

# Táira

*Revue  
du centre de recherche et  
d'études lusophones et intertropicales*



C.R.E.L.I.T. N° 4 – 1992  
Université Stendhal - Grenoble III

*Publié avec le concours du  
Centre national des lettres (Paris)*

# *O silêncio da bailadeira astral: «Salomé» de Mário de Sá-Carneiro*

Helena Barbas

---

## SALOMÉ

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,  
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...  
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,  
Alastrá-se pra mim num espasmo de segredo...

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...  
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...  
Tenho frio... Alabastro !... A minha Alma parou...  
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me.  
Golfa-me os seios nús, ecoa-me em quebranto...  
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me :

Mordoura-se a chorar – há sexos no seu pranto...  
Ergo-me em som, oscilo, e parto e vou arder-me  
Na boca imperial que humanizou um Santo...

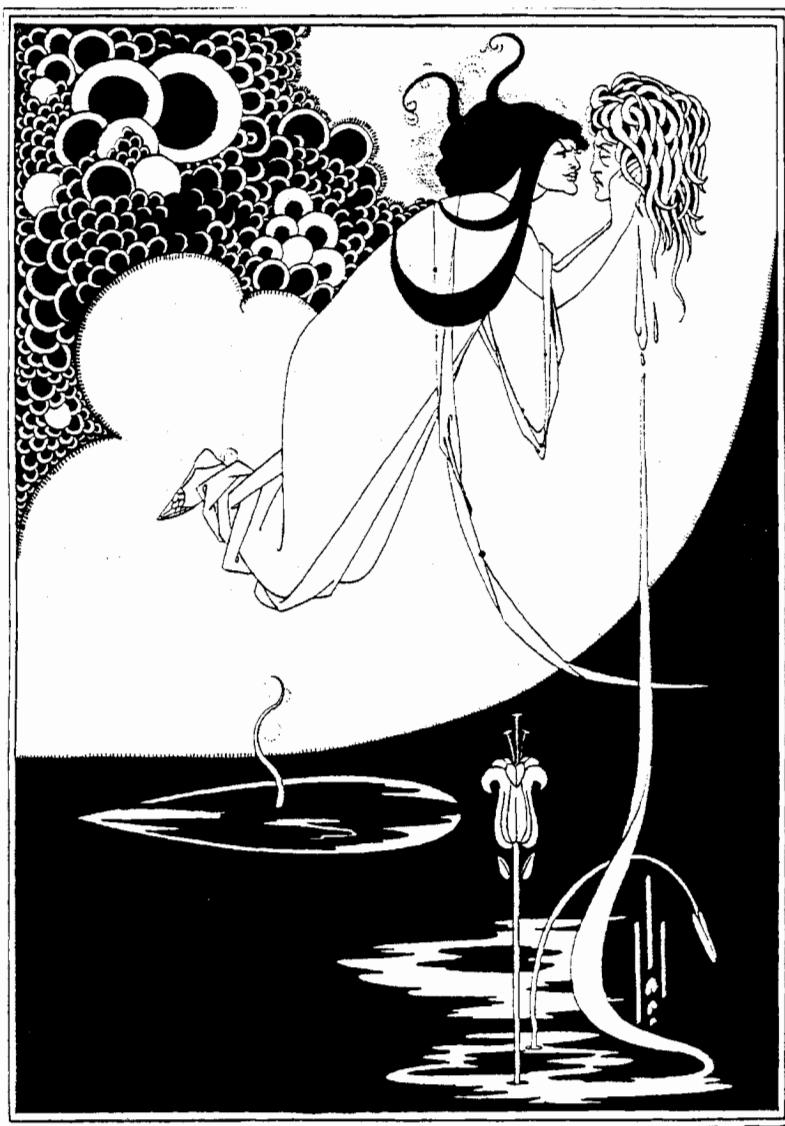
Mário de Sá-Carneiro, Lisboa, 3 de Novembro de 1913.

Se a este poema de Sá-Carneiro fosse retirado o título, nada (nem mesmo o último verso) permitiria a sua associação com a figura de Salomé. Deste modo, qualquer leitura do texto terá de começar pelo exterior, por tudo aquilo que o nome em causa poderá invocar à data da escrita : o que permaneceu e se transformou no referente, com todas as suas contradições.

1. A história de Salomé pertence à tradição judaico-cristã, e vem narrada não apenas nos Evangelhos de S. Mateus (14, 6-12) e S. Marcos (6, 19-29), como ainda nas *Antiguidades Judaicas* (XVIII, 7, 2) de Flávio Josefo. Estes três textos são as fontes de um mesmo episódio, provavelmente histórico, que servem de base às efabulações posteriores sobre a degolação de S. João Baptista. Reza a tradição que Salomé seria filha do primeiro casamento de Herodiade, e logo, sobrinha/enteada de Herodes. A sua dança seduz o rei que lhe oferece metade do seu reino como prémio, mas a bailarina prefere exigir a cabeça do profeta que, publicamente, acusa sua mãe de adultério. Será esta a estrutura base da história, que vai sofrendo alterações curiosas em cada nova versão.

Nos passos evangélicos, Salomé segue ingenuamente as instruções de sua mãe, Herodiade. Em ambos os casos, a degolação do profeta é imediata e a sua cabeça apresentada numa salva diante dos convivas. No entanto, segundo Flávio Josefo, a festa de Herodes celebrizada pela dança de Salomé, ter-se-ia realizado num palácio em Tiberíades, enquanto o Baptista se encontrava preso na distante fortaleza de Maqueronte (ou Macheroo) na Arábia – o que forçosamente destrói a hipótese de simultaneidade dos acontecimentos. Segundo Cansinos-Assens, este intervalo «nos incita á ver en la crónica de los Evangelistas la rudimentaria elaboración estética de una tradición popular y como la primera opción para convertir en argumento literario un episodio histórico. Flavio Josefo, restituye el incipiente poema dramático de San Mateo, ya sujeto á la unidad de lugar y de tiempo, al tiempo y espacio históricos, más latos é involuntarios.»<sup>1\*</sup>

\* Cf. Notes p. 52.



*Salomé*, Oscar Wilde : illustrée par Aubrey Beardsley

Na medieval *Legendi di Santi Vulgari Storiado* (1264), de Voragine<sup>2</sup>, são contempladas aquelas versões, bem como outras posteriores, mas patenteia-se uma mudança de perspectiva. Recuando ao enamoramento de Herodes pela sua cunhada, nem sequer se nomeia a bailarina. Aqui, e segundo citação retirada da *Historia Escolastica*, o desígnio de matar o pregador é resultado de uma dupla conspiração : « Cabe creer que la muerte de Juan y todas sus circunstancias se llevaran a cabo de acuerdo con un plan previa y secretamente tramado por Herodes y la mujer con quien vivía ». <sup>3</sup> Herodiade fica ilibada da culpa do assassinio do profeta, mas é-lhe atribuida a preocupação – bárbara ou pagã – de sepultar a cabeça daquele (em Jerusalém) longe do corpo (em Maqueronte), a fim de evitar o seu ressuscitamento<sup>4</sup>. Reelabora-se o registo de S. Marcos com base nos dados fornecidos por Flávio Josefo (também da *Guerra dos Judeus*), acrescentam-se pormenores ulteriores, recolhidos na citada *Historia Tripartita*, como o despedaçar e semear do cadáver do Baptista por ordem de Juliano o Apóstata, e continua-se com o relato do destino das relíquias. Dá-se especial atenção à cabeça do santo – cujo local de sepultamento terá sido revelado pelo próprio a uns monges peregrinos – trasladada, sucessivamente, de Jerusalém a Emesa, depois a Constantinopla, e por fim a Poitiers.

Na variante portuguesa de *Legendi di Santi Vulgari Storiado*, o *Flos Sanctorum...* encontra-se já uma alteração digna de nota. Salomé, igualmente não nomeada, apresenta-se como filha de Herodiade e Herodes : « ... quādo cātassen os jograes desploys de comer, q [ue] cātasse y baylasse hy hua filhazinha q [ue] elles tinhā : y q [ue] lhe pedisse dō y que lho daria. » <sup>5</sup> Esta ideia, que evidentemente pretende destruir o carácter erótico da cena, é reiterada pouco adiante : « E quādo cantavā os jograes sayo aq [ue] lla sua filha baylādo y faze [n] do trebelho, y despois pedio mercees a seu padre, y o padre jurou lhe ante todos q [ue] lhe daria q [ua] nto ella pidesse y se quisesse a metade do seu regno ā lho pedisse y que lho daria, y a moça pedyo lhe a cabeça de Sam Johā Baptista. » <sup>6</sup> Com o desaparecimento do erotismo, evaporam-se as insinuações incestuosas, e desvaloriza-se o

conflito possível entre as personagens : Salomé deixa de estar em competição com sua mãe, Herodíade ; Herodes nada perde em oferece-lhe metade do reino que, por direito, lhe pertence já ; depois, anula-se a esterilidade, e com ela a «maldição» imponente sobre o segundo casamento de Herodíade. Reduzida à imagem de filha mimada e birrenta – imagem que se encontra ainda em princípios do séc. XX, como adiante se verá – Salomé vai passando despercebida a nível literário, e o tema parece não despertar grande interesse nos autores portugueses.

Em qualquer dos casos, a síntese medieval desvia a tónica das figuras femininas para se centrar nas masculinas : por um lado, salienta a culpabilidade de Herodes, por outro, o destino dos restos do Baptista, cujo corpo despedaçado e disperso parece reencenar o percurso mítico dos cadáveres de Osíris e de Orfeu.

2. Nascida do primeiro casamento de Herodíade com Herodes-Filipe, a adolescente e virgem Salomé, cujo nome etimologicamente significará «serena»<sup>7</sup>, após um período de esquecimento, vê-se recuperada e, por vezes, confundida com sua mãe. No quadro de Bernardino Luini, «O carrasco apresenta a Herodíade a cabeça de Batista» (1454), a figura feminina representada só pode ser Salomé : trata-se de uma rapariga bastante jovem que desvia discretamente o olhar da taça que segura, onde irá ser pousada a cabeça do profeta<sup>8</sup>.

Terá sido também uma pintura, mas posterior – uma das «Salomé» de Gustave Moreau, apresentada no «Salon» de 1876 – que parece ter reanimado o interesse pelo tema. Tanto o óleo, como uma aguarela intitulada «L'Apparition» vão ser objecto de calorosas «eckphrasis» no romance de J.-K. Huysmans, *À rebours*, de 1884<sup>9</sup> (considerado como um dos textos que mais terá influenciado Sá Carneiro<sup>10</sup>), tendo a tela igualmente inspirado a *Hérodiades* de Gustave Flaubert.

Primeiro publicada em folhetim, e depois editada em *Trois Contes* (1877), *Hérodiades* não se desvia muito do «modelo» inicial – que também não será questionado por Huysmans. Flaubert apresenta como novidade o facto de Salomé ter sido educada em Roma, longe de sua mãe, e ser chamada por esta, sem o conheci-

mento de Herodes, para dançar na sua festa. Respeitando estruturalmente a regra das três unidades, Flaubert resolve o problema das distâncias espaciais pelo centrar da ação em Maqueronte. Seguindo a lição evangélica, faz decorrer o assassinio da intriga de Herodiade, uma personagem ambiciosa que manipula magistralmente a luxúria de Herodes. Salomé, um simples instrumento de sua mãe, é também o seu duplo : « Une jeune fille venait d'entrer. [...] Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse. Puis elle se mit à danser. »<sup>11</sup> A dança da jovem tem mais de contorcionismo<sup>12</sup> do que lubricidade, mas o seu efeito é descrito como devastador junto do público : « ... tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise »<sup>13</sup>. A inocência e ingenuidade da personagem é reiterada no modo como se apresenta o seu pedido fatal :

« ... en zézayant un peu, [elle] prononça d'un air enfantin  
 — Je veux que tu me donnes dans un plat, la tête...  
 Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant :  
 — La tête de Iaokanann. »<sup>14</sup>

A Salomé de Flaubert é uma personagem secundária, um prolongamento de Herodiade sem a interioridade que se esboça no fragmento da *Hérodiade* de Mallarmé, começado em 1864, e editado em 1871, no *Parnasse Contemporain*. Em Mallarmé, a recusa intencional em nomear a personagem leva a que os críticos a tenham identificado com uma personificação do Belo inatingível (embora mais neoplatónico do que Baudelairiano). Do diálogo da jovem com a sua ama ressaltam alguns aspectos descurados por Flaubert, e intuídos por Huysmans, que se vêm a tornar fundamentais : a intensidade da emoção, o conflito interior entre elementos desconhecidos – a angústia coibida do androgino –, uma aspiração ao suprahumano (« je ne veux rien d'humain »), e o narcisismo (« Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi! Que son ombre dans l'eau vue avec atonie ») que se prolonga na imagem do espelho : « O miroir ! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée/ Que de fois et pendant des heures, désolée/ Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont/ Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus

en toi comme une ombre lointaine, / Mais horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! » (I, 2-v. 44-51). Narcisismo que se identifica, ainda, com a esterilidade virginal e lunar de Diana : « J'aime l'horreur d'être vierge et je veux/ Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux/ Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile/Inviolé sentir en la chair inutile/ Le froid scintillement de ta pâle clarté/ Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté, / Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ! » (I, 2, v. 103-109). A esta virgem de gelo contrapõe-se a incandescência da cabeça alada do Baptista, já separada do corpo, do material, e livre de conflitos, presente no « Cantique de saint Jean ».

A frieza será uma das características de Salomé enquanto « mulher fatal » como apresentada por Huysmans. Uma encarnação do belo no mal baudelairiano que, para além de símbolo do feminino negativo próprio do tempo, não deixa de se ligar às representações do passado : « ... elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche. »<sup>15</sup> No entanto, apesar da sua intemporalidade, Huysmans refere o passado de Salomé como mal compreendido até Moreau e seus nevróticos contemporâneos simbolistas : « Mais ni saint Mathieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguisees, comme rendues visionnaires par la névrose ; rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine. »<sup>16</sup> A descrição das obras de Moreau levada a cabo

no romance aspira ao dinamismo e Salomé dança, rutilante, de um quadro<sup>17</sup> para outro, até estacar, imóvel e nua, perante a cabeça do profeta<sup>18</sup>: « Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour ; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie ; un effroyable cauchemar étranglait maintenant l'histrionne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante. »<sup>19</sup>

Mas esta postura simbolicamente negativa de Salomé ainda perturbada antes da sua cristalização no drama de Oscar Wilde, *Herodiade*<sup>20</sup>, uma ópera-baile em quatro actos sobre um poema de Paul Milliet e Henri Gremont, com música de Jules Massenet, de 1885, reabilita anacronicamente a bailarina. Aqui, uma Salomé de cabelos de ouro, que não se sabe filha de Herodiade, está apaixonada por João, declara-se-lhe e é rejeitada. Depois, Salomé denuncia as propostas de Herodes. Por vingança, Herodiade acusa-a de ser amante do profeta que, por esse motivo, é julgado pelos sacerdotes do templo. Ambos – profeta e bailarina – se encontram numa prisão tumular, apaixonados um pelo outro, vivendo um amor impossível dado os votos do precursor. João é condenado à morte e Salomé libertada. Não lhe sendo possível morrer junto com o seu amado, pede a Herodiade que o salve. Perante a recusa, saca de um punhal com intenção de a matar, mas ao ser-lhe revelado que ela é sua mãe, vira a arma contra si própria e suicida-se. Assim, embora se chame *Herodiade*, esta ópera tem por personagem principal Salomé. Sem grande interesse em si, vai apresentar alterações estruturais curiosas, como a paixão entre o profeta e a bailarina, e o suicídio final de Salomé -que não dança sequer sózinha- mudanças que irão ser exploradas de modos bem menos discretos pelos autores seguintes.

Cada um dos intervenientes no drama ocupou, em momentos diversos e sucessivos, a posição de protagonista. Sem qualquer alteração profunda na estrutura da intriga, Herodiade cedeu o lugar a Herodes e este a S. João Baptista nas versões medievais, vindo, por fim, após as reformulações mais recentes, todos eles a subalternizar-se perante Salomé. À medida que se transforma

na protagonista, os contornos da bailarina vão-se clarificando, tornando-a cada vez mais um símbolo da lascívia: primeiro de sua mãe, depois do seu padrasto Herodes-Antipas, e por fim de si própria. Ao transitar para primeiro plano, embora sempre virgem, perde a sua inocência, e acaba transformada numa heroína negativa, uma personificação da luxúria.

Todos os autores referidos contribuem, pois, de algum modo para a moderna figura de Salomé, tal como irá ser superiormente construída no drama de 1893, também escrito em francês, mas pelo inglês Oscar Wilde. Exilado em Paris, Wilde terá forçosamente contactado com as Salomés francesas, mas a sua dá o passo final no assumir da ribalta, confirmando as alterações à estrutura tradicional até então aventadas, e abrindo caminho às seguintes e sucessivas modificações.

Assim, Wilde verbaliza a negatividade de Salomé, associada à lua-Diana como símbolo do mal, que é também mal do amor. Pela primeira vez evidencia o interesse erótico, impuro, da bailarina pelo profeta, que se vai concentrar no reiterado pedido de um beijo – talvez o insinuado por Mallarmé. Por outro lado, a exigência da degolação não parte de outros, nem tem o tradicional objectivo de agradar a terceiros, mas nasce de vontade sua, como último estratagema para a satisfação do seu desejo. Este revela-se como necrofilia. Salomé torna-se, de facto, a assassina – como previsto por Huysmans – e, ao assumir a culpa, iliba tanto Herodes quanto Herodíade. Por fim, embora por meios ínvios, Wilde coloca Herodes do lado da «moral» – paralelo ao da vingança pela frustração da sua concupiscência, e do incesto – punindo Salomé com a morte.

A *Salomé* de Wilde é traduzida para inglês no ano seguinte (1894) por Sir Alfred Douglas, e ilustrada por Aubrey Beardsley. Em 1896 a peça estreia em Paris. O seu êxito é incontestado: Sarah Bernhardt vai exigir ser a protagonista, e o drama acaba adaptado ao belcanto por Strauss. A ópera é levada à cena pela primeira vez em Dresden, a 9 de Dezembro de 1905. Apresenta-se em Berlim, Turim, Milão, e Paris, a 8 de Maio de 1907 (Teatro do Châtelet). Em Lisboa, estreia no São Carlos, a 20 de Março de 1909, tendo posteriormente sete representações até 1952.

3. Assim, para além das numerosas traduções do texto de Wilde (cerca de seis<sup>21</sup>), os portugueses do início do século, seja em Paris, seja em Lisboa, tiveram oportunidade de contactar com o tema de Salomé. A recepção do espectáculo lírico não terá sido entusiástica, uma vez que a história, mal interpretada, terá chocado algumas sensibilidades. As acusações de um Dr. Esteves Lisboa, crítico operático na *Arte Musical*, em 1907, parecem ter ainda por base a versão medieva dispensada pelo *Flos Sanctorum*: « Strauss por certo aproveitou [o poemal] por ver nele ensejo para apresentar uma partitura saturada de epilepsias musicais em harmonia com a loucura histérica da impudica filha (*sic*) de Herodes. Se foi essa a sua pretensão, atingiu a meta e foi mesmo além. » Este protesto torna-se caricato porque a tradução refere claramente Salomé como enteada de Herodes. Mas o equívoco poderá ter sido alimentado por Eugénio de Castro, cabeça de fila dos simbolistas portugueses, que apresentara o seu poema « Salomé » em 1895.

A *Salomé* de Eugénio de Castro representa um retrocesso relativamente ao tema, uma síntese e um exercício florido sobre as mais fortes versões dos seus antecessores, que nem algumas «ousadias» redimem. O motivo do incesto, aparentemente exaltado pelo sonho da protagonista com a figura mitológica de Cyniras (desflorada por seu pai), revela-se como uma alternativa remota, excessivamente contra-natura, imediatamente suplantada pelo amor, correspondido, entre a bailarina e João. O assassinio, cuja responsabilidade recai de novo sobre os ombros de Herodíade, é estruturalmente imotivado, e tem como móbil o anseio de fama e glória pela superior beleza física de Salomé: « Pede a sua cabeça/ Se uma glória quer's ter como ainda ninguém teve [...] /E o mundo saberá, filha, que os teus encantos/ Fazem rolar no chão cabeças de profetas ! / Essa morte dará um par d'azas radiantes/ Ao teu nome ; andarás em pompas de victoria ! »<sup>22</sup> A personagem perde a profundidade e a dimensão psicológica que adquirira, esvazia-se, transferindo todo o seu sentido para o nome. O nome é, então, o referente que foi sendo preenchido pelos sentidos plurais e antagónicos, os sentidos atri-

buídos a um referido metamórfico e metamorfoseado por elaborações seculares. Desgastado, o referente substitui-se ao referido: o nome ficou no lugar da coisa que nunca poderá estar lá e, porque adquiriu todos os sentidos, fica sem nenhum.

Daqui se depreende parte da importância do nome-título para o poema de Sá-Carneiro, se entende a paródia ao tema levada a cabo por Apollinaire, e se poderá dar parcialmente razão a Cansinos-Assens: «La *Salomé* de Wilde agota, pues, todas las interpretaciones posibles de su figura virginal. Frente a la objectiva flaubertiana, representa la más libre creación subjetiva. Mas allá de la verosimilitud histórica, la figura creada por Wilde, es ya un veto para toda la elaboración posterior.»<sup>23</sup> De facto, Wilde quase esgota as interpretações possíveis. Quase, porque não explora a última hipótese que deixa em aberto, e que é aproveitada por Sá-Carneiro: a identificação subjetiva não apenas com Salomé, mas com esta e o profeta, no momento do beijo – numa encenação da androginia até aqui apenas adivinhada, que se fortifica no implícito e secular tema do incesto.

Mário de Sá-Carneiro intenta captar um duplo movimento, exibir uma situação duplamente dinâmica: a aproximação entre duas entidades – feminina e masculina – que começam por se perder, fundindo-se no momento do encontro. A reunião corresponde ao alcançar de uma totalidade que, sendo supra-humana, está desde logo condenada, pois traz consigo a abolição do terreno e material, a destruição mútua.<sup>24</sup>

Economicamente, todas as outras personagens do drama de *Salomé* são abolidas, porque laterais – nada mais interessa que o conflito erótico entre o santo e a bailarina. Mas nem mesmo estes são individualizados. A recusa de caracterização evita ligações directas com os seus antecessores – é o nome-título que, «nada» referindo, traz todas as versões anteriores à presença do poema. Assim, a liberdade do poeta é total, e cumpre um dos preceitos avançados por Mallarmé: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.»<sup>25</sup> Centra-se então no movimento, na luz, nos elementos abstractos que se vão colorindo pelos ecos intertextuais invocados, agora

não pelo nome, mas por outros vocábulos já usados pela tradição como « luar », « dança », « carne », « estátuas », « doida » – criando sentidos por motivação analógica.

Enquanto poema narrativo, o soneto apresenta duas personagens que duplicam ou alternam a função de sujeito. « Ela », na primeira estrofe, identificável com a bailarina pelo verbo dançar, vai associar-se aos substantivos femininos anteriormente mencionados. Salienta-se a sua ligação com « luz », reforçada pelo movimento ondulatório do verbo « virgular-se », tomado como sinónimo de dança. Esta luz é também « luar », logo luz negativizada, porque, reflectida (« morta »), oscila entre o espiritual (« Alma ») e o material (« carne ») – invocando a presença metamórfica e ominosa da lua em Wilde. À personagem feminina contrapõe-se um sujeito (« mim »/ « eu ») indiferenciado (não se associa a qualquer marca de género que o esclareça), mas que, dado o tema, se sugere ser masculino. Este surge ameaçado pelo feminino coleante, que se « virgula em medo », num perigo intermitente, pausado. Os verbos no infinito presente registam este processo de apropriação « ela »/ « eu » como contínuo, e permanente.

O tempo da acção irá ser marcado pela « Insónia roxa », um vago momento crepuscular, e também um estado subjectivo, a vigília. Apontam, assim, para um espaço não-real, o campo do sonho/sono, do psicológico, ou do pesadelo, agravado por um cenário que reforça as sinestesias. Ao « álcool »/ « fogo » inicial do feminino, substitui-se o « frio »/ « Alabastro » do « eu » na segunda estrofe – recuperando e invertendo as oposições fogo/gelo de Mallarmé.

A distância « ela »/ « eu » vai sendo sucessivamente reduzida, por iniciativas do feminino. O movimento do verbo « alastrar-se » da primeira estrofe é retomado na segunda como « resvalar ». A ele se opõe o estatismo do « eu », um espectador, em expectativa : « A minha Alma parou ». A imobilidade reiterada pelo « projectar estátuas », a petrificação da figura humana, insinua o final da dança, já desarticulada (« ela range »). E o estático sugere-se como extático pela ambiguidade aqui criada entre o género dos sujeitos : o « eu », supostamente masculino, identifica-se com

«Alma», feminino, o que obriga a uma releitura da estrofe anterior, e à reintegração das associações «alma» – «luz» – «lua» como pertença, também, do espaço do «eu» (e não apenas do «ela»). Em vez de uma duplicitade de sujeitos lança-se a possibilidade da divisão de um «eu» – numa encenação da ruptura da androginia primordial – ideia reforçada no primeiro terceto pela hipótese de pertença anterior a um espaço comum («Ela chama-me em Íris»), mas principalmente pelo modo como são usadas as sucessivas conjugações verbais – «nimba-se a perder-me», «golfa-me», «ecoa-me» – culminando em «A doida quer morrer-me». O verbo morrer, intransitivo, é tomado transitivamente, associado a um pronome oblíquo átono, que é deslocado para sujeito de um infinitivo. Para agravar a situação, este pronome reflexo não pertence à mesma pessoa que o sujeito verbal que se apresenta («ela»). Ou seja, um pronome que se deveria referir ao mesmo sujeito (ela/se), aparece sob duas formas («ela» e «me»), duplicando os sujeitos da mesma acção. Como a acção de morrer é individual (e existe o verbo matar) o uso destes dois pronomes desencadeia a identificação dos sujeitos, estabelecendo a igualdade «ela»/«eu». A sabotagem das funções gramaticais e sintácticas tem consequências a nível semântico, uma vez que o sujeito desempenha simultaneamente as funções de agente e paciente.

Estas duplicitades são confirmadas não apenas pelos ritmos<sup>26</sup>, mas também pelas rimas, em particular nos dois terços. Assim, em posição final, encontram-se dois verbos intransitivos, mas conjugados na forma reflexa e com o pronome em posição de rima. Neste local, o «me» – reflexo marca de sujeito – é sílaba átona final, dispensada de notação paradigmática porque absorvida pela sílaba tónica anterior : está presente graficamente (a matéria exibe o sujeito) mas dissolve-se na oralidade (a sua vocação é para o silêncio). Tendente ao silêncio – ou a ser silenciado – o sujeito-objeto é absorvido pela acção descrita nos verbos : «perder», «morrer», «arder» – três formas de destruição, as duas primeiras orientadas por «ela»/«eu», a terceira correspondendo a uma iniciativa do «eu» : «parto e vou arder-me».

Este último terceto tem sido lido como metáfora de uma relação amorosa. A associação entre o fogo e a volúpia é esclarecida por Clara Rocha como manifestação do ideal amoroso da fusão :

“ ... por diversas vezes ele desenvolve, nas suas ficções, nos seus poemas, a ideia de um encontro entre dois amantes que fosse tão perfeito que os fundisse numa só alma. Esta comunhão total seria possível através duma fusão (mais uma vez a metáfora do fogo está implícita) volatilizante e purificadora. [...] O fogo como agente de separação (alma/corpos, luz/cinzas) e de concentração (uma só alma a partir de dois seres)... ”<sup>27</sup> A estas hipóteses se poderia acrescentar a do fogo como « soldador » da fissão da alma, unificador dos contrários. Tanto mais que, para José Carlos Seabra Pereira, a « primazia funcional do modelo de Salomé na poesia de Sá-Carneiro » tem esta explicação : « é que a identificação com o seu valor simbólico extravasa do domínio do erótico e coloca-se sob o cerne da oscilante reconstrução subjectiva... »<sup>28</sup>

O local de « combustão » do « eu » é a « boca imperial que humanizou um santo », a boca de Salomé. Ao dissolver-se nela o « eu » recupera o momento do beijo fatal e coloca-se na posição do degolado. Este é assim um beijo de morte que reactualiza a « mors osculi » neo-platónica, a troca de almas e de identidades. O « eu » identifica-se com Salomé, e também com João Baptista – cujo espaço não é apenas erotizado pela bailarina, mas principalmente pelas cargas ocultas no sacrifício da degolação (simbólica ou psicanaliticamente equivalente a uma castração<sup>29</sup>) :

« La mutilación capital del Bautista representa un episodio diversificado en todas las antiguas ceremonias, más o menos análogas a las adonías gentílicas y a las mutilaciones rituales de los sacerdotes de Diana que ofrendaban un príapo cercenado en las aras de la diosa. [...] El mito de San Juan representa, pues, finalmente, merced de su decapitación, un episodio característico en esa lucha ancestral del hombre por desvincularse del sexo, por rescatar la plenitud de su mente y de su actividad. Ese anhelo, consagrado por el antiguo eunquismo religioso, dentro del paganismo, lo representa Bau-

tista en las tradiciones cristianas con un sentimento de precursor.»<sup>30</sup>

O resto do corpo, as suas possíveis deformidades, o seu anonimato, são excluídos. João, pela entrega da sua cabeça numa salva, como um fruto, durante um banquete, aproxima-se do destino de Orfeu, igualmente executado por mão de mulher, como represália – ambos despedaçados como Osíris, têm em comum uma reunião dos fragmentos dispersos do seu corpo por mãos femininas, que aqui não tem lugar.

Associando-se a Salomé, e a João Baptista, o eu poético assume, em Sá-Carneiro, as posições de carrasco e vítima, assassino e assassinado, num autosacrifício ritual em identificação com a divindade, onde apenas a escrita poderá funcionar como exorcismo temporário da divisão.

Parecem aqui esgotar-se de facto as possibilidades do tema. A *Salomé* de Fernando Pessoa<sup>31</sup> assume-se e exibe-se como pura máscara, recuperando a entidade vazia de Eugénio de Castro, embora com a função superior de transmissora da voz divina. Contribuindo para a criação de um Deus, participa no trabalho de João Baptista, e é também profeta, abandonando definitivamente a sua vertente humana com as suas cargas erótica e incestuosa. Alheia à transgressão social, evidenciando a perspectiva sagrada do acto sacrificial do apóstolo, Salomé não consegue despertar grande interesse em tempos de poucas crenças.

No entanto o tema vai reaparecer ainda em duas obras recentes, o poema XX de Fátima Murta, em *Sete Véus para Salomé*<sup>32</sup>, onde a personagem é tomada como símbolo de afirmação sexual feminina (ou feminista); e «Noite de Fumo com Almofadas» de M. S. Lourenço<sup>33</sup>, um drama em um acto e seis cenas, que traduz e reescreve a *Salomé* de Oscar Wilde, com a novidade de a salvar da morte final: um pouco de oxigénio que acaba por transformar a personagem de leviana em definitivamente inconsequente.

Desvirtuada, despojada da sua condição mítica, a bailadeira astral vê-se condenada ao silêncio.

### Notes

1. R. Cansinos-Assens, *Salomé en la Literatura* – Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Appolinaire-, Editorial América, Madrid, 1920, p. 13.
2. *Legendi di Santi Vulgari Storiado, La Leyenda dorada*, de Santiago de Vora-gine, trad. do latim de Fray José Manucl Macías (1<sup>a</sup>.1982), 2 vols., Alianza Editorial, Madrid, 1989 (4<sup>a</sup>.), vol. 2, p. 547-555.
3. *Ibid.*, p. 547.
4. *Ibid.*, p. 552.
5. *Flos Sanctorum e Historia Geral da Vida e Feitos de Iesu Christo... e de todos os Santos... conforme o Breviario Romano reformado por decreto do Sancto Concilio Tridentino...*, traduzido agora novamente em línguagem portuguesa por Alfonso de Villegas, Lisboa, Of. de Simão Lopez, 1598, fol. CXXXIII.
6. *Ibid.*
7. «Paisible», *Dictionnaire de la Bible*, p. 1228.
8. Outros pintores abordaram o tema, e nota-se uma duplidade de perspectivas : um grupo foca a inocência da personagem, como Ticiano, da Vinci, Rubens e Guercino ; outro insinua já a perversidade com que o séc. XX a irá dotar : Fra Angelico, Donatello, Da Volterra, ou Henry Regnault.
9. Traduzido para português em 1902 por José Pereira de Castro.
10. João Pinto de Figueiredo, *A Morte de Mário de Sá Carneiro*, Publ. Dom Quixote, Lisboa, 1983, p. 105-106.
11. Gustave Flaubert, *Trois Contes*, Bordas, Paris, 1965, p. 179.
12. Por aqui mais próxima do baixo relevo do portal da Catedral de Ruão, do que dos quadros de Moreau.
13. *Op. cit.*, p. 180.
14. *Ibid.*, p. 181.
15. J.-K. Huysmans, *À rebours*, G. Charpentier et Cie., éditeurs, Paris, 1884, p. 74.
16. *Ibid.*
17. « La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent, sur la moiteur de sa peau, les diamants attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramageé d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élités éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. », *Ibid.*, p. 72.

18. « D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge / Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse les voiles se sont défaits, les brocarts ont coulé... » *Ibid.*, p. 77.
19. *Ibid.*, p. 78.
20. *Herodiade*, Ópera baile em 4 actos, poema de Paul Millet e Henri Gremont, versão italiana de A. Zardini, música de Jules Massenet, tipografia de Costa Sanches, Filhos, Lisboa, 1885.
21. Paulo Barreto sob o pseudónimo de João do Rio, Artur Varela, António Alves, Manuel Cabral Machado, Armindo Rodrigues, e Alexandre Souto.
22. Eugénio de Castro, *Salomé e Outros Poemas*, Livraria Moderna de Augusto d'Oliveira, Editor, Lisboa, 1896, p. 11-12.
23. *Op. cit.*, p. 71.
24. Este processo é elaborado sob diversas formas pelo poeta, servindo, por exemplo, de estrutura a uma das suas novelas mais conhecidas, *A Confissão de Lúcio*.
25. Resposta ao inquérito de Jules Huret, publicado em *L'Echo de Paris*, em 1891- in Fernando Guimaraes, « Uma Poética do Vago e da Sugestão », *apud. Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1990, p. 20.
26. Os ritmos do alexandrino tradicional não coincidem com as pausas lógicas, e são contrariados pela pontuação ortográfica. As vírgulas, mas principalmente as reticências, alterando os acentos internos, efectuam cortes secundários que obrigam a uma maior lentidão de leitura. Ao anular a configuração composta dos versos, desvanecendo a cesura, realiza-se uma continuidade musical mais pronunciada.
27. Clara Rocha, « Mário de Sá-Carneiro : O Outro Lado do Fogo », *Colóquio-Letras*, nº 117-118, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Set.-Dez. 1990, p. 160-161.
28. José Carlos Seabra Pereira, « Rei-Lua, Destino dúvida – Legados Finisseculares na Lírica Modernista de Mário de Sá-Carneiro », *Colóquio-Letras*, nº 117-118, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Set.-Dez. 1990, p. 180.
29. Ecoando aqui um outro poema do autor « Como eu não posso », escrito apenas seis meses antes : « Castrado de alma e sem saber fixar-me, / Tarde a tarde na minha dor me afundo... » Paris, Maio de 1913.
30. Cansinos-Assens, *op. cit.*, p. 252.
31. V. Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste : héritage et création*, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1977, p. 515-523.
32. Fátima Murta, *Sete Véus para Salomé*, Editorial Presença, Lisboa, 1985, p. 34.
33. In *Nada Brahma*, Assfrio e Alvim, Lisboa, 1991, p. 63-118.

## Bibliografia

### POEMAS E TEXTOS SOBRE *SALOMÉ*

- Castro Eugénio de, *Salomé e Outros Poemas*, Livraria Moderna de Augusto d'Oliveira, Editor, Lisboa, 1896.
- Flaubert Gustave, *Herodias*, apud. *Trois Contes*, Bordas, Paris, 1965.
- Huysmans J.K., *À rebours*, G. Charpentier et Cie., éditeurs, Paris, 1884.
- Lourenço M.S., *Nada Brahma*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1991.
- Mallarmé Stéphane, *Autres Poèmes*, apud. *Oeuvres Complètes*, Henri Mondor et G. Jean Aubry (éds.), Gallimard, Paris, 1959.
- Miguéis, José Rodrigues, *O Milagre segundo Salomé*, 2 vols., Editorial Estampa, Lisboa, 1984.
- Miliet Paul e Gremont Henri, *Herodiade*, versão italiana de A. Zardini, Música de Júlio Massenet, Tipografia de Costa Sanches, Filhos, Lisboa, 1885.
- Murta Fátima, *Sete Véus Para Salomé*, Editorial Presença, Lisboa, 1985.
- Pessoa Fernando, «Salomé», in Teresa Rita Lopes, *Fernando-Pessoa et le drame symboliste : héritage et création*, Fundation Calouste Gulbenkian, Paris, 1977, p. 515-523.
- Ribeiro, Mário Sampaio, (ed.), *Salomé* (Strauss), Manuel & Calarrão, Ed., Lisboa, 1952.
- Sá-Carneiro, Mário de, «Salomé», in *Obra Poética Completa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1991, p. 192.
- Villegas, Alonso de, *Flos Sanctorum e Historia Geral da Vida e feitos de Iesu Christo... E de Todos os Sanctos... conforme o Breviario Romano reformado por decreto do Sancto Concílio Tridentino...*, traduzido agora novamente em lingoagem português, na Officina de Simão Lopez, Lisboa, 1598, fol. cxxxiv.
- Voragine, Santiago de, *La Leyenda dorada*, trad. do latim de Fray José Manuel Macías (1<sup>a</sup>.1982), 2 vols., Alianza Editorial, Madrid, 1989 (4<sup>a</sup>.), vol. 2, p. 547-555.

Wilde, Oscar, *Salomé*, A tragedy in one act. translated from the french of Oscar Wilde by Lord Alfred Douglas, *apud. The Complete Stories, Plays and Poems*, Tiger Books International, London, 1990, p 531-554.

#### OBRAS DE MARIO DE SA-CARNEIRO

*Obra Poética Completa*, Publ. Europa-América, Lisboa, 1991.

*Poesias*, II, Edições Ática, Lisboa, 1989.

*Céu em Fogo*, Edições Ática, Lisboa, s.d.

*A Confissão de Lúcio*, Narrativa, Edições Ática, Lisboa.

*Princípio*, Novelas Originais, Edições Orfeu, Porto, 1985.

#### OBRAS CRITICAS

Cansinos-Assens R., *Salomé en la Literatura – Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugénio de Castro, Apollinaire*, Editorial América, Madrid, 1920.

Dijkstra Bram, *Cubism, Stieglitz, and The Early Poetry of William Carlos Williams, The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.

Eckhoff Lorentz, *The Aesthetic Movement in English Literature*, Oslo University Press, 1959.

Figueiredo João Pinto de, *A Morte de Mário de Sá Carneiro*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1983.

Funke Peter, *Wilde*, (1969) trad. de Frederico Latorre, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1972.

Guimarães, Fernando, *Simbolismo, Modernismo, Vanguardas*, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

*Poética do Simbolismo em Portugal*, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1990.

Peyre Henri, *La littérature symboliste*, P.U.F., Paris, 1976.

Rocha Clara, « Mário de Sá Carneiro : O Outro Lado do Fogo » in *Colóquio-Letras*, n° 117-118, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Setembro-Dezembro de 1990, p. 156-162.

Small Ian, – *The Aesthetes -A Sourcebook*, Routledge & Kegan Paul, London, Boston & Henley, 1979.

- Seabra Pereira José Carlos, « Rei-Lua, Destino dúbio : Legados Finisseculares na Lírica Modernista de Mário de Sá-Carneiro » in *Colóquio-Letras*, nº 117-118, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Setembro-Dezembro de 1990, p. 169-192.
- Tavares Dias Marina, *Mário de Sá-Carneiro -Fotobiografia*, Quimera Editores, Lisboa, 1988.
- Touati Rose, « Salomé : La littérature et le mythe » in *Actas do Iº Congresso Internacional de Estudos Pessoanos* (Porto, 1978), Brasilia Editora, Porto, 1979, p. 633-641.
- VV. AA., « Les énervés de La Belle Epoque », *Magazine Littéraire*, nº 288, Paris, mai 1991, p. 16-74.