protagonist builds an artificial world, a representation or extension of their own senses, where deals with different artistic manifestations, to take the fullest sense gratification. One of these artistic expressions will be painting, represented by Symbolist Gustave Moreau, with his paintings on the mythical figure of Salome.

**KEYWORDS** - *A Rebours*, representation, taken, yoga sense, pictorial art.

Em 1884, o escritor francês Joris-Karl Huysmans publicou *A rebours*, romance que, ao inaugurar um novo caminho na Literatura, rompia definitivamente com os cânones do Naturalismo, a ponto de ter sido repreendido severamente por seu mestre Zola. Segundo as palavras do próprio Huysmans, a censura do autor de *Thérèse Raquin* resumia-se ao seguinte:

Certa tarde em que passeávamos os dois pelo campo, ele se deteve

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura da FASS (São Sebastião), autora de *O Insólito e a Desumanização* e *Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago*.



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)

Com efeito, apesar do descritivismo, que abafa a ação, do rigor detalhista, o romance de Huysmans contraria a lição naturalista principalmente por inverter a relação entre o sujeito e o objeto. 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. Mas há outros aspectos que fazem que esse romance especioso rompa com a escola naturalista, entre eles, chamaríamos a atenção do seguinte: em vez de o autor se preocupar com o retrato do todo social, concentra seu interesse no exame da monomania da personagem principal que se diria, a rigor, ser a única do romance. Em suma: Huysmans concebeu a história de um excêntrico que se isola numa casa de campo, cercado de tudo o que lhe poderia excitar os sentidos cansados e exauridos na vida em sociedade – perfumes, licores, plantas exóticas, objetos de decoração, obras da literatura e quadros – que servem para lhe ativar o espírito e os nervos e conduzi-lo a um estado de exasperação estética. Nesse sentido, os estimulantes sensoriais e as obras de arte servem para conduzi-lo a uma espécie de Nirvana, longe do mundo materialista e vulgar. O mundo, portanto, torna-se sua representação, moldado conforme seu gosto, suas esquisitices, a exemplo do que se dá no capítulo IV, quando des Esseintes compra uma tartaruga e manda incrustar em seu casco pedrarias, para, prazerosamente, contemplá-la enquanto o animal se desloca sobre o tapete da sala.

Desenvolvendo, nas palavras de José Paulo Paes uma “ioga dos sentidos” (1987: 11) que se apuram, à medida que transcorre a narrativa quase sem enredo, Huysmans acabou por compor um romance enciclopédico, no qual cada capítulo constitui uma espécie de verbete sobre gemas preciosas, perfumes, bebidas, plantas exóticas, literatura, pintura,



etc. A arte pictórica comparece especificamente no capítulo V, em que des Esseintes aponta seus pintores prediletos: Jan Luyken, gravador holandês, autor de *Perseguições religiosas*, que o atrai pelas extravagâncias, pelo grotesco; Bresdin, de *A comédia da morte* e *O bom samaritano*, que pintava paisagens inverossímeis, povoadas de monstros; Odile Redon, que criou sonhos fantásticos, cheios de corpos desmesurados, deformados; Goya, autor de *Provérbios*, que impressiona pelos pesadelos, alucinações, e, por fim, Gustave Moreau, autor de pinturas sutis, simbólicas, em que o decorativo serve de pano de fundo para cenas de perversidade, de erotismo doentio. A seguir, reproduzimos os fragmentos em que a personagem descreve, com sua imaginação delirante, duas das telas do pintor francês que têm como motivo principal a figura de Salomé:

Ao mesmo tempo em que se tornava mais agudo seu desejo de subtrair-se a uma época odiosa, de indignas velhacarias, a necessidade de não mais ver quadros representando a efígie humana que maculava Paris entre quatro paredes ou errava pelas ruas à cata de dinheiro, tornara-se para ele mais despótica.

Após ter-se desinteressado da existência contemporânea, havia decidido não introduzir em sua célula larvas de repugnâncias ou pesares; quisera, por isso, uma pintura sutil, extravagante, mergulhada num antigo sonho, numa corrupção antiga, longe de nossos costumes, de nossos dias.

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.

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, incrustados de lápis-lazúli e de sardônica, num palácio parecido a uma basílica de arquitetura a um só tempo muçulmana e bizantina.

No centro do tabernáculo, que dominava o altar precedido de degraus em forma de meias-bacias de fontenário, o Tetrarca Herodes estava sentado, com uma tiara na cabeça, as pernas juntas, as mãos sobre os joelhos.

O rosto era amarelo, apergaminhado, cortado de rugas, devastado pela idade; a longa barba flutuava como uma nuvem branca sobre as estrelas de pedrarias que lhe constelavam a túnica bordada de ornatos numa placa sobre o peito.

Ao redor dessa estátua imóvel, congelada numa postura hierática de deus hindu, queimavam incensos, lançando nuvens de vapores que eram trespassadas pelo brilho das pedras engastadas nas faces internas do trono, à semelhança de olhos fosfóreos de feras; depois, o vapor subia, espalhando-se pelas arcadas onde a fumaça azulada se misturava ao pó de ouro dos longos raios de luz solar que tombavam das arcadas.

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



erectos; sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam; seus braceletes, seus cintos, seus anéis lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, 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.

De olhos fixos, concentrada feito uma sonâmbula, ela não vê nem o Tetrarca que freme, nem a mãe, Herodias, que a vigia, nem o hermafrodita ou eunuco que se mantém de sabre na mão pouco abaixo do trono, uma terrível figura velada até o rosto e cuja mama de castrado pende, feito cabaça, sob a túnica sarapintada de laranja.

O tipo de Salomé, que tanto fascina os artistas e os poetas, obsidiava des Esseintes havia anos. Quantas vezes não lera, na velha Bíblia de Pierre Variquet traduzida pelos doutores em teologia da Universidade de Louvaina, o Evangelho de S. Mateus que narra, em frases cândidas e breves, a degolação do Precursor; quantas vezes não sonhara em meio a estas linhas:

“Festejando-se, porém, o dia natalício de Herodes, dançou a filha de Herodias diante dele, e agradou a Herodes.

“Pelo que prometeu com juramento dar-lhe tudo o que pedisse;

“E ela, instruída previamente por sua mãe, disse: Dá-me aqui num prato a cabeça de João Batista.

“E o rei afligiu-se, mas, por causa do juramento, e dos que estavam com ele, mandou que se lhe desse.

“E mandou degolar João no cárcere.

“E a sua cabeça foi trazida num prato, e dada à menina, e ela a levou a sua mãe.”

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. Ela não era mais apenas a bailarina que arranca,



com uma corrupta torção de seus rins, o grito de desejo e de lascívia de um velho; que estanca a energia, anula a vontade de um rei por meio de ondulações de seios, sacudidelas de ventre, estremecimentos de coxas; tornava-se, de alguma maneira, 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.

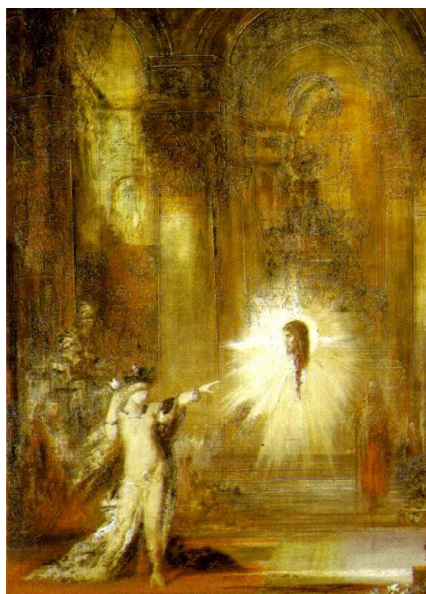
Assim compreendida, pertencia às teogonias do Extremo Oriente; não procedia mais das tradições bíblicas, não podia mais sequer ser assimilada à imagem viva da Babilônia, à real Prostituta do Apocalipse, paramentada como ela de joias e de púrpura, como ela arrebicada, mas não atirada, por uma potência fatídica por uma força suprema, nas excitantes abjeções da devassidão.

O pintor parecia aliás ter querido afirmar sua vontade de manter-se fora dos séculos, de não precisar origem, país ou época quando pôs a sua Salomé no meio daquele extraordinário palácio, de estilo confuso e grandioso, vestindo-a de roupas suntuosas e quiméricas, coroando-a com um incerto diadema em forma de torre fenícia, tal como o de Salambô, e colocando-lhe na mão, por fim, o cetro de Ísis, a flor sagrada do Egito e da Índia, o grande lótus.

Des Esseintes buscava o sentido desse emblema. Teria a significação fálica que lhe emprestam os cultos primordiais da Índia; anunciaria ao velho Herodes uma oblação de virgindade, uma troca de sangue, uma chaga impura solicitada, oferecida sob a condição expressa de um assassinio; ou representaria antes a alegoria da fecundidade, o mito hindu da vida, uma existência sustida por dedos de mulher, arrancada, esmagada por mãos palpitantes de homem que a demência arrebatava, que uma crise da carne alucina?

Outrossim, ao prover sua enigmática deusa do lótus venerado, o pintor talvez tenha pensado na dançarina, na mulher mortal, no Vaso maculado, causa de todos os pecados e de todos os crimes; talvez se tivesse lembrado dos ritos do velho Egito, das cerimônias sepulcrais do embalsamamento, em que os químicos e os sacerdotes estendem o cadáver da morta sobre um banco de jaspe, com agulhas curvas lhe arrancam o cérebro pelas fossas nasais, as entranhas por incisão praticada no seu flanco esquerdo, e depois, antes de lhe dourarem as unhas e os dentes, antes de untá-lo de betume e de essências, inserem-lhe, para purificar as partes sexuais, as castas pétalas da divina flor.

Fosse como fosse, uma fascinação irresistível irradiava dessa tela, mas a aquarela intitulada *A aparição* quiçá era ainda mais inquietante.



Ali, o palácio de Herodes se elevava, como um Alhambra, sobre colunas ligeiras, irisadas de ladrilhos mouriscos chumbados como que com uma argamassa de prata, um cimento de ouro; arabescos partiam de losangos em lápis-lazúli, corriam em fio ao longo das cúpulas onde, sobre marchetarias de nácar, alastravam-se brilhos de arco-íris, fogos de prisma.

O assassínio fora praticado; agora o carrasco se mantinha impassível, as mãos sobre o cabo de sua longa espada manchada de sangue.

A cabeça decapitada do santo elevava-se sobre o prato pousado em cima dos ladrilhos, dali a olhar lívida, a boca descorada e aberta, o pescoço carmesim a pingar de lágrimas. Um mosaico cercava o rosto de onde se desprendia uma auréola que dardejava flechas de luz sob os pórticos, iluminando a terrível ascensão da cabeça, acendendo o globo vítreo das pupilas fixadas, de certo modo crispadas sobre a dançarina.

Num gesto de pavor, Salomé repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés; seus olhos se dilatam, sua mão apertada convulsivamente a garganta. Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; está vestida tão-só de materiais de ourives e de minerais lúcidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e, à semelhança de broche soberbo, uma joia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos seus dois seios; mais abaixo, nas ancas, o cinto que a rodeia cobre-lhe a parte superior das coxas sobre as quais pende um gigantesco pingente de onde flui um rio de rubis e de esmeraldas; por fim, sobre o corpo desnudo, entre o gorjal e o cinto, o ventre convexo, escavado pelo umbigo cujo orifício parece um sinete gravado em ônix, de tons leitosos e cores róseas.

Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as



facetas das joias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis, como chamas de álcool, brancos como raios de astro.

A horrível cabeça flameja, sempre a sangrar, pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos. Visível apenas para Salomé, ela não espreita, no seu morno olhar, Herodias que sonha com seus ódios enfim saciados, nem o Tetrarca que, inclinado um pouco para a frente, as mãos sobre os joelhos, ainda ofega, transtornado por aquela nudez de mulher impregnada de odores selvagens, envolta em bálsamos, defumada de incensos e de mirras.

Tal como o velho rei, des Esseintes permanecia derrotado, aniquilado, presa de vertigem diante dessa dançarina menos majestosa, menos altiva, porém mais perturbadora do que a Salomé do quadro a óleo.

Na estátua insensível e impiedosa, no inocente e perigoso ídolo, o erotismo, o terror do ser humano amanhecera; o grande lótus tinha desaparecido, a deusa se desvanecera; um horrendo pesadelo estrangulava agora a histriã, extasiada pelo rodopio da dança, a cortesã petrificada, hipnotizada pelo horror.

Aqui, 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.

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.

E, perdido na sua contemplação, ele esquadrinhava as origens daquele grande artista, daquele pagão místico, daquele iluminado que conseguia abstrair-se do mundo o bastante para avistar, em plena Paris, o resplendor de visões cruéis, as feéricas apoteoses de outras épocas.

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; e se mantinha sempre doloroso, obsesionado pelos símbolos de perversidade e amores sobre-humanos, de estupros divinos consumados sem abandono nem esperanças. (HUYSMANS, 1987: P. 83-90)

Numa primeira instância, é preciso pensar em três estratos, no que diz respeito ao motivo da tela original e à interpretação feita por des Esseintes sobre a personagem enigmática de Salomé:

1. o texto bíblico;
2. a tela de Moreau;
3. a interpretação da tela de Moreau por des Esseintes e, por extensão, a interpretação do motivo bíblico;

99

O texto bíblico provém de S. Mateus (como poderia prover de S. Marcos, de S. João ou de S. Lucas) que, como o de seus colegas evangelistas, apresenta as mesmas características: o narrador permanece à distância; como resultado, o texto é seco, sem ornamentações, indo direto ao ponto e supondo uma sequência lógica de fatos e ações, sem, no entanto, reproduzir com detalhes tanto a cena da dança quanto do sacrifício do profeta:

a) A dança:

“Festejando-se, porém, o dia natalício de Herodes, dançou a filha de Herodias diante dele, e agradou a Herodes.”

b) O sacrifício:

“E mandou degolar João no cárcere.”

Como consequência, verifica-se que a Salomé do texto bíblico é uma figura apagadíssima, a ponto de não ter um nome e ser apresentada apenas por metonímias – “a filha de



Herodias” e “menina” – e de as suas motivações para o sacrifício de João Batista serem muito vagas. Quando muito, se percebe que o seu inusitado pedido foi feito por indústria da mãe, o que serve para lhe tirar toda a responsabilidade do ato. Nesse caso, deixa de ser sujeito de uma ação grandiosa e transforma-se em mero instrumento de outrem. Aliás, Huysmans tem plena consciência disso e é o que seu narrador, filtrando o pensamento de des Esseintes, expõe no seguinte fragmento:

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.

100

Há, portanto, em princípio, duas Salomé: a que a Bíblia (e talvez mesmo a História) sugere timidamente, apresentando-a como personagem de segundo plano, e a que uma tradição de alguns artistas privilegiados (entre eles, pintores, poetas, romancistas e dramaturgos) consagrou, trazendo-a para um primeiro plano e iluminando-a soberbamente com as luzes, para chamar a atenção para algo que será explorado até a exaustão: o sacrifício sangrento do profeta como forma de se elevar a glória, a grandeza da dançarina. Gustave Moreau foi um dos muitos artistas que escolheram esse caminho.

O pintor francês (Paris, 1826-1898) é genericamente conhecido como simbolista, embora essa designação não seja lá muito precisa, se pensarmos na corrente literária do fim do século XIX. Se de um lado, há alguns pontos em comum entre o Simbolismo na literatura e a pintura de Moreau, mais especificamente no que diz respeito ao amor pelo exótico, pelo Oriente Próximo e à atmosfera de sonho, por outro lado, há outros aspectos que os distinguem bastante. Entre eles, chamaríamos a atenção do sensualismo, da excessiva morbidez. Nesse caso, talvez fosse mais conveniente classificar Moreau de decadentista, porquanto o pintor francês tem uma fixação muito grande por civilizações



mortas e de grande esplendor, o que o levou a criar um clima fantasmagórico, por meio de cenários suntuosos, em que se privilegia o ornamental, o sensual. O caráter excessivo da pintura de Moreau faz que pensemos que a inspiração original não tenha vindo propriamente do texto bíblico, como o próprio des Esseintes afirma em suas elucubrações, mas, na realidade, das lendas e dos mitos criados em torno de Salomé e que redundaram em telas das mais diversas e textos poemáticos ou não, produzidos ao longo dos tempos. Mas o importante é que se frise que o pintor francês visa a fazer que o espectador, em vez de retomar o passado morto, de caráter histórico, mimeticamente recuperado, tenha a oportunidade de penetrar num mundo exótico, fruto do sonho e, por isso mesmo, de contornos imprecisos, indefinidos.

No caso do romance *A rebours*, como des Esseintes é um espectador dos mais privilegiados, a sua visão das telas leva-o a contaminar o mito salomeico de todas as suas idiossincrasias e obsessões. As pinturas de Moreau são, portanto, um motivo deflagrador de um processo em que o neurastênico anti-herói mergulhe cada vez mais no mundo diverso daquele em que vive, no qual pode dar vazão a sua estesia, a sua ioga dos sentidos. Isso fica bem patente na primeira parte do texto de Huysmans, referente ao episódio da contemplação das telas. Des Esseintes procura “subtrair-se a uma época odiosa”, na qual o homem só se preocupava com a busca desenfreada de dinheiro. Por isso mesmo é que, recusando as simples repugnâncias e pesares, busca refúgio num “antigo sonho”, “longe de nossos costumes, de nossos dias”. Mais ainda: há um desejo de alimentar fortemente o espírito, os olhos e o sistema nervoso, por meio de “obras sugestivas” que o transportassem “a um mundo desconhecido”, Isto é, as telas funcionam como poderoso estimulante, de modo a agir sensualmente sobre os sentidos, para lhe despertar sensações extravagantes e ajudá-lo a (re)construir um mundo imaginário que pouco ou nada tem a ver com a realidade contemporânea ou mesmo com a realidade histórica. A transformação do histórico é bem patente no instante em que des Esseintes principia por analisar as telas, coligindo elementos decorativos de várias fontes, como se apontasse em Moreau uma espécie de arquitetura sincrética, em que há elementos originários das tradições artísticas cristãs (“catedral”), romana (“pilares romanos”),



“muçulmana e bizantina”, sem contar a referência ao “deus hindu”, atribuída à figura hierática de Herodes.

Aliás, esse aspecto é salientado por des Esseintes, quando ele afirma que Gustave Moreau “parecia aliás ter querido afirmar sua vontade de manter-se fora dos séculos, de não precisar origem, país ou época quando pôs a sua Salomé no meio daquele extraordinário palácio, de estilo confuso e grandioso”. Essa mistura de estilos arquitetônicos já está presente em toda a obra de Moreau que, para recuperar o exótico, o fantasmagórico, não hesitou em representar motivos mitológicos ao lado de um motivo bíblico obsedante, mas é importante que se frise que sempre buscando acentuar o caráter decorativo que tem estreita ligação com o sensual. Daí que seja mais significativo em sua pintura o imperativo das linhas sobre os volumes, para dar imprecisão às formas, aos objetos. Nesse sentido, ele se diferencia basicamente tanto da pintura realista, de um Courbet, por exemplo, que privilegiava os volumes, quanto dos impressionistas, porque o uso da linha, das volutas pouco tem a ver com a busca de sensações, provocadas pelos efeitos de luz e sombras, pelas manchas de cor aplicadas na tela, lado a lado. Sem contar que os impressionistas tinham predileções por cenas da Natureza ou por cenas do cotidiano, com os motivos sendo escolhidos *a posteriori* e que têm como finalidade provocar as sensações, enquanto, por sua vez, em Moreau, o motivo, escolhido *a priori*, provém da tradição, dos grandes mitos, da história, e tem por objetivo, além de excitar as sensações, excitar igualmente o imaginário.

Mas como Moreau deforma os mitos, pondo-os a serviço de sua sensualidade, de seu sensorialismo exacerbado, é claro que provoca em des Esseintes uma espécie de alucinação, a ponto de ele interpretar as telas, como já o dissemos, projetando nelas suas idiosincrasias. A começar que podemos ver, já de início, um processo de representação simbólica em que as personagens se tornam emblemas de um modo de ver o mundo, a realidade de uma perspectiva bem própria. Assim, a figura de Herodes, pintada por Moreau, é o símbolo do homem moderno, cujos sentidos se esgotaram. O velho de rosto “amarelo, apergaminhado, cortado de rugas, devastado pela idade” vai necessitar de um estímulo extraordinário, de uma espécie de droga, capaz de lhe causar o “desregramento



de todos os sentidos” rimbaudiano, na medida em que tem os sentidos entorpecidos. Salomé representa esse estímulo por meio da “lúbrica dança” – ao lado da atração propriamente sexual, provocada pela visão dos seios que “ondulam” com os “bicos eretos” e da “pele úmida”, outro tipo de atração se oferece, aquela que nasce da contemplação da luminosidade intensa, presente nos diamantes que cintilam, nos anéis que “lançam faúlhas”, nas referências às pérolas, à prata, ao ouro da túnica, das ramagens, das palhetas e na referência à “couraça de ourivesaria”, cujas pedras entram em combustão, à metáfora das “serpentes de fogo” e dos “esplêndidos insetos de élitros ofuscantes”. O fascínio de Salomé que embriaga o velho Herodes tem um caráter essencialmente primitivo, porque se exerce por meio do fogo, das chamas sobre os olhos, o mais sensual dos sentidos.

Algo equivalente acontece com des Esseintes, colocado na posição de Herodes (“Tal como o velho rei, des Esseintes permanecia derrotado, aniquilado, presa de vertigem diante dessa dançarina”), observando a dançarina, a quem dá vida e a quem impulsiona para a dança que começa a se realizar. Nesse sentido, mais do que uma interpretação do quadro, o que o anti-herói faz é dinamizá-lo, é transformar a cena estática em cena dinâmica, o que fica bem claro no seguinte trecho:

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

Observem-se os verbos de movimento “avança”, “são feridas”, referentes tanto aos passos da dançarina quanto ao tocar da guitarra. Algo similar acontece no comentário referente à contemplação da cabeça decepada de João Batista, em que esse tipo de verbo também é constante “Salomé *repele* a visão”, “seus olhos se *dilatam*”, “sua mão *aperta* convulsivamente a garganta”, “uma joia maravilhosa *dardeja* clarões”, acentuando-se ainda mais na descrição da extrema incandescência da figura feminina, que



parece atrair para si tudo quanto é brilho e luminosidade, que serão responsáveis pela hipnose do contemplador:

Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das joias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis, como chamas de álcool, brancos como raios de astro.

Assim, des Esseintes, em vez de ser apenas um crítico, um exegeta de duas telas de Gustave Moreau, mais propriamente se insere dentro da cena, roubando a posição de Herodes. É como se ele fosse transportado para esse mundo de magia, de fascínio, para esse templo em que se adora uma divindade. No credo sacrílego criado por Moreau, a dançarina transforma-se na “deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria”, ou se quiser, a Mulher como encarnação do Mal. Contudo, como o plano religioso está diretamente ligado ao estético, é preciso considerar que o pintor visa a criar um novo conceito de Beleza, ou, mesmo baseando-se nos motivos clássicos, alterar um conceito de Beleza também clássico. A “Beleza maldita”, contrariamente ao ideal de beleza tradicional, é aquela que, em vez de elevar o homem ao plano ideal, ao sublime, rebaixa-o, pois se dirige a seus sentidos, despertando-lhe a sensualidade mórbida, os desejos repugnantes. Como o belo agora tem a missão de fazer que o homem com os sentidos entorpecidos, anestesiados, desperte, só lhe resta apelar para o horror, como forma suprema de ativar o imaginário, de despertar os nervos. É nesse ponto que se entende a exegese da tela seguinte, como numa relação de causa e efeito. É o sacrifício do Precursor, a ascensão da cabeça sangrenta que iluminará ainda mais a dançarina, transformando-a numa joia coruscante. O sangue, símbolo de vida, de força, é a matéria-prima necessária para ativar o brilho, a intensidade da luz de Salomé e, por extensão, fazer com que ela se torne o polo deflagrador de um processo de excitação de sentidos.

O despertar do grande sonho de des Esseintes dá-se nos dois últimos parágrafos do texto, quando a personagem deixa a descrição interpretativa do quadro, a sua viagem por



esse mundo de delírio e loucura, e envereda por reflexões de caráter dissertativo. Depois de se referir a Mantegna, Jacopo de Barbari, da Vinci e Delacroix, como inspiradores de Moreau, o narrador conclui pela ideia extravagante da geração espontânea, ao se referir ao fato de que o pintor não “descendia de ninguém”, já que não tinha “ascendente verdadeiro”, “descendentes possíveis”, tornando-se, portanto, “único na arte contemporânea”. Evidentemente, há um exagero nessas reflexões, porque todo artista insere-se numa tradição, mesmo que rompa com ela, e todo artista também tem imitadores, mesmo que os imitadores venham a criar suas próprias tradições. 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. Nesse sentido, os motivos da tradição só comparecem em Moreau como *motivo* para uma subversão de valores, pois, em vez de visarem ao equilíbrio, à ordem, visam à dissonância.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUYSMANS, J. K. *Às avessas*, tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAES, José Paulo. “Prefácio escrito vinte anos depois do romance”, in J. K. Huymans. *Às avessas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

