

***Salomé*: de intertexto a texto-fonte**

Salome: from intertext to source text

Carlos Eduardo Brefore Pinheiro¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o drama teatral *Salomé*, de Oscar Wilde, à luz dos estudos comparatistas, tendo como foco os mecanismos de intertextualidade, pensando na obra de Wilde tanto como um intertexto quanto como um texto-fonte.

Palavras-Chave: *Salomé*, Oscar Wilde, intertextualidade, intertexto, texto-fonte.

Abstract: The aim of this paper is to analyze Oscar Wilde's theatrical drama *Salomé* through the lens of comparative studies, focusing on mechanisms of intertextuality, considering Wilde's work both as an intertext and as a source text.

Keywords: *Salome*, Oscar Wilde, intertextuality, intertext, source text.

INTRODUÇÃO: O CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

O texto literário, enquanto espaço de linguagem, é resultante da integração de universos culturais complexos, num relacionamento direto ou indireto de textos de diversos períodos, de diversos sistemas (música, teatro, artes plásticas) ou de outros meios de comunicação (jornal, televisão, cinema). O escritor, por meio de seu conhe-

¹ Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP – São José do Rio Preto. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Desenvolveu pesquisa em nível de pós-doutorado sobre a obra de Clarice Lispector junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Presidente da Academia Araçatubense de Letras. Professor de Literatura.

cimento cultural, estabelece relações de diálogo tanto com a tradição quanto com a contemporaneidade, lançando mão, para esse trabalho, de um eficaz instrumento: a intertextualidade – a operação de assimilação e transformação dos textos-fonte realizada no texto produzido.

A respeito disso, Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, diz que:

A literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Um dos primeiros teóricos do século XX a considerar que a obra literária se constrói como uma rede de “relações diferenciais” firmadas com os textos literários que a antecedem ou que lhe são contemporâneos foi Iuri Tynianov, pertencente ao Círculo Linguístico de Moscou. O crítico faz ainda referência às relações existentes entre a literatura e os sistemas não-literários. Tynianov, em seu ensaio “Da evolução literária”, traz para os estudos literários a visão de se considerar não mais apenas o fato literário em si, mas a função que ele exerce: um elemento retirado de seu contexto original e lançado em um outro contexto terá sua própria natureza alterada, pois ali exerce outra função.

Já Mikhail Bakhtin, em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, adota o procedimento de identificar os traços fundamentais da organização do romance de Dostoievski, interpretando-o como uma construção polifônica, em que várias vozes se cruzam e se neutrali-

zam, num jogo dialógico; também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. A palavra literária constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do autor, a do destinatário, a do contexto atual ou anterior, situando o texto na história e na sociedade. Sobre isso, Sandra Nitrini diz:

No universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, como propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (livro) em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). (NITRINI, 2000, p. 161)

Retomando a discussão deste tema, na esteira de Tynianov e Bakhtin, Julia Kristeva chegou à noção de “intertextualidade”, termo cunhado por ela em 1969, em sua obra *Ensaios de semiologia*, designando a relação entre textos, sendo “texto” o sinônimo de “sistema de signos”, quer se trate de obras literárias, de linguagem oral, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes. Para Kristeva:

Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla. (KRISTEVA, 1971, p. 146)

Dizendo que “todo texto é absorção e transformação de outro texto”, Kristeva vê o processo de escrita como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Assim, o texto é absorção e réplica de outro texto (ou outros textos); o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. De acordo com Nitrini:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação. (NITRINI, 2000, p. 162-3)

Kristeva, acreditando que a visão de intertextualidade como “crítica de fontes” lhe confere uma significação banal, terá seu conceito de intertextualidade reelaborado por Laurent Jenny, em seu ensaio “A estratégia da forma”, para quem “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14). Desta definição, deve-se destacar o reconhecimento da presença de outros textos em qualquer obra literária e o trabalho de modificação que os textos sofrem ao serem assimilados.

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre o texto produzido e os textos-fonte. Mais do que a simples identificação de relações, o comparatista deve se preocupar em estabelecer quais são os principais processos de retomada de um texto por outro, quais as relações definidas pelos textos entre si e qual o caráter assumido pela nova obra diante de seus textos-fonte na relação intertextual.

Na retomada de um texto por outro, é a margem de semelhança/diferença que vai delimitar o nível de desvio entre o texto-fonte e o texto. Nesse sentido, os conceitos de “paródia”, “paráfrase”, “estilização”, “apropriação” e “citação”, entre outros, são importantes. Em sua obra *Paródia, paráfrase e cia.*, Affonso Romano de Sant’Anna examina os quatro primeiros itens.

Sant’Anna define a paródia como a composição que imita, de forma cômica ou satírica, um tema e/ou forma, ridicularizando-os. A estilização é apresentada como um movimento posterior e mais elaborado que a paródia, seguindo caminho próprio, assimilando e transformando a tendência e o gênero do texto-fonte. Já a paráfrase baseia-se na semelhança, reafirmando o sentido de um texto por meio de palavras diferentes. Por fim, a apropriação: a partir do deslocamento, o texto não é apresentado, mas reapresentado de forma desautomatizadora.

Poder-se-ia sintetizar essas manifestações intertextuais da seguinte forma: paródia – ruptura; paráfrase – continuidade; estilização – evolução; apropriação – trans-criação. Pensando que a paráfrase e a estilização operam por similaridades, e a paródia e a apropriação operam por diferenças, ter-se-ia, então, uma gradação:

A paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto, e a estilização, o desvio tolerável [...] A paródia é a inversão do significado, que tem seu exemplo máximo na apropriação. Por isso, pode-se dizer que a paráfrase é a apropriação de cabeça para baixo. (SANT’ANNA, 2001, p. 48)

SALOMÉ ENQUANTO INTERTEXTO

A discussão a respeito do conceito de intertextualidade em literatura apresentada até aqui, de sua fundamentação aos objetivos do uso de tal estratégia de construção estética, poderá ser aplicada com êxito, tendo em vista uma possível análise da obra *Salomé*, de Oscar Wilde. Em 1892, Wilde escrevia, em francês, seu drama poético, tendo como base passagens dos Evangelhos segundo Mateus e Marcos. Traduzido para o inglês dois anos depois, o drama, escrito para ser encenado pela atriz e amiga do escritor Sarah Bernhardt, em Paris, foi proibido na Inglaterra por apresentar personagens e cenas bíblicas. É uma história conhecida (e não apenas por aqueles que professam a fé cristã) e bem explorada por diversas artes, através dos séculos: o profeta João Batista (na peça, Iokanaan) é preso pelo tetrarca da Judeia – Herodes Antipas – devido às censuras feitas a este e a sua esposa, Herodíade (acusados de adultério e incesto). Embriagado, Herodes pede a sua sobrinha/enteada Salomé que dance para ele, garantindo-lhe, em troca, atender a qualquer pedido que ela lhe faça. Após a dança, a moça pede, numa bandeja de prata, a cabeça de João Batista. Preso a seu juramento, o tetrarca dá ordem para que se degole o profeta. Porém, na peça, as intenções e o final extrapolam o texto bíblico: Salomé quer a cabeça de João para beijar sua boca.

Numa perspectiva de estilização do texto bíblico, Wilde constrói uma peça cuja intriga se desenrola em apenas um ato, numa atmosfera soturna, bem ao gosto do Simbolismo do final do século XIX, com um texto requintado, típico do virtuosismo verbal que é uma das características fundamentais de sua literatura. O drama, mantendo

em boa medida os elementos da intriga bíblica, não se furta a reelaborar tal história, com uma liberdade poética que, além de alterar as motivações de Salomé (cujo nome, em verdade, em momento algum é citado na *Bíblia*), retira de Herodíade o papel de cúmplice no intento do ato hediondo da degola do profeta, ao mesmo tempo que lhe intensifica o aspecto psicológico, corroída por um feroz ciúme declarado que sente pelo marido em relação à própria filha, além de acrescentar à trama personagens estranhos ao texto bíblico – alguns com mais relevância que outros, inclusive interferindo na condução da ação dramática da peça.

Herdeira da tradição poética das tragédias clássicas da Grécia Antiga, cujo primeiro teórico foi Aristóteles, *Salomé* segue, em boa medida, a estrutura do enredo trágico, postulada pelo filósofo grego em sua *Poética*. Em um único ato, a peça apresenta-se dividida em quatro cenas: (I) o diálogo entre o Pajem de Herodíade e o Jovem Sírio, bem como de personagens menores, tais quais os guardas do palácio; (II) a entrada de Salomé e o despertar de seu interesse por Iokanaan (ainda apenas uma voz fora de cena); (III) o diálogo entre Salomé e o profeta (quando o drama erótico-amoroso se estabelece); e (IV) a mais longa, com a entrada de Herodes, Herodíade e alguns convidados, que culminará na dança de Salomé (a “dança dos sete véus” – outra referência estranha ao texto bíblico, que cita apenas uma “dança”) e na degola de Iokanaan, seguida pela morte da princesa.

O sentido trágico do drama bíblico de João Batista – o último dos profetas, que anunciou a chegada do Messias e teve a incumbência de o batizar; aquele sobre quem foi dito pela boca do próprio Jesus: “entre os nascidos de mulheres, não há maior profeta que João Batista”

(Lucas 7:28) – é retomado por Oscar Wilde, recolocando a figura de Iokanaan num patamar segundo e fazendo ascender ao centro da intriga a figura da princesa Salomé – apenas uma personagem secundária no texto original. E é sobre ela, Salomé, que convergem os fatores da estrutura do texto trágico, sobre os quais nos fala Aristóteles, isto é: (a) uma tragédia deve trazer à cena personagens nobres por caráter ou nascimento, superiores à maioria dos mortais – a princesa da Judeia, filha e sobrinha de reis, que atravessará a peça num arco crescente de tensão; (b) representa a passagem da felicidade para a infelicidade do herói trágico – a saber, Salomé, que, no despertar de seu desejo por Iokanaan, ávida pela realização de seu objetivo maior (beijar a boca do profeta), provocará uma sequência de três mortes (incluindo a sua própria); e (c) leva a plateia a sentir pena e terror pelo destino de seus protagonistas (pena pela morte de Iokanaan, do Jovem Sírio e até mesmo de Salomé; e o terror diante da ação sinistra da degola do profeta e da presença em cena de uma cabeça sobre uma bandeja).

Ainda no que tange à visão aristotélica sobre a construção do texto trágico, vale notar que a peça de Wilde se mantém fiel à chamada “regra das três unidades”, atribuída a Aristóteles, ainda que, de fato, não estejam claramente exploradas, na íntegra, em sua *Poética*. A “unidade de ação”, isto é, o despertar da paixão em Salomé e seu desejo por beijar a boca de Iokanaan, que sustenta o arco dramático da peça, está alicerçada por outras duas: a “unidade de espaço” – a intriga se passa em apenas um único cenário, que se trata do terraço do palácio de Herodes, tendo ao fundo uma cisterna, na qual o profeta encontra-se preso; e a “unidade de tempo” – a noite em que o te-

trarca está dando uma festa em seu palácio e que culminará nos eventos fúnebres envolvendo os protagonistas.

A figura de Iokanaan, apenas mencionada na primeira cena, será uma voz profética e condenatória, ainda que fora do palco, na segunda cena, para enfim se apresentar na terceira, quando o embate verbal entre ele e Salomé dominará a ação, reaparecendo na quarta e última cena apenas como uma cabeça degolada em uma bandeja de prata. Não serão poucos os insultos que Iokanaan proferirá contra Herodíade:

Onde está aquela que se entregou aos capitães da Assíria, que usam boldriés nos quadris e coroas de muitas cores em suas cabeças? Onde está aquela que se entregou aos rapazes do Egito, vestidos de fino linho e jacinto, cujos escudos são de ouro, cujos elmos são de prata e cujos corpos são vigorosos?¹

bem como, em um dos pontos em que Wilde se apegava ao texto bíblico, a profecia contra Herodes, denunciando sua morte e como ela há de ocorrer: “Ele estará sentado no trono. Estará vestido de púrpura e escarlate. Na mão terá uma taça dourada, cheia até a borda das suas blasfêmias. E o anjo do Senhor o ferirá. Ele será comido pelos vermes.”, algo que iremos encontrar no livro dos Atos dos Apóstolos, quando é dito: “E no mesmo instante, feriu-o o anjo do Senhor, porque não deu glória a Deus, e, comido de bichos, expirou.” (Atos 12:23) Há que se ressaltar aqui o equívoco de Wilde, no que diz respeito ao personagem a quem o texto se refere – não exatamente Herodes Antipas, mas o seu sucessor, também Herodes, novo rei sobre Israel – algo que, para aqueles que não se debruçam sobre os estudos

¹ Todas as referências à peça são tiradas de: WILDE, Oscar. **Teatro completo II**. São Paulo: Landmark, 2012.

teológicos e sobre a história do Novo Testamento, certamente passará despercebido.

A intriga central da peça, envolvendo Salomé e Iokanaan, é construída por Oscar Wilde na forma de um arco dramático dividido em duas partes, por uma sequência em forma de gradação decrescente, e por uma segunda, sob a forma de gradação crescente. Na primeira etapa, tem-se um afunilar do desejo erótico-amoroso de Salomé pelo profeta, que a princípio cobiça seu corpo (“Teu corpo é branco como os lírios do campo que jamais foram ceifados.”), para, em seguida, cobiçar seus cabelos (“Teus cabelos são como cachos de uvas, cachos de uvas pretas que pendem das vinhas de Edon”), terminando no desejo pela boca de Iokanaan (“Tua boca é como uma fita escarlata em uma torre de marfim”). Na segunda etapa, quando Salomé pede a Herodes a cabeça do profeta, este, preso a seu juramento, tenta dissuadir a moça de uma tal ação, fazendo-lhe três propostas, em escala ascendente: primeiro lhe oferece uma rara esmeralda, de tamanho incomum e com propriedades mágicas; a seguir, oferece-lhe cem pavões brancos, uma espécie rara que o tetrarca tem o privilégio de possuir; por fim, numa última e desesperada investida, oferece a Salomé pérolas, ametistas, topázios, opalas, ônix, turquesas, taças de âmbar e até o manto do sumo sacerdote e o véu do templo (para a indignação dos judeus presentes na cena, que se retiram, encarando tal ato como uma heresia). A todas as tentativas de Herodes, a resposta de Salomé é concisa, contundente e precisa: “Dá-me a cabeça de Iokanaan!”

Vale notar, no meio dessas duas construções cênico-verbais em forma de gradação, a interferência de Herodes ao meio, justamente o ponto que ligará as duas partes da ação dramática, em uma espécie

de suporte entre a causa (desejo) e a consequência (assassinato). Embriagado, sempre procurando por Salomé, o que provoca as constantes injúrias de Herodíade proferidas contra seu marido, o tetrarca faz três pedidos a Salomé, recebendo em troca três negativas: em primeiro lugar, pede que a princesa beba um pouco do vinho que está em sua taça, para que ele tenha o prazer de beber do mesmo cálice que seus lábios tocaram; a seguir pede que ela morda um fruta – apenas uma mordida – para que ele possa devorar aquilo que seus lábios tocaram; por fim, pede a ela que se sente a seu lado. Resgatando aqui mais um episódio bíblico, que poderá funcionar metaforicamente como intertexto para a ação de Herodes, temos a cena da sedução de Eva pela serpente, no jardim do Éden, quando a primeira mulher cai na tentação de tocar naquilo que é proibido e causará a queda de toda a humanidade, mediante o pecado. Como uma serpente astuta e engenhosa, Herodes vai tentando aliciar Salomé até que concede a ela mais do que deveria. “Dance para mim e em troca darei tudo o que você me pedir, até metade do meu reino”. A máquina trágica entra em movimento – a sedução surte efeito, e a mulher, tentada, cederá, cometendo o pecado que selará o seu destino de maneira fatal – a sua morte e a de Iokanaan (a queda de Adão e Eva).

Enquanto construção dramática de viés trágico, *Salomé* está permeada por elementos que funcionam como uma espécie de premonição – a sensação de que alguma tragédia está por acontecer. Algo que já aparece desde as primeiras cenas, quando o Pajem de Herodíade diz ao Jovem Sírio: “Não deveis olhar para ela [Salomé]. Olhas demais para ela.” – uma recomendação que não será seguida. Aliás, não será acatada por ninguém dentro dessa estrutura trágica: o Jovem Sírio olha para Salomé e se deixa seduzir por ela; Salomé olha para

Iokanaan após ouvir sua voz e tem seu desejo despertado; Herodes está constantemente olhando para a enteada e será a alavanca para que o destino trágico se cumpra. E, nesse sentido, retomando a “regra da sementeira” de Roland Barthes, no que tange a “um elemento que amadurecerá mais tarde, sobre o mesmo nível, ou além, sobre um outro nível”, vale destacar o papel da lua na intriga, ou, antes, a impressão que esta causa em diversos personagens, ao longo da peça. Se, para o Pajem de Herodíade, a lua “parece uma mulher saindo de seu túmulo. (...) uma mulher morta”; para Salomé, ela “parece uma pequena flor de prata. (...) ela é fria e casta. Tenho certeza de que é virgem”; por fim, para Herodes, a lua “ficou vermelha como sangue”. Todas essas metáforas como sendo signos que se materializarão ao longo da trama, apontando para dois temas fundamentais – o amor e a morte: a morte que será o destino de Salomé (a imagem da “mulher morta” no Pajem), a contradição entre castidade, virgindade e frieza (dos sentimentos), voltada novamente para a figura do feminino (na imagem construída por Salomé), e o vermelho (da visão de Herodes), que remete ao amor; no caso, ao desejo da carne, que incendiará tanto o tetrarca como a princesa, bem como à morte – do Jovem Sírio, de Iokanaan e de Salomé.

Há ainda uma outra manifestação de intertextualidade presente em *Salomé*, quando Wilde acrescenta a essa história trágica uma outra figura – estranha o texto bíblico – que é justamente a do Jovem Sírio, apaixonado por Salomé e que, incapaz de resistir à tentação, cede ao pedido da princesa de trazer para o terraço o profeta Iokanaan, até então preso na cisterna, para que ela conheça o dono daquela voz enigmática. Primeira vítima da engrenagem trágica, diante do colóquio entre Salomé e Iokanaan, acompanhando o embate entre

ambos, o Jovem Sírio, num ato de desespero, misto de medo e desilusão, tira a própria vida aos pés da princesa. Ao se referir ao infeliz apaixonado, o Pajem de Herodiade afirma: “Ele gostava muito de olhar para a sua imagem refletida no rio. Eu costumava repreendê-lo por isso.” Mais uma vez, um interdito é quebrado – como não resgataremos nessa passagem uma referência ao mito grego de Narciso, retomado por Ovídio em suas *Metamorfoses* e imortalizado na tela de Caravaggio. A longa reflexão feita pelo Pajem, antecedendo a passagem em questão, que resgata os índices da beleza e da juventude, e que descrevem o Jovem Sírio tal como se ele fosse uma pintura (talvez de um Caravaggio?), remetem a mais uma modalidade de um sentimento afetivo-amoroso, depreendido de camadas mais profundas do texto dramático de Wilde.

SALOMÉ ENQUANTO TEXTO-FONTE

Dito isso, é preciso destacar que, se o drama *Salomé* está calcado em uma relação de intertextualidade com a *Bíblia*, isto é, colocando-se como intertexto de um texto-fonte não da literatura, mas da religião cristã, além de um outro, de forma mais discreta, pertencente à cultura clássica pagã (o mito de Narciso), em outra instância a peça de Oscar Wilde transforma-se, com o avançar da história literária e cultural, ao longo do século XX, em texto-fonte para outras manifestações artísticas, que não apenas resgatarão a história da princesa judaica que pede a cabeça de um profeta em uma bandeja de prata, mas que assumirão a estilização empreendida por Wilde em seu texto, reestruturando o drama bíblico a partir de uma nova motivação para o ato hediondo e de um novo desfecho para a personagem.

A primeira obra que dialoga com a peça *Salomé* é a ópera homônima de Richard Strauss, levada aos palcos em 1905, e que resgata, em seu libreto, boa parte do texto de Wilde, com pequenos cortes ao longo das cenas, alguns discursos que são abreviados, mas preservando-se a essência do texto wildiano. Aqui, mais do que estilização, poderíamos falar em uma paráfrase da peça, que ganha agora dois elementos de construção estética: o canto e a música. Já de uma forma muito discreta, apenas tomando como empréstimo uma passagem do drama de Wilde, podemos apontar a cena do filme *Rei dos reis*, de 1961, quando João Batista confronta a esposa de Herodes: “Mulher... já não está cheia a sua taça de abominações? Você, que se deitou com os capitães da Assíria...”; e inquire Salomé: “Você é a filha da perdição.”

Em 1952, Billy Wilder dá a público uma das obras-primas da Era de Ouro do cinema hollywoodiano: *Sunset Boulevard* (cujo título em português é *Crepúsculo dos deuses*). No drama, Norma Desmond, antiga estrela da fase do cinema mudo, quase que esquecida, tenta um retorno às telas, escrevendo o roteiro para um filme que ela mesma protagonizaria – *Salomé*. Aliciando o jovem roteirista Joseph Gillis, Norma se afunda cada vez mais em sua obsessão pelo amante e em seu desejo insano de retornar ao estrelato – algo que nunca acontecerá. Novamente a imagem que se constrói da princesa Salomé é a de uma mulher apaixonada por João Batista, que chegará às raias da loucura para conseguir beijar a boca de seu amado. Ironicamente, a loucura que acomete Norma Desmond, ao final, quando esta mata Joe, a leva a imaginar que está em um set de filmagens, interpretando Salomé, não sendo mais possível uma distinção entre a realidade e a fantasia.

O filme de Wilder serviu de inspiração para o compositor inglês Andrew Lloyd Webber produzir, em 1993, o musical *Sunset Boulevard*, numa adaptação do drama das telas para os palcos. Mais do que *Crepúsculo dos deuses*, o musical de Lloyd Webber explora a fundo o drama bíblico de Salomé, seguindo a mesma perspectiva que Wilde confere a seu texto-fonte. Ao apresentar o roteiro que está escrevendo, Norma faz uma longa explanação sobre a história e a personalidade de Salomé:

É sobre Salomé.

Salomé: a história de uma mulher.

Uma mulher que era todas as mulheres.

Salomé, que mulher, que papel!

Corpo inocente e coração pecador,

Incendiando a luxúria de Herodes,

Mas secretamente amando um homem sagrado.

Ninguém poderia representá-la como eu.

Paradoxalmente, a figura da princesa é colocada como um ponto de intersecção entre dois homens diametralmente opostos (a luxúria vs. a santidade), funcionando como objeto, que recebe as investidas de um e, em contrapartida, tornando-se o sujeito de um outro amor, ela mesma já carregando em si esse paradoxo, guardando um “coração pecador” dentro de um “corpo inocente”. A cena final do musical, após a morte de Joseph, apresenta-nos Norma em estado de completa loucura, interpretando o papel de Salomé ao descer a escadaria de sua mansão, quando uma nova canção torna a explorar a intriga da *Salomé* wildiana:

Quando ele me desprezou,

Eu sabia que teria que morrer.

Deixe-me beijar sua cabeça degolada.
Compromisso ou morte,
Ele lutou até seu último suspiro.
Ele nunca chegaria a isso
Se tivesse se rendido.
Assim como eu,
Ele nunca poderia render-se.

Não se render... talvez seja este o mote que norteia a vida dos protagonistas desse drama. Salomé não se rende às investidas luxuriosas de Herodes, mas também não se rende à negativa de Iokanaan. O profeta não se rende à sedução de Salomé, nem se desvia de seu caminho e de sua tarefa espiritual. Não capitular aqui tem como consequência a morte. Amor e morte são dois signos que caminham lado a lado nessa história – pelo menos na versão que Oscar Wilde idealizou e que foi revisitada pela arte do último século.

CONCLUSÃO

Diante disso, podemos verificar que, dentro dos Estudos Comparatistas em literatura, o mecanismo da intertextualidade em suas diferentes manifestações, sejam elas a estilização, a paródia, a paráfrase, a apropriação, o pastiche, a citação, a epígrafe, funciona como uma ferramenta que tende a enriquecer o processo de análise literária, no intuito de verificar como o autor, enquanto sujeito que é, no fundo, um leitor (da literatura, da arte em geral, dos diferentes meios de comunicação, da cultura, da História), consegue estabelecer possíveis relações entre sua obra (o seu texto) e a tradição, mantendo vivo um diálogo entre o presente e o passado, revisitando e recriando formas, estruturas, procedimentos e temas. Enquanto devedor de um

passado cultural que se mantém vivo, o autor, resgatando textos-fonte com vistas a possíveis releituras intertextuais, sejam elas para negar, para reafirmar, para modificar, para atualizar, está sempre atento, no sentido de dar a público algo novo, que seja inusitado, que, sendo relacionado e comparado a uma tradição, ainda assim preserva suas especificidades e suas qualidades estéticas de ser moderno, de estabelecer-se como parte de uma sociedade, de um mundo e de uma visão crítica de arte que lhe sejam contemporâneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- JENNY, Laurent et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Julia. **Ensaio de semiologia**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: **Flores da escrivania: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-9.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2001.

VÁRIOS. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

WILDE, Oscar. **Teatro completo II**. São Paulo: Landmark, 2012.