

Rita Costa*

Universidade do Porto

“Traz-me só café”: A revisitação do mito de Salomé em Aubrey Beardsley e em Ana Luísa Amaral

Resumo:

Através de uma exploração inicial dos vários contornos que materializam o mito de Salomé, desde a sua conceção bíblica à fetichização da mulher-castradora patente no final do século XIX, o presente artigo propõe-se analisar o poema “Salomé Revisitada” (2011), de Ana Luísa Amaral, em diálogo com ilustrações da autoria de Aubrey Beardsley. A leitura comparada destes objetos permite avançar, à luz da teoria *queer*, uma Salomé que subverte as normas sociais sobre o corpo, sobre a sexualidade e sobre a identidade de género, permitindo, ainda, uma análise redentora e notoriamente não-purificadora desta figura.

Palavras-chave:

Ana Luísa Amaral, Aubrey Beardsley, estudos *queer*, ilustração, poesia, Salomé

Abstract:

Through an initial exploration of the several contours that materialize the myth of Salome, from its biblical conception to the fetishization of the castrating woman evident at the end of the 19th century, this article proposes to analyze the poem “Salomé Revisitada” (2011), by Ana Luísa Amaral, in dialogue with illustrations by Aubrey Beardsley. The comparative reading of these objects allows us to advance, in light of queer theory, a figure of Salome who subverts social norms relating to one’s body, sexuality, and gender identity, while also allowing for a redemptive and notoriously non-purifying understanding of this figure.

Keywords:

Ana Luísa Amaral, Aubrey Beardsley, queer studies, illustration, poetry, Salome

O sujeito que dá voz ao poema “Salomé Revisitada” (2011), de Ana Luísa Amaral, inscreve-se numa longa tradição de representação desta figura bíblica como uma mulher cercada por olhares alheios. Embora a condição feminina de Salomé seja fundamental para a compreensão da carga simbólica desta personagem, o travestimento poético e “a identidade do texto” como uma “identidade em crise” (Amaral 2010: 190) convocam uma leitura à luz da teoria *queer* que poderá ser elucidada pelo estudo das ilustrações de Aubrey Beardsley, concebidas no âmbito da publicação em inglês da peça *Salome* (1893), de Oscar Wilde.

O mito de Salomé, apesar de amplamente representado desde a Idade Média, conheceu, na arte europeia do final do século XIX, uma reconfiguração que atribuiu à personagem bíblica “um caráter enigmático que a transfigura, chegando a espacializá-la como cenário, palco e arena de luta e destruição em que derrota e aniquila o Outro masculino” (Morão 2000: 31). A mistificação da mulher-castradora, a par da fetichização do arquétipo da *femme fatale*, surge na esteira de um Decadentismo estético que procurava subverter valores morais “cruelmente ausentes” no final do século XIX (Kristeva 2012: 110).

Esta atitude de insubmissão e transgressão, num período como a Era Vitoriana, está patente em toda a obra de Aubrey Beardsley, sendo particularmente evidente na ilustração *The Eyes of Herod* (2001a), incluída na tradução para inglês da peça de Oscar Wilde. Ao acompanhar uma parte do texto na qual Herodíade repreende Herodes, o seu marido-cunhado, por olhar excessivamente Salomé, a presente ilustração (Fig. 1) concretiza uma leitura da importância da visão enquanto sentido transformador.

O uso de tinta preta num fundo branco destaca as velas, no centro da composição, como fontes de luz que iluminam a figura austera de Salomé, no canto superior esquerdo, face à imagem diminuída de Herodes, à direita. A representação da filha de Herodíade num patamar superior àquele que fora conferido ao governador da Galileia sugere, simultânea e paradoxalmente, uma reversão dos papéis convencionais de género e uma redução de Salomé ao especular. Além disso, surge no momento em que a princesa da Judeia é “medusada pelo olhar” de Iocanaã (Morão 2000: 19).

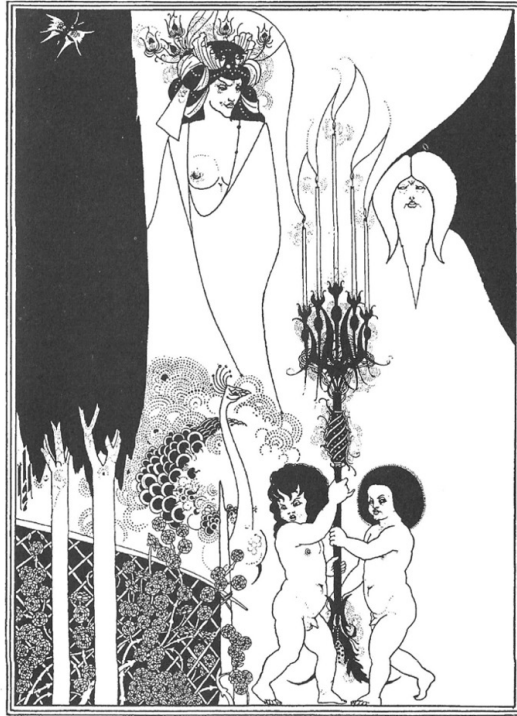


Fig. 1: Fotografia da ilustração *The Eyes of Herod* (2001a) de Aubrey Beardsley, incluída na tradução para português da obra *Salomé* de Oscar Wilde (trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores).

Neste seguimento, veja-se o seguinte excerto do poema “Salomé Revisitada” (2011), de Ana Luísa Amaral:

[...] Não quero o seu olhar:

recorda-me a prisão que ele habitou
(sem ser por mim) e a outra
em que eu morei, e onde fiquei,

lembrando o seu olhar. [...]

(2011: 36)

Quando o “eu” lírico, no final da primeira estrofe do poema, declara não querer o “seu” olhar, refere-se à contemplação luxuriosa de um qualquer Herodes. Em contrapartida, no início da terceira estrofe, ao confessar-se aprisionada pela lembrança de um outro “olhar”, o sujeito poético remete para a efígie de um São João Batista, o qual sintetiza alguém por quem o

“eu” nutre sentimentos mais calorosos do que a aversão que sente pelo indivíduo mencionado em primeiro lugar. Supletivamente, numa referência direta à narrativa bíblica e, por extensão, ao texto de Wilde, o fitar demorado, análogo ao do Tetrarca, lembra o encarceramento de um modelo de Iocanaã.

Ora, *Salome* (1983), na composição de um enredo (na definição aristotélica de *mythos*) em torno do olhar enquanto *gaze* Lacaniano, antecipa a ironia trágica consequente da exigência final, por parte de Herodes, de uma cegueira artificial: “Não quero ver as coisas. Não quero que as coisas me vejam. Apaguem os archotes.” (Wilde 2001: 96). Referindo-se à “monstruosidade [...] que pode produzir uma invisibilidade, presente como que atrás do visível”, Pierre Ancet (2006: 20) caracteriza a sombra decorrente da falta de visão como

[...] emergente do próprio âmago daquilo que é visto, mas inadequadamente apercebido. [Assim,] longe de ser co-percebida, a sombra pertence ao corpo demasiado percebido, tocado por um excesso de visibilidade do qual não podemos desprender o olhar [e] cuja presença nos perturba durante muito tempo ainda depois de fecharmos os olhos. (*ibidem*)

A obsessão descrita por Ancet verifica-se no amor necrófilo da mulher-monstro de Wilde, a qual, aproximando-se dos versos acima transcritos de Ana Luísa Amaral, interroga a cabeça decapitada de São João Batista: “Ah, por que [*sic*] não olhaste para mim, Iocanaã?” (Wilde 2001: 94).

Não obstante, ambas as configurações de Salomé, numa perversão do cânone camoniano, sustentam um olhar segundo o qual o sujeito de enunciação, isto é, aquele que ama, é simultaneamente transformador de e transformado pelo objeto amado. O encarar da cabeça decapitada de Iocanaã, reproduzido na ilustração *The Climax* (2001b), de Beardsley, figura uma Salomé em levitação e à imagem da mítica Medusa (Fig. 2). Ao glosar o *tópos* da morte por meio da petrificação, Beardsley avança a cegueira simbólica como motivo da queda em abismo tanto do santo católico, como da princesa da Judeia. Para além disso, e numa leitura fluida da fronteira entre os géneros masculino e feminino, a cabeça de São João Batista espelha o corpo da mulher que o segura ao patentear um cabelo serpenteado remanescente da Górgona mitológica. Em consideração da índole emuladora da personagem de Salomé, a qual, “medusada” pelos olhos “terríveis” (Wilde 2001: 34) de Iocanaã, se vê “numa reversão do papel que até aí lhe coubera” (Mourão 2000: 19), o ilustrador britânico admite uma transfiguração da identidade de género da sua heroína. Esta metamorfose confirma-se intencional, por parte de Beardsley, aquando da observação da ilustração *John and Salome* (2001c) relativa a um momento anterior da peça teatral.



Figs. 2 e 3: Fotografias das ilustrações *The Climax* (2001b), à esquerda, e *John and Salome* (2001c), à direita, de Aubrey Beardsley, incluídas na tradução para português da obra *Salome* de Oscar Wilde (trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores).

Ao retratar o primeiro encontro físico de Iocanaã com a filha de Herodiade (Fig. 3), a imagem acima coloca o parente de Cristo à esquerda, conferindo-lhe uma aparência equivalente àquela que Salomé assume na figura *The Climax* (2001b). Numa inversão de posições, a jovem historicamente apontada como a principal culpada pela morte de João Batista aparece deslocada à direita e parcialmente despida, materializando uma formulação do “nu” como um bem de troca erótico que “vale, não pela sua individualidade marcada [...], mas pela sua capacidade de alimentar fantasias masculinas que apagam a subjetividade do desejo da mulher” (Amaral 2017: 80). Assim, a relação entre Salomé e Iocanaã, nos moldes em que é ilustrada por Aubrey Beardsley, apenas se viabiliza através de uma encenação, podendo, todavia, traduzir-se na leitura de um casamento, aparentemente impossível, entre a erotização do feminino e a experiência mística.

Não obstante, a leitura *queer* do mito de Salomé é corroborada pelo poema de Ana Luísa Amaral, do qual cito um excerto:

[...] Bolo de figos
e de mel, conchas de som – mas não é
Salomão que eu sinto em sonhos

nesse corredor, mas Salomé, a outra,

a mesma que aqui está. E o seu olhar:
amputado de mim não pela espada

mas por gume maior: o tempo
a insistir que eu nunca fui multiplicada
pela sua íris. [...]
(2011: 36)

Num ensaio intitulado “Salomé Recortada: Sá-Carneiro e Ana Luísa Amaral” (2018), Jorge Fernandes da Silveira observa como a nomeação do par Salomão/Salomé, idêntico fonética e linguisticamente a não ser pela demarcação de gênero final (-ão/-é), inscreve o sujeito de enunciação numa “lei de amor injusta” que estende o “crime” de Salomé à androginia inerente a “um corpo [...] feito de duas matérias de géneros diferentes” (*idem*: 25). O recorte silábico dos nomes elencados aponta, então, um outro – o do profeta Maomé – que, por meio de um fingimento poético devedor, em simultâneo, da “estética moderna (Camões) e da estética modernista (Pessoa e o outro de *Orpheu*, Sá-Carneiro)”, materializa “um significante híbrido” (*ibidem*), ou seja, parte homem, parte mulher e, ao mesmo tempo, nenhum dos dois.

À semelhança do que se verifica na sua revisitação de Salomé, Ana Luísa Amaral distingue, na personagem retraçada de Soror Mariana do Alcoforado das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), um ultrapassar da barreira das diferenças sexuais, na medida em que, não só “os papéis tradicionais [...] surgem revertidos por Mariana; é Mariana quem condensa em si, em fantasia, o desempenho [e] a representação, dos dois papéis [sexuais], assim fazendo explodir a noção mesma de corpo sexual individual” (Amaral 2017: 79). Numa ocupação dos dois géneros que desafia a noção de uma identidade estável, conclui-se que Salomé vê a própria cabeça numa bandeja, cuidando de dançar com a mesma numa santificação, por apropriação, do feminino perverso.

De forma a avançar uma outra leitura dos mesmos versos da poetisa portuguesa, relembro o ensaio “Os teares da memória” (2010) da sua autoria, no qual, ao refletir sobre a própria escrita, Ana Luísa Amaral caracteriza “a verdade do texto” como sendo “sempre fraturada relativamente ao autor ou ao factual”, não descurando, no entanto, que “nessa verdade não é nunca isenta a mão que a escreve – e, por mais fingimento que exista, dentro da convenção, ela [a mão] é de mulher” (*idem*: 190). Retém-se, portanto, a pertinência de trabalhar o presente poema como um texto escrito por uma mulher, não esquecendo, contudo, a sua construção e subsequente desconstrução de identidades.

Deste modo, quando o sujeito de enunciação, numa associação a “bolo de figos e de mel” (símbolos patentes no Antigo Testamento), anuncia que “não é Salomão” quem “sente” em “sonhos”, é possível deduzir-se uma consciente falta de espiritualidade religiosa. Efetivamente, a voz “embriagante” (Wilde 2001: 36) de Iocanaã ecoa em “conchas de som”, mas fracassa na transmissão do divino, deixando o “eu” lírico a contemplar uma “outra

Salomé”, cujo olhar terá sido “amputado” de si mesma pelo “tempo”. Neste sentido, Simone de Beauvoir, em *La Vieillesse* (1970: 14), descreve a velhice feminina como o surgimento de um corpo estrangeiro, na medida em que o sujeito-mulher, num processo de dupla objetificação, se revê na perspectiva de outrem. Sendo assim, pode avançar-se uma leitura de uma voz lírica que se compreende envelhecida e, ao aproximar-se da iconografia de Salomé, reescreve o mito do envelhecimento feminino num ato que subverte os limites impostos por uma sociedade patriarcal.

Porém, a figuração da princesa da Judeia como espelho do desejo alheio, tanto no texto bíblico, como na peça de Oscar Wilde, possibilita a atribuição da designação de “outra Salomé” a Herodíade, sua mãe. De forma a clarificar esta interpretação, veja-se a ilustração *Enter Herodias* (2001d), de Beardsley, que descreve um retrato imponente da mulher do Tetrarca:

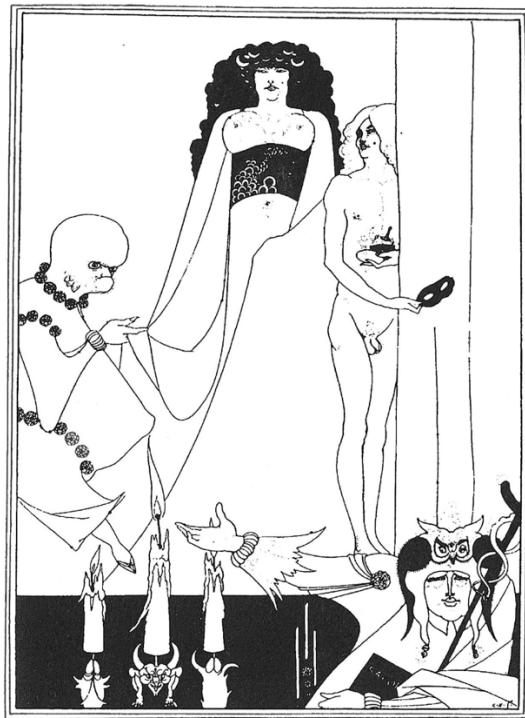


Fig. 4: Fotografia da ilustração *Enter Herodias* (2001d) de Aubrey Beardsley, incluída na tradução para português da obra *Salome* de Oscar Wilde (trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores).

Correspondente à entrada em cena de Herodíade, a obra de Aubrey Beardsley explicita uma mulher de estatuto elevado e ao serviço da qual figura um pajem, vulnerável na sua nudez. Por meio dos inúmeros elementos fâlicos da composição (veja-se, por exemplo, as

velas no canto inferior esquerdo), o ilustrador britânico sugere o medo de uma hipotética autoridade feminina, a qual, por sua vez, se confirma no alongamento exagerado do corpo de Herodiade. Herodes, que se demonstra “enfasiado” com os “gritos” de sua esposa (Wilde 1893: 88), vê em Salomé uma projeção juvenil de Herodiade. Inicialmente de cariz incestuoso, esta conjectura rapidamente se transforma em pavor, materializando o íntimo diálogo entre a luxúria e o terror que permeia toda a iconografia cultural de Salomé (“É monstruosa, a tua filha; [...]”, *idem*: 96).

Julia Kristeva (2012: 110), numa exploração da monstruosidade inerente ao processo de decapitação, afirma que o “poder do horror não seria nada sem o poder do feminino”.¹ Neste sentido, passo a citar a primeira e a última estrofe do poema de Ana Luísa Amaral:

Deixa-a lá dentro, cortada, na cozinha,
e traz-me só café. Pousa a bandeja
ali e depois vai. [...]

[...]

está certo o quarto, e eu decerto fiz bem.
Tão brilhante e tão quente. Como
sabe a vermelho este café –
(2011: 36)

A simplicidade inaugural do poema distingue-se da espetável imagem invocada pelo mito de Salomé. Desde o primeiro verso, onde se estabelece a existência de uma “cozinha”, o leitor é confrontado com um imaginário contemporâneo e, à partida, doméstico. Para além disso, o sujeito de enunciação, feminino, se atendermos à utilização convencional dos pronomes pessoais, dirige-se a um interlocutor próximo, pedindo “café” e solidão. Por oposição ao que se verifica nas ilustrações de Aubrey Beardsley, o feminino monstruoso é aqui calmo e contemplativo, como se o homicídio insinuado tivesse sugado toda a vitalidade da mulher assassina.

Adicionalmente, a associação de um “eu” ao crime cometido atribui agência e arbitrariedade à figura de Salomé, o que não se verifica na conceção bíblica e original do episódio. No entanto, ao anunciar que “decerto fez bem”, a voz de enunciação reitera, num possível alívio da responsabilidade moral, as palavras que Herodiade formula repetidamente na peça de teatro do escritor irlandês: “Fazes bem, minha filha.” (Wilde 2001: 80).

Ora, os versos finais do poema, numa condensação da tragédia de Wilde, replicam a satisfação registada na ilustração anteriormente explorada *The Climax* (2001b). O café, como único pedido da voz de enunciação (“traz-me só café [...]”), concretiza o ansiado possuir de Iocanaã pelo qual o sujeito lírico espera todo o poema. Morto o café-santo, este é-lhe finalmente entregue “tão brilhante e tão quente”. Numa transposição poética da última

intervenção de Salomé na peça de Oscar Wilde, o “eu” lírico de Ana Luísa Amaral constata o “sabor vermelho” do seu café, remetendo-nos para o “gosto de sangue e de amor” constatado pela sua homóloga dramática, a qual, por sua vez, encerra em si o quadro de uma amante insaciável cuja vitalidade se vê redobrada ao consumir o parceiro masculino, numa acessão canibalesca e delirante do amor erótico: “Beije-te a boca, Iocanaã, beije-te a boca. Havia um sabor acre nos teus lábios. Seria o sabor do sangue?... Mas talvez seja o sabor do amor.” (Wilde 2001: 96-97).

Por fim, e numa homenagem que não poderia ser mais direta, o poema em análise encerra com um travessão, o que, interrompendo a ação do sujeito poético, assinala também a sua morte: “Os soldados precipitam-se e esmagam sob os escudos Salomé, filha de Herodiade, princesa da Judeia.” (Wilde 2001: 97). Desta maneira, Ana Luísa Amaral converte o retrato de Salomé no esboço de uma mulher cujo pedido aparentemente inocente (“[...] traz-me só café”) se perfaz mortífero para si própria.

Em suma, através da sublimação daquilo que é abjeto a qualquer nível da realidade humana convencionalmente concebida, a poetisa portuguesa constrói uma rede complexa de “performatividade” no seu texto poético (Dumas 2018: 48). Através da leitura comparada do poema “Salomé Revisitada” (2011), de Ana Luísa Amaral, e das ilustrações selecionadas de Aubrey Beardsley, assiste-se ao delinear de uma Salomé de gestos deliberados e, por acréscimo, descritos à norma do masculino, o que contribui para a subversão das expetativas sociais sobre o corpo, sobre a sexualidade e sobre a identidade de género. Para além disso, a leitura da obra poética aqui revista parece apontar para uma defesa da figura de Salomé, a qual se vê, numa primeira instância, injuriada e, num segundo momento de mitificação, fetichizada pelo olhar masculino, análogo àquele originalmente presente.

NOTAS

* Rita Costa frequenta, à data de submissão do presente artigo, o segundo ano do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com especialização em Estudos Comparatistas, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas, na vertente Português/Inglês, pela mesma instituição. A poesia contemporânea portuguesa, os estudos feministas, os estudos queer e a ecocrítica são as suas principais áreas de interesse.

¹ À falta de indicação bibliográfica contrária, qualquer tradução para português é da minha autoria.

Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (2010), “Os teares da memória”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 89, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra: 185–205.
- (2011), *Vozes*. Lisboa, Publicações Dom Quixote: 36.
- (2017), *Arder a Palavra e Outros Incêndios*. Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- Ancet, Pierre (2006), *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris, PUF, Science, histoire et société.
- Beardsley, Aubrey (2001a), *The Eyes of Herod*, gravura em papel, 178 mm x 128 mm, in *Salomé: Drama num Acto e Gravuras de Aubrey Beardsley*. Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores [1894]: 53.
- (2001b), *The Climax*, gravura em papel, 228 mm x 163 mm, in *Salomé: Drama num Acto e Gravuras de Aubrey Beardsley*. Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores [1894]: 93.
- (2001c), *John and Salome*, gravura em papel, 223 mm x 157 mm, in *Salomé: Drama num Acto e Gravuras de Aubrey Beardsley*. Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores [1894]: 37.
- (2001d), *Enter Herodias*, gravura em papel, 177 mm x 129 mm, in *Salomé: Drama num Acto e Gravuras de Aubrey Beardsley*. Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores [1894]: 47.
- Beauvoir, Simone de (1970), *La Vieillesse II*. Paris, Gallimard.
- Dumas, Catherine (2018), “O mundo calibanesco de Ana Luísa Amaral”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 39, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa: 39–52, <<https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/505>> (último acesso em 28/10/2025).
- Kristeva, Julia (2012), *Vision capitales*, ed. ut.: *The Severed Head: Capital visions*. Tradução de Jody Gladding, New York, Columbia University Press, [1998].
- Morão, Paula (2000), *Salomé e Outros Mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*. Lisboa, Edições Cosmos.
- Silveira, Jorge Fernandes da (2018), “Salomé Recortada: Sá-Carneiro e Ana Luísa Amaral”, *Metamorfoses – Revista de Estudos Literário Luso-Afro-Brasileiros*, v. 14, n.º 2, <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/17638>> (último acesso em 28/10/2025).
- Wilde, Oscar (2001), *Salome*; ed. ut.: *Salomé: Drama num Acto e Gravuras de Aubrey Beardsley*, Trad. Armindo Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água Editores [1893].