

SALOMÉ E SEUS AVATARES

Representações do feminino perverso nos poetas portugueses de *Orpheu**

Paula Morão

1. *As fontes*

1. *Salomé nos Evangelhos*

Esta história começa nos Evangelhos, no episódio referente à decapitação do profeta João Baptista, que denunciara a relação incestuosa de Herodes com Herodíades, “mulher de seu irmão Felipe” (nos termos de Mateus, XIV, 3); e Marcos acrescenta que, pelos mesmos motivos “19 Herodíades tinha-lhe [a João] rancor e queria fazê-lo morrer, porém não podia, 20 porque Herodes, sabendo que João era varão justo e santo, (...) protegia-o” (Marcos, VI, 19-20).

Sigamos agora o Evangelho de Mateus:

“5 Querendo matá-lo [a João], teve medo do povo, porque (este) o considerava como um profeta. 6 Mas, no dia natalício de Herodes, a filha de Herodíades dançou no meio dos convivas e agradou a Herodes. 7 Por isso, ele prometeu-lhe com juramento dar-lhe tudo o que lhe pedisse. 8 Ela, prevenida por sua mãe: Dá-me, disse, aqui num prato a cabeça de João Baptista. O rei entristeceu-se, (...) mas (...) 10 Mandou degolar João no cárcere. 11 Foi trazida a sua cabeça num prato, dada à moça, a qual levou-a a sua mãe” (Mateus, XIV — 1-12).

Por seu turno, em Marcos pode ler-se sobre o mesmo episódio:

(*) Este texto é uma versão parcelar da Lição apresentada para obtenção do título de Agregação pela Universidade de Lisboa, em março de 1996.

"21 (...) Herodes, no aniversário do seu nascimento, deu um banquete (...). 22 E, tendo entrado (na sala) a filha da mesma Herodíades, dançou e agradou a Herodes e aos seus convivas. O rei disse à moça: Pede-me o que quiseres e eu to darei, 23 e jurou-lhe: Tudo o que me pedires, te darei, ainda que seja metade do meu reino. 24 Ela, tendo saído, disse a sua mãe: Que hei-de eu pedir? Ela respondeu-lhe: A cabeça de João Baptista. 25 E, tornando logo a entrar, (...) pediu, dizendo: Quero que imediatamente me dê num prato a cabeça de João Baptista. O rei entristeceu-se, mas (...) mandou um verdugo, com ordem de trazer a cabeça de João. Ele foi e o degolou no cárcere, 28 levou a sua cabeça num prato, deu-o à moça, a qual a deu a sua mãe." (Marcos, VI, 21-28).

Em ambos os Evangelhos, Salomé é apenas referida por uma perífrase — "*a filha de Herodíades*", pedindo a cabeça do Baptista por ordem da mãe, que por este stratagem consegue eliminar a incômoda voz do profeta, tornando real o desejo de morte referido por Marcos. Notemos a promessa imprudente de Herodes à dançarina sintoma da fascinação pelo corpo jovem que dança, obtendo dele o que quiser, como não aconteceria já com um pedido de Herodíades; o que assim se desenha é um dos elementos que virão a ser de relevo no desenvolvimento do mito — o corpo desnudado ou velado com "*ceñal transparente*"¹ da jovem, sugerindo as formas imberbes e a regeneração simbólica, opondo-se ao tempo predador que, infere-se, tira a Herodíades o poder de seduzir, e com isso, de anular a razão do outro, obtendo assim o impossível, que é, no caso, a morte de um profeta (ou, simbolicamente, a infração das normas do sagrado).

Estes elementos são muito desenvolvidos na mitificação da figura de Salomé, apenas esboçada nos Evangelhos. A decapitação do Baptista representa o crime sádico, exercício do desejo de uma mulher (pela via transversa do corpo de outra, jovem e inocente) sobre o homem, estando este na posição do *vencido*, pois não quer nem pode usar o corpo para responder ao erotismo desse outro corpo que, como veremos abundantemente na tradição, se perde no delírio da dança; Salomé irá erigir-se como o avatar da mulher castradora, da mulher que agride e elimina o corpo do outro masculino que se nega ao seu desejo.

Ora, como acabamos de ver, no Novo Testamento "*a filha de Herodíades*" é apenas uma figura de segundo plano, projetando a perversidade mortífera da sua mãe adúltera — ela é uma figura de substituição do desejo de outra mulher, essa sim perversa; Salomé limita-se a dançar e a pedir o que a mãe lhe diz que peça — mas nada diz nos textos que a dança é voluptuosa, só o podemos inferir se a isso atribuímos o fascínio de Herodes. Quer dizer, já aqui, no ligar inaugural da tradição, "*a filha de Herodíades*" expressa a ambiguidade que outros nela projetam ou que outros lhe atribuem: por um lado agente *malgré elle* da pulsão de morte de sua mãe, Salomé é, por outro lado, vista como objeto de desejo por ação do seu corpo. Salomé tem, assim, os contornos enigmáticos da figura vazia, fantasmática, que o mito virá a preen-

cher e a enriquecer, cruzando com ela outros mitos de mulheres ligadas a um qualquer poder mágico exercido pelo corpo — e assim encontraremos várias personagens bíblicas (*Eva, a Sulamita, Judite, Dalila, Madalena*), bem como outras, da mitologia greco-latina (a *Esfinge, Medusa, Medeia, Vênus, as Amazonas, a Hidra de Lerna*), e ainda *Cleópatra*. A todas une a referência ao feminino como enigma e potencial causador de formas de morte violenta, com sangue, luta, mutilação do corpo, castração ou petrificação do Outro-masculino, que ameaçam e sobre que se abatem, quer sob a aparência tranquila da beleza e da inocência (no paradigma da santa que se revelará diabólica), quer no rosto da tentação, da sedução, do poder do corpo que anula a razão e expõe um sujeito em crise, vendo-se ao espelho de si mesmo e da sua fragilidade.

2. Principais fontes no último quartel do século XIX — Flaubert, Mallarmé, Oscar Wilde

Múltiplos são os caminhos destes avatares do feminino perverso na cultura ocidental, mas delimitaremos agora o campo, observando os do mito de Salomé. Este mito está documentado na iconografia desde a Idade Média, dando importância quer ao episódio da decapitação, quer à dança que o precede e em que a princesa é protagonista; mas a sua importância ganha particular relevo na literatura europeia do último quartel do século XIX, como provam os muito abundantes e diversos textos da tradição; nesta, destacarei em especial os textos de Flaubert, Mallarmé e Oscar Wilde, por serem aqueles que mais diretamente me parecem estar na base das ocorrências portuguesas do tema.

O conto *Hérodias* de Flaubert (1874) descreve um cenário com muito pormenor, segundo a técnica realista, tanto no tratamento da paisagem como na criação da atmosfera que enquadra as personagens ou da sala do festim (cap. III); João Baptista — aliás, *laokanaan*, está já prisioneiro do Tetrarca Herodes Antipas, e o traço principal da sua caracterização é a voz, instrumento da denúncia do incesto que o levou ao calabouço, voz que o situa na linhagem dos profetas. Herodes deseja a morte do santo, e um presságio lhe anuncia que “*un homme considérable*” morrerá nessa noite, a da festa do seu aniversário; temendo no entanto a autoridade dos romanos, procura o apoio de Hérodias, que “*il haïssait pourtant*” (p. 124). Salomé, adornada com jóias e vestida de véus cor de noite (“*bleuâtre*”, p. 134), entra na sala do festim para dançar, e a identificação especular com a mãe é o seu traço mais saliente (“*C’était Hérodias dans sa jeunesse*”, diz o narrador, espelhando o pensar de Herodes; cf. P. 134); a dança é um estado de transe, entre a “*langueur*” e o frenesi, evidenciando o corpo flexível que se desloca em contorções e movimentos concêntricos, em silêncio que, no fim, redundando no elemento perverso do “*air enfantin*” (p. 136) com que pede “*dans un plat, la tête...*” Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant: “*La tête de laokanaan*” (p. 136); repare-se na futilidade, na arbitrariedade caprichosa do pedido, logo satisfeito. Em Flaubert, Salomé desempenha o papel daquela que corporiza duplamente o desejo alheio: por um lado, realiza o plano de Herodiades, que “*l’avait fait instruire*” (p. 134), e por outro

torna real a vontade secreta do Tetrarca, de matar o profeta; no entanto, é só isso: Salomé resulta cruel, mas realiza transversalmente afinal, não a sua perversão, antes a de outros.

Em "*Hérodiade*" de Mallarmé, a dança está disseminada na própria estrutura do texto, que sintomaticamente abre com uma "*Incantation*" na voz da ama de Herodíades — e é esta a protagonista do drama estático em três movimentos em que o poema se desenvolve; trata-se sobretudo de construir um cenário, uma paisagem mental de presságios, de "*agonie et de luttes funèbres*" (I, v. 53), de uma difusa memória ameaçadora e mortífera, da qual emana, em movimento narcísico e numa paisagem deserta, abstrata e não-humana, o "*J'attends une chose inconnue*" (final de II) que prepara o "*Cantique de Saint Jean*" com que o texto encerra — e a questão é a de saber quem canta aqui: Herodíades?, João?, ou a fusão paradoxal dos dois numa voz só, especular e abismal? Uma nota ainda, para observar que Salomé está ausente, a não ser que a consideremos (e parece-me, em face da descendência do mito, útil fazê-lo) a outra face desta Herodíades jovem, assombrada pelo desejo funesto de um corpo dançando no seu cantar, na sua voz de lamentação.

Na peça de Oscar Wilde, *Salomé* (1893), o cenário orientalista cruza-se imediatamente com o que chamarei um *efeito* da personagem: antes de entrar em cena, já a princesa da Judéia foi definida pela sedução que exerce sobre os soldados e o jovem sírio que os comanda, que a vêem de longe, fascinados; a proximidade entre a sala do festim e o poço em que está preso *laokanaan* é outro elemento perturbador, pois o abismo simbólico (um plano subconsciente, escondendo e recalçando a voz da verdade), subjaz ao lugar pagão da festa. Salomé surge rodeada de olhares que a cercam (o do Tetrarca na sala, os dos soldados no pátio a que se acolhe), para vir a conseguir ela mesma olhar *laokanaan*, aquele desconhecido de quem só se ouve a voz vinda das profundezas, em imprecações que denunciam o incesto e o adultério (ou seja, expondo crimes ligados ao sexo), e a quem Herodes proíbe o acesso. Causando uma primeira morte, a do chefe dos guardas, Salomé quebra o interdito por curiosidade e capricho, e consegue que o profeta venha à sua presença — mas aí é ela a medusada pelo olhar do outro, numa reversão do papel que até aí representara a princesa: fascinada pelo corpo de João, ela nomeia uma a uma as partes do seu corpo que deseja, e vê-se rejeitada como emanação da morte, como "*fille de Babylonie*" ou de "*Sodomie*", numa série de epítetos em que João a situa claramente no diabolismo. As falas de Salomé tornam-se encantatórias: a cada elemento do corpo que nomeia e *laokanaan* rejeita ela vai atribuindo negatividade, substituindo-a por outra; a particularização do corpo nos cabelos e depois na boca, objeto do desejo e instrumento da palavra, levará, no fim da dança, a uma renomeação de todos esses elementos, enfim imóveis e silentes, que foi preciso matar para poder tocar e possuir esse corpo que resiste a sê-lo e se afirma voz do inefável, voz de outro mundo anunciando o que há-de vir. Herodes, seduzido pela dança lasciva (que Strauss magistralmente ilustrará na ópera), virá a encarnar a voz de repulsa pelo amor necrófilo de Salomé, na longa, insuportável fala com a cabeça de *laokanaan* — e é a voz de

Herodes que resolve, na última fala do texto, esse interdito “*monstrueux*” com outra (mais outra) solução radical, ordenando aos guardas “*Tuez cette femme!*”. Herodias, em Wilde, aprova Salomé — mas esta já não é apenas a sua filha, é protagonista do seu próprio desejo e da sua perdição, por amar o corpo sagrado e interdito do profeta que é voz do espírito. Salomé, em Oscar Wilde, representa o radical e literalmente mortífero poder da sedução exercendo-se sobre o evanescente, o não-corpo que João simboliza.

II. Salomé e seus avatares nos poetas portugueses de Orpheu

1. O início da tradição

O *corpus* apresentado é, à partida, vasto e vário; o critério da sua ordenação na bibliografia é o alfabético, por comodidade, mas poderia ser cronológico. Se assim procedêssemos, veríamos como nos textos mais antigos a referência a Salomé é sobretudo narrativa, tendo como matriz o conto de Flaubert; nos mais recentes, de autores diretamente ligados ao modernismo e de outros, contemporâneos do movimento de *Orpheu*, as fontes principais mudaram — está-se muito mais perto da projeção visionária do símbolo Salomé num cenário interior, em que pode haver vozes diversas mas não chega a haver personagens, tendo como modelo o monólogo dramático ou o do drama, como em Mallarmé ou em Oscar Wilde.

Curiosamente, no entanto, assistimos nos textos das décadas de dez e vinte a um regresso do soneto, recuperando um outro modelo, este nacional, de que há muitos ecos — trata-se evidentemente de Antero de Quental. Nos sonetos não há ainda a presença da figura de Salomé, mas encontra-se um núcleo de poemas em que a busca que o sujeito empreende em torno de si e do seu questionamento ontológico se desenvolve num cenário situado num Oriente mítico, restituindo a situação arquetípica do Paraíso ou do texto do “*Cântico dos Cânticos*”, seu avatar, em que o par primordial é *doublé* pelo rei e pela princesa do texto do Antigo Testamento; aí surge, por outro lado, um elemento que se vai intensificar com a tradição — refiro-me à inquietação, ao hesitar entre sonho e vigília (por exemplo, em “*A Sulamita*”: “*Quem anda lá por fora pela vinha,/ Na sombra do luar meio encoberto,/ Subtil nos passos e espreitando incerto,/ Com brando respirar de criancinha?*”); este dormir em vão do corpo, enquanto “*o meu coração (...) não dorme*”, representa uma potencial ameaça sempre pendente sobre o sujeito reflexivo que se espelha em tais alegorias, em vigília sobre si mesmo e já cindido. O elemento que aqui mais importa na relação entre o mito do Paraíso e a glosa do “*Cântico dos Cânticos*” é a perda da inocência e o irremissível saber de que a condição humana é não só um limite como uma lembrança permanente de que se sofreu (e se continua a sofrer) a punição divina porque um dos membros do par inicial — não por acaso a mulher — caiu em tentação e desobedeceu à ordem divina. Este é o princípio da condenação à mortalidade; e este é também o princípio da diabolização da figura feminina, que, de Lilith a Salomé, não mais cessará de se desenvolver

na tradição. Em Antero, a princesa do Oriente é uma projeção inquietante do sujeito visionário, associada à criação de uma paisagem diversa da do real deceptivo — a paisagem em que o eu se sonha “às vezes rei, nalguma ilha, / Muito longe, nos mares do Oriente”, em que “me encosto, absorto num cismar sem fim” (“Sonho oriental”), e em que há um “leão familiar” assinalando a coexistência com as feras, sinal também da condição nobre da Sulamita. Leões e pavões, feras e aves ornamentais, enigmáticas e de alta estirpe como as personagens hieráticas de que são emblema, povoam os textos e a iconografia do Decadentismo e do Simbolismo, como se há-de ver em vários dos casos estudados.

2. O *devoir* — abstrato do mito de Salomé no Modernismo

Estamos vendo como o mito de Salomé, ao longo da história das suas ocorrências textuais, cada vez se afasta mais da glosa do texto matricial dos Evangelistas, e progressivamente se encaminha para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas que se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, de sexo representado como ritual violento, angustiante, provocador de ruína, morte e destruição; encontramos já muitos jardins das delícias transformados em fantásticos quadros de infernal cariz, encontramos palácios desertos ou em ruínas, deparamos com cenas noturnas e sombrias, de difusa atmosfera de cores, sons e perfumes.² A partir de Eugênio de Castro, Salomé perfila-se como o nome visionário do par conflituoso Eros / Thanatos, que se debate numa luta intérmina na consciência de um sujeito agônico, de um sujeito que busca dentro de si aquilo com que apazigüe os medos, os prazeres doloridos com que não sabe bem lidar; vimos desenhar-se, em suma, os contornos de um teatro interior. Observemos agora como isso se desenvolve n’os de Orpheu, não sem antes darmos alguma atenção ao vulto marginal — mas excepcional — de Camilo Pessanha.

Na *Clepsydra* sobrepõem-se em palimpsesto as figuras de Madalena e de Vênus, com as quais se vêm entrosar a Hidra e Medusa, dando passagem ao tema da petrificação, simultaneamente se ligando à morte e a um tempo em impasse. “Ó Magdalena, ó cabellos de rastos!” é um soneto que parte da epígrafe de S. Lucas, mas aí se esgota a referência histórico-cultural à personagem: para além disso, Madalena é, sobretudo, um símbolo, o nome de um corpo de estátua bela mais poluída, saturada de elementos negativos de dupla face, já que cada um deles espelha o sujeito, o “meu coração”, ao qual se estende a morte dita no “sangrar, poluir-se, ir de rastos na lama”, atribuído a Madalena — mais que um corpo, um desenho, uma marinha. O mesmo prossegue em “Estátua”: neste soneto, um movimento lentíssimo, irreal, constrói por ampliações sucessivas os semas da disforia que invade e sufoca o sujeito e a “estátua”, corpo de mulher na sua representação de “mármore correcto”, de “túmulo fechado”; a impassibilidade, perigosamente próxima da morte, assombra o tu passivo e sem cor, sem movimento, sem temperatura — morto, em suma. Um eu fascinado, paralisado por um “cabelo verde” de Vênus e de Medusa, prolonga este sujeito dolorido em “Vênus”, díptico em que a beleza é o ambíguo campo em que se cruza um princípio vital e regenerador com um outro, de

internamento na morte através da putrefação e da luta com o monstro que o mar e a “*Impecável figura peregrina*” escondem. O sujeito, herói e “*gladiador*”, como explicita ainda o soneto “*Esvelta surge!*”, sofre a morte na arena, em luta com a face monstruosa do mito, aqui com os traços da “*hidra torpe*”. Em Pessanha, tudo se passa já na cena íntima do sujeito, palco e telão, ator e outro feminino de si em contracena. Que tal visionarismo lhe devolva o mundo microscópico e de restos das “*Róseas unhinhas*”, dos “*Dentinhos que o vaivém desgastara...*”, das “*Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...*”, eis o que faz todo o sentido num universo interior sem cais a que aportar, no qual a alegorização do amor se faz por figuras míticas exprimindo o indissolúvel laço entre Eros e Thanatos. Pessanha é, como sabemos, a vários títulos um marginal; não tanto, apesar disso, que não tenha fascinado os de *Orpheu*, que por esta falsa porta agora trago à colação.

As Salomé publicadas nos três números de *Orpheu*, às quais se somam as glosas do mito que se encontram nas recolhas dos poetas que na revista participaram, surpreendem pela abundância e pela qualidade média dos textos. Pelo que se sabe da história do grupo, não é difícil imaginar o papel central, de instigador e *meneur du jeu*, que Fernando Pessoa terá jogado também neste caso; e nada há de estranho em que os seus próprios textos sejam inacabados e fragmentários, se nos lembrarmos do funcionamento oficial que a mítica arca deixa ver. Seja como for, vale a pena atentar nas ocorrências do mito de Salomé e dos seus correlatos em *Orpheu*, assinalando desde já que encontraremos textos que se lembram mais de Oscar Wilde e de Mallarmé do que do modelo narrativo de Flaubert nos modernistas, importa mais a paisagem interior do eu do que um qualquer episódio concreto, e por isso Salomé, Madalena e *tutti quanti* são memórias, são inscrições literárias, são símbolos da dança, do pecado e da culpa, da nostalgia de um paraíso perdido, tudo se desenrolando no espaço imenso, noturno e ensombrado de uma alma doente.

Em D. Thomas de Almeida, por exemplo, há restos de um corpo boiando nos olhos que titulam o poema (de 1915): “*Teus braços cysne imaterial/ No lago dos teus olhos*”, diz o *incipit*; e o texto continua amplificando este espaço abstrato, em que tudo decorre em desaceleração, como parando e pairando nas sensações de uma atmosfera difusa. O léxico do sagrado cristão surge esparsamente, desembocando na definição do eu nestes termos: “*Eu era a fulva Magdalena do pecado/ Adeus ó Magdalena do pecado/ Eu sou a santa convertida.*”, o efeito do tu sobre o eu, descrito nas estrofes precedentes, culmina nesta fusão delirante do outro feminino, “*imaterial*” e irreal, com o sujeito, num místico percurso de purificação que uma androginia latente perverte.

Por sua vez, Ronald de Carvalho explora a memória como base do teatro interior em que vozes se cruzam e chocam: esse é o princípio do eu presente como ruína e resto de um passado que permanece como falha e ferida no ser atual, assombrado por “*Alguém [que] morreu dentro de mim.*” (*Lâmpada nocturna*) ou por “*chimeras dolorosas*” (“*Torre ognota*”) vogando na sua “*Alma enferma*” (“*Reflexos*”). O tríptico “*A alma que passa*” trata bem esta cisão do eu, este presentimento do outro que faz do sujeito objeto ou excrescência de si mesmo,

não se reconhecendo no múltiplo em que se transfigurou: “*julgo uma alma estranha andar comigo*”, “*Sonho o meu corpo como o de um ausente*”, “*vago perdido em outros num jardim/ e sinto (...)/ a sombra do que sou morrer em mim...*” (soneto I). Num tal cenário, ei-la que surge, a sombra de Salomé: “*A Vida é uma princesa dolorosa/ No seu castelo de rubis e opalas*” (soneto II), teatro de emblemática luta (“*E entre trompas, tambores e metralha/ (...)/ a Vida e a Dor começam a batalha...*” id., vv. 12 e 14).

Cortês-Rodrigues usa em *Orpheu* o pseudônimo de mulher *Violante de Cysneiros*, que lhe foi sugerido por Pessoa, criando uma ambiguidade de gênero que os sonetos incluídos no n° 2 da revista prolongam, assumindo uma voz de mulher próxima do delinear abstrato de sensações e sentimentos que radica no Mallarmé de “*Hérodiade*”. Salomé apresenta-se já como um grafismo, “*curvas*” de que emana a dança constituindo o eu, como diz por exemplo este terceto de “*Ao Sr. Alfredo Pedro Guisado*”:

*“Dancei... Dancei... E o Ver-me
Toda de curva e de pé
Era o sentido de Ser-me.”*

Paradoxalmente, o eu é feito do imaterial e passageiro movimento, desenhando linhas curvas, que às vezes são mesmo letras grafadas, como é o caso dos “*meus dedos em i*” de outro soneto (“*A mim própria de há dois anos*”), variação sobre “*As minhas mãos esguias*”, termo aliás frequente na descrição destas figuras alongadas, deformadas visualmente até se volatilizarem³. O remate do soneto que estou comentando, “*Eu fui Outra Salomé/ Feita de Mim a dançar*”, torna evidente que a princesa da Judéia é já um símbolo, não um programa narrativo; o eu enquanto cenário fragmenta-se nos ornamentos que o adjetivam e estes, em oxímoro, devolvem-lhe a sua imagem estilizada, interior e exterior a si mesma — o eu é já, decisivamente, um outro-de-si.

Alfredo Pedro Guisado, quer em poemas publicados em *Orpheu* quer em outros da mesma época, usa com frequência o vocabulário que vimos trabalhando, e multiplica os poemas em que, sob o aparente pendor narrativo, se desenvolvem princesas dançando em jardins de palácios antigos, acompanhadas de pavões e faisões, e descrevendo curvas concêntricas a tornar visível o impasse do eu, à beira do abismo. Tomem-se, por exemplo, estes versos de “*Balada de Salomé*”: “*Ando ao redor do meu Corpo,/ Triste, exangue.../ Sou uma bruma de mim.../ Sou uma gota de sangue/ Numa espada de marfim...*”; o pendor deceptivo assim esboçado atrairá, na última estrofe, a figura de João, em abismo dentro do olhar de Salomé, como na memória de um crime de que ela se sente culpada e não pode apagar (“*Sou o talismã de um mago./ E soa meus olhos inquietos,/ Muito pretos,/ Cabeças dentro de pratos*”). O problema do tempo, cujas fronteiras são fluidas e inapreensíveis, é também tematizado nestes textos; na “*Trilogia das princesas*”, nomeadamente, retoma-se a imagem das tecedeiras, aqui personificadas pela própria “*paisagem*” fiando, por entre presságios funéreos, num crescendo que termina na figura de uma Cleópatra cuja cabe-

leira, ornamentada por “*serpentes raras*”, a situa como o duplo de Medusa, disfórica e ameaçadora como ela. Em Guisado ainda, a princesa ocupa o centro do díptico “*Salomé*”, completado por “*Morte de Salomé*” (todos os sonetos publicados no nº 1 de *Orpheu*). No primeiro dos sonetos de “*Salomé*”, esta parece dominar tudo: a anáfora “*Dançava Salomé*” abre as quadras e o primeiro terceto, e dispersa o seu nome na paisagem que a enquadra e lhe dá consistência, como se vê no entrosamento desses elementos na primeira quadra:

*“Dançava Salomé sobre mistérios idos.
— Tarde bronze a morrer. Potente em véus vermelhos.
Os seus sentidos, longe, eram bailados velhos,
E seu Corpo é que era os seus sentidos.”*

Repare-se na caracterização deceptiva e impressionista da paisagem, investida de sensações e pulsões que as cores completam, e note-se a indiferenciação entre espaço e tempo. Assinale-se isso, sobretudo porque são elementos a preparar a irrupção do sujeito nos tercetos, quebrando o ritmo alongado com a pausa a seguir à sexta sílaba, processo que se repetirá no segundo terceto, que abre, não já com Salomé dançando, mas com a afirmação do sujeito de que ela, afinal, era sombra projetada:

*“Dançava Salomé. — E os meus olhos, ao vê-la,
Cerravam-se leões com medo de perdê-la,
Leões bebendo luz, na luz dos olhos seus...”*

*Não vejo Salomé. — Talvez adormecida...
Talvez no meu olhar Ausência dolorida...
Talvez boca pagã beijando as mãos de Deus...”*

Nestes versos, o eu afirma-se por um dos emblemas tradicionais da personagem do Baptista, os leões como avatar do masculino que se diferencia de Salomé; e no segundo soneto, em que a paisagem é já totalmente interior (“*Deus, longo cais em mim, donde outras naus singrando/ Conduzem para o Longe o meu não-existir.*”, vv. 1 e 2), este prenúncio ganha corpo pela prosopopéia (“*Há entre ela e Deus o corpo de João*”), a explicitar a interseção do figurativo com o abstrato característico destes alvares do modernismo. “*Morte de Salomé*” completava em *Orpheu* — 1 estes dois sonetos, e pode mesmo regressar a uma narratividade de aparência mais realista, mas o corpo nominalizado pela maiúscula e a carga simbólica que o rodeia, com muitos dos emblemas próprios do mito, só deixam ler o esplendor de uma inquietante Salomé espelhando o sujeito.

No número 2 de *Orpheu* lê-se em Ângelo de Lima um fragmentarismo delirante, indo ao encontro destes mitos: em “*Cântico Semi-Rami*” há talvez uma distorção de Semíramis, outra rainha do Oriente, conjugada com uma glosa longínqua do “*Cântico dos Cânticos*”, pelo lado encantatório da enume-

ração caótica, em versos invocando uma “*Memória Dolorosa*” ancestral, espaço primordial e limbo em que se mesclam infância e adolescência, lembranças da Idade de Ouro em que se foi, talvez, feliz; a fala é atribuída a uma personagem feminina em que coexistem a castidade infantil e a virtude com o dandismo da “*Galante*”, adúltera e violentada, numa alternância de papéis dolorosos de que a estrutura do texto dá conta, repetindo a estrofe inicial em eco, que, a meio do poema, se distorce pela troca da ordem dos versos. Um delírio de contornos ainda mais agudos se exprime em “*Neitha-Kri*”, também uma litania baseada nos princípios de repetição e amplificação do problema central — a busca da identidade do sujeito que em tantos epítetos e perífrases se diz. Neste poema de Ângelo de Lima, retoma-se o mito de Hermafrodita que havíamos visto em Eugênio de Castro, então como aqui paredes meias com o andrógino: a “*Grande Rainha Neitha-Kri*” é, entre muitas outras coisas, “*Eu, Tua Padre-Mãe*”, entidade noturna e enigmática de cariz ontológico (*De que Imanência... de que Imanescente?...*) e antiga sabedoria mediatizada pelo olhar (“*Meu olhar é Fulguro docemente/ Em Profunda Dulcíssima Certaça/ Como os Astros do Céu Imanescente...*”). O verso final, terrífico na sua clara obscuridade, é exemplar do paradoxo que subjaz a todo o texto: “ — *Meu Amor — o Sem Fim — gera a Loucura*”; a desrazão, como sabemos, levou Ângelo de Lima ao asilo, mas sabemos também como nos seus poemas se lê uma inquietação patente nos melhores dos seus contemporâneos — e é por isso que ele nos importa aqui.

Em “*Mima — Fatáxa*”, de Almada Negreiros, uma Salomé se perfila pela “*pandeireta*” que, desde os primeiros versos, lhe propicia a entrada: “*danseuse*” como a Duncan, a personagem vai-se caracterizando pelo grafismo dos movimentos, que se inscreve no próprio texto, a certo ponto desenhando em esquema os traços do grande A de “*FEMINA*” ou de “*ELLE*”; som e curvas delineiam a personagem “*Louca*”, “*Princesita*”, “*Cleópatra*”, “*Esfinge*” ou “*Salomé*”, lugar de interseção de referências que desencadeiam novos símbolos, numa vertigem que o ritmo dos versos acompanha com os princípios anafóricos sucessivamente destroçados e criando novos pontos de disseminação. O exibicionismo do Almada de 1916 não o inibe de ostentar referência e modelos, abundantemente citados, de Maeterlinck a Wilde (incluído este num verso de provocatório narcisismo: “*Wilde, Nijinski e Eu Sacrossanta Melodia da Carne!*”). Anote-se o que para o caso mais importa: Salomé, dançarina e prostituta, é aqui também espelho andrógino do sujeito, palco de lutas devastadoras sob o signo lunar da morte.

Os extremos que tenho vindo a anotar neste *corpus*, oscilando entre narratividade e abstração sensacionista, atingem um ponto de grande altura em *Indícios de ouro*, de Mário de Sá Carneiro; “*Bárbaro*” desenha o retrato de Salomé dançando, vista pela perspectiva de Herodes (o “*bárbaro*”), que sofre os seus efeitos; o cenário orientalista logo introduz uma Salomé/Medusa/Cleópatra (“*Enroscam-se-lhe ao trono as serpentes douradas*”, v.1) dançando, lúbrica e artificiosa (“*Mima a luxúria a nua*”, v.3), perante um Herodes envolto em símbolos do reino das sombras (“*Mitrado de ouro e lua, em meu trono de esfinges*”, est. 2). A dança é descrita por sugestão do corpo teatral, que “*mima*”

e “finge” em movimentos inconscientes ou automáticos, como de alguém em transe (“coleios”, “frenesi”, “espasmo”), desde a primeira estrofe envolto em fogo que se desenvolverá em “febre” (est. 2), em “sangue” e “vício” (est. 3), aproximando a personagem de Circe, a feiticeira, que faz o ar apodrecer com a sua “perversão” (est. 5). Tudo culmina na morte da “maldita” (est. 7), mas note-se bem que, se a matriz evidente em “Bárbaro” é Oscar Wilde, Sá Carneiro acrescenta-lhe o drama íntimo de um sujeito-Herodes que, atingido o paroxismo, não manda matar Salomé como no fim da peça de Wilde — executa-a ele mesmo:

*“Traço o manto e, num salto, entre uma luz que corta,
Caio sobre a maldita... Apunhalo-a em estertor...” (est. 7)*

E mais: depois de uma suspensão, tudo reverte sobre o eu, pois “a dançarina morta” é uma face especular da “minha Alma”. O hesitar entre o fora-de-mim e a consciência sobre a qual se abate o peso deceptivo do mundo prossegue no soneto “Salomé”, em que o título é a única marca concreta da personagem: tudo o resto é evanescência, som, cor e luz em sinestesia, fluida fronteira entre o sólido e o líquido; a sensação de “frio” atrai a morte que o corpo da doida dançarina carrega, e as curvas que descreve, “resvala[ndo]”, suscitam a permanência em forma petrificada de “estátuas”. O verbo “mordorar-se”, frequente em Sá Carneiro (que o herda de Eugênio de Castro), é uma excelente síntese deste impressionismo sensacionista — nele confluem morte, dor, ouro, símbolos do par perversidade/ prazer, duplo de Eros/ Thanatos. Como em “Bárbaro”, também em “Salomé” o sujeito sofre a ação e se identifica com o ambíguo corpo da bailadeira, invocando a terceira personagem do mito, João Baptista:

*“Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...”*

Oscar Wilde cruza-se em Sá Carneiro com uma memória intertextual do Baptista de Eugênio de Castro, mas no autor de *A Confissão de Lúcio* a androginia ganha outro peso fantasmático, que assombra toda a sua obra. Os elementos herdados do Simbolismo são tratados com um radical abstracionismo, como não víamos ainda nos outros poetas de *Orpheu* — talvez porque uma revista e um movimento tão experimentalistas se façam assim mesmo, de textos maiores suportados por outros que, em segundo plano, lhe dão o indispensável enquadramento.

Precisamente aqui é que se encaixam os fragmentos de Pessoa sobre Salomé: textos inacabados, eles são no entanto a súplica magistral da concepção do drama estático explorado em outros passos da obra. A voz da princesa é, como em Mallarmé, a protagonista de um discurso em que outras personagens, em contracena, situam a referência às personagens secundárias de Oscar Wilde, mas é o retrato íntimo o que sobressai, numa atmosfera em que tempo,

memória e sensações estão desrealizados, abrandados, desacelerados pelo encantatório “*canto da sereia*” (p. 1, 1.6). Salomé não age, *fala*, tece com a voz o embalo do conto igual ao do sonho (p. 1, fim) que produz a hipotipose: pela invocação (p. 2), ela cria primeiro o nome e depois o corpo de João, como acentua o reiterar do performativo “*Quero*” e exprimem por exemplo as palavras “*estamos criando a história*” (p. 2). Mas “*quero*” é também o verbo do capricho e da hesitação, da arbitrariedade do que se diz: a princesa quer e não quer que João viva ou morra, quer e não quer que ele seja o profeta (e este seu lado infantil lembra ainda Flaubert). A dança é um ritual de morte que se equivale à palavra, compondo um cenário em que dizer é consumir, aniquilar, matar e matar-se:

“Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar à roda da tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo.” (p. 4, fim).

Nenhum Herodes precisa de mandar matar João ou mesmo Salomé: no fragmento de Pessoa, ela mesma congrega todos os papéis do mito, ela mesmo é o excesso, é o paroxístico cenário em que, atriz desmultiplicada em ecos do passado, tudo decorre. Não há mais ação a não ser interior, não há mais mundo que a dilacerada consciência do eu.

III. O mito de Salomé — provisório fim

Este panorama das ocorrências do mito de Salomé e de outros avatares do feminino perverso em *Orpheu* permitiu-nos desenhar a passagem da glosa de modelos para a problematização do mundo interior de um sujeito em crise. A fronteira cada vez mais fluida entre os gêneros, à medida em que entramos no século XX e nele avançamos, parece-me ligada a uma razão de ordem social e histórica: o mundo intelectual do século XIX e das primeiras décadas de novecentos é acessível aos homens, separados socialmente das mulheres; em caricatura, estas arrumam-se na escala que vai das “*castíssimas esposas que aninham em mansões de vidro transparente*” ou a “*imorais, tossindo nas sacadas*” (para usar os termos de Cesário Verde), e são, por isso, um enigmático continente negro, inibidor e ameaçador, sem acesso à palavra para formular o pensamento e o mundo. No *corpus* sobre Salomé entre o fim-de-século e *Orpheu* há apenas dois textos de autoria feminina, e isso não só porque, como se sabe, as mulheres escritoras em Portugal foram exceções até muito tarde, mas também porque para elas, como mostra a Madalena de Maria José Canuto, tais personagens não fazem mais que um sentido pitoresco. Que para autores homens, educados num mundo que, se não exclui, remete pelo menos as mulheres para um segundo plano, as Salomé, as Herodíades, Vênus, medusas, Judites e outras corporizem os fantasmas da castração e personifiquem o mistério do inatingível e obscuro outro, eis o que hoje, para nós, faz

algum sentido. E que o tema ganhe algum peso em ocorrências, na literatura e na arte, neste outro fim-de-século, é algo de muito interessante, como de outra vez procurarei estudar. Por agora fiquemos com o enigma de Salomé, afinal o enigma do feminino, que permanece e regressa, esplendorosa e terrível como a Esfinge.

Bibliografia

- ALMEIDA, D. Thomaz de. "Olhos", in *Orpheu* - 3 [1915 - 1917], Lisboa, Ática, 1984; pp. 77 — 79.
- CARVALHO, Ronald de. "A alma que passa", "Lâmpada nocturna", "Torre ignota", "O elogio dos repuxos" e "Reflexos (poema da Alma enferma)", in *Orpheu* - 1 [1915], Lisboa, Ática, 1971; pp. 29 - 33.
- CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando (Violante de Cysneiros, pseudônimo). "Ao sr. Alfredo Pedro Guisado", "Ao sr. Côrtes-Rodrigues", "A mim própria de há dois anos", in *Orpheu* - 2 [1915], Lisboa, Ática, 1976; pp. 63 - 65 (cf. *Antologia de poemas de Armando Côrtes-Rodrigues*, seleção e prefácio de Eduíno de Jesus, s/l, Arquipélago, 1956; pp. 119, 123 e 124).
- GUISADO, Alfredo Pedro. "Balada de Salomé", "Balada da morta" in *As treze baladas das mãos frias*, 1916), "A Princesa falando às Bailadeiras", "As Bailadeiras falando à Princesa", "Elegia do silêncio", "Trilogia das Princesas", "As exéquias da Princesa" (in *Mais alto*, 1917), "Ver-te", "Salomé", "Morte de Salomé", "Mãos de cega", "Sonho egípcio", "Esquecendo", "Recordando", "Princesa louca", "A canção dos meus sentidos", "A Bailadeira" e "Reza de S. João degolado" (in *Ânfora*, 1917), in *Tempo de Orfeu*, Lisboa, Portugalíia, 1969; pp. 31-34, 46-47, 65-72, 75-77, 101-113, 130-131, 134-140, 143, 146-148, 161-163.
(Cf. *Orpheu* — 1, 1915, para os poemas incluídos em *Ânfora*, 1917).
- LIMA, Ângelo de. "Cântico — Semi-Rami" e "Neitha-Kri", in *Orpheu* — 2 [1915], Lisboa, Ática, 1976; pp. 9-15 (cf. *Poesias completas*, organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991; pp. 75-81).
- NEGREIROS, José de Almada. "Mima — Fatáxa", in *Poesia — Obras completas*, vol. 4, Lisboa, Estampa, 1971; pp. 67-74.
- PESSANHA, Camilo. "Estátua", "Ó Magdalena, ó cabelos de rastos", "Vénus" e "Esvelta surge! Vem das águas, nua", in *Clepsydra — Poemas de Camilo Pessanha*, estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários de Paulo Franchetti, São Paulo, Editora da Unicamp, 1994; pp. 93, 94, 121-122, 134.
- PESSOA, Fernando. "Salomé" e "Fragments épars de Salomé", in Maria Teresa Rita Lopes. *Fernando Pessoa et le drame symboliste — Héritage et création*, Paris, Foundation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais, 1977; chap. III — "Quatre pièces dramatiques de Pessoa", pp. 515-523.
- QUENTAL, Antero de. "Visita", "Pequenina", "A Sulamita", "Sonho oriental", "Das Ummenbare" e "Ideal", in *Sonetos*, organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1994; pp. 64-67, 82 e 85.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. "Salomé", "Distante melodia", "Bárbaro" e "Ângulo", in *Indícios de ouro*, s/l, Edições presença, 1937; pp. 8, 18-19, 26-27 e 28-29.

Notas

1. Como diz um passo da "Advertência" das *Folhas Caídas* de Garrett.
2. Refiro-me aqui a um percurso de textos mais alargado, que na versão original deste artigo estudei.
3. Tome-se como síntese exemplar desse processo o rarefazer do corpo em "Álcool", de Mário de Sá-Carneiro; cf. *Dispersão*, 1914 (1ª ed.).