

JÚLIO CÉSAR DOS SANTOS MONTEIRO

SALOMÉ DE OSCAR WILDE NA
TRADUÇÃO BRASILEIRA DE JOÃO DO RIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Luana Ferreira de Freitas

Florianópolis
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Monteiro, Júlio César dos Santos

Salomé de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio [dissertação] / Júlio César dos Santos Monteiro ; orientador, Luana Ferreira de Freitas - Florianópolis, SC, 2012.

221 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução do drama. 3. Oscar Wilde. 4. João do Rio. 5. Intertextualidade. I. Freitas, Luana Ferreira de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Dissertação julgada adequada para a obtenção do grau de
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO
Área de concentração: Processos de Retextualização

Teoria, Crítica e História da Tradução.

Aprovada em sua forma final pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
da Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a Andreia Guerini
Coordenadora do Curso

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Luana Ferreira de Freitas
Presidente (Orientadora)

Prof^a. Dr^a Marie-Hélène Catherine Torres

Prof^a. Dr^a. Ana Maria César Pompeu

Prof^a. Dr^a. Alessandra Matias Querido (Suplente)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a Luana Ferreira de Freitas, pela generosidade, pela disponibilidade e pelo incentivo constantes, além de sua sabedoria e de sua delicadeza tão cativantes.

À Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini, pelo auxílio precioso no momento mais difícil, pelas orientações e pelas dicas.

À Prof^a. Dr^a. Marie-Hélène Catherine Torres e ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, componentes da banca de qualificação, pelas sugestões e pelo incentivo.

A todos os funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em especial aqueles que ministraram os cursos que frequentei, que tanto contribuíram para minha formação.

Aos funcionários da Biblioteca Universitária, sem os quais não conseguiria atingir meus objetivos.

Aos colegas de curso, pelas conversas, pelas trocas e tantas outras contribuições.

Aos amigos e à família, em especial minha mãe, pela paciência e tolerância nos momentos difíceis.

Porque a Arte não nos fere nunca. As lágrimas que derramamos no teatro representam, tipicamente, as emoções estranhas e estéreis que a Arte tem por missão despertar... Por meio da Arte e somente por ela podemos conseguir nossa perfeição.

Oscar Wilde

RESUMO

Este estudo investiga a tradução do texto dramático *Salomé*, de Oscar Wilde, realizada por João do Rio, na primeira década do século XX. O trabalho aponta os contatos e as repercussões na literatura brasileira desencadeadas a partir da tradução da peça de Oscar Wilde. Examinamos a função da tradução feita para a concretização cênica e a possível primazia do texto escrito dentro do sistema teatral. Iniciamos com o percurso literário de Oscar Wilde na literatura inglesa e sua recepção no Brasil. Discutimos fundamentos teóricos propostos por Antoine Berman e Itamar Even-Zohar, entre outros, e refletimos sobre a tradução do texto dramático de acordo com as teorias de Susan Bassnett, Sirkku Aaltonen e Patrice Pavis. Finalizamos com uma análise da tradução de *Salomé*.

Palavras-chave: Oscar Wilde, tradução do drama, *Salomé*, intertextualidade, João do Rio.

ABSTRACT

This study investigates the translation of the dramatic text *Salomé*, by Oscar Wilde, made by João do Rio, in the first decade of the twentieth century. The discussion points out the contacts and the repercussions in Brazilian literature triggered by the translation of the play by Oscar Wilde. We examine the function of the translation made for stage performance and the possible primacy of the written text within the theater system. We begin with Oscar Wilde's literary career in English literature and its reception in Brazil. We discuss theoretical foundations proposed by Antoine Berman and Itamar Even-Zohar, among others, and reflect on the translation of the dramatic text in accordance with the theories of Susan Bassnett, Sirkku Aaltonen and Patrice Pavis. We conclude with an analysis of the translation of *Salomé*.

Keywords: Oscar Wilde, drama translation, *Salomé*, intertextuality, João do Rio

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I - OSCAR WILDE: TRADIÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIAS	23
1.1. OSCAR WILDE NA LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA. ..	25
1.2. OSCAR WILDE NO BRASIL.....	39
CAPÍTULO II - TRADUZIR TEATRO: DIÁLOGO ENTRE SISTEMAS SEMIÓTICOS	53
2.1. ALGUNS FUNDAMENTOS TEÓRICOS	54
2.2. TRADUÇÃO DE TEATRO – A DIFÍCIL TAREFA DE MEDIADOR	61
2.3. TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO: ARTE LITERÁRIA E ARTE ESPETACULAR?	67
2.4. TRADUÇÃO PARA O TEATRO – SUAS ESPECIFICIDADES E SUA FUNÇÃO	70
CAPÍTULO III – SALOMÉ, DE OSCAR WILDE, POR JOÃO DO RIO	79
3.1. O TEXTO DE PARTIDA DE OSCAR WILDE	80
3.2. A REPERCUSSÃO DAS TRADUÇÕES DE JOÃO DO RIO	91
3.3. <i>SALOMÉ</i> , A TRADUÇÃO.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
BIBLIOGRAFIA	121
ANEXOS	Erro! Indicador não definido.
ANEXO A - <i>SALOMÉ</i> . A TRAGEDY IN ONE ACT	129
ANEXO B - TRADUÇÃO DO JOÃO DO RIO	167

***Salomé* de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio**

INTRODUÇÃO

Oscar Wilde (1854-1900), escritor renomado, hoje atrai um grande número de admiradores e estudiosos, sobretudo na Inglaterra. Sua obra é constantemente revisitada por leitores comuns ou “especializados”, como estudiosos e profissionais de Letras, que o resgatam através das mais variadas reescrituras: traduções, adaptações, resenhas, ensaios, entre outras.

Atualmente, o nome de Oscar Wilde é um dos mais conhecidos no âmbito das literaturas de língua inglesa. Suas obras foram todas reeditadas nos últimos vinte anos e traduzidas para diversos idiomas. Seus escritos atraíram e até hoje atraem grande público, principalmente os contos e as novelas, assim como seus textos teatrais, que permanecem entre as mais conhecidas e apreciadas do teatro inglês. Suas peças são frequentemente traduzidas, encenadas e adaptadas para o palco ou para o cinema em vários países. No Brasil, de acordo com Gentil Faria, no período entre 1899 e 1984 foram feitas mais de uma centena de traduções (1988, p. 134).

Entretanto, sua biografia mostra que depois de se lançar no mundo literário e conhecer a glória, o grande escritor terminou seus dias no esquecimento, pagando à sociedade conservadora de sua época a pena de possuir uma natureza singular.

Oscar Wilde nasceu na Irlanda e, aos dezenove anos, partiu para Oxford para aprimorar seus estudos, até fixar residência em Londres em 1879, onde tornou-se conhecido principalmente no teatro, conseguindo reconhecimento da crítica e do público. Conquistou rapidamente a admiração, como também o temor da sociedade, que ele adúlava e ironizava, bombardeando-a com suas tiradas a fim de derrubar os pilares da hipocrisia, chocando a aristocracia com seu comportamento considerado inadequado para a realidade vitoriana.

Oscar Wilde é lembrado principalmente por suas comédias. Isso se deve, ao menos em parte, à sua astúcia na escolha do gênero, exatamente por considerá-lo o caminho mais rápido e fácil para atingir a celebridade e provocar a burguesia de seu tempo (FARIA, 1988, p. 24).

Uma das mais conhecidas obras de Oscar Wilde é *Salomé*, peça em um ato, na qual percebemos o brilho de seu talento literário quando, a partir de um trecho bíblico apresentado em Mateus 14 e Marcos 6, o artista cria um drama com todos os elementos característicos da cultura

decadente *fin-de-siècle* no final do século XIX. A saber, um drama com perversões psicosssexuais, envolto num clima exótico, místico, simbólico, com doses de paganismo, demonismo, necrofilia e lirismo. *Salomé* é considerada por John. L. Styan uma obra simbolista, especialmente pelo uso da linguagem muito elaborada e rítmica, isto é, ora repetitiva, ora silenciosa, além dos elementos simbólicos e a sensação onírica, entre outros (STYAN, 1981, p.36). Para Mario Praz a peça é uma paródia do movimento decadente e, como tal, chega perto de ser uma obra prima (PRAZ, 1933, p. 312). De fato, Wilde reuniu em *Salomé* os traços de estilo que acabaram projetando a peça como marco do decadentismo inglês (LEVIN, 1996, p. 124).

Essa peça foi escrita originalmente em francês em Paris (1891), em uma das estadias do escritor por lá. Impressa em Londres e Paris em 1893, ainda em francês, só mais tarde, foi traduzida para o inglês, em 1894, por Lord Alfred Douglas.

Na Inglaterra, a peça logo seria incorporada aos movimentos sociais: as feministas, os homossexuais ou as vanguardas artísticas. O que colaborou para a reação radical dos puritanos vitorianos. Eles proibiram sua encenação, que só veio a acontecer em 1895, em solo francês.

Embora marginalizada pela comunidade literária inglesa até poucas décadas atrás, *Salomé* obteve grande prestígio em muitos países da Europa, inclusive em Portugal e também no Brasil, graças ao trabalho de seus tradutores e da divulgação desta e de outras obras de Oscar Wilde feitas por João do Rio a partir do final do século XIX.

Vale lembrar que João do Rio (1881-1921) foi um importante intelectual no Rio de Janeiro. Homem de letras, jornalista, autor teatral, cronista mundano entre outras atividades. Considerado o primeiro grande repórter brasileiro no início do século XIX (MAGALHÃES JR., 1978, p. 32), além de ter feito grande número de traduções, principalmente vertendo os escritos de Oscar Wilde para a língua portuguesa. Aproveitando-se de seus conhecimentos linguísticos, literários, culturais, etc., juntamente com sua popularidade, João do Rio pôs-se a serviço da divulgação do esteticismo e das obras do escritor inglês, que entrou na moda entre os brasileiros, empurrado por suas traduções e citações, os quais deram início ao *wildianismo* entre nós (BROCA, 1975, pp.110-111).

Entre os chamados wildeanos, destacaram-se Elísio de Carvalho, que realizou a primeira tradução para a língua portuguesa de um texto de Wilde em 1899 e, claro, João do Rio, que alguns anos mais tarde, começaria a traduzir e inserir os textos de Oscar Wilde no sistema

literário brasileiro incansavelmente.

Devido à importância de *Salomé* no sistema literário brasileiro, o objeto de nosso estudo será a análise da tradução feita por João do Rio. Esta tradução apareceu primeiramente de forma fragmentada em 1905, na revista *Kosmos: revista artística científica e literária*, números 4/abril, 5/maio e 6/junho. Só foi publicada em volume único em 1908 pela Livraria Garnier no Rio de Janeiro e em Paris. Foi a primeira tradução para a língua portuguesa também em Portugal e, mesmo depois de muitos anos com o aparecimento de outras traduções (1910 e 1920), ainda era a mais popular e a mais usada em encenações teatrais em Portugal.

Tal estudo justifica-se primeiramente pelo caráter emblemático da peça, que causou polêmica na sociedade inglesa da época, provocada pelo gênio criativo de um artista visionário que ansiava precocemente por uma modernidade e uma liberdade que lhe custaram caro. Ainda mais, interessa-me o fato de que o texto que escandalizou a Inglaterra de então, teve uma boa recepção por aqui e grande repercussão entre escritores, artistas e leitores. Além disso, a tradução para o teatro merece mais atenção do que vem recebendo. E, acima de tudo, porque no Brasil, não há muitos estudos sobre a tradução desta peça feita num momento muito especial para a literatura do país, a chamada *Belle-Èpoque* da literatura brasileira. Um momento de grandes mudanças, de modernização do país, que prenunciava o Modernismo em nossas Letras e que assistia a formação de um público leitor.

Minha análise da tradução será amparada por um arcabouço teórico que pode ajudar a organizar o percurso e a entender certos aspectos do trabalho tradutório e suas implicações, seja no que concerne à escassez de estudos que se dedicam especificamente à tradução do texto dramático, questões essas já apontadas por Susan Bassnett em *Estudos de Tradução* (2003, p. 189) e por Patrice Pavis em *O Teatro no Cruzamento de Culturas* (2008, pp. 123-125), seja nas especificidades que a tradução demanda, como sua relação com a enunciação e com a recepção pelo público. Outros teóricos incluídos no estudo são Sirkku Aaltonen, principalmente através de seu livro *Time Sharing on Stage* (2000) e José Roberto O'Shea (2009, pp. 109-115).

Pretendemos também considerar a teoria dos Polissistemas, desenvolvidas principalmente por Even-Zohar, entre outros teóricos, que coerentemente nos explica as relações entre os vários sistemas, entre eles os literários, que se conectam de várias maneiras, sendo uma das mais privilegiadas, as traduções. Elas, ainda de acordo com o estudioso,

formam um subsistema com um importante papel no contato e nas trocas que estabelecem mudanças no sistema literário.

Consideramos igualmente as questões teóricas relativas à ética das traduções, o etnocentrismo e as deformações encontradas nas mesmas. Pretendemos nos guiar pelas teorias de Antoine Berman, que postulou uma prática de análise de tradução levando em conta as decisões do tradutor, evidenciando um sistema de deformação dos textos. Nossa analítica da tradução terá como ponto de partida as teorias bermanianas, numa tentativa de explicitar os procedimentos da tradução.

Devemos nos lembrar que a tradução é constante reflexão sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência (BERMAN, 2007, p. 19), que aparentemente abre o espaço do debate, das trocas, das diferenças. Toda tradução apresenta problemas, assim como aponta para possíveis soluções. Não existe tradução perfeita, nem análise perfeita ou conclusiva, pelo contrário, as traduções são dinâmicas e inacabadas. Resta-nos achar um caminho que nos conduza para dentro delas.

Nesse sentido, o presente trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, pretendemos mostrar como se deu a recepção de Oscar Wilde no Brasil, sua fortuna literária, os textos traduzidos e seus principais divulgadores, os tradutores. Antes disso, no entanto, faremos um levantamento biográfico e literário, através do qual tentaremos entender suas ideias, suas influências, sua trajetória no mundo literário e sua importância no cânone literário inglês.

No capítulo dois, trataremos uma reflexão sobre a traduzibilidade do texto literário, em especial a tradução do gênero dramático. Abordaremos alguns teóricos e suas contribuições para a disciplina, entre os quais, Friedrich Schleiermacher e Antoine Berman e suas preocupações com a ética das traduções. Incluiremos aí os questionamentos de Lawrence Venuti e sua apologia à tradução “estrangeirizante”. Em seguida trataremos da tradução do texto dramático tanto em sua função apenas literária, isto é, para a leitura, como também e, principalmente, como um dos elementos da concretização cênica. Para ajudar na reflexão, discutiremos as proposições de Susan Bassnett, Patrice Pavis e Sirkku Aaltonen, assim como as reflexões do tradutor renomado José Roberto O’Shea e alguns semioticistas e pesquisadores da área.

No capítulo três, trataremos do texto da peça *Salomé*. Primeiro, tentaremos demonstrar as influências, as circunstâncias e outras questões envolvidas na composição do texto de partida. Depois, veremos a chegada do texto de Oscar Wilde ao sistema literário brasileiro através de João do Rio, ou seja, a recepção e a repercussão do

escritor irlandês. Por fim, discutiremos a tradução criada pelo intelectual brasileiro que não poupou esforços para divulgar as ideias estéticas e literárias de Wilde na sociedade letrada da *belle époque* brasileira.

Dessa forma, conforme mencionado anteriormente, o estudo que propomos seguirá a organização abaixo:

Capítulo I - Oscar Wilde: tradição e tradução literárias

1.1. Oscar Wilde na literatura de língua inglesa.

1.2. Oscar Wilde no Brasil

Capítulo II - Traduzir teatro: diálogo entre sistemas semióticos

2.1. Alguns fundamentos teóricos

2.2. Tradução de teatro - a difícil tarefa de mediador

2.3. Tradução do texto dramático: arte literária e arte espetacular?

2.4. Tradução para o teatro: suas especificidades e sua função

Capítulo III - *Salomé de Oscar Wilde* por João do Rio

3.1. O texto de partida de Oscar Wilde

3.2. A repercussão das traduções de João do Rio

3.3. *Salomé*, a tradução

Considerações Finais

Bibliografia

Anexos: *Salomé* (original e tradução)

CAPÍTULO I - OSCAR WILDE: TRADIÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIAS

A prisão de Oscar Wilde foi uma catástrofe que não apenas destruiu sua carreira como escritor como também obscureceu sua obra no final do século XIX. O escândalo da prisão desviou a atenção da obra de Oscar Wilde para a sua vida pessoal e atraiu tantos biógrafos, que a maioria deles ignorou sua obra e, pelo menos durante a primeira metade do século XX, raros estudos críticos sobre sua produção literária foram feitos. Mais tarde, principalmente nas últimas décadas do século XX, parece ter havido uma redescoberta de sua produção literária e esse reconhecimento confirmou seu lugar dentro do cânone literário inglês. Pouco mais de um século depois de sua morte, suas obras são traduzidas para dezenas de idiomas e suscitam interesse em várias regiões do planeta¹.

Oscar Wilde possui extraordinária habilidade com a língua escrita, criando frases e diálogos precisos, jogos de palavras e trocadilhos de grande efeito, paradoxos, epigramas e poemas, entre outros. Mesmo um estudo informal revela que suas obras não são só agradáveis e com pouco conteúdo, como alguns já disseram, mas trabalhos que expressam profundamente as ideias e a natureza de seu autor.

O escritor irlandês, estabelecido em Londres nas últimas décadas do século XIX, em pleno reinado da rainha Vitória, sempre foi um acadêmico invejável, possuía grande erudição, com conhecimento das culturas e das línguas clássicas, amante das artes, além de ter sido um grande viajante, uma vez que conheceu a França, a Itália, a Grécia e outras partes da Europa enquanto ainda era estudante. Também transitava entre nobres e burgueses de sua época e seu círculo de amigos era formado principalmente por artistas, pintores, poetas, críticos literários e membros da alta sociedade (SCHIFFER, 2011, pp. 94-95).

Vale ressaltar que Oscar Wilde foi um grande crítico em relação aos ingleses e sempre se considerou um celta, fazendo do nacionalismo dos pais a matriz patriótica de suas próprias origens, como veremos

¹ Segundo Peter O'Neill (2009), no Brasil foram feitas mais de 400 traduções de, ou sobre, autores irlandeses entre 1888 e 2009. Entre eles destaca-se Oscar Wilde no topo da lista com *O retrato de Dorian Gray*. Seguido por nomes de peso como James Joyce, G. Bernard Shaw e Samuel Beckett. Disponível em <http://www.gogobrazil.com/owilde.html>> Acesso 23 de março 2010.

adiante. O individualismo, sua postura crítica, suas provocações à sociedade vitoriana, seu anseio pelo novo e pelas mudanças, o levava a desafiar a todos com as atitudes extravagantes para a época, reforçado por suas escolhas sexuais. O contexto não era muito favorável e não tardaria para que ele tivesse os primeiros problemas com a justiça vitoriana. *Salomé*, peça em um ato que escrevera em francês em 1891, em Paris, para ser encenada em Londres, foi censurada pelos lordes vitorianos em junho de 1892.

As grandes capitais europeias experimentavam uma efervescência cultural nas décadas de 1880 e 1890, consideradas as décadas mais ricas da história cultural do século XIX no mundo ocidental. Paris representava a capital da cultura. Naquele momento, artistas e intelectuais, entre eles irlandeses, viveram intensamente e influenciaram a cena cultural e deveríamos “reconhecer sua relevância para a compreensão de nosso tempo” (MUTRAN, 2002, p. 16).

De acordo com Mutran, “o triângulo mágico” Londres-Paris-Dublin foi por onde circularam nomes “indissociáveis da própria noção de fin-de-siècle”:

Nutridos pela visceral ligação com a Irlanda, sua primeira pátria, atraídos pela efervescência da Londres vitoriana, esses artistas foram, na verdade, cidadãos do mundo, integrados no cosmopolitismo acolhedor da capital francesa. Fechando o circuito entre as três pátrias de seu espírito, captaram nelas, tanto quanto nas raízes de seu próprio gênio, as confluências e rupturas que antecedem a modernidade (2002, p. 9).

Vale lembrar que o movimento cultural que ocorria em Paris repercutiu no Brasil, em especial no Rio de Janeiro. As evidências dessa repercussão são reveladas pela atuação de intelectuais como João do Rio, jornalista ainda jovem e escritor em começo de carreira na virada do século XIX. Tal qual Oscar Wilde fez na literatura inglesa, João do Rio desejava erudição e renovação para sua própria produção literária e para a literatura brasileira, tentando implantar novos modelos na arte, na dramaturgia e no jornalismo (GOMES, 2005, pp. 12-18). Para ajudar na árdua tarefa, assim que conheceu e se identificou com a obra e a vida de Oscar Wilde, passou a divulgar notícias, nas colunas dos jornais para os quais escrevia, sobre seus livros e promover palestras sobre suas ideias estéticas e literárias, enquanto dedicava-se a traduzir obras escritas pelo escritor, ou sobre o escritor irlandês. Essas ações, principalmente as

traduções, foram muito importantes, pois atuaram como meio de contato com a obra e a vida de Oscar Wilde.

Desta forma, Oscar Wilde tornou-se popular nos meios literários e na sociedade carioca, que também passava por grandes mudanças, graças às reformas urbanas, a exemplo de Paris. Havia um grande fascínio pela cultura francesa e assim como na França, o Rio de Janeiro vivia sua *Belle Époque* literária brasileira (FARIA, 1988, pp. 75-76).

Uma das traduções mais conhecidas feitas por João do Rio foi a peça teatral *Salomé* (1893), publicada primeiramente na revista *Kosmos*, em abril, maio e junho de 1905 e em volume único no ano de 1908. Mais adiante, no capítulo 3, trataremos da peça, do texto de partida e do texto traduzido e, a seguir, passaremos a discutir a vida e a obra de Wilde, suas ideias, sua produção literária e sua importância dentro da literatura inglesa. Depois veremos como foi a repercussão de Wilde no sistema literário brasileiro e a imprescindível contribuição dos tradutores, entre os quais, destacamos João do Rio.

1.1. OSCAR WILDE NA LITERATURA DE LÍNGUA INGLESA.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nasceu em Dublin, Irlanda, em 16 de outubro de 1854. Foi o segundo filho de William Robert Wilde e Jane Francesca Elgee, ambos pertencentes à antiga burguesia irlandesa protestante e fervorosos nacionalistas. O pai, médico de olhos e ouvidos era notório por sua vida amorosa (teve três filhos fora do casamento) e reconhecido por sua perícia profissional. Devido à sua reputação profissional recebeu o título de *Sir* e a nomeação para ser o oftalmologista da rainha Vitória. *Sir* Wilde também apreciava folclore irlandês, antiguidades e história celta, tendo inclusive alguns livros publicados sobre folclore e mitologia celta. A mãe, dedicada e ligada às artes e aos artistas mais renomados de Dublin de sua época, era uma celebridade local principalmente devido aos poemas revolucionários que publicou em 1846 na revista político-literária *The Nation*. Ela usava o pseudônimo Speranza e costumava dizer que descendia de Dante Alighieri, demonstrando sua megalomania e um toque de esnobismo. Nacionalista ferrenha, defendia a independência da Irlanda e as ideias feministas. *Lady* Wilde gostava de desfilar pela casa como uma diva no palco de um teatro. Tinha um gosto especial pela encenação, era cômica e enfática, gostava de “causar sensação” como ela mesma confessou (SCHIFFER, 2011, pp. 23-24). Essa mãe com ideias subversivas, discurso acalorado, militante no movimento separatista, além de muito

vaidosa, exerceu desde cedo enorme influência sobre Oscar. Influência não apenas no gosto pelo teatro, pela poesia clássica, pela literatura, como também no amor pelas raízes celtas, pela independência e pela aversão aos ingleses. Oscar, por sua vez, retribuía com carinho, permanecendo sempre muito próximo dela. Ele a venerou por toda a vida (SCHIFFER, 2011, pp. 26-27). Em *De Profundis* (1905/1924), escrito na prisão em 1896, Wilde arrependido de seus atos, demonstrou sua ligação com os pais e com a pátria e lamentou ter perdido e desonrado o nome que recebeu:

Minha mãe [...] e meu pai me deixaram como herança um nome que haviam tornado nobre e honrado não apenas na literatura, na arte, na arqueologia e na ciência, mas na própria história do meu país. Aquele nome, eu o desonrara para sempre, fizera dele objeto de zombaria entre a gente mais reles, arrastara-o pela lama, lançara-o às bestas [...] e aos tolos [...]. Nenhuma pena pode descrever, nem papel algum registrar, o que sofri então – e o que ainda hoje sofro (2009, p. 66).

Depois que a Grande Fome se agravou, o jornal *The Nation* foi fechado. Pouco depois, Lady Wilde decidiu traduzir um enigmático romance gótico, *Sidonia the Sorceress* (1849). Ela fez uma tradução livre da demoníaca *Sidonia von Bork* de Wilhelm Meinhold. Oscar afirmava que a história dessa feiticeira sádica e necrófila, que sentia prazer dançando sobre caixões, era uma de suas leituras favoritas quando garoto (SCHIFFER, 2011, p. 29). Essa pode ter sido a primeira fonte de onde Oscar, mais tarde, extrairia elementos satânicos ou de mistério para compor obras como *Salomé* e *O retrato de Dorian Gray*.

Vale lembrar, ainda, que Wilde tinha um irmão, William, que se tornaria jornalista e uma irmã mais nova muito ligada a ele, Isola, além de duas meias-irmãs, Emily e Mary, e um meio-irmão, Henry. Sua irmã legítima faleceu precocemente em 1867, aos nove anos. O fato afetou a todos, principalmente ao jovem Oscar. Teria sido para ela que compôs, em 1877 seu primeiro poema: *Requiescat* [Descanse], que só veio a publicar em 1881 (SCHIFFER, 2011, p. 19). Anos mais tarde, em 1871, algumas semanas depois de ter ingressado no Trinity College, recebeu a notícia trágica da morte de suas meias-irmãs, mortas queimadas acidentalmente. Na sequência, ele perdeu seu pai, em 1876.

Como vemos, a adolescência de Oscar foi marcada pelo luto. Talvez as experiências dolorosas, ou até traumatizantes para o adolescente sensível e profundo que era, possam explicar a origem das diversas mortes violentas que ocupariam menos de dez anos mais tarde muitas páginas de suas obras. Notamos o fim trágico em vários de seus heróis, como revelam os diversos assassinatos de Dorian Gray e seu suicídio final. Poderíamos citar também outros textos recheados de mortes perversas como em *O crime de Lorde Artur Savile* (1891), em *O fantasma de Canterville* (1891), em “Pena, lápis e veneno” (1891) e na dramática peça *Salomé* (1893/1894).

Enquanto Oscar Wilde se preparava para lançar-se no mundo literário, foi um aluno modelo. Durante sua permanência na Portora Royal School, um internato em Enniskillen, de 1865 a 1871, ele foi um aluno brilhante, apesar de algumas brigas com colegas (SCHIFFER, 2011, p. 37). Nesta escola real, frequentada pela alta burguesia irlandesa, estava também seu irmão Willie, ótimo pianista, enquanto Oscar preferia a literatura à música. Oscar já dominava o grego e o latim, conhecia profundamente os autores clássicos e era capaz até de traduzi-los instantaneamente, além de dominar o francês. Ao término de seus estudos, Oscar foi premiado com uma bolsa por sua excelência nos estudos dos clássicos gregos. Transferiu-se para o Trinity College, em Dublin, em 1871, onde ficou até 1874.

No Trinity College, o comportamento de Wilde já demonstrava atitudes irreverentes e esnobes. “No Trinity, pode-se ver Wilde reunindo lentamente os elementos de seu comportamento em Oxford – as afinidades com os Pré-Rafaelitas, as roupas de dândi, a sexualidade ambígua, o desprezo pela moral convencional” (ELLMANN, 1988, p. 40). Durante aquele período, Wilde, leitor voraz, consumia os poetas modernos que a posteridade consagraria: Keats, Wordsworth, Shelley, Byron, Blake. Também seus favoritos: Swinburne, Baudelaire, com *As Flores do Mal* (1857), além de Flaubert e Théophile Gautier, cujo prefácio de *Mademoiselle du Maupin* (1835) é um verdadeiro manifesto não apenas da teoria wildiana da “Arte pela Arte”, mas também do dandismo em geral, do qual trataremos adiante.

Ainda em 1874, Wilde ganhou uma bolsa de estudos para o Magdalen College, em Oxford. Em 1876, Wilde publica sua primeira poesia, versão de uma passagem de *As Nuvens* de Aristóфанes: “Coro de Virgens das Nuvens”. O jovem poeta continuaria publicando poesias em periódicos irlandeses e ingleses e colecionando prêmios (LAVÉRE, 2007, pp. 41-42). Naquele momento, Oxford estava mergulhada numa

efervescência de ideias, influenciavam o modo de viver e de pensar dos jovens estudantes. Escolas filosóficas como a dos neo-hegelianos (encabeçada por T. H. Green); teorias da evolução (de Darwin e Huxley); a música sirênica dos *Poemas e Baladas* de Swinburne; as novas tendências na decoração de interiores (o gosto pela porcelana azul); e a estética dos pintores pré-rafaelitas (LAVÉR, 2007, pp. 14-15).

Wilde foi bastante influenciado pelos pré-rafaelitas. Ele conhecia profundamente o movimento que fazia parte do que Wilde chamava de Grande Renascimento Inglês das Artes, do qual ele se fez uma espécie de embaixador, logo depois de deixar Oxford. Como integrante do renascimento literário e artístico que se processava na Inglaterra, Wilde fez várias conferências sobre o tema. A primeira conferência foi feita nos Estados Unidos com o tema *O Renascimento Inglês na Arte* e foi publicada pela Sea-Side Library em janeiro de 1881. Nela Wilde examina as partes desse renascimento da arte na Inglaterra, caracterizado pela união entre o classicismo e o romantismo e depois descreve os seus princípios, entre eles os pré-rafaelitas. Em seu texto, encontramos as explicações sobre a origem, fundação, influências, inspiração, enfim, tudo é minuciosamente explicado com clareza e brilhantismo. Tanto que suas conferências foram um sucesso (SCHIFFER, 2011, p. 115).

O próprio Wilde explicava nas conferências que a Irmandade dos Pré-Rafaelitas era um grupo de poetas e pintores, admiradores de Keats, que se reuniam para discutir arte. O grupo foi fundado em 1847 por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais (1829-1896) e tornou-se uma sociedade de jovens resolvidos a revolucionar a pintura e a poesia inglesas (WILDE, 2007, p. 1005). O movimento surgiu como reação à arte acadêmica inglesa que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Eles reverenciavam o próprio Rafael (1483-1520) e os pintores religiosos primitivos anteriores a ele, considerando os posteriores simples imitadores do mestre. Os Pré-Rafaelitas buscavam restituir à pintura a naturalidade e a simplicidade que eles acreditavam terem sido perdidas depois de Rafael, demonstrando em suas próprias obras a superioridade do realismo – observar o frescor da natureza e transferi-lo para a tela – à simples assimilação (ALTICK, 1973, pp. 288-289).

Na opinião de Munira Mutran, os Pré-Rafaelitas foram um grupo de pintores revolucionários com alguns princípios estéticos, cuja finalidade era renovar a arte na Inglaterra. Seus quadros teriam absoluta fidelidade às minúcias da natureza, deveriam ser pintados ao ar livre e o “*chiaroscuro*” dos velhos mestres seria substituído por um fundo

branco no qual cores puras dariam a impressão de cenas surpreendentemente brilhantes. A natureza era transcrita para seus quadros sem seleção ou rejeição de nada. Os Pré-Rafaelitas pretendiam trabalhar a partir de temas religiosos, medievais ou literários. Eles haviam estabelecido ligações estreitas com a literatura, retirando seus temas da Bíblia, de Chaucer, de Shakespeare, da novela de cavalaria e dos poemas românticos. A influência do movimento permeou inúmeros aspectos da vida vitoriana, nos móveis, na decoração, na arquitetura, no formato de livros, nas ilustrações, nas roupas e até na aparência física das mulheres que buscavam imitar “*the Rossetti face*”. Pode-se afirmar, ainda, que as mulheres nos quadros Pré-Rafaelitas ou são mulheres fatais ou heroínas trágicas (MUTRAN, 2002, pp. 177-178).

O turbilhão de ideias *fin-de-siècle* ocorreu, sobretudo, em Londres, Paris e em algumas outras capitais europeias como Dublin, na Irlanda. No entanto, a cidade que mais seduziu artistas e intelectuais ingleses foi Paris. Segundo a concepção dos ingleses, a capital da França era também a capital da “elegância, da beleza, das artes, do *esprit* [espírito] e do sexo” (MUTRAN, 2002, p. 222). Por outro lado, Londres pulsava vigorosamente ao som das máquinas nas fábricas, no auge da revolução industrial, das novas invenções e do progresso.

Na segunda metade do século XIX, ocorriam também as manifestações de misticismo e ocultismo. Havia interesse pelo mundo invisível dos anjos e demônios, pelo sobrenatural e até grupos de estudiosos de astrologia ou magia. Isso se deu, sobretudo, como reação ao desenvolvimento acelerado da ciência, às teorias evolucionistas de Darwin e ao materialismo. No âmbito religioso, o Protestantismo e o Catolicismo conviviam mal. Era comum a conversão para a igreja católica nesse período, como fez Wilde, Barbey d’Aurevilly, Huysmans, Verlaine e Beardsley (HAUSER, 2003, p. 916).

O momento apresentava grande diversidade cultural: os valores tradicionais eram questionados a cada momento – o anjo do lar vitoriano era substituído pela mulher emancipada; a devoção ao trabalho era desafiada pela arte de não fazer nada do *dandy* ocioso; a utilidade, virtude vitoriana por excelência, era desprezada; anunciava-se que ética e estética não estavam necessariamente juntas. O “novo” aparecia em tudo: um corpo novo para a mulher; a decoração nova nas casas; *l’art nouveau*; *New Hedonism*; uma nova visão de mundo etc. Além disso, os artistas traziam para dentro do austero ambiente vitoriano, apesar da hipocrisia e da censura, o “demônio da sexualidade” (MUTRAN, 2002, pp. 224-226).

Naquele momento, também transitavam ideias sobre a doutrina esteticista, uma espécie de expansão do Pré-Rafaelismo, uma vez que a poesia e a pintura de Rosseti inspiraram os estetas. As maiores influências para a formação do movimento foram os professores de Wilde em Oxford: John Ruskin (1819-1900) e Walter Pater (1839-1894), com quem teve grande afinidade intelectual, tanto que, mais tarde Wilde se tornaria um discípulo do movimento. A partir de sistemas filosóficos próprios e de suas respectivas visões de mundo, esses dois grandes estetas exprimiram justamente as duas principais vertentes do pré-rafaelismo: o hedonismo fortemente materialista de Pater e o ascetismo quase religioso de Ruskin, uma síntese ideal para as concepções estéticas que Wilde divulgaria.

Estas concepções estéticas propunham o belo como antídoto para os horrores da sociedade industrial e cujo mote principal era “a Arte pela Arte”. O objetivo do artista era captar a beleza da maneira que ele considerasse mais adequada, desprezando qualquer preocupação social ou, até mesmo valores associados à esfera ético-moral. Viver intensamente, tirando das experiências o máximo de prazer, deixando-se levar pelas sensações e impressões sensoriais. O subjetivismo e o hedonismo contra a vulgaridade do gosto da classe média (ALTICK, 1973, pp. 291-293).

As concepções estéticas de Wilde privilegiavam extraordinariamente o papel da imaginação e do símbolo na tentativa de representar a realidade, ou seja, na transposição da Vida para a Arte. O prefácio que Wilde escreveu para *O Retrato de Dorian Gray* (1891) revela seu projeto estético através de um apanhado de aforismos, bem ao seu estilo. Como vemos, a seguir:

Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que buscam sob a superfície, fazem-no por seu próprio risco. Os que procuram decifrar o símbolo, correm também seu próprio risco. Na realidade, a obra reflete o espectador e não a vida[...] Toda arte é completamente inútil (WILDE. 2007, 55).

Wilde rejeitou o Realismo, que considerava uma mera imitação da vida e também o Naturalismo. Além disso, o escritor desafiou a noção de mimese e causou impacto com sua declaração que a vida imita a arte (MUTRAN, 2002, p. 230). Para ele a arte é um véu e não um

espelho, conforme escreveu no ensaio *A Decadência da Mentira*, um dos textos teóricos mais influentes do período, segundo Mutran:

A arte encontra sua perfeição em si mesma e não fora. Não se deve julgá-la de acordo com um modelo exterior. É mais um véu que um espelho. Possui flores e pássaros desconhecidos em todas as matas. Cria e destrói mundos e pode arrancar a lua do céu com uma espada escarlate [...] (WILDE, 2007, p.1083).

A insistência do movimento estético na “Arte pela Arte” nada mais era do que uma busca de novos valores, como acontece em qualquer movimento filosófico ou político. Porém, seus valores e motivações foram questionados a partir do destino de Oscar Wilde, que defendia suas ideias desde o final da década de 1870 e também por não haver outro escritor conhecido para consolidar a doutrina da beleza estética.

Atribuir valores absolutos para abstrações tais como arte, beleza e cultura é parte de uma busca de valores que não mudam, dentro de um universo que mudava muito rapidamente durante o final da era vitoriana.

Wilde fixou-se em Londres, em 1879, mas mesmo antes de sair de Oxford, ele já era uma celebridade. Já circulavam por Londres rumores sobre o novo movimento estético, sobre a figura do dândi com seus trajes sofisticados e excêntricos, que ele era amante do luxo, que desprezava a moral convencional e que os símbolos do movimento eram “penas de pavão, girassóis, rodapés e porcelana azul, cabelos compridos e culotes de veludo” (LAVÉR, 2007, p. 16).

Em 1880, já constatamos que a aparência de Wilde o colocava em evidência quase imediatamente. Nos três anos que se seguiram à sua saída de Oxford, Wilde foi caricaturado na revista *Punch* e satirizado nos palcos londrinos, sendo a sátira mais famosa *Patience (Paciência)* de Gilbert e Sullivan. Na mesma época, escreveu *Vera, or the Nihilists (Vera, ou Os Nihilistas)*, drama em cinco atos sobre o niilismo na Rússia em 1880 e publicou a primeira edição de *Poems (Poemas)* em 1881, além de diversos outros poemas em diferentes periódicos².

² *Irish Monthly* (1877/1878); *Illustrated Monitor* (1877); *Kottabos* (1877/1878/1879); *Times* (1879); *Waifs and Strays* (1879/1880); *The World* (1879/1880/1881); *Pan* (1881) (LAVÉR, 2007, pp. 41-42).

Aliás, a figura do dândi é bastante enigmática na obra de Wilde. Primeiro porque à medida que ele desenvolve sua obra, o dândi passa a se incorporar nela cada vez mais. Depois, porque sua existência não está ligada somente à elegância ou às boas maneiras, mas, o dândi idealizado por Baudelaire e propagado em vários países, inclusive no Brasil com João do Rio, por exemplo, é um ser individualista sempre pronto para criticar os ridículos códigos da sociedade burguesa. Busca demonstrar a sua superioridade transgredindo e chocando a mesma sociedade a que pertence, enquanto permanece inalterado. O dândi ama o luxo e acima de tudo a arte, que é para ele uma religião. O conteúdo moral é irrelevante, a forma é tudo.

No ano de 1881, Wilde foi convidado para fazer uma série de conferências sobre suas teorias estéticas nos Estados Unidos e Canadá. Ele chegou a Nova Iorque no dia 2 de janeiro de 1882 e tornou-se o acontecimento cultural do ano. Os americanos, que importavam erudição do Velho Mundo, lotaram os auditórios para ouvir palestras proferidas pelo jovem poeta expoente da cultura estética europeia. O sucesso se repetiu em todo o país, graças à sua habilidade retórica, seus modos e sua vasta cultura, conquistando o respeito dos americanos. Na mesma ocasião conheceu o poeta Walt Whitman (1819-1892).

Em janeiro de 1883, um ano depois, ele estava de volta à Inglaterra, após 140 palestras, uma boa soma em dinheiro (que logo seria consumida) e com sua reputação fortalecida. Seus *Poemas* tinham sido bem recebidos e sua fama corria o país. Em fevereiro visitou Paris, ficando durante três meses. Nesse período terminou sua tragédia *A Duquesa de Pádua*. Essas viagens a Paris possibilitaram o contato de Wilde com muitos artistas e intelectuais, tais como André Gide, Marcel Schwob, Pierre Louÿs, Jean Morèas, Maeterlinck, Victor Hugo, Sara Bernhardt, Émile Zola e Stéphane Mallarmé, entre outros (SCHIFFER, 2011, pp. 161-163).

Entre os anos de 1883 e 1888, Wilde fazia frequentes visitas a Paris, onde as ideias decadistas de fim, de queda, de ruína e de decomposição eram recorrentes em escritores como Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880) e Charles Baudelaire (1821-1867). De acordo com Ellmann (1991, p.11) e Faria (1988, p.57), os textos de Gautier estavam em voga na França e na Inglaterra. O escritor era considerado um dos precursores das ideias decadentistas, principalmente com *Mademoiselle du Maupin* (1835). Ele teria influenciado Baudelaire e até escreveu o prefácio de *As Flores do Mal* (1857). Wilde era admirador de Baudelaire e o descrevia como “maligno e perfeito” (ELLMANN, 1988, p. 300). Já Flaubert publicou *Herodiade*

em 1876, também inspirado na passagem bíblica que inspiraria a *Salomé* de Wilde (LAVÉ, 2007, p. 22).

Wilde teve contato com a principal corrente literária europeia da época, a escola “decadente”, cujo breviário era *As Avestas*, de Huysman. O livro traz a seguinte ideia: a vida imita a arte, por conseguinte, se a natureza é imperfeita, e se a arte deve corrigir suas imperfeições, o artificial marca o gênio humano. A obra foi publicada em 1884 e deve ter tido uma atração imediata para Wilde. O protagonista, Des Esseintes, de caráter singular, parecia uma encarnação das próprias ideias de Wilde, uma espécie de santo do esteticismo. O livro influenciaria os principais escritores do Decadentismo, entre os quais, Oscar Wilde, Jean Lorrain e Gabriele D’Annunzio.

As principais características da literatura decadente são o verbalismo como consequência de excessiva atividade cerebral, perversão sexual, artificialidade, egoísmo, curiosidade mórbida pelas coisas misteriosas, o prazer das sensações raras e prazeres inconfessáveis. No ambiente mórbido,

...o herói da ficção decadente funciona mais como uma figura decorativa, caracterizada por uma apatia geral pelos problemas da sociedade. O decadente não se rebela contra a sociedade; é um resignado com a sua sina e procura preencher os momentos de tédio com incursões dentro da própria imaginação (FARIA, 1988, pp. 56-57).

Em maio de 1884, Wilde casou-se com a bela Constance Lloyd, herdeira de um rico advogado de Dublin. Tiveram dois filhos: Cyril (1885) e Vyvyan (1886). Durante esse período, Wilde trabalhou muito como crítico literário em vários diários e revistas ² para manter seus hábitos luxuosos. Em 1886 já circulavam boatos sobre suas aventuras na companhia de outros homens. No mesmo período, passou por dificuldades financeiras e, em 1887, aceitou o cargo de editor da revista feminina *The Woman’s World*, permanecendo até 1889. Ao mesmo tempo fez crítica literária para *The Pall-Mall Gazette*³.

³ Conforme John Stokes (1997) entre março de 1885 e maio de 1890 Wilde escreveu mais de 70 críticas literárias anônimas para a *Pall-Mall Gazette*, e entre novembro de 1887 e junho de 1889 foi editor da revista *The Woman’s World*. Disponível em <http://cco.cambridge.org>. Acesso em 15 junho 2012.

Em sua fase mais criativa, Wilde publicou, entre outros, *O Príncipe feliz e Outras Histórias* (1888), *O Crime de Lorde Artur Savile e Outras Histórias* (1887/1891), *O Retrato do Sr. W. H.* (1889), o ensaio *A Alma do Homem sob o Socialismo* (1890), *Intenções e Uma Casa de Romãs* (1891). Segundo Laver, muitos desses contos lembram as obras de Flaubert, Gautier, Poe, e Hans Christian Anderson, mas “possuem a sua individualidade e seu sabor próprios” (LAVER, 2007, p. 24).

Essas publicações fizeram grande sucesso, engrandecendo sua reputação de escritor. Tal êxito motivou Wilde a tentar algo mais ambicioso, resultando em seu único romance e sua obra prima, *O Retrato de Dorian Gray*. O texto definitivo e revisado é de 1891, mas já havia sido publicado fragmentado em capítulos na revista norte-americana *Lippincott's Magazine*, em 1890. Logo apareceram diversas críticas. Havia aqueles que desconsideravam as influências mútuas entre os sistemas literários e o acusaram de plágio. Os moralistas, defensores dos “valores da sociedade vitoriana”, o declararam imoral, devido ao tema homoerótico e o classificaram de “envenenador de costumes”. O crítico James Laver, contudo, não o considera imoral ou indecente, ainda que alguns o tenham considerado “corruptor”, ele atribui-lhe os adjetivos “profundamente perturbador” e “anormal” (2007, p. 26).

O romance é uma crítica à sociedade vitoriana, que se apoia no jogo das aparências e na rigidez. Ao defender uma moralidade hipócrita os vitorianos tornam-se amorais e corroem suas estruturas mais secretas a ponto de destruí-las. Daí os paradoxos e aforismos encontrados no livro. Eles representam as contradições que a sociedade se recusa a reconhecer. Na realidade, os paradoxos, com seu teor filosófico e a transgressão, incitam uma reflexão e a partir desta reflexão pode haver uma liberdade de pensamento e a almejada mudança, a meu ver.

Além disso, a obra foi uma espécie de materialização dos ideais estéticos de Wilde, considerado por muitos sua autobiografia e foi o primeiro dos seus livros onde há uma indicação do tema da homossexualidade. Nas palavras de Munira Mutran:

...mal disfarçada autobiografia, revelando as diversas máscaras de Wilde e aspectos característicos da época, como decadência, tédio, cinismo, pornografia, homossexualismo, a teoria da arte pela arte, cenário em que Wilde e [Aubrey] Beardsley, na vida real, foram os principais protagonistas (2002, p. 33).

O Retrato de Dorian Gray prova que Wilde é um dos grandes frasistas do século XIX, pois apresenta um estilo preponderantemente epigramático. Para Hauser, o paradoxo é uma das características da literatura inglesa do fim do século XIX. Em contraste com a literatura francesa, o “pendor para o paradoxo, para um modo de expressão que surpreende, estranho, deliberadamente chocante”, tem o objetivo de destruir; a destruição na França já havia sido realizada antes pelos românticos e naturalistas (HAUSER, 2003, p. 931).

Vale ressaltar que *O Retrato de Dorian Gray* é considerado um dos melhores exemplos da literatura decadente finissecular e acredito ser uma das grandes obras não apenas da literatura inglesa, como da literatura universal. Através dessa obra Wilde estabeleceu sua posição no cânone literário inglês.

No mesmo ano de 1891, quando já tinha se firmado como escritor consagrado e fascinava os que o rodeavam, Wilde foi apresentado ao Lorde Alfred Douglas (1870-1945), com quem começaria um relacionamento. Passaram a ser vistos juntos em diversos lugares (SCHIFFER, 2011, pp. 159-160). Bosie era um jovem arrogante, egoísta, exigente e perdulário. Não demorou muito e Wilde passaria a ter sérios problemas financeiros. A situação o forçou a experimentar o único gênero capaz de proporcionar retorno financeiro rapidamente, o teatro. Só havia escrito uma peça, *Vera ou os Nilistas*, que resultou num tremendo fracasso e, em outubro de 1891, Wilde revelou que estava escrevendo uma peça em francês, *Salomé*.

Em fevereiro do ano seguinte, 1892, estreava a comédia *O Leque de Lady Windermere*, um grande triunfo, e, em junho do mesmo ano, Sara Bernhardt estava ensaiando *Salomé* em Londres. Dias antes da estreia, porém, a censura vitoriana proibiu a peça por apresentar personagens bíblicos. Wilde, revoltado, em represália/ manifesta a vontade de naturalizar-se francês. Em seguida tenta encená-la em Paris, mas não consegue. Mesmo assim, em fevereiro de 1893 o texto foi publicado, em francês, naquela cidade. Foi traduzida para o inglês por Lorde Alfred Douglas e editada em Londres em fevereiro de 1894, com as célebres ilustrações de Aubrey Beardsley (1872-1898). A estreia de *Salomé* só aconteceu em 11 de fevereiro de 1896. Wilde já estava na prisão quando soube da representação da peça.

Aproveitando o sucesso obtido com a primeira comédia, *O Leque de Lady Windermere*, em abril de 1893, Wilde estreia em Londres a segunda, *Uma Mulher sem Importância*, também com tremendo sucesso, que faz dele o autor da moda (LAYER, 2007, p.31).

A peça *Um Marido Ideal* estreou em janeiro de 1895, com extraordinário êxito. Tratava-se de uma comédia de costumes, assim como *A Importância de ser Prudente*, encenada em fevereiro do mesmo ano. Esta que seria sua última comédia e considerada universalmente a melhor de suas peças (FARIA, 1988, p. 23). Até mesmo os críticos m ostraram-se unânimes nos elogios. Nesse momento, Wilde encontrava-se no ponto culminante de sua vida, atingindo uma reputação literária invejável, fama e riqueza.

No mesmo ano, o pai de Bosie, Marquês de Queensberry, na tentativa de por fim ao relacionamento, envia a Wilde um cartão ofensivo que o chamava de “conhecido sodomita”. Incitado por Bosie, Wilde processa o marquês por injúria e calúnia e ele é detido e julgado. Graças à influência de sua posição social, o marquês é absolvido e usa as próprias provas de defesa como provas de acusação contra Wilde, que passa de vítima para réu, acusado de sodomia.

No primeiro julgamento, Wilde é solto por falta de um veredito, sob pagamento de fiança. Seus amigos preparam-lhe uma fuga para a França, que Wilde recusa, preferindo ficar e enfrentar o julgamento. Aproveitando de sua influência, o marquês consegue todo tipo de prova contra o escritor, desde cartas trocadas com seu filho, depoimentos de jovens que se prostituíam nas ruas de Londres e conheciam a fama de Wilde e em indícios obtidos pela interpretação de suas obras.

No dia 25 de maio de 1895 o escritor é condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados. Primeiro Wilde foi levado para a prisão de Pentoville, alguns dias mais tarde foi transferido para Wandsworth, para depois ser levado para a prisão de Reading, em novembro do mesmo ano, onde cumpriu sua pena. Alguns amigos fizeram o que puderam para tentar aliviar seu sofrimento, exceto Lorde Alfred Douglas (SCHIFFER, 2011, p. 221).

Depois do escândalo e da condenação, Wilde encontra-se falido, com a reputação arruinada, abandonado pela maioria dos amigos e banido do país que tanto usufruiu de seu talento. As autoridades vitorianas proibiram a venda de seus livros, que muitos críticos já consideravam imorais e suas peças foram tiradas de cartaz. Seus bens foram leiloados para pagar as custas do processo judicial (SCHIFFER, 2011, p. 222). Wilde viu-se obrigado a viver no ostracismo.

Na prisão de Reading, em 1896, escreveu sua comovente carta-apologia a Alfred Douglas, *De Profundis*, que seria publicada em 1905 (a segunda parte); a *Epistola in cárcere et vinculis* (a primeira parte) só viria a público em 1924. Um dos livros mais interessantes de Wilde foi escrito enquanto ele estava na prisão em 1897, *De Profundis*. O livro é

uma longa carta em tom confessional dirigida ao ex-amante Bosie (Lord Alfred Douglas). Nele, Wilde faz um *mea culpa* e um relato detalhado dos anos que esteve com Bosie. Ao mesmo tempo em que Wilde revê sua trajetória pessoal, ele resume seu projeto literário, o movimento estético ao qual se dedicou, sua vasta cultura, suas influências e até suas intenções futuras. Fica evidente seu profundo engajamento com a arte e suas preocupações com a vida, com a cultura e com os amigos, com muito lirismo e de forma brilhante como sempre.

...à própria verdade dei não só o verdadeiro, mas também o falso, como província própria e demonstrei que tanto o falso como o verdadeiro não são mais do que formas da existência intelectual. Considerei a arte como a suprema verdade e a vida como um simples modo de ficção. Alimentei a imaginação de meu século até criar o mito e a lenda em redor de mim. Reuni todos os sistemas em uma frase e toda a existência em um epigrama. Junto a tudo isto, tinha eu outros aspectos muito diferentes, embora por vezes me tenha deixado arrastar pela insensatez e pela sensualidade. Divertia-me ser um *flâneur*, um dândi, um homem da moda [...] Cansado das alturas, baixei ao mais profundo em busca de novas sensações. O que foi para mim o paradoxo na esfera do pensamento, foi-o a perversidade no círculo da paixão (WILDE, 2007, p. 1389).

No trecho transcrito acima, Wilde critica os programas do esteticismo e da decadência literária, tão divulgados por ele na sociedade inglesa, durante os anos em que militava pela arte: o hedonismo ou o propósito de gozar a vida, o *carpe diem*, ausência de preocupação com a verdade, o gosto pelo paradoxo, o sensualismo exagerado, um caráter antissocial e amoral, além do *flâneur* observador e ocioso e do quintado dândi.

Finalmente é posto em liberdade no dia 14 de maio de 1897. Vai para Londres e dali foge para a França, onde aluga um chalé junto à praia na aldeia de Berneval, depois de trocar seu nome para Sebastian Melmoth. Começa a escrever sua última obra, *A Balada do Cárcere de Reading*, que é publicada em 1898. A obra foi impressa sem a identificação do autor, apenas com a inscrição C.3.3., que era seu

registro no sistema penitenciário. Essa edição esgotou-se rapidamente (SCHIFFER, 2011, p. 264).

Vai a Nápoles, na Itália, contra a vontade dos amigos em setembro de 1897. Estava novamente com Bosie, que ele tinha chamado para acompanhá-lo. Ficam juntos até dezembro, quando Wilde não tem mais nada para gastar. Volta sozinho para Paris e passa a morar em hotéis baratos. Nos anos de 1898 e 1899, visita amigos na Itália, Suíça e França, que o ajudam, e consome absinto e outras substâncias, que, somados, ajudaram a destruir sua saúde. Morre em 30 de novembro de 1900, vítima de uma meningite fulminante. Foi sepultado no cemitério de Père-Lachaise em Paris.

Ao que tudo indica, a sociedade vitoriana conseguiu mostrar ao escritor irlandês que ele sempre tinha sido um estranho na sociedade e na literatura inglesa. Segundo Faria, uma das evidências disso seria o fato de grande parte dos mais importantes críticos ingleses tê-lo ignorado, ou lhe negado importância literária em comparação com os demais (FARIA, 1988, p. 21). E acrescenta:

A fortuna literária de Wilde na Inglaterra está solidificada nas comédias, principalmente em *The Importance of Being Earnest*, de ambientes frívolos e artificiais, permeados de diálogos pitorescos, reforçados pela ironia fina, viva e sutil do autor. Suas comédias, feitas mais para serem vistas do que lidas, representam o *champagne* da literatura decadente do fim do século. Foi o caminho mais rápido e fácil para atingir a celebridade e provocar a burguesia do seu tempo (FARIA, 1988, p. 24).

Muitas características da literatura vitoriana estão reunidas nas obras de Oscar Wilde e a figura do dândi tornou seu nome conhecido bem antes de seus escritos. Da mesma forma, o contraste entre a imagem e a realidade pode ser encontrado em toda a sua produção escrita.

A dicotomia entre os elegantes aforismos sociais e a aparente frivolidade de seus enredos cômicos, e a vergonha e o escândalo de sua vida privada são emblemáticos de toda a crise da moral vitoriana. A ética transgressiva de Wilde era uma brincadeira totalmente consciente com os sentimentos e valores vitorianos.

Apesar de, aparentemente, a vida de Oscar Wilde ofuscar sua obra, ele foi um escritor prolífero e seu legado literário compreende um

vasto acervo que inclui algumas obras primas. Sua versatilidade, aliada a seu talento, permitiu que ele transitasse entre quase todos os gêneros. Desde o romance, o conto, a poesia ou o teatro, até a literatura infantil, os ensaios, a crítica literária e as parábolas. Na opinião de Laver, Oscar Wilde é, depois de Shakespeare, o escritor inglês mais conhecido fora da Inglaterra (LAVER, 2007, p. 13).

Como figura histórica e literária, o lugar de Wilde é singular. Como dizia ele próprio, vivia em relação simbólica com a sua época. Sem ele, nem o Movimento Estético dos anos de 1880, nem o Movimento Decadente dos de 1890 podem ser compreendidos. Na literatura da Inglaterra e na literatura do mundo, tem ele o seu nicho permanente (LAVER, 2007, p. 37).

Pelo que parece, Wilde, o intelectual visionário, com seu gênio e seu brilhantismo fez o que pôde para interferir nos alicerces de uma sociedade rígida e antiquada que só olhava para fora e não reconhecia seus defeitos internos. Seu intuito era inaugurar uma ética que incluía a arte, a beleza, o conhecimento e o bom senso como antídotos contra a ignorância, a intolerância e a injustiça. Suas armas foram sua genialidade artística, o texto, a palavra e sua vida. Sua sede por mudança e renovação era o prenúncio da modernidade literária que só viria décadas mais tarde.

Discutiremos a seguir a recepção de Oscar Wilde no Brasil: como ele entrou no sistema literário brasileiro, a repercussão de suas obras, o papel desempenhado por João do Rio e por outros tradutores durante a nossa *Belle Époque*.

1.2. OSCAR WILDE NO BRASIL

Os sistemas literários estão continuamente em contato, uma vez que existem forças dinâmicas que favorecem essas relações. Tais contatos geram trocas, visto que, novos modelos, ideias ou proposições se confrontam e podem ser absorvidos. Isto poderia suscitar inovações ou mudanças. Foi o que ocorreu no sistema literário brasileiro, em particular no final do século XIX e começo do século XX.

O período denominado *Belle Époque* brasileira testemunhou a chegada e a repercussão das obras de Oscar Wilde trazidas pelas mãos

de escritores e intelectuais que atuavam no cenário cultural brasileiro da época. Seus escritos entre nós foram tão apreciados por alguns homens de letras, que se tornaram referência, influenciando muitos escritores e artistas. No entanto, isso só foi possível graças ao trabalho tradutório daqueles que o admiravam e desejavam divulgar suas ideias e sua arte. Nesta parte do trabalho pretendemos expor algumas evidências que marcaram a presença de Oscar Wilde na literatura brasileira, através da análise de sua fortuna crítica.

Pode parecer um exagero para alguns, mas, depois de Shakespeare, provavelmente, nenhum escritor de literatura inglesa teve a fama de Wilde, nem teve sua obra traduzida para dezenas de línguas. Ele rapidamente virou moda nos diversos círculos literários de diversos países, onde foi imitado, chegando a arrebanhar uma legião de seguidores e provocando uma “wildemia” (FARIA, 1988, p. 25-26). E continuou sendo vertido ao longo dos anos. De 1888 a dezembro de 2005, entre os autores irlandeses traduzidos no Brasil, Oscar Wilde está no topo da lista, com cerca de 13.000 páginas traduzidas, conforme afirma o pesquisador de literatura irlandesa traduzida no Brasil, Peter O’Neal (2005, p. 357).

Vale ressaltar que *Belle Époque* é o nome dado a um período de tranquilidade social e agitação cultural que ocorreu na França durante as últimas décadas do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, aproximadamente. Os intelectuais brasileiros, que na maioria só tinham olhos para a Europa, logo assimilaram o nome assim como diversas características do período francês, imitando, como era de costume, a cultura francesa.

De acordo com Faria, a *Belle Époque* francesa, entre 1885 e 1914, foi um momento em que “a França, passou por um período de paz e prosperidade social”, “uma era de alegrias e suntuosidades festivas”, tendo Paris como palco principal. A cidade “foi equipada com luz elétrica, telefones, táxis, ônibus e elevadores”. Foi a época dourada dos cafés e salões, dos teatros e restaurantes famosos que atraíam artistas e intelectuais de várias partes do mundo. A inauguração da Torre Eiffel (1899) também foi nesse período (FARIA, 1988, p. 71).

A literatura sofreu o impacto desses anos agitados. Surgiram várias tendências e experiências estéticas, assim como grandes revistas literárias de grande circulação como *La Vogue* (1886), *Mercure de France* (1890) e *Revue Blanche* (1891). Nesse mundo artificial dos salões e dos cafés foi que se propagou a imagem de Oscar Wilde. Paris é a cidade que vai projetar o nome do escritor nas diversas literaturas do

mundo inteiro (FARIA, 1988, pp. 71-72), inclusive no Brasil, durante a nossa *Belle Époque* tropical.

No Brasil, a queda do Império e a proclamação da República marcam o início da *Belle Époque* entre nós. O Rio de Janeiro ocupa um lugar de destaque na história cultural brasileira. Já capital da República, tornou-se palco dos maiores acontecimentos artístico-literários. O período trouxe enormes transformações na vida social, cultural e política no país. A libertação dos escravos, quando não existiam políticas de apoio aos novos libertos, provocou um êxodo rural e trouxe um grande número de pessoas para as cidades, especialmente para o Rio de Janeiro. Houve um incremento nas atividades urbanas, contrastando com as atividades agrícolas. Esse rápido crescimento urbano desencadeou uma gritante necessidade de reurbanização da cidade e a criação de projetos de saneamento básico. A intenção do novo regime Republicano era inaugurar uma nova era no Brasil e, para tanto, procurou minimizar tudo o que lembrava o Império e a colonização portuguesa.

A sociedade burguesa, recém estabelecida, tinha como objetivo “civilizar” o Rio. Mercadorias estrangeiras eram importadas e adquiridas em grandes quantidades e assim como as práticas culturais aristocráticas franco-inglesas, elas serviam para legitimar e reforçar a superioridade e distinção da elite carioca, que buscava se identificar com a moderna cultura europeia.

Dessa forma, durante a *Belle Époque*, o progresso foi sentido em todos os setores da vida nacional. Chegaram os primeiros automóveis, os primeiros cinemas (ou cinematógrafos), gerando a mania da imitação europeia, segundo a qual, as mulheres vestiam-se à francesa e os homens à inglesa. Os bondes puxados a cavalo foram substituídos pelos elétricos em 1892, incrementando a circulação urbana. “Tudo o que vinha de Paris era objeto de extrema admiração dos brasileiros, seduzidos por um fascínio quase doentio. A temporada de Sarah Bernhardt (em junho de 1886) marcou o início dessa veneração pelos artistas franceses” (FARIA, 1988, p. 75).

Os bares boêmios de reunião de artistas e escritores entram em decadência e dão lugar a ambientes refinados como a famosa confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1894, cujos frequentadores veneravam Paris. Em pouco tempo, teve início uma verdadeira romaria de escritores brasileiros à capital francesa. Os que não podiam ir se contentavam em ver o Rio à imagem e semelhança da cidade europeia. Paris era inspiração para tudo. Ser fluente em francês era requisito

básico, já que se vivia “à francesa” e se pensava em francês (FARIA, 1988, p. 76).

A fundação da Academia Brasileira de Letras em 1896 instaura a vida acadêmica na metrópole e contribui para o aburguesamento do escritor, segundo Broca. Os critérios de admissão e as ruidosas eleições impunham severas restrições à boemia literária, uma vez que a Academia vetava a entrada de escritores incompatíveis com a seriedade e respeito impostos pela nova instituição (BROCA, 1975, p. 8).

Vale lembrar que as grandes modificações urbanísticas empreendidas pelo prefeito Pereira Passos, entre 1903 e 1906, foram inspiradas pelas reformas de Haussmann em Paris. Elas deveriam conferir aspectos parisienses ao Rio de Janeiro. O período, apelidado de “Bota-Abaixo”, derrubou quarteirões inteiros para abrir largas avenidas e acabar com as dezenas de cortiços da área central. Pereira Passos, além de remodelar o centro da cidade e emprestar ao Rio uma fisionomia de cidade europeia, almejava igualmente a reestruturação dos hábitos sociais, sobretudo no que diz respeito aos hábitos de consumo da nova sociedade burguesa.

Era um momento de relativa calma e prosperidade. O presidente Campos Sales saneava as finanças e colaborava na implementação do programa de realizações do governo Rodrigues Alves. Sua maior pretensão era promover uma industrialização imediata e a modernização da cidade (e do país) a qualquer preço. A empreitada contou, inclusive, com a colaboração de Oswaldo Cruz, que ficou encarregado de sanear a cidade contra a febre amarela, a varíola e a peste. De acordo com Broca: “a transformação da paisagem urbana se ia refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária” (1975, p. 3).

Nesse contexto, dentro da cena sociopolítica e cultural da *Belle Époque*, percebemos algumas evidências da penetração e da influência de Oscar Wilde no sistema literário brasileiro. A seguir, apresentamos a recepção de Oscar Wilde através de textos/autores divididos em dois grupos: 1. Textos que evidenciam a influência ou intertextualidade, demonstrando a repercussão do escritor. 2. Textos traduzidos, completos ou quase completos, que são um número significativo para a época, isto é, desde a virada do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX.

O crítico Brito Broca fez a seguinte análise da recepção de Wilde:

Da mesma natureza foi toda a influência de Wilde, entre nós, nas duas primeiras décadas do século. Imitavam-se as atitudes do artista sem

contato íntimo com a arte do mesmo. E o que nos seduzia, principalmente, era a legenda romanesca, aquela tragédia do escritor no galarim da fama, precipitando-se, de um momento para o outro, na prisão. Havia um mistério fascinante em tudo isso, sobretudo pelo fato da vida de Wilde não ser bem conhecida, em todos os detalhes, até certa época, no Brasil (1975, p. 111).

Segundo Gentil Faria, a primeira referência feita a Oscar Wilde no Brasil foi no romance *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias (1875-1941), um jovem português recém-chegado da Europa. O livro, o primeiro de literatura decadente no Brasil, provocou um imenso “escândalo” e desencadeou intensa publicidade, de cunho sensacionalista, contra o autor. O livro traz como protagonistas Edmundo, o herói, vinte e dois anos, tuberculoso e degenerado e a mulata Honorina, mulher fatal e destruidora que possuía “o sangue mau da raça negra”. Depois dos dissabores e dos ataques, o romance causou a saída do escritor português do Brasil no ano seguinte (FARIA, 1988, p. 69). O nome de Wilde aparece apenas uma vez em um dos últimos capítulos do livro:

Edmundo abria os olhos do espírito sobre o mundo inteiro, e o seu amor crescia desculpado aos seus olhos. Em silêncio, numa concentração, enquanto o amigo falava de Oscar Wilde e do rei da Baviera, arquitetando grandes frases, semeando incenso e mirra nos períodos, ele abatia o vício da contemplação, absorto entre o esmaecido acaso que as células filtravam em cores fracas numa grande confusão que o embriagava. (DIAS, 1975, p. 319).

A segunda referência à obra de Wilde está no artigo de estreia literária de João do Rio (1881-1921) publicado no jornal *Cidade Nova*, no Rio de Janeiro, em 3/10/1899, ano III, nº 224. Com apenas 18 anos de idade, ele ainda não tinha adotado o pseudônimo que o tornaria famoso, assinava simplesmente Paulo Barreto. O artigo, intitulado “O Simbolismo”, critica ferozmente a propagação do movimento na Europa e seus principais adeptos, inclusive Oscar Wilde (FARIA, 1988, p. 112). Curiosamente, ele viria a se tornar seu maior admirador e divulgador.

Na Inglaterra, terra de gênios pasmosos e de mediocridade abaixo de comparação já com os quadros fixos do romantismo histórico de Walter Scot[t] e as tiradas do pessimismo doce de Byron, talvez mesmo, estudando os fatores principais da sua literatura, pela condições meteorológicas, desde antigas épocas, o simbolismo perdurou até que teve começo em Suinburne [Swinburne] e tirou com a originalidade de Oscar Wilde, o louco moral por excelência, invertido vulgar, desequilibrado completo que chamou a atenção do inglês comilão e parvo pelos passeios escandalosos em Pall-Mall-Frant [Front] (FARIA, 1988, p. 112).

É muito surpreendente ler os comentários do, então, Paulo Barreto. O tom de deboche, quase tosco, demonstra a imaturidade, a falta de jeito com as palavras e pouco conhecimento do tema. Observe que ele comete erros grosseiros ao grafar os nomes dos famosos escritores e também do logradouro. Também chama a atenção termos como “gênios pasmosos”, “mediocridade abaixo de comparação”, “invertido vulgar” ou “inglês comilão e parvo”. Quem diria que anos depois ele seria o maior discípulo e defensor do escritor irlandês.

Contudo, é o próprio João do Rio que escreve um dos primeiros artigos elogiosos sobre Oscar Wilde. “Talvez mesmo o primeiro” segundo Broca. “*Breviário do Artificialismo*” (*Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894), apareceu no número de abril de 1905, na revista *Renascença*. Nesse artigo, João do Rio traduziu 49 frases e fez os primeiros comentários sobre a vida e a obra de Oscar Wilde. Brito Broca acredita que este texto inaugurou a popularidade de escritor irlandês no Brasil. “Temos a impressão de que partiu daí a voga do wildianismo entre nós, sobretudo porque, logo em seguida, os livros do poeta passaram a ser vertidos para o francês, vulgarizando-se rapidamente no Brasil” (1975, p. 110).

Um fato bastante curioso é que a figura do dândi, do qual já tratamos, conhecidamente se difundiu a partir da França, tendo em Charles Baudelaire seu protótipo e, talvez, o maior intelectual dentro desse grupo, que se diferenciava pelas vestes luxuosas e pelas maneiras afetadas, teve outro modelo no Brasil: Oscar Wilde. Nos trópicos, dândi era sinônimo de Wilde e vice-versa. Com a repercussão das traduções, da vida e da obra de Oscar Wilde, o dândi entrou na moda e passou a ser imitado por intelectuais, entre eles, João do Rio, Elísio de Carvalho e

Guilherme de Almeida. Isso comprova a sedução e a repercussão de Wilde. A descrição que Antônio Cândido fez de João do Rio ilustra o que acabamos de afirmar:

Era um jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio na roda elegante [...]. Aliás, a imagem duvidosa que ficou dele foi a que ele quis, movido sem dúvida por aquela perversidade elegante copiada de Wilde e do desagradável Jean Lorrain [...] Esse João do Rio desfrutável e rebolante atiçou as iras de muita gente [...]]... porque no escritor superficial e brilhante corriam diversos filões, alguns curiosos, alguns desagradáveis e outros que revelam um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida [...] (CÂNDIDO, 2007: 81-82).

Luis Gonzaga Duque Estrada, ou, Gonzaga Duque (1863-1911), escritor simbolista, também foi atraído pela estética wildiana, pode ser considerado um dos melhores representantes da literatura decadente no Brasil. Seu livro de estreia, *Mocidade Morta* (1899), traz um personagem, o pintor Telésforo, que é muito semelhante a Basil Hallward, de *O Retrato de Dorian Gray*. Aliás, o primeiro capítulo de ambos os romances é inquestionavelmente muito semelhante, evidenciando sua intertextualidade. Compare os dois. Oscar Wilde:

O forte perfume das rosas inundava o estúdio, e, quando uma ligeira brisa estival ocorreu entre as árvores do jardim, trouxe, pela porta aberta, o pesado aroma dos lilases e o perfume mais deleçado das roseiras bravas em flor (WILDE, p. 56, 2007).

Gonzaga Duque:

Um cheiro acre de folhagem esparzida, desganhada de fresco, infiltrava-se no ar, saturando-o, como se boiasse em torno do bojo, suspenso na claridade, turbulando à sua grandeza os aromas capitosos dos antigos festivais de

triufo, cheios de pandorga épica de campânulas e trombetas ao escaldar hosânico das recepções aos bravos, sob a agitação farfalhante de palmas e florear de tirsos... (ESTRADA, 1995, p. 20).

A mesma estética decadente é encontrada em outro livro do escritor: *Horto de Mágoas* (1914). A presença da *Salomé* wildiana é evidente em diversos contos do livro (FARIA, 1988, pp. 124-125).

Afrânio Peixoto (1876-1947) também faz parte da lista daqueles que receberam influência de Oscar Wilde. Em seu livro de estreia, *Rosa Mística: Símbolo Trágico*, publicado em Leipzig, pela Brockhaus, em 1900, a heroína do drama, Atma, assemelha-se nas descrições e nas atitudes à *Salomé* de Wilde. Mais tarde, seu romance *Esfinge*, publicado em 1911, um *best-seller* da época, traz o ambiente frívolo e mundano do Rio de Janeiro e de Petrópolis, com damas assíduas nos salões da “alta sociedade”, dândis e diálogos que imitam as frases wildianas. (FARIA, 1988, pp. 123-124).

Outro escritor influenciado por Wilde foi José Geraldo Vieira (1897-1977). Encontramos em seu livro de estreia, *Triste Epigrama*, publicado em 1920, todos os elementos da prosa poética de Wilde. A narrativa, também em prosa poética, relata um fato ocorrido em “Pireu”, Grécia, na era pagã. É a história de um andarilho, bêbado, sem destino, que caiu nessa desgraça por amor a uma mulher. A narrativa contém elementos que muito se assemelham à história de *Salomé*. O personagem principal tem obsessão pela filha e deseja-a. Num ataque sexual a filha, Myrtocléia, acaba matando o pai, tendo a lua como elemento participativo (FARIA, 1988, p. 118).

Onestaldo de Pennafort (1902-1987) escreveu o poema “Andrógino” (1922), uma paráfrase de *Salomé*. Pennafort, então adolescente, demonstrou o forte magnetismo que Wilde exercia sobre os jovens escritores da época (FARIA, 1988, pp. 119-123). O poema revela que a obra de Wilde foi mal absorvida e a má qualidade dos versos é evidente. Algumas falas são traduzidas literalmente da peça. O mais curioso é que na peça de Wilde o amor homossexual do pajem de Herodias pelo jovem sírio é sugerido sutilmente, enquanto no poema de Pennafort esse sentimento é bastante evidente no final. Observe:

Salomé: Tão fria... Tão casta... Dir-se-ia uma moeda que estivesse gasta...

Primeiro soldado: O tetrarca tem um olhar sombrio.

Segundo soldado: E olha para alguém...
 Primeiro soldado: Olha para a lua...
 Salomé: Estou toda nua e tremo de frio...
 O jovem sírio: A princesa é bela toda nua assim!
 O pajem de Herodias: Não olhes para ela... Olha
 para mim...
 (PENNAFORT, 1924, p. 64)

Oswaldo Orico (1900-1981), da Academia Brasileira de Letras (cadeira 10), em sua juventude foi fascinado pela obra de Wilde, especialmente pelos contos. Conforme Faria, na revista *Ilustração Brasileira*, de março de 1922, há um fragmento de poema seu que, pelo título, “Variações sobre um conto de Oscar Wilde”, dá a ideia de que ele tem um bom conhecimento da estética wildiana (FARIA, 1988, p. 126).

O escritor brasileiro de maior renome que recebeu a influência de Oscar Wilde foi Guilherme de Almeida (1890-1969). Segundo Faria, podemos detectar em todos os seus poemas uma nítida presença wildiana e decadente. Inclusive refere-se a Wilde carinhosamente como “o meu querido, o meu lindo Wilde”. É possível perceber a presença do escritor nas concepções estéticas de Guilherme de Almeida, traduzidas ou reproduzidas a partir dos textos de Wilde. A mesma presença aparente é encontrada em obras como *Natalika* (1824) e *A Flor que foi um Homem* (1825). Este último traz várias indicações da presença de Oscar Wilde, no prefácio, de acordo com o pesquisador. (1988, p. 130).

A recepção de Oscar Wilde no Brasil nos meios literários foi marcante e ficou evidente pela intertextualidade nas produções literárias e na repercussão junto ao público. A segunda, e mais importante, contribuição que introduziu Wilde foi o grande número de traduções.

Elísio de Carvalho tem o mérito de ter sido o primeiro tradutor de Wilde no Brasil. *The Ballad of the Reading Gaol* (1898) foi publicada em junho de 1899, pela Editora Brasil Moderno (RJ) com o título *Balada do Enforcado*. Foi editada mais duas vezes (1900 e 1919) e a terceira edição trazia ilustrações de Di Cavalcanti (FARIA, 1988, p. 140). Elísio também traduziu a segunda obra de Wilde no Brasil. *Poemas em Prosa (Poems in Prose, 1894)*, que saiu pela Tipografia Leuzinger (RJ) em janeiro de 1900. Anos depois, ele ainda traduziu *A Florentine Tragedy* (1908) ou *Uma Tragédia Florentina*, (1924), apesar de ter sido concluída em 1921 (FARIA, 1988, pp. 157-158).

A primeira tradução de Oscar Wilde feita por João do Rio foi a que apareceu no artigo mencionado anteriormente, “*Breviário do Artificialismo*”, publicado na *Renascença* em abril de 1905. O artigo

incluía 49 frases retiradas de *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* (1894).

No mesmo ano, ainda antes de adotar o pseudônimo João do Rio, o então Paulo Barreto publica a primeira tradução em língua portuguesa de *Salomé* na *Kosmos*: revista artística, científica e literária (nºs 4, 5, e 6 – abril, maio e junho de 1905). Em 1908, a mesma tradução, sem modificações, é publicada em livro pela Livraria Garnier. Além dessas duas publicações, a tradução de João do Rio foi publicada mais duas vezes no Brasil: em 1921 e em 1958. Esse foi o trabalho que mais popularizou João do Rio nos meios intelectuais do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XIX⁴.

A tradução seguinte, também de João do Rio, foi a primeira biografia publicada após a morte de Oscar Wilde na Inglaterra, *Oscar Wilde: The Story of an Unhappy Friendship* (1902/1906), de Robert Sherard. No Brasil recebeu o título: *Oscar Wilde, história de um infeliz amigo*. Foram traduzidos apenas os primeiros cinco capítulos, de um total de vinte e um do texto original. Saiu na *Renascença* nºs 39/maio, 40/junho e 41/julho de 1907 (FARIA, 1988, p. 88).

Em 1912, João do Rio publica a tradução de *Intentions* (*Intenções*), uma coletânea de quatro ensaios escritos e publicados separadamente por Wilde entre maio de 1885 e maio de 1891. No longo prefácio escrito em Veneza, João do Rio faz elogios veementes a Oscar Wilde, demonstrando o fascínio que o escritor inglês exercia sobre ele. Segue um trecho (RIO, 2009, pp. 161-162).

A princípio não vos dei razão, preso do temor de não poder dizer as coisas magníficas que deviam ser ditas em se tratando do maior poeta moderno, do gênio inquieto e prestigioso. Quando um homem não faz profissão de tradutor – o traduzir uma obra única significa bem admiração absoluta. Quando esse homem não é propriamente um cretino e dá provas de saber, de compreender a beleza, a sua admiração basta para indicar ao público o trabalho de incomparável destaque [...] Ao traduzir *Intenções*, jamais me acudira a possibilidade de interpretar em meia dúzia de páginas a arte, o poder sugestivo, a fascinação assombrosa do gênio irlandês.

⁴ O texto de partida e a tradução serão discutidos no capítulo três.

Apesar do tom laudatório, um tanto piegas, podemos perceber um certo brilho no texto de João do Rio neste trecho, assim como em todo o prefácio. O mais interessante é que o prefaciador faz uma reflexão sobre a intertextualidade presente nas traduções e em toda reescritura. Ao longo do prefácio, ele reflete sobre o trabalho tradutório a partir de sua própria experiência e sobre o esteticismo absorvido de Wilde.

No mesmo ano, João do Rio publicaria a tradução de *O Retrato de Dorian Gray* de forma fragmentada no jornal *A noite*, de 21 de julho de 1911, quase diariamente, até sua conclusão em 12 de janeiro de 1912 (RODRIGUES, 1994: pp. 72-76). Em 1919, João do Rio apresentou o prefácio, escrito em Londres, do livro que seria publicado pela Livraria Garnier em 1923, dois anos após sua morte (FARIA, 1988, p. 153).

Quase no fim da nossa lista, destacamos a primeira tradução dos contos de Wilde no Brasil, feita por Rosalina Coelho Lisboa em 1923 e editada em São Paulo pela Monteiro Lobato. Essa também é a primeira tradução feita diretamente do original em inglês. Foram vertidos todos os contos do livro *The Happy Prince and Other Tales* (1888). O fato de ter sido publicado em São Paulo, longe do ambiente da *Belle Époque* literária carioca, pode indicar o primeiro desejo de conhecer a obra de Wilde diretamente da fonte, sem a intermediação do francês (FARIA, 1988, p.157).

Há ainda algumas publicações de textos wildianos na década de 20, como a revista *Nossa Terra...Outras Terras*, de 1926, que traz a tradução do poema em prosa “O Discípulo” (*The Disciple*), sem a indicação do tradutor. Foi publicado em Natal, Rio Grande do Norte, longe da efervescência literária do Rio de Janeiro, mas trazendo Oscar Wilde em seu primeiro número. Também em 1926, aparece *O Retrato de Dorian Gray*, pela Flores e Mano Editores (Rio de Janeiro), feita pelo tradutor português Januário Leite. A tradução foi reproduzida nos anos seguintes, tanto no Brasil como em Portugal. E em julho de 1928, a revista *Ilustração Brasileira*, Rio, nº 95, publicou a tradução de quatro poemas em prosa de Wilde: “O artista” (*The Artist*), “O fazedor do bem” (*The Doer of Good*), “O mestre” (*The Master*) e “O discípulo” (*The Disciple*), feita por Walter Benevides (FARIA, 1988, p. 162).

A partir da década de 1930 as traduções intensificaram-se muito, principalmente depois da divulgação de *De Profundis*, que foi traduzida com o título sensacionalista *A tragédia de minha vida* e se tornou um *best-seller*, com diversas reedições (FARIA, 1988, p. 162).

Vale lembrar que Guilherme de Almeida, um dos maiores admiradores do esteticismo wildiano, chegou até a traduzir, poucos anos

antes de sua morte, em 1969, juntamente com J. Loewenberg, *The Importance of Being Earnest* (1895), com o título *A Importância de ser Prudente* em 1960 (FARIA, 1988, p. 131).

Uma das conclusões que podemos extrair do que foi exposto é que existe uma dinâmica entre os sistemas literários, e os contatos possibilitam as trocas, o fortalecimento e a renovação das literaturas. A observação do teórico Terry Eagleton, abaixo, é pertinente.

Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou “influências”, mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como “originalidade” literária, nada como a “primeira” obra literária: toda literatura é “intertextual” (EAGLETON, 2010, p. 207).

Não é novidade dizer que as traduções desempenham papel importante para o desenvolvimento cultural individual e das nações, mas o tradutor tem que fazer uma reflexão antes da escolha dos textos a serem traduzidos para realizar um bom projeto tradutório. A qualidade é mais importante do que a quantidade. Concordo com a afirmação de Costa (2005) de que é necessário traduzir mais textos de qualidade, ao invés de traduzir uma grande quantidade de textos irrelevantes. Devemos aumentar o número, mas principalmente a qualidade dos textos traduzidos e das traduções. Contudo, durante a *Belle Époque* literária brasileira, não havia ainda uma forte tradição literária no país. Uma das saídas era buscar nos sistemas literários europeus aquilo que se julgava ser necessário para fortalecer o jovem sistema literário brasileiro. Portanto, os contatos eram extremamente importantes. A tradução desempenhou um papel muito relevante nesse aspecto. Jovens intelectuais vertiam textos que representavam modelos adequados para a renovação criativa e cultural que eles buscavam para a nação.

Um exemplo do contato que gerou uma série de escrituras e reescrituras (artigos, resenhas, prefácios, traduções, etc), foi a recepção de Oscar Wilde. Sua obra e sua vida repercutiram muito entre nós, especialmente através da figura de João do Rio. Suas reescrituras foram a principal ponte entre os dois sistemas naquele momento. A peça

Salomé merece destaque, pois ficou muito conhecida pelos intelectuais e do público, além de popularizar João do Rio.

A tradução do texto dramático gera uma nova discussão, uma vez que a tradução de uma peça teatral exige um tratamento diferente da tradução de outros gêneros. Ela requer um olhar para cada uma das partes que compõem a encenação teatral, além do texto escrito. Esse é o assunto que discutiremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO II - TRADUZIR TEATRO: DIÁLOGO ENTRE SISTEMAS SEMIÓTICOS

Dentro da disciplina dos Estudos da Tradução, assim como entre tradutores e poetas, o debate sobre os problemas envolvidos na tradução de poesia ocorre há muito tempo e um dos principais problemas que o debate propaga é a inesgotável hipótese da “impossibilidade” da tradução desse gênero. Apesar dessa hipotética afirmação, no entanto, parece haver um consenso de que a tradução de textos líricos é difícil porque os textos desse gênero são geralmente muito complexos e multifacetados. Os debates sobre a pressuposta impossibilidade de tradução e sobre diversos outros temas são bastante comuns e ocupam bastante espaço no âmbito dos Estudos da Tradução. Contudo, este mesmo tipo de debate não ocorre com a tradução do texto dramático. Os estudos relacionados aos problemas encontrados na tradução de textos teatrais, apesar de notarmos uma maior presença desses estudos nos últimos anos, seguem ainda, em grande medida, menosprezados. Não é difícil constatar que há uma necessidade de mais estudos, como salientou Susan Bassnett, uma das primeiras teóricas a refletir sobre os problemas da tradução desse gênero. Ela afirma que:

Há muito poucos dados sobre os problemas específicos da tradução de textos dramáticos e os testemunhos dos tradutores que o fazem deixam muitas vezes pensar que a metodologia usada no processo de tradução é a mesma com que são abordados os textos narrativos (BASSNETT, 2003, p. 189).

Cito também, como exemplo, o conhecido *Dictionary of Translation Studies*, escrito por Mark Shuttleworth e Moira Cowie, publicado em 1997 pela St. Jerome, editora especializada em Estudos da Tradução. Curiosamente, o dicionário não traz nenhum verbete sobre a terminologia específica relacionada ao tópico (tradução teatral, tradução dramática, drama, etc.). Se, por um lado, fica clara a negligência por parte dos autores ou editores, por outro lado, isso demonstra a deficiência de teorização nessa área e a falta de estudos ou discussões especificamente na área de tradução do texto teatral e dos sistemas teatrais que o compõem.

Vale ainda ressaltar que o tradutor de textos dramáticos tem que lidar com um gênero literário de alto grau de complexidade em termos

semióticos e pragmáticos. Ou seja: o tradutor se depara com uma tradição cujo objetivo final, a concretização cênica, emprega vários sistemas de signos para criar significados e cada um dos sistemas semióticos apresenta especificidades próprias. O tradutor deverá reunir os diversos sistemas, fazendo-os coexistir dentro do texto traduzido, não se esquecendo de levar em consideração a relação da audiência com a realização cênica, ou espetáculo.

Susan Bassnett explica que um texto de teatro não pode ser traduzido como um texto narrativo, conforme mencionamos, e ressalta que o texto de teatro é diferente, começando pela leitura. O texto dramático é apresentado ao leitor como algo incompleto, ou parcialmente realizado, e não como uma entidade inteiramente acabada. Ele se completa apenas no momento do espetáculo teatral, quando toda a potencialidade do texto pode se atualizar na realização cênica, na sua recepção pelo público (BASSNETT, 2003, p. 190).

No papel de mediador, o tradutor de textos para encenação tem um trabalho meticuloso, como tentaremos demonstrar. É preciso conhecer não apenas os sistemas culturais e linguísticos relacionados ao texto-fonte e ao texto-alvo, mas também conhecer diversos outros sistemas que se encontram inseridos no processo. A complexidade do papel do mediador e as especificidades da tradução do texto para o teatro suscitam uma maior discussão, o que faremos a seguir. Primeiro, partiremos dos conceitos a respeito da tarefa do tradutor-mediador postulados pelo célebre tradutor e hermeneuta Friedrich Schleiermacher no século XVIII. Faremos, então, uma analogia entre as reflexões deste teórico e proposições difundidas por Antoine Berman e Lawrence Venuti nas últimas décadas do século XX. Em seguida abordaremos a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar. Depois discutiremos as possibilidades da tradução para o teatro e, por fim, na última parte do capítulo, discutiremos as funções e as especificidades envolvidas neste tipo de tradução.

2.1. ALGUNS FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Na tentativa de compreender a natureza da atividade realizada pelo tradutor, mediador entre os textos da cultura-fonte e os textos da cultura-alvo, seria pertinente analisar as proposições de Schleiermacher, bem como as teorias de Antoine Berman e de Lawrence Venuti, que aprofundaram as reflexões do pensador alemão. No primeiro momento, discutiremos os métodos disponíveis para o mediador de qualquer

gênero textual. Em um segundo momento, passaremos a discutir questões relacionadas ao mediador de textos teatrais.

O filósofo e tradutor alemão Friedrich Schleiermacher, teorizou pioneiramente, em 1813 sobre as maneiras de traduzir em seu célebre ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Neste ensaio ele formulou claramente os problemas encontrados pelo tradutor quanto às decisões cruciais a serem tomadas, ressaltou o importante papel do tradutor como mediador, como também levantou questões relacionadas à ética e à qualidade das traduções. Vejamos um dos mais conhecidos fragmentos de seu ensaio:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 57)

Como vemos, a importância do trabalho do tradutor como mediador já foi observada há bastante tempo por Schleiermacher (entre outros). Conforme ele esclarece, o mediador depara-se com um problema de natureza dialética. Tem em suas mãos, de um lado, o poder de fazer uma tradução que conduza o leitor ao escritor e à sua língua original, preservando as características próprias da língua-fonte, podendo até causar incompreensão. Neste tipo de tradução, o mediador não oculta as dificuldades ou estranhezas que o texto original suscita, o que conservará a consciência de estar diante de uma tradução. Por outro lado, o tradutor também pode produzir uma tradução com texto fluente, de compreensão fácil, transparente. Nesta última, o tradutor lança mão de todo tipo de expediente para que seu texto nem mesmo se pareça com uma tradução e não provoque nenhuma estranheza.

Conforme Schleiermacher, os dois tipos são totalmente diferentes. Eis suas ponderações:

Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguidos com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 57).

Logo adiante, no mesmo ensaio, o teórico continua a reflexão sobre o tradutor como mediador afirmando:

[...] se no mesmo trabalho se quisesse alternar os métodos, tudo resultaria incompreensível e inadequado [...] As duas partes separadas ou bem tem que ir encontrar-se em um ponto médio, *e este sempre será o do tradutor*, ou bem uma tem que se adaptar inteiramente à outra e, então, cai no domínio da tradução de um único gênero e [...] (SCHLEIERMACHER, p. 59, grifo meu).

De acordo com o que observou Schleiermacher, o mediador detém o poder para decidir qual procedimento tomar e, ao mesmo tempo, tem que ter um método de traduzir que seja ético, não omitindo as possíveis incongruências e estranhezas geradas pelo texto estrangeiro. Este parece ser o método que o teórico considera o mais adequado, com o qual também concordamos.

Mais tarde, já no século XX, as proposições de Schleiermacher foram revisitadas por dois importantes teóricos da tradução: Antoine Berman e Lawrence Venuti. Os teóricos contemporâneos desenvolveram trabalhos concernentes à articulação entre ética e tradução, especificamente a problemática do contato entre duas línguas e culturas, inerentes a qualquer tradução.

Berman apresentou sua teoria sobre ética da tradução a partir de *A prova do estrangeiro*, publicado em 1984 na França e em 2002 no Brasil. Em suas publicações posteriores ele continuou a desenvolver suas proposições. Inicialmente, Berman (2002) afirma que a tendência natural das culturas é resistir à tradução, ser autossuficientes. A razão dessa resistência está ligada à natureza etnocêntrica de toda cultura, como ele explica neste trecho:

Toda cultura resiste à tradução mesmo que necessite essencialmente dela. A própria visada da

tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência na mestiçagem. (2002, p. 16).

A “estrutura etnocêntrica” a que Berman se refere, poderia impedir a entrada de tudo que seja estrangeiro, pois, como ele afirma, a tradução provoca o choque entre culturas. Na mistura que a tradução produz há uma “violência na mestiçagem”. Eu diria até, que a tradução já é, em essência, o choque entre o que conhecemos e o desconhecido, já é a possível “violência” que o novo pode causar e é também abertura do olhar, da percepção. Um olhar comparativo que abraça a diferença, a outro. Berman reflete exatamente sobre essa ambiguidade da tradução:

Ora, a tradução ocupa aqui um lugar ambíguo. Por um lado, ela se submete a essa injunção apropriadora e redutora, constitui-se como um de seus agentes. O que acaba por produzir traduções etnocêntricas, ou que podemos chamar de “má” tradução. Mas, por outro lado, a visada éticada traduzir opõe-se por natureza a essa injunção: a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada (2002, p. 16).

No trecho acima, Berman critica a “má” tradução, ou seja, a tradução etnocêntrica. A “má” tradução se contrapõe à própria natureza da tradução que é a mistura, a “mestiçagem”. O teórico esclareceu o que considerava etnocêntrico em seu livro *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), como vemos a seguir:

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura (2007, p. 28).

O teórico considera esse tipo de tradução que manipula o outro, o estrangeiro, sem respeitar a diferença entre as duas culturas uma atividade indesejável e antiética. Ele admite que essa é uma realidade histórica que remete à Antiguidade quando os romanos copiavam os gregos latinizando-os sistematicamente até torná-los irreconhecíveis. Através dos séculos esse tipo de tradução tornou-se o modelo a ser seguido, o que se fundamenta no fato de considerar a “língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar” (BERMAN, 2007, p. 33).

Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria [...]. Estes dois axiomas são correlativos: deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se “sinta” a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz (p. 33)

Ao executar a tradução etnocêntrica, o tradutor se desviará da obra original. A esses desvios ele chamou de tendências deformadoras, que são os desvios da “letra original”, as decisões tradutórias que não respeitam a diferença expressa pelo outro, o estrangeiro.

A partir dessa ideia, do que não é uma boa tradução, o teórico faz a defesa do que considera uma *boa* tradução: a tradução ética. Ética, no sentido de ser um tipo de tradução que respeita as diferenças, que reconhece o outro enquanto Outro. O estrangeiro é bem recebido e valorizado naquilo que ele traz de enriquecedor. Existe o “desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua” (BERMAN, pp. 68-69).

Outro teórico contemporâneo que trouxe reflexões importantes para a disciplina foi Lawrence Venuti. Suas reflexões surgiram nas últimas décadas do século XX. Naquele momento, os Estudos da Tradução alcançavam o estatuto de disciplina independente (BASSNETT, 2003, p. XV). Para resumir, Venuti também fundamentou suas teorias na crítica à tradução etnocêntrica, frequentemente resgatando as proposições de Berman, conforme vemos a seguir:

Concordo com Berman [...] ao suspeitar de qualquer tradução literária que mistifica essa

domesticação inevitável como um ato comunicativo sem problemas. A boa tradução é desmistificadora: manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro (VENUTI, 2002, p. 27).

Contudo, Venuti preocupa-se mais com as relações do texto traduzido e sua recepção na cultura-alvo. O teórico percebe primordialmente as relações ideológicas, políticas e mercadológicas, argumentando que as traduções etnocêntricas sempre têm a função de defender interesses domésticos camuflando o estrangeiro (2002, pp. 27-29). Segundo ele, traduções desse tipo inevitavelmente domesticam, inscrevendo nos textos traduzidos valores linguísticos e culturais facilmente assimilados pelas comunidades domésticas (2002, p. 129). Venuti acrescentou um componente ideológico aos dois métodos de Schleiermacher e os denominou *estrangeirização*, que leva o leitor até o autor do texto original e *domesticação*, que aproxima o leitor ao autor do original através da tradução fluente.

A ideia que fundamenta suas postulações é a de que um texto traduzido que permita uma leitura fluente cria uma ilusão de transparência, como se o leitor estivesse diante do original e não de uma tradução. Essa tradução “domesticada” desconsidera o trabalho criativo do tradutor, deixando-o invisível. Um bom tradutor resiste às imposições mercadológicas e produz uma tradução “estrangeirizante”, com o uso de arcaísmos, sentidos obscuros, construções não convencionais, entre outros recursos a fim de anular a ilusão de transparência. Isso pode ser percebido lendo o trecho abaixo.

A estética popular requer traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, que frustra a identificação do leitor [...] Mas essa tradução, ao mesmo tempo reforça a língua maior e suas tantas outras exclusões linguísticas e culturais, enquanto mascara a inscrição de valores domésticos (2002, p. 29).

Em oposição à tradução que nega o estrangeiro em sua estranheza, Venuti (2002) recomenda a tradução ética, ou seja:

A tradução de boa qualidade visa a limitar essa negação etnocêntrica: ela representa “uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização” e, dessa forma, força a língua e a cultura domésticas a registrarem a estrangeiridade do texto estrangeiro (p. 155).

Venuti propõe uma ética da tradução que privilegia a diferença para reformar identidades que ocupam posições dominantes na cultura doméstica, subvertendo as ideologias e as instituições domésticas, no contexto americano. Desta forma, seria formada uma identidade cultural crítica e contingente ao mesmo tempo, avaliando as relações entre as culturas e desenvolvendo projetos tradutórios baseados em projetos mutáveis. Ou seja, uma identidade verdadeiramente intercultural.

Vale lembrar que os estudos que dão ênfase aos contextos culturais nas traduções receberam contribuições importantes nas últimas décadas do século XX, como as contribuições de Susan Bassnett e André Lefevere, entre outros. Estes teóricos sugeriram um *Cultural Turn*, ou seja, uma virada nos estudos da tradução, que passariam a priorizar os aspectos culturais das traduções, explorando os contextos de produção e recepção de textos escritos e traduzidos.

Contudo, convém ressaltar que antes da virada houve uma contribuição extremamente relevante: a teoria dos polissistemas. Um dos primeiros textos que explicaram a teoria foi *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* de Itamar Even-Zohar de 1978. A mesma foi inspirada na teoria dos sistemas dinâmicos dos formalistas russos. Segundo a teoria desenvolvida por Even-Zohar, a literatura é parte integrante de um polissistema e se relaciona com outros sistemas, num estado permanente de transformação. Dentro desse polissistema estão inclusos estruturas literárias, semi-literárias e extra-literárias existentes em uma dada cultura. As mesmas estão em constante movimento centro-periferia e vice-versa, dentro de um sistema ou de um sistema para outro adjacente, em busca de uma posição central. Essa relação hierárquica desigual suscita a disputa por uma posição central entre os diversos sistemas dentro do polissistema. Centro e periferia competem entre si pela preferência dos leitores, por prestígio ou por poder. No centro do polissistema, estão os repertórios canônicos, representando uma espécie de modelo a ser seguido por aqueles que almejam o mesmo. A posição central não está ligada apenas à qualidade dos textos, mas também a prestígio, *status* e a imposição dos agentes e instituições que detêm o poder. Segundo o teórico, as disputas

promovem a evolução e a preservação do sistema literário (1990, pp. 14-17). Em suma, um polissistema é uma rede de relações, composta, por sua vez, de várias outras redes de relações.

Vale lembrar que Even-Zohar também analisou a posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. Embora a literatura traduzida, via de regra, ocupe posição periférica, Even-Zohar faz uma separação mostrando as duas posições que as traduções podem ocupar no sistema literário: a posição primária, ocupada por traduções inovadoras e a posição secundária, ocupada pelas traduções conservadoras. A literatura traduzida pode ocupar uma posição central e ter um papel essencial na renovação literária. Entretanto, ocupar a posição central do polissistema somente poderá acontecer quando as situações forem propícias, isto é, dentro de um dos três contextos a seguir: a) quando a literatura está em processo de estabelecimento, ou seja, é “jovem” e o polissistema não se cristalizou ainda; b) quando um sistema tem uma literatura “periférica”, “fraca” ou ambos; c) quando há momentos de vácuo literário ou crise em uma literatura (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47). Nesses momentos de posição central, a literatura traduzida contribui para a ampliação e enriquecimento do repertório da literatura que a recebe através da introdução de novos modelos e até novos gêneros literários. A literatura traduzida pode contribuir, dessa forma, para moldar o centro do polissistema e para construir um novo repertório (EVEN-ZOHAR, 1990, pp. 47-51). O grande feito de Even-Zohar foi reforçar o fato de que o polissistema literário, do qual a literatura traduzida é parte, ou seja é um sistema, deve ser analisado levando em conta que ele está inserido dentro de um polissistema cultural específico que determinará, portanto, sua relação com os outros sistemas (política, religião, economia, filosofia, etc.) ao mesmo tempo em que estará sempre circunscrito ao momento histórico.

A seguir, faremos reflexões a respeito do mediador de textos para o teatro e as dificuldades encontradas, os textos de teatro e suas funções e a respeito da tradução para a encenação.

2.2. TRADUÇÃO DE TEATRO – A DIFÍCIL TAREFA DE MEDIADOR

A tradução do texto teatral apresenta determinadas complexidades que inexistem na tradução de outros gêneros, como veremos adiante. No que se refere à mediação de textos teatrais parece consensual que, em primeiro lugar, o tradutor precisa ter uma

familiaridade com a mídia teatral. É imprescindível conhecer os sistemas de signos e os recursos do espetáculo. É importante ressaltar que o tradutor não é o único mediador entre o autor do texto-fonte e o receptor do texto-alvo. Um tradutor teatral não transmite uma mensagem ao público. No teatro, o público recebe a mensagem através da encenação dos atores, depois que o diretor planejou e monitorou cuidadosamente todo o processo de encenação (*mise en scène*).

O professor universitário, pesquisador de teatro e tradutor renomado da obra de Shakespeare, José Roberto O’Shea, afirma que a primazia da presença do ator e seu corpo definem a dinâmica teatral e complementa:

O preceito de movimento em cena ressalta a condição precípua do teatro, que constrói significados por meio de marcação, jogo de cena, sinalizações de subtexto, cinestesia etc. Finalmente o emprego da palavra, enunciada sob determinadas circunstâncias, complementa a complexa teia de modalidades de expressão teatral (O’SHEA, 2009, p.111).

Patrice Pavis, semioticista de teatro e teórico da tradução teatral, além de ter vários livros publicados nos quais analisa espetáculos teatrais, escolheu o termo *teatro intercultural* para designar uma das trocas ou intercâmbios possíveis entre teatros e culturas e afirma:

O tradutor e o texto de sua tradução estão na intersecção de dois conjuntos aos quais eles pertencem em graus diferentes. O texto traduzido faz parte, ao mesmo tempo, do texto e da cultura-fonte e do texto e da cultura-alvo, entendendo-se que a transferência diz respeito ao mesmo tempo ao texto-fonte, em sua dimensão semântica, rítmica, acústica, conotativa etc., e o texto-alvo nessas mesmas dimensões necessariamente adaptadas à língua e a cultura-alvo (2003, pp. 412-413).

Em outro livro, *O teatro no cruzamento de culturas*, Pavis retoma o mesmo texto no qual afirma que o texto teatral traduzido faz parte de dois sistemas culturais em todas as dimensões (semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa, etc.) inerentes a ambos os textos, e

acrescenta que esses textos têm, “necessariamente, uma função de mediação” (2008, p.124).

Podemos ponderar aqui, ecoando as reflexões de Pavis (assim como Bassnett e Aaltonen), que o texto traduzido (ou mesmo o “original”) é apenas um dos componentes da representação. O fazer teatral é uma manifestação cultural circunscrita a um tempo, a um espaço específico, realizado por elementos humanos que provêm de um determinado grupo marcado culturalmente e que transmite sua arte para um grupo culturalmente próximo ou distante, e esta manifestação privilegia o uso de inúmeros sistemas, todos relacionados a uma hierarquia sociocultural. Por estas razões, concordo com Pavis em sua tese de que o mediador e (os) texto(s) mediado(s) pertencem a dois sistemas culturais que necessariamente estarão se apropriando um do outro, transformando e sendo transformados continuamente, dependentes das circunstâncias históricas, socioeconômicas e de tantos outros fatores, ou sistemas, que poderão estar incluídos neste tipo de manifestação artística.

O tradutor de texto teatral atua como mediador cultural (porém, não o único), quando textos são reescritos para novas audiências. Ele é responsável pelas decisões tomadas no processo tradutório e deve estar ciente do peso e das consequências de suas escolhas, assim como o tradutor de qualquer gênero. As reflexões de Venuti, mais uma vez, contribuem para essa questão, como vemos a seguir:

Se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção, inclusive o layout da página e a arte da capa do livro impresso, a cópia para divulgação, a opinião dos resenhistas, o uso que é feito da tradução nas instituições socioculturais, o modo como é lida e ensinada. Tais fatores mediam o impacto de toda e qualquer tradução [...] (VENUTI, 2002, p.131).

A teórica de tradução teatral Sirkku Aaltonen tenta explicar a relação dos diversos criadores de significados com o texto teatral, incluindo o tradutor, por meio de uma metáfora. Segundo a teórica (AALTONEN, 2000, p. 29), os leitores são inquilinos que se mudam para dentro dos textos e os ocupam durante algum tempo. No teatro,

existem muitos inquilinos, tantos quantos os significados a serem retirados do texto.

Quem trabalha com teatro ocupa os textos como inquilinos durante um tempo breve. Em tradução, os sistemas cultural, social, teatral e linguísticos operam por intermédio dos tradutores e, dessa forma, determinam os termos de ocupação do texto a ser traduzido (AALTONEN, 2000, p. 29)⁵.

A tradução é uma atividade de natureza política, uma vez que o desenvolvimento de qualquer projeto tradutório depende de inúmeras decisões que serão tomadas de acordo com necessidades de diversas naturezas. Desse modo, o tradutor tem diante de si um grande poder de decisão e manipulação inerentes à atividade. Durante todo o processo são feitas seleções, omissões, reduções, alongamentos, destruições, e tantos outros atos, tanto em relação ao texto-fonte, como ao texto que está sendo traduzido, conforme apontou o teórico Berman com sua sistemática da deformação (2007, pp. 45-62). As escolhas feitas não são inocentes e têm consequências que podem gerar grandes conflitos.

Por conseguinte, podemos afirmar seguramente que as decisões do mediador do texto teatral serão guiadas não só por seus conhecimentos linguísticos, bagagem cultural ou visão de mundo. Além de sua relação com os signos verbais, há também os signos paralinguísticos (que incluem o timbre da voz, a intonação, o ritmo, o sotaque etc.) e signos não-verbais como os cinésicos (os gestos, a postura, o movimento cênico do ator, as expressões faciais e corporais etc.), entre outros. Isso também significa que todos os signos estão circunscritos a um espaço e a um tempo determinados que mudam tanto na cultura-fonte quanto na cultura-alvo. Enfim, todos os sistemas semióticos inerentes à comunicação humana podem contribuir e, ao mesmo tempo, podem ser um problema, no complexo trabalho do tradutor-mediador em sua tarefa quase “sobre-humana”. Pavis explica bem o que ocorre com o tradutor-mediador a seguir.

⁵ Theatre practitioners occupy texts as tenants for a brief moment. In translation, cultural, social, theatrical and linguistic systems work through the translators and in this way determine the terms of occupancy of the text to be translated (Ibid.).

Para o tradutor a dificuldade não é, portanto, localizar no texto-fonte a identidade de culturas, nem mesmo encontrar “adaptadores de recepção” apropriados, porém analisar as reinterpretações culturais e as transcodificações entre subgrupos no interior de uma cultura que não tem mais nada de homogênea, pois uma infinidade de linguagens, empréstimos e reinterpretações nelas trabalham sem trégua (PAVIS, 2008, p. 149).

Concordamos com Pavis. O mediador não trabalha apenas com uma sequência de palavras e frases. Muito mais que isso, ele lida com dimensões ideológicas, culturais, etnológicas etc. que são indissolúveis dos textos, os quais têm seu próprio percurso, uma vez que os textos são componentes de uma cultura dinâmica e em constante transformação. Portanto, uma tradução para a encenação não é apenas uma atividade que envolve transferência linguística, ela reflete as culturas que estão interagindo. Dessa forma, estamos de acordo com Aaltonen, quando ela afirma que a atividade é também um processo de transferência cultural, uma vez que as culturas são entidades onipresentes. Conforme Aaltonen, todos os elementos da produção são afetados pela cultura na encenação do espetáculo. Dentro do texto dramático estão acumuladas inúmeras camadas de sedimentos resultantes de várias línguas e experiências que são reunidos em um novo texto (2000, p. 11).

A professora universitária e pesquisadora Luana Ferreira de Freitas contribui com uma reflexão que sintetiza a questão que estamos discutindo:

A atividade tradutória tem como uma de suas atribuições a mediação entre texto e leitor e esta mediação passa pelo reconhecimento da rede intertextual proposta pelo autor na escrita do seu texto. Quando identifica e busca reproduzir as marcas intertextuais do original, o tradutor possibilita ao leitor o acesso não apenas ao texto mesmo como aos outros textos que, de alguma maneira, estão inscritos naquele texto, proporcionando ao leitor uma maior abertura para a cultura fonte (FREITAS, 2008, p. 19).

Vale lembrar que, para satisfazer as exigências da encenação, o tradutor-mediador pode ter que fazer ajustes ou pequenas mudanças em

algum dos elementos que compõem o espetáculo (ANDERMAN, 2001, p. 71). Muitos desses ajustes podem ser necessários na tradução de outros gêneros também. Por exemplo, se uma peça foi escrita em dialeto, o tradutor tem que decidir se existe um dialeto adequado na língua-alvo, ou qual seria a melhor estratégia. Outros ajustes podem caber quanto ao uso de gíria, provérbios, charadas ou até expressões de afeto ou de abuso, que podem não trazer o mesmo significado na cultura-alvo. O tradutor também deve decidir cuidadosamente como adaptar as alusões tópicas, visto que o lugar mencionado no texto-fonte pode ser desconhecido na cultura-alvo ou ter outra conotação. Também pode ser que o tradutor tenha em mãos um texto na língua-fonte escrito em verso e, devido às implicações da linguagem poética, ele deverá decidir se manterá a versificação ou mudará para prosa. O mediador também deve atentar para as diferenças socioculturais, uma vez que costumes e atitudes mudam, de uma cultura para outra. O uso de ironia, que pode passar despercebida em qualquer texto, traduzido ou não, em um texto teatral é potencializado e pode não ser compreendida pelo público receptor ou ser apreendida de maneira completamente diferente daquela intencionada pela encenação devido à distância cultural entre texto-fonte e texto-alvo. Há ainda a diferença de registro na fala de personagens, como no caso do francês, no qual tanto *tu* quanto *vous* designam você, assim como o *tu* e *você*no português, o que não ocorre no inglês moderno, que só registra *you* (ANDERMAN, 2001, pp. 71-72). Problemas como estes mostram a necessidade de ajustes a serem feitos pelo tradutor antes que a tradução da peça seja concretizada em uma encenação.

Vale lembrar que estamos diante de uma tradução intersemiótica, na qual é feita uma transposição de um sistema de signos para outro, de acordo com as três categorias propostas por Roman Jakobson: a tradução intralinguística ou reformulação, a tradução interlinguística ou tradução propriamente dita e tradução intersemiótica ou transmutação (JAKOBSON, 1995, pp. 64-65). No livro esclarecedor de Júlio Plaza, de 1995, o autor explica que:

O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinados tipos de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos processos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois

que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos (PLAZA, 2001, p. 10).

Faremos, a seguir, uma reflexão sobre o texto dramático e suas funções como texto literário e como texto para a encenação.

2.3. TRADUÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO: ARTE LITERÁRIA E ARTE ESPETACULAR?

Nesta discussão não nos aprofundaremos em questões relativas à origem do drama e suas particularidades. Vamos simplesmente iniciar nossa discussão ecoando a ideia aristotélica de ação e de mimese, ou imitação. A noção de ação é essencial para entendermos o drama. Chamamos de drama uma obra que “imita pessoas que fazem alguma coisa” (RYNGAERT, 1996, p. 9). A partir daí surgem dois conceitos diferentes quando pensamos em texto dramático. O mais comum é pensar no texto como literatura, o que não deixa de ser. Contudo, o texto dramático pode também ser considerado texto para o palco, para o espetáculo. Neste caso o texto é considerado apenas um dos sistemas, o verbal, entre tantos, que contribuem para a concretização cênica. Antes do espetáculo, o texto encontra-se incompleto, como veremos adiante. No teatro, “a linguagem escrita (verbalizada) não exerce hegemonia sobre o significado”, ao contrário do que ocorre com o texto dramático impresso em uma página (O’SHEA, 2003, pp. 32).

Apesar de problemática, para O’Shea (2003), o texto teatral e sua encenação são diferentes e merecem atenção. Ele afirma:

A distinção conceitual entre um texto dramático e a sua realização teatral é importante porque cada qual terá sua própria semiologia, uma, predominantemente, verbal e simbólica, a outra, não verbal e icônica. Com efeito, colocar os dois conceitos no mesmo espaço teórico será prejudicial ao entendimento de ambos (2003, p. 32).

O teatro, antes de realizar-se plenamente no momento da representação (o espetáculo), constitui-se em texto literário. Na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, o teatro participa das expressões literárias, e só perde a sua essência literária no momento

em que é representado, criando para si novos signos. Assim, para o teatro, a literatura não é um produto criativo capaz de gerar representações que extrapolem o signo verbal. O leitor de teatro (do texto teatral), da mesma maneira que o leitor de outros tipos de textos literários, precisa exercitar sua imaginação para compreender os conteúdos e os significados presentes no texto. E é neste processo de resgate da fantasia que surgem as diversas releituras e recriações, tão diversificadas quanto o número de seus leitores. Os mediadores entre o texto teatral e seus leitores “simplificam” a tarefa da recriação, empregando ao texto suas impressões. Há, assim, “uma soma de esforços de artistas que conscientemente sabem ser a obra teatral um ato de criação coletiva para a coletividade” (NEVES, 1987, p. 10).

O teórico Ryngaert (1996), afirma que o teatro é antes de tudo diálogo e “um sistema de escrita no qual toda palavra está sempre á procura de um destinatário” (pp 12-14). No teatro fala é ação ou instrumento da ação a serviço das personagens e conforme as intenções do autor:

[...] por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as sequências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os expectadores (RYNGAERT, 1996, p. 108).

O texto teatral só se concretizará diante da interação com o público. O público é o alvo, o receptor dos enunciados proferidos pelos atores. O texto de teatro pode ser definido também por seu “ritmo, as escolhas léxicas e as assonâncias, seus sistemas de repetições e seus ecos” (1996, p. 117). Em suma, o texto teatral está fundamentado em situações de fala (mas não unicamente), para se comunicar com seus destinatários.

O público tem, portanto, o estatuto de destinatário indireto, pois é a ele, em última instância que todos os discursos são dirigidos, ainda que raramente o sejam de maneira explícita [...] Receptor extracênico, o público encontra-se na maior parte do tempo na situação estranha daquele que surpreende uma conversa que não lhe é destinada, ainda que seja, decididamente, o alvo

de todas as informações veiculadas pelos diferentes discursos (1996, p. 109).

Considerando o que foi tratado sobre o texto dramático, passaremos a considerar também o texto de teatro traduzido. Na tradução do texto dramático também existem diferenças entre os dois tipos de texto: o texto teatral com finalidade apenas literária, isto é, para ser lido e o texto teatral para ser encenado. Começaremos apontando diferenças entre os dois. No texto escrito para ser lido, o autor pode lançar mão de paratexto, como escrever notas explicativas, um glossário, um prefácio etc, ou, no próprio texto, o tradutor pode fazer paráfrases, comentários, perífrases, etc. O leitor pode parar, refletir, consultar notas de rodapé ou livros de referência. Porém, na concretização cênica isso é impossível. De acordo com Anderman (2001) “estar presente na cena de ação, como testemunha imediata, faz parte da experiência da audiência na situação de encenação e cria a impressão de participação dentro do mesmo sistema de comunicação” (p.73).

Um dos problemas que se apresenta para o tradutor é exatamente a escolha entre traduzir o texto como um texto puramente literário ou traduzi-lo na sua função de mais um elemento de outro sistema mais complexo. A semiótica teatral demonstra que o sistema linguístico é apenas mais um componente dentro de um encadeamento de sistemas que compõem o espetáculo.

Os dois textos – o escrito e o encenado – coexistem e são inseparáveis, e dentro dessa relação encontra-se o paradoxo do tradutor (BASSNETT, 1998). O que é exigido do tradutor é fazer o impossível – tratar o texto escrito, que é parte de um complexo maior de sistemas de signos, abrangendo características paralinguísticas e cinestésicas, como se fosse um texto puramente literário, criado tão somente para a página, para ser lido (p. 90).

Vale lembrar que existem os textos teatrais que são escritos apenas para serem lidos, conforme mencionamos. Estes textos são puramente literários (“drama literário”) e que não se destinam à representação devido à sua estrutura formal e semântica. As peças *Prometheus Unbound* / “*Prometeu libertado*” (1820) de Percy Shelley e *Manfred* (1817) de Lorde Byron, são exemplos disso. Porém, via de regra, os textos dramáticos são concretizados numa transposição intersemiótica que é o espetáculo.

Compartilhando a idéia de ligação entre texto escrito e espetáculo, Anne Ubersfeld afirma que é impossível separar o texto da

representação teatral, uma vez que o espetáculo teatral consiste numa relação dialética entre os dois (1978, pp. 15-16). Ela acredita que o texto contém muitas lacunas que só podem ser realizadas fisicamente, no palco. A teórica acredita que foi essa diferenciação artificial entre os dois que deu um estatuto mais elevado ao texto literário. Essa supremacia trouxe como consequência a percepção do espetáculo teatral como uma mera 'tradução' (1978, p.15).

A primazia do texto escrito levou ao pressuposto de que existe somente uma leitura 'certa' e, conseqüentemente, apenas uma maneira 'certa' de representar. Essa ideia equivocada baseada principalmente no conceito de equivalência semântica entre o texto escrito e sua encenação, corrobora a crença de que o contexto expresso no texto escrito permanecerá idêntico quando for transportado do sistema de signos linguísticos para um sistema de signos teatrais. Se fosse assim, o tradutor teatral estaria muito mais preso a um modelo pré-concebido do que o tradutor de poesia lírica ou de textos narrativos.

O fato é que não existe tal coisa como uma leitura 'certa', uma vez que a recepção do texto é o resultado da combinação de várias leituras feitas pelos participantes na produção do espetáculo teatral, dramaturgo, tradutor, diretor, ator, cenógrafo etc. Reiterando, o texto se caracteriza pelo ritmo, pela entoação, pela sonoridade, pelo tom, por todos esses elementos que podem não ser compreendidos em uma leitura isolada diretamente do texto (BASSNETT, 2003, p. 192).

Trataremos, a seguir das especificidades encontradas na tradução para a realização cênica.

2.4. TRADUÇÃO PARA O TEATRO – SUAS ESPECIFICIDADES E SUA FUNÇÃO

O processo de tradução de um texto teatral envolve problemas que não ocorrem em qualquer outro gênero, dificultando o trabalho do tradutor. O desafio é lidar não apenas com variáveis culturais e linguísticas, presentes em qualquer tradução interlingual, mas também com variáveis semióticas e paralinguísticas. Parece incontestável afirmar que a intertextualidade nas traduções para o teatro pode ser facilmente evidenciada. Não apenas devido à sua própria natureza de contato entre dois sistemas, mas também por ser um dos elementos entre tantos outros que contribui para a concretização cênica. Conforme afirma Aaltonem (2000) a tradução do texto de teatro é cercado por outros textos e é

moldado por eles e, por isso mesmo, os textos traduzidos não são auto-suficientes ou independentes do contexto e da recepção (p. 1).

A tradução de um texto teatral para a encenação, na realidade, não é baseada em uma leitura única, conforme mencionamos. Pelo contrário, é composta por várias leituras, e conseqüentemente, por várias traduções que são idealizadas por cada uma das partes, ou profissionais, que integram o espetáculo. Uma vez que o texto teatral apresenta lacunas e, como qualquer texto poético, existe uma multiplicidade de interpretações. Vale lembrar que a peça teatral é uma criação artística, “objeto” de arte. Enfim, essas “traduções” convergem todas para o mesmo objetivo que é a realização cênica. Todos os profissionais, dentro dos respectivos sistemas nos quais atuam, visam por em cena uma criação artística.

Os sistemas de signos estão sempre inter-relacionados e interdependentes dentro do espetáculo. Contudo, a encenação, o “produto final”, pode conter muitos ou apenas alguns destes sistemas, dependendo da intenção do dramaturgo ou do diretor, ou ainda dos objetivos que aquele espetáculo quer atingir. Na montagem dos espetáculos teatrais, existe um alto grau de flexibilidade aliada à liberdade criativa e coletiva. Existem, por exemplo, espetáculos sem texto escrito como os espetáculos nos quais o ator se expressa através da mímica.

A propósito disso, o semiótico Tadeuz Kowzan propôs um modelo para determinar as partes constituintes na montagem de um espetáculo (*performance*). Esses sistemas semióticos foram divididos primeiramente entre duas categorias principais: signos auditivos e signos visuais. Estes signos estão na parte exterior ou na parte interior do ator e limitado ao tempo e ao lugar (espaço). Eles foram agrupados em cinco categorias de signos que, por sua vez, foram divididos em 13 subcategorias de sistemas semióticos, como é demonstrado a seguir (2006, pp. 103-117).

- 1) Signos *auditivos*: sendo parte do “texto escrito” são proferidos pelo ator (que pode, ou não, seguir um roteiro escrito), circunscrito apenas ao tempo. Esses signos são a *palavra* (sistema 1) e o *tom* (sistema 2);
- 2) Signos *visuais*: são classificados como “expressão corporal” e estão situados no ator e circunscritos ao tempo e ao espaço. São eles a *mímica facial* (sistema 3), o *gesto* (sistema 4) e o *movimento cênico do ator* (sistema 5).
- 3) Signos *visuais*: são classificados como “aparências exteriores do ator”, também estão situados no ator, mas estão circunscritos apenas ao

espaço. São eles a *maquiagem* (sistema 6), o *penteadado* (sistema 7) e o *vestuário* (sistema 8)

4) Signos *visuais*: são chamados de “aspecto do lugar cênico” (ou “aparência do espaço cênico”), estão situados fora do ator e circunscritos a ambos tempo e espaço. São os signos do *acessório* (sistema 9), do *cenário* (sistema 10) e da *iluminação* (sistema 11).

5) Signos *auditivos*: são classificados como “sons inarticulados” (ou efeitos sonoros não-articulados) e podem ser encontrados somente fora do ator e estão circunscritos apenas no tempo. Esses signos são a *música* (sistema 12) e o *ruído* (sistema 13).

As implicações dessa análise sistemática e a codificação dos sistemas semióticos são muito proveitosas quando se escreve um texto teatral, pois a análise mostra que o texto escrito é apenas um sistema de signos na rede de signos auditivos e visuais que se desdobram no tempo e no espaço, como já foi dito. Dessa forma, a hierarquia é quebrada e a pressuposta primazia do texto escrito não se confirma. Uma vez que foram definidos os sistemas semióticos, suas interrelações, realizações etc., não podemos descartar o problema que se apresenta ao tradutor do texto teatral, visto que sua estratégia de tradução ao reescrever o texto deverá levar em conta, todos os possíveis sistemas que fazem parte da atividade teatral: os sistemas linguísticos e os extralinguísticos, tanto na língua-fonte quanto na língua-alvo.

O tradutor poderia se beneficiar da ajuda de um diretor ou de atores, que estão diretamente envolvidos com estes sistemas ao longo da produção do espetáculo. Vale ressaltar que o tradutor deve planejar uma estratégia de tradução para alcançar seus objetivos. No intuito de empreender uma tradução, o mediador busca algum tipo de estratégia que venha a nortear suas ações e decisões. Dentro desse contexto, Bassnett (1985) identificou cinco estratégias de tradução adotadas na tradução de textos teatrais.

A primeira é tratar o texto teatral como se fosse uma obra literária. Neste tipo de tradução, o tradutor desconsidera as convenções da comunicação oral como entoação e outros sistemas paralinguísticos, se preocupando com “fidelidade ao original” e com uma futura publicação do texto. Abordar o texto como obra literária é provavelmente a estratégia mais comum para traduzir o texto de teatro.

A segunda é usar o contexto cultural da língua fonte como moldura do texto. Esse método foi muito usado nos anos setenta principalmente nos textos vertidos para o inglês. As traduções utilizavam na língua-alvo imagens estereotipadas da cultura-fonte para

dar uma moldura cômica aos textos. Esse tipo de tradução resulta em uma enorme mudança ideológica. Um texto “político” sobre corrupção, por exemplo, no palco pode comunicar prioritariamente a comicidade dos estrangeiros.

A terceira é traduzir a representabilidade (*performability*) do texto. Nela o tradutor frequentemente afirma levar em conta a dimensão da *performance*, ou seja reproduz linguisticamente a representabilidade do texto com a finalidade da encenação do texto. O conceito de *performability* ainda é polêmico, mas está relacionado à tentativa de criar na língua-alvo uma dicção fluente, um ritmo de fala no qual os atores não tenham muitas dificuldades para proferir o texto. O tradutor poderá substituir sotaques da língua-fonte por sotaques correspondentes na língua-alvo ou omitir passagens muito obscuras devido à sua dependência do contexto na língua-cultura-fonte.

A quarta é recriar o drama em verso na língua fonte em formas alternativas. Esta estratégia tenta recriar o texto em verso da língua-fonte em uma métrica que o tradutor considera adequada. O resultado frequentemente é um texto em língua-alvo obscuro ou simplesmente precário de significados e sem a mesma dinâmica do texto-fonte.

A quinta é a tradução cooperativa, que é o método de tradução considerado por Bassnett (1985, p. 91) que apresenta os melhores resultados. Consiste na cooperação de pelo menos duas pessoas na elaboração do texto na língua-alvo. Pode ser um falante nativo da língua-fonte colaborando com um falante da língua-alvo, ou alguém que conhece a língua fonte e trabalha com o diretor e/ou atores que fazem parte da montagem do espetáculo. Este tipo de tradução se parece com a forma colaborativa de criação de um espetáculo teatral e o tradutor produz um panorama básico que depois é trabalhado pela companhia. A noção de *performability* é evitada e o tradutor é colocado simultaneamente diante das versões escrita e oral do texto. A vantagem desta estratégia é que ela traz para dentro do processo de tradução um conjunto de problemas relacionados à representação do texto teatral. Problemas como as diferentes convenções teatrais das culturas-fonte e alvo, ou as diferenças no estilo de representação, uma vez que existem inúmeras tradições teatrais provenientes das mais variadas culturas (BASSNETT, 1985, PP. 90-91).

Por outro lado, Aaltonen (2000) contribui para os estudos da tradução do texto teatral fazendo uma análise baseada no contexto histórico e nas trocas interculturais. Ela acredita que o texto de uma

tradução, resultante da escolha de uma estratégia específica, é escolhido e reescrito de acordo com várias situações sociais e históricas relacionadas à estética teatral e às suas funções sociais. Segundo a estudiosa (2000), o que é comum a todas as traduções teatrais, talvez mais do que em outros gêneros, é que são concebidas para um contexto específico, para aqui e agora. O motivo da escolha de um texto teatral estrangeiro sempre pode ser vinculado ao sistema de chegada. Os textos são escolhidos baseados em sua compatibilidade com os discursos ou estruturas discursivas na sociedade-alvo, ou que possam vir a ser compatíveis com eles. As estratégias de aculturação e naturalização são usadas para alinhar os textos com as convenções dos sistemas receptivos. O Outro, exposto através do texto-fonte estrangeiro pode representar os bens culturais cobiçados dentro da sociedade-alvo. Os bens culturais desejados podem ser de valor simbólico ou trazer qualidades universais às questões domésticas, mas também podem representar uma ameaça. O processo tradutório sempre envolve um esforço para ajustar os textos à estética do sistema teatral receptivo e ao discurso da sociedade-alvo (AALTONEN, 2000, pp. 47-48).

Aaltonen propõe três estratégias tradutórias através das quais os textos estrangeiros são incorporados aos repertórios do teatro-alvo e se tornam parte do discurso da sociedade-alvo.

Pode ser traduzido o texto completo (1). Segundo a teórica, a atitude expressa por essa estratégia demonstra reverência. Isso acontece quando o 'Estrangeiro' representa bens culturais desejados. Considera-se que o texto não precisa de nenhum, ou de muito poucos ajustes em relação ao discurso da sociedade e língua-alvos. Espera-se que a tradução traga algumas das qualidades do texto-fonte e da cultura que ele representa para o sistema-alvo (2000, pp. 64-65).

O texto pode ser traduzido parcialmente ou com várias alterações (2). Quando o texto-fonte é considerado material para o palco receptivo ou expressa questões domésticas, ele é subvertido para atender as necessidades do sistema e sociedade-alvos. O texto-fonte é adaptado à estética do teatro, além de adaptações às convenções do sistema, condições dos meios ou questões domésticas, como visão de mundo, por exemplo. (2000, p. 73).

O texto pode usar alguma ideia ou tema do texto-fonte somente (3). A tradução de adaptações representa uma rebelião contra os modelos fixados ou falta de interesse e descaso pelo estrangeiro. A alteridade é disfarçada e considerada sem importância. Os ajustes ocorrem para favorecer a arte ou a comunidade (2000, p. 81-90).

Na tradução teatral, principalmente a tradução que visa à encenação, uma das mais importantes características, próprias do teatro, é a situação de enunciação. Apesar de complexa, é necessário que esteja inserida na tradução de textos teatrais. A situação de enunciação corresponde ao texto enunciado por um ator, em um tempo e em um lugar concreto, dirigindo-se a um público que recebe ao mesmo tempo um texto e uma encenação.

Para justificar o papel crucial que a situação de enunciação desempenha na tradução da cena e da encenação, Pavis (2008) considera duas evidências que ilustram esse problema que o tradutor tem que enfrentar:

1. no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores; 2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo (PAVIS, 2008, p. 124).

Vale lembrar que a tradução teatral é um ato hermenêutico como outro qualquer. O tradutor deverá interpretar o texto teatral se aproximando do texto, tirando dele o que quer significar. Ele deverá trazer o texto-fonte para a língua e para a cultura-alvo. Como afirma Pavis (2008), “a tradução não é uma pesquisa de equivalência semântica de dois textos, mas sim a apropriação de um texto-fonte por um texto-alvo” (p. 125). Assim, podemos dizer que a tradução é o veículo de mediação não apenas linguístico, mas também cultural, sendo o tradutor o mediador intercultural, como reiteradamente temos afirmado.

A função primordial do texto teatral que deve ser levada em conta pelo tradutor de textos dramáticos é “a sua vertente de representação teatral e a sua relação com o público” (BASSNETT, 2003, p. 206). A combinação dos sistemas verbais e não-verbais produz o significado instantâneo compartilhado entre o ator e o público que o recebe. Se o receptor demorar diante de uma cena devido a uma carga emocional, por exemplo, aquele instante já foi perdido. Portanto, o texto é falado e tem que estar de acordo com as convenções de oralidade da cultura-alvo. É crucial levar em conta as convenções de comunicação oral, que sempre são importantes, mas devido ao caráter efêmero da encenação teatral, elas têm um peso maior e exercem um poder muito maior no palco do que na página impressa (MARCO, 2002, p. 54).

Outra característica específica da encenação teatral é que o texto tem que se encaixar na ação e vice-versa. Isso significa que, por um lado, as ações dos atores num dado momento determinarão o que eles podem dizer. Por outro lado, implica que suas falas serão reforçadas pelos gestos que as acompanham (MARCO, 2002, p. 54).

Os gestos, geralmente implícitos, fazem parte dos chamados elementos dêiticos, sendo que a dêixis funciona como um elemento híbrido para sinalização e permite uma economia de expressão no palco. Como Bassnett afirma:

Além disso, o texto dramático contém em si o *subtexto* ou aquilo a que chamamos o *texto gestual*, que determina a ação física do ator. Assim, não é só o contexto, mas também o código gestual encastrado na própria língua que determina o trabalho do ator; e o tradutor que ignorar todos os sistemas além do puramente literário corre sérios riscos (2003, p. 205).

Outro aspecto da combinação entre texto e ação é o ritmo com o qual se profere o enunciado, pois as variações de velocidade do enunciado dependem de fatores como a tensão emocional, o gesto e o movimento (MARCO, 2002, p. 55). Segundo Pavis (2008, p. 130), o tradutor deve levar em conta a forma da mensagem traduzida, principalmente a sua duração e o seu ritmo porque para o teórico a duração da enunciação cênica é parte de sua mensagem.

Vale lembrar que alguns teóricos discutem a validade ou não do termo *performability*. O termo que pode ser traduzido por representabilidade, em muitos contextos determina a aceitação de um texto teatral para ser encenado. Refere-se à noção de que um texto para a encenação tem propriedades latentes que são extralinguísticas (entoação, dicção, ritmo, tom etc.) e paralinguísticas (gestos, mímica, expressão facial, cinestesia, etc.). Isto é, um subtexto, uma *dêixis*, que determinarão se o texto está apto para o palco (BASSNETT, 2003, p. 205).

Performability tem sido amplamente usado por tradutores e pesquisadores como pré-requisito para reconhecer um texto que evidencia propriedades de concretização cênica. Contudo, o conceito de *performability* ou *speakability* está longe de ser considerado um consenso. Bassnett chega a declarar que não existe credibilidade para o termo porque ele resiste a qualquer tentativa de definição (1998, p. 95).

Aaltonen, por sua vez, pondera sobre o tema e apresenta conceitos paralelos: *speakability*, *playability* e *performability*. Ela correlaciona os três e também acredita que falta clareza nos conceitos. Para ela os três conceitos podem ser considerados descrições generalizadas de estratégias de tradução de teatro que servem para separar os tipos de tradução dentro do sistema literário. A autora faz uma crítica aberta à tradicional ideia de que a dicção no teatro tem que ser fluente e de fácil enunciação. Ela afirma que os textos para encenação não tem que ser simples e fáceis de pronunciar (2000, pp. 41-43).

As opiniões são divergentes e a polêmica permanece. A indefinição e as diversas interpretações indicam a necessidade de mais pesquisa.

Para concluir nosso estudo, retornaremos às formulações de Pavis. Segundo ele, o tradutor de textos teatrais também passa pela difícil tarefa de adaptar uma situação de enunciação virtual, que já ocorreu, que ele não conhece ou não conhece mais, tendo que usar a imaginação, para uma situação de enunciação que será atual, mas que ele também não conhece, ou não conhece ainda. Ele transita entre as situações de enunciação-fonte e alvo, abordando a fonte com um pouco de imprecisão, meio desfocado e o alvo com mais imprecisão ainda, para chegar à situação de enunciação real no texto traduzido.

Outro problema próprio da tradução para a encenação é a série de concretizações, que Pavis (2008) tenta demonstrar, mostrando as transformações do texto dramático ao longo das concretizações. De acordo com o esquema elaborado por Nicolarea (2005), temos o seguinte:

T^0 = Texto original, resultante das escolhas do autor. Só é legível dentro do contexto da cultura fonte.

T = O texto da tradução escrita.

T^1 = T, que depende da situação de enunciação virtual e inicial de T^0 e do público futuro que receberá o texto em T^3 e T^4 . O tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo. Ele faz suas escolhas de acordo com as indicações virtuais e possíveis do texto a ser traduzido. Esta primeira tradução é fundamental.

T^2 = A análise dramatúrgica como uma etapa do processo tradutório, ou seja, uma leitura coerente da fábula e das indicações espaço-temporais encontradas no texto ou nas indicações cênicas, quer estejam na tradução linguística, quer nos elementos extralinguísticos. O aspecto mais importante dessa etapa do processo tradutório é o processo

de concretização (ficcionalização e ideologização) que o dramaturgo efetua no texto.

T^3 = Testando o texto no palco, isto é, a concretização de T^1 e T^2 através da enunciação cênica esta etapa de *mise en scène* – confronto das situações de enunciação virtual (T^0) e real (T^1) – propõe um texto para encenação com todas as possíveis relações entre os signos teatrais e textuais.

T^4 = a concretização no palco de T^3 ou a concretização receptiva/enunciação receptiva quando o texto fonte chega finalmente ao seu objetivo: alcançar o espectador numa encenação concreta (2008, pp. 126-129).

Diretamente relacionado a T^4 , a encenação concreta, estão as condições de recepção do texto traduzido. Pavis afirma que qualquer recepção de um texto teatral está condicionada à competência hermenêutica do público futuro, assim como sua competência rítmica, psicológica e auditiva (ibid, pp. 130-131).

Como ficou demonstrado, o texto dramático é extremamente complexo e passível de inúmeras interpretações e idealizações. Cabe ao tradutor buscar uma estratégia tradutória que lhe permita ter acesso ao maior número de colaboradores e conhecimentos possíveis para que dê conta dos diversos conjuntos de sistemas semióticos, assim como do polissistema cultural das línguas envolvidas.

No capítulo seguinte discutiremos a peça *Salomé*, de Oscar Wilde. Primeiro veremos o texto de partida, sua criação e contextos. Depois, o texto traduzido de João do Rio e sua repercussão no sistema literário e cultural brasileiro.

CAPÍTULO III – SALOMÉ, DE OSCAR WILDE, POR JOÃO DO RIO

As Salomé criadas por Flaubert, por Moureau, Laforgue ou Mallarmé são apenas conhecidas pelos estudantes de literatura e pelos pesquisadores, mas a Salomé de Oscar Wilde é conhecida pelo mundo todo, de acordo com Mário Praz (1978, p. 317).

Na criação de *Salomé*, Wilde recebeu incontáveis influências, entre elas a atmosfera decadentista muito em voga no grupo de escritores Simbolistas e Decadentes com os quais ele confraternizava em Paris na época (BENNETT, 2003, p. 3). Wilde fez uma generosa contribuição com sua *Salomé*, peça de um ato, escrita durante uma de suas viagens à Paris, tida como a cidade das vanguardas estéticas e da arte de então. O escritor irlandês se inspirou no episódio bíblico sobre a morte de João Batista, que teve sua cabeça pedida por Salomé, enteada do rei Herodes e filha de Herodias. Wilde construiu um texto dramático muito lírico e harmonioso, com estreita relação não só com a música como também com a pintura.

A gênese da concepção do texto de *Salomé* mostra que Wilde reúne inúmeros elementos, ao que parece, provenientes de diferentes tradições literárias, de diversas fontes, e de vanguardas artísticas. Com muita habilidade o escritor realizou uma fusão, uma mistura, uma “mestiçagem”, a qual chamou de poema dramático.

Para introduzir o texto de Wilde, cito uma síntese acerca da obra, escrita por um dos tradutores de Wilde no Brasil, Oscar Mendes:

Em *Salomé*, dá Wilde oportunidade de exibir-se o seu estetismo, o seu gosto pelo luxo e pela ostentação, o seu amor ao exotismo oriental. Do ponto de vista da carpintaria teatral é uma peça bem composta e bem ordenada nos seus elementos essenciais, na sua condensação dramática, na caracterização dos personagens, sem concessões a certos preconceitos de certas plateias, sendo mesmo algo brutal na sua crueza e no seu realismo. Mas é principalmente um drama de luxúria e de morte [...] (MENDES, 2007, p. 611).

Wilde planejou e executou uma considerável transformação da narrativa bíblica original, tornando-a um drama psicosssexual condizente

com a decadência *fin-de-siècle*. De acordo com Karen Bennett, Wilde criou uma tragédia impelida pela lascívia – Salomé desejando Iokanaan e Herodes desejando Salomé. Wilde alterou alguns dos elementos narrativos do texto bíblico e em sua versão, Herodias, mãe de Salomé, não encoraja a morte de Iokanaan como vingança por ele ter denegrido sua reputação, como acontece na narração original. Em vez disso, a própria Salomé é responsável pela morte do profeta. E mais, uma vez que antes Herodes prometera uma recompensa, Salomé dança para obter sua vingança. Essas mudanças representaram uma importante alteração na sequência da narrativa (BENNETT, 2003, p. 3).

Wilde foi acusado por alguns de ter tomado demasiada liberdade com o episódio bíblico, principalmente na cena da morte de Salomé. Mendes não concorda, assim como eu, com esta ideia. As criações artísticas literárias ou não, a meu ver, não devem se submeter a este tipo de crítica que pretende mensurar a “liberdade tomada” com cada obra. Mendes pondera sobre isso:

Mas evidentemente não queria ele seguir rigorosamente a Bíblia. Sua peça é apenas um poema simbolista, no qual põe ele em jogo o embate entre a carne e o espírito, entre o pecado e a santidade. E pairando sobre toda a tragédia a fatalidade inexorável da morte (MENDES, 2007, p. 611).

A seguir, examinarei as possíveis origens da criação da peça de Wilde, na tentativa de entender quais foram as circunstâncias e os textos envolvidas na composição de sua *Salomé*, ou seja, as intertextualidades que muitos críticos literários afirmam estar presentes em seu texto. Depois também discutirei a chegada da peça ao sistema literário brasileiro e sua repercussão entre nós.

3.1. O TEXTO DE PARTIDA DE OSCAR WILDE

Uma noite em Paris, no outono de 1891, Oscar Wilde entrou no Grand Café na esquina do Boulevard de Capucines e Rue Scribe. De acordo com Arthur Ganz, de sua mesa ele chamou o maestro e disse-lhe: “Eu estou escrevendo uma peça sobre uma mulher dançando descalça no sangue de um homem que ela desejava e mandou matar. Eu quero que você toque alguma coisa em harmonia com meus pensamentos” (GANZ, 1957, p. 65). O maestro tocou uma música tão terrível e

estranha que os presentes ficaram paralisados, assustados, e acabaram se retirando em desespero. Wilde terminou seu jantar e retornou para seu quarto de hotel, onde escreveu durante toda a noite até concluir a peça. Naquela noite só interrompera o trabalho entre as dez e onze para ir jantar no Grand Café (BARROSO, 2010, p. 7).

Naquele dia ele tinha almoçado com um grupo de jovens escritores franceses, entre os quais André Gide. Durante o almoço lhes contou o enredo de uma peça que iria escrever. Quando voltou para seu quarto de hotel encontrou um bloco de papel em branco e começou a escrever (GANZ, 1957, pp. 65-66).

Na verdade, a peça sobre Salomé ocupava a cabeça de Wilde havia algum tempo, principalmente as mudanças que ele tinha planejado fazer no relato bíblico da dançarina. A principal mudança seria colocar Salomé, em vez de sua mãe Herodias, no centro da ação (GANZ, 1957, p. 66).

No entanto, para categorizar, analisar ou mesmo descrever as possíveis fontes e influências na peça *Salomé*, existe uma questão problemática inicial. A opinião dos críticos é divergente. Por um lado, há aqueles que consideram que o fato de Wilde se apropriar dos temas e dos tratamentos dados por outros autores à lenda da Salomé é um defeito. Estes críticos afirmam que a peça é uma mera imitação (FARIA, 1988, p. 165). Por outro lado, para outros críticos é exatamente esta fusão de diferentes fontes que dão força à peça e, assim, Wilde é considerado um autor criativo, inovador e moderno. Concordo com esta visão que valoriza a maneira como Wilde construiu o tema e o resultado obtidos com sua criação. Como tantos outros, considero *Salomé* uma obra de grande qualidade artística que conseguiu reunir diversas tendências estéticas, várias tradições literárias e pictóricas, sem contar os temas históricos e sociais incluídos, o orientalismo e o sensualismo. Tudo costurado e bem dosado, feito com a maestria de seu grande talento literário. Wilde dedicou sua vasta cultura e sua visão vanguardista para compor uma obra que seria o prenúncio da nova era, a modernidade.

Na peça, há um conflito entre elementos do mundo pagão e do mundo cristão, que está presente também na vida de Wilde que se divide entre o mundo da moralidade e o mundo da arte e da tolerância (GANZ, 1957, p. 120). Outros conflitos encontrados na peça são formados por binômios como medo/atração, terror/desejo, sagrado/profano, cristianismo/paganismo, natural/artificial, amor/ódio, entre outros.

Vale lembrar que a lenda de Salomé foi muito popular no século XIX, principalmente durante as duas últimas décadas. Segundo Patricia Kellogg-Dennis, a figura de Salomé/Herodias entre os artistas do século XIX, era quase tão popular quanto a Virgem Maria tinha sido entre os artistas da Idade Média (KELLOGG-DENNIS, 1994, p. 224). Em um artigo, Anthony Pym afirma que desde o começo da era moderna (por volta do final do século XVIII) até a década de 1960, existiam 371 versões literárias e pictóricas de Salomé catalogadas, às quais ele acrescentou mais 17 que ele mesmo encontrou durante sua pesquisa, publicada em 1989. Considerando o número total, o momento que apresentou o maior número de versões foi, evidentemente, o século XIX, com maior produção entre 1880 e 1920, sendo 1890 (aproximadamente) o período com o maior número de versões. A França aparece como o país que mais contribuiu com versões ao longo das décadas (PYM, 1989, p. 313)⁶.

Nem de longe sabemos tanto quanto gostaríamos a respeito das fontes e dos contatos literários de Wilde, mas tentaremos expor algumas evidências existentes. Para iniciar essa busca sobre a gênese do poema dramático *Salomé*, “sua primeira fonte, se não nesse delirante imaginário materno, ao menos em um de seus livros mais enigmáticos *Sidonia the sorceress*” [Sidonia, a feiticeira] (1849), tradução feita por Lady Wilde de *Sidonia von Bork*, de Wilhelm Meinhold. Wilde costumava dizer que a história da feiticeira sádica e necrófila que dançava sobre caixões era uma de suas leituras favoritas quando garoto (SCHIFFER, 2011, p. 29).

Sabemos que Wilde possuía vasta cultura literária e conhecia as obras dos mais renomados escritores, poetas e músicos da época. Por certo cada um deles trouxe algum elemento para sua construção de *Salomé*. Diga-se a propósito que Wilde era muito sensível e muito habilidoso com os empréstimos que ele fazia das literaturas, da música e das artes plásticas. Autores como Theophile Gautier, através de sua personagem Cleópatra, assim como Charles Baudelaire, com as mulheres monstruosas de *As Flores do Mal* (1865), entre outros, fazem parte desta lista.

Nesta perspectiva, desde meados do século XIX, pode se observar que sob os nomes Herodias/Herodiade, houve uma fusão entre as figuras de mãe e filha. Confirmamos isso nas três adaptações mais conhecidas que apareceram antes de Gustave Flaubert: um poema de Heinrich Heine, que está na obra *Atta Troll* (publicado na Alemanha em

⁶ Vide http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/research_methods/1989_salome.pdf.

1841 e em tradução francesa em 1847), o soneto de Théodore de Banville “Herodíade”, publicado em 1857 (trazendo quatro versos de Heine na epígrafe), e o fragmento de Stéphane Mallarmé publicado em 1869 no *Parnasse Contemporain* (OLIVEIRA, 2005, 101-102).

A propósito disso, Mário Praz afirmou que “[...] a Herodíade de Heinrich Heine fez fortuna na França do século XIX, visto que Théodore de Banville, Henri Regnault, Jean Lorrain e Jules Laforgue se inspiraram em sua obra” (1996, p. 276). A “Herodias” de Flaubert foi escrita em 1876-1877.

Aliás, Wilde descobriria a obra de Flaubert através de Walter Pater (1839-1894). Foi com *A tentação de Santo Antônio*, publicada, em 1874, o mesmo ano em que Wilde ingressou em Oxford. A narrativa teria marcado Wilde profundamente (SCHIFFER, 2001, p. 64), assim como os contos “Hérodiade” e “Salammbô”. Todos contidos em *Trois Contes*, publicado em 1877.

Outra leitura importante para a composição da peça de Wilde foi *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), de Walter Pater, seu professor em Oxford. O livro teve grande influência sobre o escritor, como ele próprio confessa em *De profundis*, “este livro que exerceu uma influência tão estranha sobre a minha vida” (WILDE, 2009, p. 86). O livro de Pater traz uma coletânea de ensaios sobre arte e literatura. Em um destes ensaios há uma interpretação da *Gioconda* de Da Vinci, intitulado simplesmente “Mona Lisa”. Este ensaio parece ter tido um grande impacto em Wilde e contribuiu muito para a composição de sua *Salomé* (FARIA, 1988, p. 167). Pater fala de um toque sinistro no sorriso de Mona Lisa e a compara a uma vampira que morreu muitas vezes e conhece os segredos da morte (PATER, 1977, p. 125). A meu ver, Wilde tirou daqui a idéia de criar uma *femme fatale* vampiresca e perversa ou, ao menos parte da idéia, como veríamos alguns anos mais tarde.

Não podemos esquecer outra *Hérodiade* (1869),a de Stéphane Mallarmé, já mencionada. Um dos poetas simbolistas mais celebrados e respeitados na França e um dos teóricos do movimento simbolista dos anos 1890. Amigo de Wilde e muito admirado por ele (BARROSO, 2010, p. 6). Mallarmé criou a imagem de Salomé que é a mais significativa como criação de arte, e também como interpretação psicológica (OLIVEIRA, 2005, p. 104). Praz afirma que ela só se tornou conhecida do público em 1898, mas os familiares do poeta a conheciam já fazia tempo e, naturalmente, Des Esseintes, personagem principal de *As avessas*, de Huysmans, tinha uma cópia do fragmento dramático num

precioso manuscrito de versos do poeta hermético francês (1996, p. 278).

É importante lembrar outro escritor e poeta reverenciado por Wilde: o escritor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), criador das bases do teatro simbolista europeu, no final do século XIX. Nota-se neste movimento o desapego a antigas convenções dramáticas, objetivando guiar o teatro a novos caminhos. Grande parte dos críticos, levados pela poeticidade do texto dramático simbolista, o definiram como teatro próprio para a leitura e, portanto, inapropriado para a encenação (ANSELMO, 2010, p. 34-35). O teatro simbolista é ao mesmo tempo poético e mimético. Nesse tipo específico de drama, a poesia possibilita a criação de símbolos que, por seu turno, propiciam o surgimento de relações de múltiplos sentidos. Além do mais, notamos nitidamente a recorrência à mistura de gêneros, ultrapassando a fronteira que separa os gêneros literários. O teatro simbolista é, assinala E. Wilson (2004, p. 45): “[...] uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais”.

As teorias de Maeterlinck sobre o teatro simbolista são descritas por Beatriz Anselmo da seguinte forma:

A sugestão gerada pelas palavras, pelo cenário e pela atmosfera do drama são os elementos principais do teatro simbolista – mais importantes que os próprios atores, que teriam uma posição secundária, e até mesmo incômoda, em relação a tudo isso. Sua linguagem é descomprometida com a clareza; a ação é reduzida a uma expressão mínima, situando-se em tempo e espaço indeterminados, reduzindo-se em proveito de uma dramaturgia da ausência, estática, essencialista. Todas essas características vão contra as regras que davam unidade e clareza ao drama [...] O teatro simbolista desviou-se da convenção dramática tradicional, e inspirou, posteriormente, o teatro de vanguarda [...] A palavra poética no teatro simbolista é a grande protagonista e válida o seu caráter mítico. Por ser poesia, ela torna-se eterna (ANSELMO, 2005, pp. 36-40).

Muitos críticos são unânimes em apontar a presença de Maeterlinck em *Salomé*, afirmando que Wilde absorveu o estilo do belga, principalmente através de *LaPrincesse Maleïne* (1889) e de *Pelléas et Mélisande* (1892). Um dos aspectos observados no estilo de Maeterlinck consiste no uso de uma precisão mecânica e até absurda nos enunciados curtos e repetitivos. Associado a isso, há o uso frequente de pausas e silêncios, que muito contribuem para sugerir a ideia tão cara aos poetas simbolistas: a música. Ou seja, a palavra atua como um instrumento dentro de uma sinfonia (QUIGLEY, 1994, p. 106). Vejamos o comentário de Barroso sobre a presença do ritmo e da repetição:

Maeterlinck utiliza-se de uma técnica deliberadamente repetitiva, em que, na mesma frase, certas palavras expressivas funcionam como a marcação de um ritmo, às vezes muito próxima de uma marcação poética (BARROSO, 2010, p. 10).

A meu ver, possivelmente, todos os elementos atribuídos ao drama simbolista estão presentes na *Salomé* de Wilde e, dessa forma, a peça (ou poema) se inscreve na tradição do teatro simbolista. No entanto, a peça também é uma das mais importantes obras da literatura Decadentista. Isso se deve ao fato de que os dois movimentos aconteceram na mesma época e apresentavam em seus programas tendências semelhantes em busca de renovação literária como, por exemplo, o sentimento antinaturalista e antiparnasiano, além da presença dos mitos, da imaginação e do misticismo. A Decadência acrescentou elementos tais como o erotismo anômalo, o culto do individualismo, o imaginário sanguinário e necrófilo, entre outros. A principal finalidade dos Decadentistas era libertar a literatura e as artes das convenções morais burguesas. Para tanto, a figura da *femme fatale* contribuiu bastante, uma vez que se tornou amplamente conhecida. Praz identificou em Cleópatra e Salomé *femme fatales* no período finissecular (PRAZ, 1978, 290). Aliás, segundo Faria, o modelo mais completo de mulher fatal decadente é a *Salomé* de Wilde, por ser vampira e tentadora (FARIA, 1988, p. 57).

Contudo, o elemento deflagrador do drama composto por Wilde teria sido a descrição dos quadros de Gustave Moreau (1826-1898) – *Salomé dansant devant Hérode* e *L'Apparition*, (ou “Salomé” e “Aparição”) criados por volta de 1876 – feita por J-K. Huysmans no

capítulo V de *As avessas* (1884), livro muito apreciado por Wilde (BARROSO, 2010, p. 7).

O referido livro é considerado um texto fundador contendo as principais ideias Decadentistas. No romance, encontramos o herói, Des Esseintes, que se retirou do mundo e se cercou de objetos que ama e lhe dão prazer, entre os quais há dois quadros de Moreau comprados por ele e, curiosamente, ele também possuía uma cópia da “Hérodíade” de Mallarmé. Os dois quadros mostram Salomé dançando para Herodes e para Des Esseintes os quadros são a mais pura representação da Decadência. É bem provável que nestas descrições, pela primeira vez, Wilde tenha visto Salomé como um tema literário apropriado (GANZ, 1957, p. 86).

O primeiro quadro, *Salomé*, é descrito assim pelo escritor:

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá início à lúbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam. Seus braceletes, seus cintos, seus anéis lançam faúlhas, sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra, entra em combustão. Faz serpentes de fogo se entrecruzarem, fervilha sobre a carne mate, sobre a pele rosa-chá, à semelhança de esplêndidos insetos de élitros ofuscantes, marmoreados de carmim, salpicados de amarelo-ouro, matizados de azul-aço, mosqueados de verde-pavão (HUYSMANS, 1987, p.84).

Enquanto que o segundo quadro, *Aparição*, é descrito como segue:

Ela está quase nua; no ardor da dança, os véus se desataram, os brocados escorregaram; está vestida tão só de materiais de ourives e de minerais lúcidos; um gorjal lhe aperta o talhe qual fosse um corpete e a semelhança de broche soberbo, uma jóia maravilhosa dardeja clarões na ranhura dos

seus dois seios; mais abaixo as ancas, o cinto que a rodeia cobre-lhe a parte superior das coxas sobre as quais pende um gigantesco pingente de onde flui um rio de rubis e de esmeraldas; por fim, sobre o corpo desnudo, entre o gorjal e o cinto, o ventre convexo, escavado pelo umbigo cujo orifício parece um sinete gravado em ônix, de tons leitosos e cores róseas. Aos raios ardentes despendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das jóias se abrasam; as pedras se animam e desenham o corpo da mulher em traços incandescentes... A horrível cabeça flameja, sempre a sangrar, pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos. Salomé repele a visão aterradora que a imobiliza na ponta dos pés; seus olhos se dilatam, sua mão aperta convulsivamente a garganta (HUYSMANS, 1987, p.88).

A Salomé de Moureau teve uma enorme penetração nos meios literários e das artes plásticas e contribuiu muito para a concepção da lenda. Ela serviu de inspiração não apenas para Wilde, como também para outros poetas, pintores e músicos do período. O mito de Salomé tornou-se um tema central durante o simbolismo-decadentismo francês, causando atração e repulsa, tornando a dançarina sanguinária e lasciva uma figura emblemática da arte na Europa do *fin-de-siècle*. Tal como assinala Patrick Bade,

Esta preocupação com mulheres demoníacas e destrutivas é um dos traços culturais mais impressionantes do fim do século XIX. O tema era altamente difundido, atraindo homens de credos artísticos opostos, simbolistas e realistas, rebeldes e reacionários, e penetrando profundamente na consciência popular (BADE, 1975, p. 6).

Vale lembrar que a localização destas mulheres em cenários exóticos, muitas vezes orientais, destinada ao público europeu, intensificou o mistério e as complexas associações entre o físico e o espiritual, assim como as "projeções fáceis e imaginativas dos desejos sexuais" (FLUDAS, 1977, p. 15).

Dentro dessa reflexão sobre as inspirações e influências em *Salomé*, não posso deixar de mencionar a história bíblica encontrada em Mateus 14:1-12 e Marcos 6: 14-29, que é o ponto inicial da grande maioria das produções artísticas sobre o mito da dançarina fatal. A versão de Marcos é um pouco mais elaborada, com mais detalhes do episódio e merece ser considerada a mais importante das duas. Foi de Marcos que Wilde retirou a frase “Tudo o que me pedires te darei, até metade do meu reino” (versículo 23). A frase de Wilde traduzida por João do Rio é “Tudo o que pedires, até mesmo a metade do meu reino” (WILDE, 2004, p. 66). Há outros elementos provenientes diretamente da Bíblia. O medo que Herodes sente de João aparece no versículo 20: “Porque Herodes temia a João, sabendo que era varão justo e santo...”. A filha de Herodias pede a cabeça de João em um prato: “Quero que imediatamente me dê num prato a cabeça de João Batista” (versículo 25). Salomé recebe a cabeça como pediu: “E trouxe a cabeça num prato e deu-a à menina...” (versículo 28). Wilde por João do Rio: “Quero que tragam já, num grande prato de prata...[...] a cabeça de Iokanaan” (ibid, p. 71). Em Marcos, Herodes não quer matar João, mas é preciso que ele assim o faça “por causa do juramento e por causa dos que estavam com ele à mesa...” (versículo 26). O Herodes da peça também é obrigado a cumprir sua promessa: “Não sou dos que quebram juramentos, não sei mentir. Sou escravo de minha palavra que é palavra de rei” (ibid, p. 67).

Conforme Ganz, há evidências que mostram que Wilde emprestou algumas metáforas bíblicas de Cantares de Salomão, livro do Velho Testamento. Cito, como exemplo, as metáforas empregadas por Salomé que se encontram na página 39. “A tua boca é como uma fita rubra numa torre de marfim” encaixa-se bem com “Os teus lábios são com o um fio de escarlate”, retirado do capítulo 4:3 e “o teu pescoço como a torre de marfim”, capítulo 7:4. Além disso, todos os três longos enunciados que Salomé profere (pp. 38-41), descrevendo o corpo de João lembram as imagens poéticas de Cantares de Salomão (GANZ, 1957, pp. 85-86). A meu ver, as evidências corroboram a sensação vivida pelo leitor ou público da peça, uma vez que as metáforas deste trecho imediatamente remetem o leitor às metáforas tradicionalmente associadas Bíblia.

Wilde escreveu sua *Salomé* em francês no final de 1891. As justificativas para esta escolha são várias. Alguns críticos argumentam que, ao fazê-la em francês, Wilde estaria tentando escapar da censura na Inglaterra, que geralmente era mais tolerante com peças teatrais em língua estrangeira. Outros acreditam que foi para atrair a atriz Sarah Bernhardt para fazer o papel principal. Enquanto que, para Bennet

(2003, p. 3), os dois fatores podem ter contribuído para a escolha de Wilde, contudo, é mais provável que ele buscava uma identificação com o grupo de escritores Simbolistas e Decadentes que ele admirava e com os quais convivia em Paris e, de fato, a peça tem certo caráter francês. Decerto havia uma grande afinidade dentro desse grupo, que ecoava as pretensões estéticas e literárias de Wilde. Isso contribuiu para sua decisão a favor da língua francesa, na minha opinião.

Conforme Laver, quando perguntaram a Wilde por que escrevera em francês, eis o que respondeu:

Disponho de um instrumento que sei dominar, e esse instrumento é a língua inglesa. Havia outro instrumento que eu vinha escutando a vida inteira, e queria tocar uma vez esse novo instrumento, para ver se podia fazer dele algo de belo... grande parte do singular efeito que Maeterlinck produz decorre do fato de escrever ele, um flamengo, numa língua estrangeira (WILDE, 2007, P. 31).

Apesar de Wilde ter um bom domínio da língua francesa, quatro escritores amigos fizeram revisões e correções no texto. São eles: Stuart Merrill (1863-1915), Adolphe Retté (1863-1910), Marcel Schwob (1867-1905) e Pierre Louys (1870-1925), a quem Wilde dedica o livro (GANZ, 1957, p. 67).

Oscar Wilde vivia o momento mais criativo de sua vida e experimentava o grande sucesso de *O leque de lady Windermere* (1892), depois do impacto de *O retrato de Dorian Gray* (1891). Wilde usufruía os prazeres da riqueza e da fama. Enquanto isso, a atriz Sara Bernhardt interessou-se por *Salomé* e passou a ensaiar o texto para a estreia em Londres em 1892, o que deixou Wilde extremamente satisfeito. Até que a sorte começou a mudar. Em junho de 1892, às vésperas da estreia, *Salomé* foi proibida nos palcos da Inglaterra por Lord Chamberlain, alegando ser proibido apresentar em público personagens bíblicos (SCHIFFER, 2011, pp. 168-169). Certamente também pesaram o teor erótico da peça e a escandalosa vida pública de Wilde. Tudo aquilo era muito ameaçador para os valores vitorianos. Wilde reagiu, ameaçou naturalizar-se francês e chegou a declarar: “Eu não sou um inglês... Sou um irlandês, o que não é, absolutamente, a mesma coisa” (GANZ, 1957, p. 72).

Em 1893 *Salomé* foi publicada em francês em Paris e em Londres simultaneamente, e cerca de um ano depois, em fevereiro de 1894, a

peça foi publicada em inglês com a tradução de seu companheiro Lord Alfred Douglas. A tradução de Douglas desagradou muito a Wilde e causou sérias discussões entre os dois amantes. Wilde criticou o francês rudimentar de Douglas, chamando-os de erros de colegial (“schoolboy faults”) e o tradutor reagiu agressivamente, conforme relatado em *De profundis* (WILDE, 2009, p. 24). Wilde, ao que tudo indica, fez várias revisões na tradução, entretanto, quando foi publicada havia uma dedicatória ao amigo e apresentava Lord Alfred como autor da tradução (ibid, 1957, p. 68).

Vyvyan Holland, filho de Wilde, ficou tão insatisfeito com a versão de Alfred Douglas que publicou, em 1957, uma nova tradução inglesa da peça. Porém, a nova tradução não correspondeu às exigências de Richard Ellman, o biógrafo de Wilde, o qual produziu uma terceira versão da peça editada em 1982. A edição inglesa original foi enriquecida com as gravuras de Aubrey Beardsley, artista refinado cujos traços singulares acentuavam o erotismo do texto (BARROSO, 2009, p. 10).

Convém destacar que as ilustrações de Beardsley contribuíram para a recepção de *Salomé* em pelo menos dois aspectos. Por um lado, como comentário ao grotesco erotismo da peça. Os desenhos, altamente criativos, expuseram a arte Decadentista, inspiradas no *Art Nouveau* e no tradicional estilo *shunga* japonês, já que o orientalismo era moda na época. Por outro lado, escandalizaram o público de então e foram muito criticadas devido ao caráter erótico dos desenhos povoados por andróginos e hermafroditas nus, além de caricaturas de Wilde, não muito sutis. Isso não agradou nem ao escritor nem ao editor (MUTRAN, 2002, p. 144-145). Porém, a *Salomé* de Wilde está tão vinculada aos desenhos de Beardsley que são raras as edições da peça sem elas.

A primeira apresentação de *Salomé* ocorreu em Paris, quando Wilde já se encontrava preso, em 11 de fevereiro de 1896, no Théâtre de l’Oeuvre, sob a direção de Lugné-Poe. A peça foi bem aceita e logo alcançaria sucesso. A partir daí, surgiram várias produções em toda a Europa. A mais importante foi a que um grupo de teatro de vanguarda realizou, dirigida por Max Reinhardt em Berlim, no dia 15 de novembro de 1902, com tradução de Hedwig Lachmann. A peça seguiu em cartaz até 1904. Durante uma das encenações, o compositor Richard Strauss (1864-1849) estava presente e ficou enfeitiçado pelo trabalho. Decidiu transformá-lo em uma ópera (BENNETT, 2003, p. 5).

A consagração enfim chegou para Wilde no ano de 1905. Primeiro a estreia da peça na versão inglesa no dia 10 de maio em sessão semiprivada, devido à censura no *The New Stage Club*, embora sem o

mesmo sucesso de Berlim ou Paris. Apesar disso, no dia 9 de dezembro de 1905, estreava em Dresden a ópera de Richard Strauss, com libreto de Oscar Wilde. Em pouco tempo ela seria incluída ao repertório de muitas casas de ópera da Europa. Bennett (2003) atribui principalmente à ópera de Strauss a chegada da *Salomé* ao cânone (p. 5). Contudo, Wilde nunca presenciou uma encenação de sua própria peça.

Através de traduções intersemióticas ou de traduções linguísticas, a peça de Wilde continuou percorrendo caminhos, inclusive vindo para o Brasil pelas mãos de João do Rio. O escritor brasileiro, ao se identificar com a estética wildeana enquanto buscava na Europa as vanguardas e os modelos literários para renovar nosso sistema literário, passou a contribuir com traduções, resenhas, prefácios, artigos, enfim, diversos escritos que divulgariam o nome do escritor irlandês por aqui. Pretendo discutir adiante as traduções e a repercussão da produção literária de João do Rio.

3.2. A REPERCUSSÃO DAS TRADUÇÕES DE JOÃO DO RIO

O autor das primeiras traduções da obra de Oscar Wilde, entre elas *Salomé*, foi Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, mais conhecido pelo seu pseudônimo literário João do Rio. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1881, onde também faleceu, em 23 de junho de 1921. Tornou-se um homem de letras e escreveu vertiginosamente como jornalista, cronista, contista, teatrólogo e, é claro, como tradutor, reconhecido por verter principalmente a obra de e sobre Oscar Wilde.

Conforme Renato Cordeiro Gomes, ele “é sem dúvida o primeiro grande repórter brasileiro do início de século XX” (GOMES, 2005, p. 11). Atento às ideias de seu tempo, ele agregava ao seu texto o que filtrava das viagens e das culturas estrangeiras. Como observou Brito Broca, difícil é distinguir “onde termina o jornalismo e começa a literatura” (BROCA, 1975, p. 238). Conforme Antonio Arnoni Prado, “a presença de João do Rio transcendeu afinal a mera imagem do jornalista de talento para assumir definitivamente a condição de escritor representativo da literatura e das questões culturais de seu tempo” (PRADO, 1996, p. 11). Para compreendermos um pouco melhor o teor dos escritos de João do Rio recorreremos novamente a Prado:

...o *enfant terrible* que admira Wilde, mas imita Bilac (um pé na extravagância, outro na

convenção), que valoriza a ação direta dos libertários, mas é chegado aos comerciantes portugueses do Rio de Janeiro, que se solidariza, enfim, com os trabalhadores em greve na companhia de gás, mas acredita, citando Nietzsche, na função redentora *dos homens de escol, representantes de uma raça de escol* (PRADO, 1996, p. 12).

A vida literária brasileira entrou no século XX marcada por duas novidades: a criação da Academia Brasileira de Letras (1896) e a contribuição de escritores em jornais e revistas recém-lançados que aumentavam a demanda por esses profissionais. Antes de ser eleito para a cadeira 26 da Academia em 7 de maio de 1910, João do Rio já se destacara como repórter e começou a publicar grandes reportagens. Foi dessa forma que sua reportagem pioneira sobre cultos afro-brasileiros “As religiões do Rio” (1904) e o inquérito com escritores “Momento Literário” (1905) chegaram até o grande público. Os dois livros venderam muito e o tornaram conhecido. Depois vieram suas colaborações para revistas (*Kosmos, A Renascença, Revista da Semana, Os Anais, Revista Brasileira*, entre outras), jornais (*Gazeta de Notícias, A noite, O Paíz, A Notícia, A Pátria*, etc.) e a publicação de *A alma encantadora das ruas* (1908), que lança um olhar sobre os espaços partilhados pela diversidade urbana e pela diferença. O escritor carioca nutria um duplo fascínio tanto pelo brilho dos salões quanto pela desgraça humana testemunhada nas ruas, nos morros ou na região portuária do Rio de Janeiro. Ora a “gente de cima”, ora o “canalha” (GOMES, 2005, p. 22-24).

O começo do século XX foi o momento da remodelação da capital federal, uma época de grandes transformações, conforme vimos no capítulo 1. O momento era favorável para os homens de letras porque se buscava firmar uma imagem moderna do país. Para dar andamento aos planos de “civilizar” o Brasil, os novos grupos da elite republicana se interessavam pelos sinais de ilustração e de depuração do gosto que os letrados podiam fornecer através da atuação na imprensa (LEVIN, 1996, p. 19). À medida que a nova ordem se consolidava observam-se inúmeras modificações dos hábitos sociais, que se submetiam à voga europeia:

Na verdade, à medida que decaía a boemia dos cafés surgia uma fauna inteiramente nova de

requintados, de dândis e *raffinés*, com afetações de elegância, num círculo mundano em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do *Art Nouveau*. Em lugar dos paletós surrados, das cabeleiras casposas, os trajes pelos mais recentes figurinos de Paris e Londres, os gestos *langue* e displicentes dos *blasés* que constituíam a chamada *jeunesse doreé*; em substituição às mesas de cafés, os clubes e salões chiques, onde imperava o esnobismo e se aconselhava o último livro de D'Annunzio à grande dama que não suportava Paul Borguet (BROCA, 1975, p. 20).

Aliás, João do Rio protagonizou uma grande mudança na atividade jornalística na imprensa da época, fazendo com que o exercício do jornalismo deixasse de ser uma atividade considerada menor, um “bico”, exercida por intelectuais ou funcionários públicos que dispunham de algumas horas vagas. João do Rio não só profissionaliza o jornalismo, como também eleva a criação literária para o primeiro plano e passa a viver disso, assinando suas matérias jornalísticas com pseudônimos (mais de dez) para atrair os mais diferentes públicos. Uma das grandes inovações que fez na imprensa foi transformar a crônica em reportagem, ainda que não raro, lírica e com vislumbres poéticos, expectativa de todo bom escritor (GOMES, 2005, pp. 12-13). A João do Rio é atribuída também a vulgarização na imprensa do hábito das entrevistas, gênero praticamente desconhecido por aqui até o início do século XX. A produção escrita de João do Rio foi espantosamente prolífera, considerando os diversos gêneros, literários ou jornalísticos, em que atuou.

O desejo de diminuir a ignorância do povo brasileiro é sinalizado pelo engajamento político do intelectual carioca (ao contrário de Wilde) e estava de acordo com a nova ordem de renovação e modernização do país, que reproduzia os moldes europeus. João do Rio deu um depoimento pessoal a respeito do desejo cosmopolita de toda aquela geração que “se lançou de cabeça nas leituras decadentistas” (LEVIN, 1996, p. 87). O escritor carioca escreveu um artigo publicado em 5 de fevereiro de 1916 no jornal *O Paíz*, no qual alega que os escritores tinham:

a ingênua convicção de que era urgente fazer entrar o Brasil nas correntes contemporâneas, enchendo os jornais dos últimos termos de filosofia e de palavras e frases estrangeiras. “A nossa literatura era regional e nós, sem conhecê-la, desejávamos fazê-la mundial” (LEVIN, 1996, p. 87).

Devemos assinalar que João do Rio também foi autor e crítico de teatro. Aliás, sua estreia como jornalista foi no dia 1º de junho de 1899, quando ele escreveu sobre a peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen. A partir de então, o escritor escreveria assiduamente sobre a arte dramática em quase todos os seus aspectos. Segundo Níobe Abreu Peixoto (2009a), na primeira década do século XX, a arte dramática nacional foi realidade nas discussões jornalísticas (p. 20), e João do Rio tem muito a ver com isso. João do Rio manteve um longo diálogo com a crítica teatral de sua época (p. 26).

Vale lembrar que em 1906 escreveu, em parceria com J. Brito, a revista musicada *Chic-Chic* (PEIXOTO, 2009a, p. 30). O público da época prestigiava muito as revistas de ano, nacionais e portuguesas, assim como a comédia *vaudeville* (p. 18). João do Rio liderou o grupo que fundou a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT) e foi o primeiro presidente da entidade (p. 23).

No que concerne os primeiros contatos de João do Rio com Oscar Wilde, existem poucas informações. De acordo com Raimundo Magalhães Jr, biógrafo do escritor carioca, João do Rio seria “uma espécie de tradutor de suas ideias e de sua obra, tanto na revista *Kosmos*, como na *Renascença*, da mesma época, embora antes dele já Olavo Bilac tivesse comentado as suas ideias e seu famoso processo” (MAGALHÃES JR., 1978, p. 39). Contudo, segundo Brito Broca, as referências a Oscar Wilde eram escassas no Brasil do início do século XX. Depois do domínio de Byron, no período romântico, tínhamos pouca ou nenhuma familiaridade com qualquer poeta inglês. A revista *A Cigarra*, dirigida por Olavo Bilac, fizera ligeira alusão a Wilde, porém, em referência à sua homossexualidade, considerada então uma degenerescência. Talvez o primeiro artigo publicado no Brasil sobre Wilde tenha sido “*Obreviário do artificialismo*” de João do Rio, em abril de 1905, para a Revista *Renascença* (BROCA, 1975, p. 109). No artigo, João do Rio explica que tomara conhecimento de Oscar Wilde dois anos antes [1903], na biblioteca de uma professora inglesa. Deslumbrado, encomendou imediatamente suas obras ao livreiro. As

obras estavam proibidas na ocasião e, por isso, raras e mais caras. O fato é que foi a partir das escrituras e traduções de João do Rio que o público da *belle époque*, pôde conhecer a obra de Oscar Wilde.

Dáí em diante, até o fim da vida, João do Rio passou a cultivar Oscar Wilde, ao mesmo tempo em que traduzia obras como *Salomé*, *O retrato de Dorian Gray* ou *Intenções*. Além de verter os textos do “maior poeta moderno”, o escritor carioca tornou-se um discípulo do seu esteticismo, do Decadentismo e começou a assimilar o estilo e a filosofia de vida do escritor irlandês. Virou um dândi, se envolveu em polêmicas de diversas naturezas, ficou famoso e se referiu ao “gênio irlandês” em quase todos os textos que escreveu, geralmente de forma elogiosa. Para se ter uma ideia, vejamos abaixo um fragmento extraído do prefácio da tradução de *Intenções*, publicado em 1912:

Ao traduzir *Intenções*, jamais me acudira a possibilidade de interpretar em meia dúzia de páginas a arte, o poder sugestivo, a fascinação assombrosa do gênio irlandês [...] A obra de Wilde é mesmo uma explicação, um fascinante comentário da sua extraordinária vida que copiou a arte e foi um poema. Ele a explicou em livros, como explicava as ideias originais em contos parábolas. De resto, os gênios participam do poder divinatório dos deuses (RIO, 2009b, pp. 162-164).

Entre o final do século XIX e começo do século XX, houve uma intensa atividade tradutória para os padrões da época, devido à importação da França do “romance folhetim”, que, juntamente com o teatro, foi responsável pela demanda de um grande número de tradutores. O nome refere-se à publicação de romances nos rodapés dos jornais, os quais traziam novos episódios a cada edição. Tanto os jornais quanto o teatro precisavam de tradutores para verter as histórias importadas da Europa, visto que a produção nacional não era suficiente para satisfazer os inúmeros periódicos que aderiram à moda (WYLER, 2003, pp. 91-94). O mesmo fez João do Rio quando resolveu verter a peça *Salomé*. Ele publicou como folhetim sua tradução da peça de Wilde na *Kosmos*: revista artística, científica e literária nº 4/abril, 5/maio e 6/junho de 1905. Esta seria a primeira tradução de *Salomé* em língua portuguesa. Três anos mais tarde, a tradução foi republicada, desta vez em livro, com as ilustrações de Aubrey Beardsley e uma introdução de Gómez Carrillo intitulada “Como Oscar Wilde sonhou *Salomé*”. Saiu

pela Livraria Garnier (FARIA, 1988, p. 45). Sobre aquele momento em que o tradutor ainda não se profissionalizara, José Paulo Paes assinala:

No terreno editorial, a que está organicamente vinculada a atividade do tradutor enquanto profissional, firmava-se então a Livraria Garnier como a principal editora brasileira, situação que manteve até o começo deste século [...] E de Portugal nos vinha boa parte das traduções aqui lidas; naquela época, ainda não se acentuara tanto a diferenciação entre o falar de lá e de cá que tende hoje a afastar o leitor comum das versões portuguesas (PAES, 1990, pp. 22-23).

A tradução de *Salomé* foi o trabalho que mais popularizou o nome de João do Rio entre os intelectuais do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX, além de vincular para sempre os nomes dos dois escritores no Brasil. Com a tradução, também teve início a mania de copiar Oscar Wilde: seus trejeitos, seu dandismo, seus hábitos. Wilde se tornou um modelo a ser seguido (BROCA, 1975, p. 111). Paes dá mais um esclarecimento sobre as traduções durante a *belle époque*:

Das traduções mais marcantes do período *art-nouveau*, a primazia cabe certamente à versão da peça de Oscar Wilde *Salomé*, feita por João do Rio, o expoente dessa fase ainda tão pouco estudada de nossa evolução literária e aqui editada com as belas ilustrações de Beardsley (PAES, 1990, p. 25).

Novamente do prefácio de *Intenções*, extraímos o trecho abaixo com reflexões de João do Rio sobre a tradução de *Salomé*:

Quando um homem não faz profissão de tradutor – o traduzir uma obra única significa bem admiração absoluta. Quando esse homem não é propriamente um cretino e dá provas de saber, de compreender a beleza, a sua admiração basta para indicar ao público o trabalho de incomparável destaque [...] Ao traduzir a prodigiosa *Salomé* – que o público amou e da qual alguns pobres homens sem espírito falaram felizmente mal – eu me limitara a algumas notas biográficas, um esqueleto cronológico (RIO, 2009b, p. 162).

Vemos, no trecho acima, o intelectual justificando sua atividade tradutória. Primeiro, se apresenta como não profissional, talvez prevendo alguma crítica ou deslize. Depois sobe o tom, dispensa a falsa modéstia e se torna alguém de comprovado saber, cujo trabalho deve ser considerado de relevo. Despreza seus críticos e posiciona-se acima de qualquer um que não compreenda a beleza do poeta. A meu ver, com este fragmento, é possível perceber tendências esteticistas e decadentistas, principalmente devido aos antagonismos apresentados e ao estilo elegantemente artificial. Seja através do tom inferior/superior, pobre homem/homem admirável, cretino/não cretino, desprezo/admiração, seja pelo emprego de vocábulos que criam e projetam as hipérboles bastante exageradas, como “incomparável destaque” e “admiração absoluta”. Ou seja, nota-se o individualismo do tradutor-escritor e, apesar da crítica aos que não compreendem suas estratégias (literárias ou tradutórias), existe uma intenção de manter a elegância, embora artificial, que poderíamos chamar de ornamentação. Acredito que essa finalidade ornamental está relacionada à estética parnasiana, ainda bastante comum naquela época. Enfim, todas as sinalizações parecem mostrar um engajamento com a atividade da tradução, com a finalidade de indicar, ou informar o público o que é o pré-requisito e o que “basta”, bem como de reforçar a seriedade do trabalho de João do Rio. Além disso, mostra que ele está inserido em um projeto renovador como o do Decadentismo, por exemplo.

Em outro exemplo, retirado de um artigo publicado no jornal *O Paíz*, em 11 de junho de 1918, intitulado “O último escândalo de *Salomé*”, João do Rio reflete sobre as fontes que estiveram presentes na criação de *Salomé* por Wilde. Mais uma vez vemos o tom didático do escritor carioca:

No maior poema em prosa da sociedade moderna, o inebriante *Retrato de Dorian Gray*, é o próprio Wilde que confessa em vários capítulos a impressão do *À Rebours*. Esse livro levou-o à obra de Gustavo Moreau. E a sua *Salomé*, escrita em francês, não é senão a figura de Moreau viva, saindo da tela para falar, na inconsciência de sua fatalidade. O seu drama é comovente pela visão da miséria humana, pela dor indireta que nos deixa a humanidade, e pelo horror que o próprio Wilde tem de *Salomé* viva, mandando matá-la – quando é sabido que, depois da decapitação de

Yokanaan, *Salomé* viveu largo tempo (RIO, 2009b, p. 246).

Novamente a hipérbole, o tom professoral, afinal João do Rio sempre deixou claro que a finalidade de suas traduções era a divulgação da estética e da obra de Wilde. Outro prefácio, dessa vez de *O Retrato de Dorian Gray*, que João do Rio verteu para a língua portuguesa em 1919, manifesta elementos mencionados anteriormente, mas, principalmente, sinaliza o projeto tradutório de João do Rio, seus objetivos e um pouco de sua prática.

Os horrores contra esse livro fascinador nada adiantaram, porém. *O retrato de Dorian Gray* é há trinta anos o livro de ficção mais sensacional da Terra. A sua sedução persiste, é cada vez maior. Hoje passou a ser o credo de uma estética nova na Terra inteira. Porque *Dorian Gray* foi traduzido como *Salomé* em todas as línguas. Achei necessário traduzir a esplêndida obra em português. A tradução por circunstâncias independentes da minha vontade esteve oito ou nove anos em provas. Ao revê-la, senti ainda útil publicá-la. *Dorian Gray* é um dos mais belos livros. É integralmente belo. Traduzir é servir. Consequentemente, trabalho de inferiores. Nunca um homem de espírito traduz senão quando a sua admiração é culminante. Ainda assim traduz mal. Sempre mal. A tradução tem o perdão de ser uma dádiva generosa, apenas. Traduzi Oscar Wilde como um presente a quantos só podem ler na nossa língua. Esses, através dos defeitos da tradução, serão tocados do inebriante clarão da Beleza. Não é quanto basta à generosidade do trabalho? (WILDE, 2006, pp. 29-30).

Parece não haver dúvidas de que João do Rio se apropriou do estilo ornado, exagerado, ora mais agressivo e contundente, ora mais ameno e lírico. Há uma adjetivação excessiva que, associada à falsa modéstia, ao apelo sensual/sensacional e a um teor moralizante quase religioso, denunciam o artificialismo tão típico de Wilde e do esteticismo. O que mais intriga é: “Traduzir é servir. Consequentemente, trabalho de inferiores. Nunca um homem de espírito traduz senão

quando a sua admiração é culminante. Ainda assim traduz mal. Sempre mal”. As afirmações, me parece, são verdadeiras pelo menos até certo ponto. Afinal se pensarmos na clássica metáfora da ponte, realmente a atividade do tradutor é servil (e necessária). Contudo, “trabalho de inferiores” não condiz exatamente com a atividade. Ao contrário, eu diria trabalho de nobres estudiosos amantes de literatura e da erudição! Acredito que aqui a frase “Consequentemente, trabalho de inferiores” tenha sido usada mais para efeitos estilísticos do que em sentido literal. O tom de superioridade usado por ele (“[homem] inferior/homem de espírito”) também está certamente circunscrito ao estilo absorvido de Wilde e ao contexto sócio-histórico. Por outro lado, concordo que se traduz aquilo que se admira, porém, hoje nem sempre, como sabemos pela política das editoras. No período da *belle époque*, os tradutores não tinham o *status* profissional como atualmente têm. “Através dos defeitos da tradução serão tocados pelo inebriante clarão da Beleza”? Eu diria que são desafios ou dificuldades, não defeitos. O tom místico também vincula o discurso de João do Rio com seu tempo e com as concepções Decadentistas.

João do Rio fez crítica, citação, apropriação, prefácios, traduções etc., sempre vinculados à figura do escritor irlandês, conforme mencionei antes. Além disso foram feitas também paródias, como esta de onde retirei um trecho, “As opiniões de *Salomé*”, publicada no livro *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar* em 1916, em que aparecem os principais personagens e todos os elementos da peça original de Wilde. Perto do final, a princesa pronuncia a famosa frase que resume o mito de Salomé, a mulher fatal emblemática da cultura *fin-de-siècle*: “Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé” (RIO, 2005, pp. 240-244).

Edmundo Coutinho tece um comentário sobre o mesmo tópico em seu artigo sobre o teatrólogo João do Rio:

Em suas peças, a concepção da figura feminina reitera o traço que facultou ao esteta decadentista lapidar na configuração da beleza meduséio emblema da mulher fatal. Tradutor da *Salomé* de Wilde, João do Rio não intimidou o desejo de imprimir o modelo da “dançarina bíblica” a praticamente todas as personagens que protagonizam sua dramaturgia. Como ele mesmo sustenta: “Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé”. Desse modo,

as tramas de suas peças reiteram os passos pelos quais o esteticismo *fin-de-siècle* recolheu as aparições de Salomé nas telas de Gustave Moreau e nas descrições que lhes foram consagradas pelo *A Rebours*, de Huysmans (COUTINHO, 2001).

A repercussão de *Salomé* entre os escritores brasileiros das duas primeiras décadas do século XX foi tremenda, de acordo com Faria (1988, p.169). As ilustrações de Beardsley reproduzidas na tradução causaram enorme sucesso. As rodas literárias só comentavam os desenhos da estética decadentista. Além das gravuras, a cena final também foi objeto de admiração, na qual Salomé já com a cabeça ensanguentada de Iokanaan entre as mãos, beija vorazmente os lábios do profeta morto. O monólogo final foi incansavelmente repetido no Brasil (“Ah” Beije a tua boca, Iokanaan! Beije a tua boca...). As referências a essa passagem são incontáveis entre os escritores brasileiros. Associado ao texto, acrescenta a imaginação dos imitadores e os desenhos sensuais, e chegamos até a imagem célebre da mulher fatal perturbadora, admirada e temida pelos homens.

Outro exemplo óbvio da grande repercussão da peça traduzida por João do Rio é a publicação do conto “A noiva de Oscar Wilde” de Gastão Cruls nos números 47 e 48 da *Revista do Brasil* (novembro e dezembro de 1919). A parte do livro mais semelhante à peça de Wilde é a cena final também, na qual a heroína vai de encontro ao amigo semimorto, o qual tem a cabeça ensanguentada e beija angustiada a sua testa (FARIA, 1988, p. 170).

Onestaldo de Pennafort escreveu um depoimento interessante sobre o fascínio que Salomé causou nele e nos seus companheiros. Mais tarde realizou um estudo comparando as diversas Salomé na literatura, depois da leitura da *Salomé* de Wilde na tradução brasileira de João do Rio (PENNAFORT, 1960, pp. 8-9). E, ainda, em seu livro de poemas *Escombros Floridos* (1916-1921), Pennafort também publicou um soneto intitulado “Salomé” bem calcado na imagem da personagem wildeana. O soneto (não transcrito) apresenta características da estética decadente da mulher fatal, que desperta paixões avassaladoras e levam à ruína os que se apaixonam por ela.

A conhecida adoração de João do Rio nutria pela *Salomé* de Wilde provocou em alguns intelectuais intolerantes a criação de versos satíricos e piadas, como podemos observar no soneto transcrito abaixo, atribuído a um dos mais ferrenhos críticos do tradutor carioca.

Ó Salomé de Wilde! Traze o prato,
 Que te queremos dar neste soneto
 A cabeça do nédio literato
 João do Rio ou aliás Paulo Barreto.

Dernier-cri no trajar, *smart* no trato
 Inimigo do gênio obsoleto,
 Faz entre os *novos* grandes espalhafato
 Por escrever... em português correto.

Obras em profusão já tendo escrito,
 Desde o estilo mais grave ao mais garoto,
 Das religiões do Rio estuda o rito.

Na cavação da imprensa é um bicho astuto:
 Chegou, viu, escreveu, caiu no goto;
 E ei-lo a buscar da glória o cocuruto.
 (MAGALHÃES JR., 1978, p. 400)

Não foi identificado o autor, mas o biógrafo de João do Rio, levanta a hipótese de ser talvez um disfarce de Guimarães Passos, desafeto e crítico ferrenho do nosso tradutor. Apesar do tom de ironia, os versos decassílabos revelam elementos que representam bem os estilos da *belle époque* brasileira, como o uso dos estrangeirismos; *dernier-cri*, *smart* e a forma curiosa de rimar seguindo a progressão das vogais: a, e, i, o, u, ao longo das estrofes (FARIA, 1988, p. 171).

Graça Aranha (1868-1931) apresenta um depoimento expressivo no ensaio *A estética da vida* (1921) sobre o impacto causado pela dançarina bíblica na sua própria geração, comparando-a com outra mulher fatal venerada e temida pelos escritores da *belle époque*: Cleópatra (ARANHA, 1968, p. 668).

O renomado poeta Manuel Bandeira (1886-1968), celebrado por sua produção poética, também foi mais um wildiano a deixar sua marca na historiografia literária brasileira com o poema “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, escrito em 1931 e publicado em *Estrela da Manhã* (1936). O poeta modernista e também tradutor, entre outras atividades, explicou como elaborou o poema. Em síntese, ele relatou que depois de conceber uma ideia inicial, adequou às circunstâncias de sua vida fragmentos de poetas queridos e decorados em sua adolescência (cita Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde) como uma brincadeira, seguindo a teoria sugerida por T. S. Eliot (BANDEIRA, 1967, p. 105). A seguir, o resultado da elaboração:

Balada das três mulheres do sabonete Araxá

As três mulheres do sabonete Araxá me invocam,
 mebouleversam, me hipnotizam.
 Oh, as três mulheres do sabonete Araxá às 4 horas da tarde!
 O meu reino pelas três mulheres do sabonete
 Araxá!
 Que outros, não eu, a pedra cortem
 Para brutais vos adorarem,
 Ó brancaranas azedas,
 Mulatas cor da lua vem saindo cor de prata
 Oh celestes africanas:
 Que eu vivo, padeço e morro só pelas três mulheres do
 Sabonete Araxá!
 São amigas, são irmãs, são amantes as três
 mulheres do Sabonete Araxá?
 São prostitutas, são declamadoras, são acrobatas?
 São as três Marias?
 Meu Deus, serão as três Marias? A mais nua é doirada
 borboleta.
 Se a segunda casasse, eu ficava safado da vida, dava pra beber
 e nunca mais telefonava.
 Mas se a terceira morresse... Oh, então nunca mais a minha
 vida outrora teria sido um festim!
 Se me perguntassem: Queres ser estrela? queres
 ser rei? queres uma ilha no pacífico
 Eu responderia: Não quero nada disso, tetrarca.
 Eu só quero as três mulheres do sabonete Araxá!
 O meu reino pelas três mulheres do sabonete Araxá!

Outro exemplo muito interessante aconteceu entre jovens poetas modernistas de Cataguases, Minas Gerais. O artigo escrito por Henrique de Resende “A cidade e alguns poetas” comprova a grande repercussão de Wilde na literatura brasileira primordialmente graças às traduções de João do Rio. O artigo saiu no primeiro número da conhecida revista vanguardista *Verde* em 1927, Abaixo veremos apenas um pequeno fragmento:

Sim. Oscar Wilde abriu na feira literária do Brasil um sortido armazém de Salomé. O maravilhoso autor de *De Profundis* e tantas outras obras de inconcebível relevo não poderia nunca imaginar que profundo sentimento de beleza viria despertar no coração dos jovens brasileiros o seu immortal poema hebraico da Salomé (RESENDE, 1927, p.10).

Em 1911, João do Rio traduziu *O retrato de Dorian Gray* em forma de folhetim, publicado no jornal *A Noite*, no Rio de Janeiro, entre os meses de julho de 1911 e janeiro de 1912. O prefácio foi escrito em Londres em 1919 e o livro só foi publicado em 1923, dois anos após sua morte, conforme mencionamos no capítulo 1. Contudo, o livro só conseguiu popularidade nos anos 1930, depois da publicação da tradução de *De Profundis (A tragédia de minha vida)* em 1931. Apesar disso, diversos elementos do romance se popularizaram entre as duas traduções (FARIA, 1988, p. 178).

Thomas Murat escreveu o artigo “Motivos sobre o retrato de Dorian Gray”, publicado na revista *Ilustração Brasileira* (RJ), nº 90, em fevereiro de 1928. Neste artigo o autor elogia o esteticismo de Wilde e critica o naturalismo de Zola (FARIA, 1988, p. 179).

A beleza de Dorian foi evocada com frequência por autores brasileiros. Hermes da Fonseca Filho, por exemplo, o faz no artigo intitulado “Eduardo Prado, o esteta”, publicado na Revista do Brasil em junho de 1924. O mesmo faz Valfrido Martins no prefácio de *Livro do Amor*, de Nilo Bruzzi, publicado em 1926 (FARIA, 1988, pp. 180-181).

A presença de Wilde no Brasil a partir das traduções no final do século XIX e, principalmente, no início do século XX, atingiu não apenas o sistema literário, mas também outros sistemas dentro do polissistema cultural brasileiro. Um dos sistemas afetados foi o da moda. Wilde influenciou a maneira de se vestir da nova classe média e entre os intelectuais. Muitos escritores brasileiros passaram a se vestir ao estilo dândi, copiado de Wilde (não de Baudelaire). Preferiam vestir-se de negro, apreciavam jóias raras, perfumes inebriantes, sapatos polidos, enfim, uma indumentária que traduzisse os exageros daquele estilo. Entre os escritores mais elegantes constavam João do Rio, Elísio de Carvalho, Olavo Bilac e Guilherme de Almeida (FARIA, 1988, p. 183).

Um dos mais ativos wildianos, Onestaldo de Pennafort, publicou longo artigo, “A verdade das máscaras”, na revista *Ilustração Brasileira* (RJ), em fevereiro de 1927, no qual apresenta as origens de Dorian Gray. Segundo Pennafort, Wilde se baseou no poeta John Gray (1866-1934) para compor o protagonista de seu romance (FARIA, 1988, pp. 183-184).

Wilde foi também muito popular em Portugal nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Bennet (2003, p. 31). A *Salomé* traduzida por João do Rio, contribuiu bastante para este fato, uma vez que foi a primeira tradução em língua portuguesa da peça de Wilde, de

1908 (em volume) e foi através dela que os portugueses conheceram o drama de Wilde, além de ter sido a tradução utilizado na primeira concretização cênica da peça em Portugal, em 1926 (ibid, p. 9). Bennet afirma que, de todas as traduções que ela pesquisou, a brasileira é a mais conhecida (2003, p. 9).

Vale assinalar que João do Rio se guiou pela tradução inglesa para verter a peça, como ele mesmo afirma em “nota do tradutor” (RIO, 2004, p.13). Contudo, o texto original de Wilde foi escrito em francês, como já vimos. Aliás, em 2009 foi lançada uma tradução de *Salomé* guiada pelo texto original em francês, realizada pelo renomado tradutor Ivo Barroso e publicada pela Barlendis e Vertecchia Editores, São Paulo. O volume traz introdução e notas feitas pelo tradutor, além de 16 gravuras coloridas que retratam as diversas Salomé desde o século XV até o século XX. As conhecidas Salomé de Moureau, além da de Caravaggio e a de Klimt estão lá.

A seguir, proponho uma reflexão sobre a tradução de João do Rio. Pretendo fundamentar minha análise primordialmente nas teorias de Antoine Berman.

3.3. SALOMÉ, A TRADUÇÃO

A partir de agora, discutirei a tradução de Salomé realizada por João do Rio. Como fundamentação teórica usarei, essencialmente, as propostas de Antoine Berman (1942-1991), considerado um dos mais relevantes teóricos da tradução do século XX, o qual já mencionei no capítulo dois. Durante seu trabalho como tradutor de obras da literatura latino-americana e alemã, ele acumulou experiências que o levaram a desenvolver reflexões a respeito da crítica e da história da tradução. Berman ressaltou que o ato de traduzir revela um saber próprio, *sui generis*, do qual a tradução é sujeito e objeto simultaneamente (2007, p.18). Em seu livro *A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo*, editado na França em 1985 e no Brasil em 2007, o teórico francês defende o que ele denomina tradução da letra. Ele esclarece que “traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 2007, p. 15). Ou seja, é uma tradução literalizante, mas não no sentido tradicional de literal, e sim, no sentido de apreender e transmitir a letra com seu jogo de significantes, o espaço no qual o literário brinca com o significado, com o sentido ou com o conteúdo do texto. Segundo o teórico, isto quer dizer “o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada

para o jogo dos significantes” (p. 16). Na tentativa de esclarecer melhor Berman corrobora:

O espaço da tradução é um espaço *sui generis* (o que justifica que há uma tradutologia), que este espaço, por mais que seja original, é de natureza intersticial. Não existe a tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, as traduções, o espaço das traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar para traduzir (BERMAN, 2007, p. 24).

O teórico visa um novo tipo de análise de tradução que pretende fazer o tradutor refletir sobre o seu próprio trabalho, que por si só é *sui generis*. Este tipo de tradução exige, além da preocupação com a transferência linguística, uma atenção aos fatores que operam em qualquer tradução, que podem levar a desvios na forma ou no sentido do texto e impedir a tradução de alcançar seu verdadeiro objetivo.

Berman caracteriza três dimensões na figura tradicional da tradução, que podem desviar a tradução da letra: “Culturalmente falando, ela é etnocêntrica. Literariamente falando, ela é hipertextual. E filosoficamente falando, ela é platônica”. O inverso dessa tripla dimensão é a seguinte: “À tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética. À tradução hipertextual, a tradução poética. À tradução platônica, ou platonizante, a tradução “pensante” (2007, pp. 26-27). A tradução platônica seria uma tradução precuada sobretudo com o sentido e com a letra. O pensante, para Berman, significa privilegiar a reflexão (e o trabalho) sobre o texto como letra em detrimento da concepção (antifilosófica) de categorias estáticas e irremediavelmente separadas (“corpo” e “alma”, “letra” e “sentido”).

Veja o que Berman pondera:

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro– como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra

espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente. (BERMAN, 2007, p. 28).

Assim, ele propõe uma destruição das tradições etnocêntrica, hipertextual e platônica, mas é necessário uma análise do que há para destruir. O teórico chamou esta análise, e posterior destruição, de analítica da tradução. Cabe observar que o teórico objetiva examinar a tradução de prosa com essa abordagem. Ao propor esta analítica, Berman apresenta um conjunto de tendências deformadoras “que formam um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do “ ‘sentido’ ” e da “ ‘bela forma’ ” (p. 48). Através desta analítica tenta-se desvendar onde agem as tendências deformadoras. Segundo Berman, todo tradutor está exposto a essas “forças” deformadoras, que determinam o desejo de traduzir e somente a análise das deformações permite neutralizá-las (p. 45).

O conjunto das deformações é composto por treze tendências. Talvez existam outras convergentes ou derivadas das outras, conhecidas ou não. O fato é que, seja em maior ou em menor número, elas estão presentes em todas as traduções em qualquer língua ocidental e “quando muito pode-se dizer que certas tendências agem mais em tal ou tal área-de-língua” (BERMAN, 2007, p. 48).

As tendências que compõem a análise estão descritas, muito sinteticamente, a seguir (pp. 48-62).

Racionalização: recompõe as estruturas sintáticas e a pontuação do original seguindo uma certa idéia de ordem do discurso.

Clarificação: explicitação de sentidos indefinidos ou ocultos. É inerente à tradução.

Alongamento: resultante de estratégias de fluência e aceitabilidade, afeta o ritmo, mas é tendência de toda tradução. Em parte consequência das duas primeiras tendências.

Enobrecimento: pressuposto de que o discurso literário tem que ser belo, um “exercício de estilo”, geralmente eleva o tom. Seu avesso é a vulgarização diante de textos “populares”.

Empobrecimento qualitativo: substituição de termos ou expressões do original por correspondentes que não tem a mesma riqueza sonora ou icônica.

Empobrecimento quantitativo: remete a uma perda lexical, há menos significantes na tradução do que no original.

Homogeneização: unificação em todos os planos do que é heterogêneo, resultante de todas as tendências anteriores.

Destruição dos ritmos: a interrupção do ritmo do original.

Destruição das redes: significantes subjacentes: o subtexto, que constitui parte da rítmica e da significância da obra.

Destruição dos sistematismos textuais: destruição de frases e construções usadas no original.

Destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares: destruição dos elementos vernaculares, em geral, mais cultos, do texto original. Para mantê-los, tradutores os exotizam por meio de procedimentos tipográficos (itálico).

Destruição das locuções e idiotismos: destruição de imagens, locuções, provérbios, etc., quando estes são traduzidos sob o ângulo da equivalência. As equivalências de uma locução ou provérbio não o substituem.

Apagamento das superposições de línguas: a relação de tensão e de integração existente no original entre a língua subjacente e a língua de superfície, por exemplo, tende a apagar-se.

Uma vez esclarecidos importantes conceitos da teoria de Berman, ainda que brevemente, vale ressaltar que o princípio fundamental da análise bermaniana e sua sistemática de deformação é que a letra do original deve ser mantida. Todavia, antes de entrar na análise propriamente dita, pretendo tecer alguns comentários sobre o tradutor e sobre a edição de sua tradução.

O projeto arquitetado por João do Rio, que incluiu a tradução de Salomé, alentava duas expectativas. A primeira era divulgar a obra de Oscar Wilde, a quem admirava e cultuava. A segunda era implementar mudanças no sistema literário e na sociedade brasileira. O cronista queria modernizar a sociedade por meio da literatura. João do Rio desejava fazer da literatura regional uma literatura mundial (LEVIN, 1996, p. 87). Ele buscou na literatura inglesa modelos para a renovação da literatura brasileira, julgando Wilde um escritor de vanguarda, cuja obra exerceria essa função⁷. Considero o segundo motivo mais relevante e o mais interessante para o sistema literário brasileiro.

No prefácio de *O retrato de Dorian Gray*, escrito em 1919, João do Rio declara que “Porque Dorian Gray foi traduzido como Salomé em todas as línguas. Achei necessário traduzir a esplêndida obra em português. Ao revê-la, senti ainda útil publicá-la” (RIO, 2006, p. 29-30).

⁷ Ver capítulo 3.2, p. 91.

No trecho citado, percebemos que João do Rio queria que a literatura brasileira se parecesse com outras literaturas mundiais. O tradutor brasileiro tinha um olhar cosmopolita e esperava conseguir dar visibilidade à nossa literatura. Para alcançar seus objetivos passou a traduzir um escritor que traria um modelo a ser seguido pelos intelectuais brasileiros.

No mesmo prefácio, João do Rio mostra suas ideias sobre tradução quando reflete: “Traduzir é servir. Consequentemente, trabalho de inferiores. Nunca um homem de espírito traduz senão quando a sua admiração é culminante”. Fica claro qual a finalidade da tradução: servir, ser ponte. Isso também remete à ideia hierárquica na qual a tradução seria uma atividade literária menor, apenas necessária para contribuir para algo “superior”.

O mais curioso é que João do Rio deixa escapar uma autocrítica. Ele faz um pré-julgamento de seu trabalho tradutório quando ele declara que traduz mal e o faz por ser necessário para outros terem acesso às obras: “Ainda assim traduz mal. Sempre mal. A tradução tem o perdão de ser uma dádiva generosa, apenas. Traduzi Oscar Wilde como um presente a quantos só podem ler na nossa língua” (WILDE, 2006, p. 30). No final do prefácio João do Rio apologiza: “através dos defeitos da tradução, serão tocados do inebriante clarão da Beleza. Não é quanto basta à generosidade do trabalho?. Para João do Rio, sua própria tradução conteria “defeitos de tradução”. O próprio tradutor reconhece isso, demonstrando sua postura reflexiva. A declaração poderia talvez indicar falta de conhecimentos linguísticos. Contudo, muito mais provavelmente ela demonstra um trabalho apressado que se se torna perceptível no resultado final.

O mais interessante é que as declarações mostram claramente que João do Rio tinha feito uma análise de sua tradução e, de alguma forma, tinha consciência de suas tendências deformadoras e de que não tinha traduzido a letra, se é que é possível traduzir apenas a letra.

Conforme foi mencionado antes, a tradução de João do Rio apareceu primeiramente na revista Kosmos, do Rio de Janeiro em 1905. A publicação em volume ocorreu em 1908 por H. Garnier, livreiro-editor, no Rio de Janeiro e em Paris. Como João do Rio já era conhecido no jornalismo e no meio teatral, além de ter três livros já publicados, sua tradução tornou-se bastante conhecida no Brasil bem como em Portugal, uma vez que foi a primeira em língua portuguesa. Seu nome ficou tão vinculado ao de Oscar Wilde que muitos se referiam ao tradutor carioca através da perífrase “tradutor de Salomé de Oscar Wilde” (FARIA, 1988, p. 149). Além do mais, foi a única tradução de João do Rio a ter

mais de uma edição. Foi publicada quatro vezes no Brasil: em 1905 pela revista *Kosmos*, em 1908 e 1921 pela Livraria Garnier, e em 1958 pela Livraria Império, no Rio de Janeiro.

A tradução de 1908 apresenta como subtítulo um “Poema dramático em um ato”. Aqui já nos deparamos com um alongamento que dá um colorido extra à obra, uma vez que no original francês encontramos “*Drame en un acte*”, como apontou Bennet (2003, p. 9). Na tradução inglesa temos “*A tragedy in one act*”. Bennet argumenta também que na tradução de João do Rio não fica inteiramente claro se ele se baseou na versão francesa ou na inglesa porque em algumas partes parece que ele parte dos dois “originais”. Entretanto, há um aspecto estilístico sugerindo que a versão inglesa pode ter guiado a tradução de João do Rio (*ibid*). Estou de acordo com Bennet. Vale ressaltar que João do Rio afirma em sua “Nota do Tradutor” que sua tradução foi vertida a partir da tradução inglesa (RIO, 2004, p. 13). A versão inglesa será a que usarei para a comparação durante minha análise.

Ao cotejar a versão inglesa com a versão brasileira de João do Rio, chama a atenção as gravuras de Audrey Beardsley não só pelo seu valor artístico. Na edição em língua inglesa, publicada em 1996 pela Branden em Boston, Estados Unidos, notei que a gravura da contracapa onde constam título, autor, etc. tinha sido modificada. Foram apagadas as genitálias das duas figuras (hermafrodita e ser alado). Ao verificar as outras gravuras do livro, notei que fizeram o mesmo com as gravuras nas quais as figuras referidas aparecem em destaque. Já na edição brasileira não houve modificações. Outro detalhe que também pode ser atribuído à edição, desta vez brasileira, é a divisão da peça em quatro cenas. O que não ocorre no original em língua inglesa.

A seguir discutirei algumas tendências deformadoras aplicadas à tradução de Salomé. Minha análise apresenta quatro tendências de deformação: alongamento, enobrecimento, clarificação e empobrecimento quantitativo. Início com uma breve revisão teórica e, em seguida, exponho alguns trechos retirados da tradução para esclarecer essa relação entre o texto de partida e a tradução.

No que concerne à tradução da letra, volto a me referir ao Berman. Conforme o teórico, a tendência de alongamento está presente em toda tradução de prosa devido, em parte, às tendências de racionalização e de clarificação. Estas últimas exigem um desdobramento do que está no original, “dobrado”. Porém, do ponto de vista do texto, o acréscimo não acrescenta nada, “só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância”. Talvez

as explicações possam fazer a obra ficar mais “clara”, mas por outro lado, elas “obscurecem seu modo próprio de clareza”, além de afetar a rítmica da obra através de um afrouxamento (2007, p. 51).

No texto de chegada foram identificados diversos alongamentos. Usarei OW para representar o texto de partida de Oscar Wilde em língua inglesa e JR para representar o texto de chegada de João do Rio. Os trechos foram extraídos de Salomé (1996) e Salomé (2004), respectivamente.

OW FIRST SOLDIER:

What an uproar! Who are those wild beasts howling? (p. 1).

JR PRIMEIRO SOLDADO:

Oh! Que barulho! Que bichos selvagens são aqueles para rugir assim? (p. 18).

A tradução de João do Rio é visivelmente mais longa e foram acrescentados “para” e “assim”. A meu ver, o tradutor poderia simplesmente ter usado o gerúndio, como no texto de partida. A tendência de clarificação também está presente, pois é possível perceber uma explicitação (desnecessária).

OW FIRST SOLDIER:

[...] A great multitude used to follow him. He even had disciples (p. 4).

JR PRIMEIRO SOLDADO:

[...] Acompanha-o sempre uma multidão... É um profeta que tem discípulos (p. 22).

Novamente é fácil perceber os acréscimos. Se levarmos em consideração apenas o segundo período, vemos que um verbo passou para dois e “had” virou “que tem”.

OW SALOMÉ (SMILING):

[...] And on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idol buyers, I will look at thee through the muslin veils, I will look at thee, Narraboth, it may be I will smile at thee [...] (p. 8).

JR SALOMÉ (sorrindo):

[...] E amanhã, quando passar na liteira pelos compradores de ídolos; olhar-te-ei através do meu véu de musselina amarela; olhar-te-ei Narraboth, e pode ser que sorria [...] (p.32).

O tradutor acrescentou o adjetivo “amarela”, que não consta no texto de partida. É curioso que ele tenha acrescentado a cor e qual seria a razão da escolha da cor amarela? Ao adicionar a cor o, sentido se expandiu assim como o período.

OW SALOMÉ:

Speak again, Iokanaan. Thy voice is as music to mine ear (p. 10).

JR SALOMÉ:

Fala mais, Iokanaan. Tua voz é para os meus ouvidos uma estranha música (p. 37).

A tradução é claramente mais longa. “Mine ear” recebeu o artigo, e passou para “os meus ouvidos”. Além do acréscimo de “estranha”. O tradutor talvez esteja imprimindo um juízo de valor, uma vez que não há informação sobre a música e ele acaba sugerindo que é uma música estranha.

Contudo, o alongamento mais extenso e surpreendente ocorre perto do final da peça, quando Salomé dança para Herodes. No texto original, a descrição da dança não ultrapassa uma frase: “Salomé dances the dance of the seven veils” (p. 29).

João do Rio, por sua vez, faz uma longa descrição sobre aquele momento, mesmo sem constar no texto de partida (página 69):

Os músicos começam a tocar. É uma música frenética. Salomé, imóvel de início, levanta-se e faz sinal aos músicos que, numa rápida transição, modificam o ritmo impetuoso e passam a tocar uma melodia embaladora e doce. Salomé executa a dança dos sete véus. Parece, por um momento, que vai parar, mas logo recomeça com um entusiasmo novo. Fica um minuto em êxtase à borda da cisterna na qual está aprisionado Iokanaan, e depois lança-se à frente, joga-se aos pés de Herodes.

A meu ver, é possível atribuir mais de uma tendência deformadora a este trecho. Além do alongamento, já mencionado, eu diria que se trata também de um enobrecimento, pois o tradutor cria uma pequena narrativa onde exercita seu estilo, por sinal de tom elevado e “elegante”. Eu deveria acrescentar também a tendência da clarificação

vinculada ao alongamento e que tenta impor uma explicitação que o original não solicita, ao contrário, rouba-lhe a propriedade do pensamento e da imaginação.

A próxima tendência, o enobrecimento, é o ponto culminante da tradução platônica, a tradução clássica. Através desta tendência chega-se a traduções “mais belas” (formalmente) do que o original. Consiste em produzir frases “elegantes” usando o original como matéria prima. O enobrecimento é uma reescritura, um exercício de “estilo” à custa do original. O avesso (e o complemento) do enobrecimento é uma vulgarização do texto original “popular” através, principalmente do uso de uma pseudo-gíria ou de um pseudo-regionalismo (BERMAN, 2007, pp. 52-53). Veja alguns exemplos abaixo:

OW A THIRD JEW:

God is at no times hidden. He showeth Himself at all times and in all places. God is in what is evil even as He is in what is good (p. 18).

JR TERCEIRO JUDEU:

Deus nunca se ocultou. Está em todas as coisas, em todos os tempos. Está tanto no que é mau como no que é bom (p. 52).

Este parece ser um bom exemplo de enobrecimento. O tradutor se apropriou do tema (a onipresença de Deus) e criou frases de grande efeito estilístico. Ele inclusive mudou tempos verbais (presente/preterito perfeito), trocou verbos (show/estar) e substituiu “places” por “coisas”, entre outras transformações e, ao substituir “and” por vírgula, no segundo período, empresta um ritmo mais nobre à narrativa. O ponto positivo é que ele manteve o tom elevado o estilo proverbial do fragmento.

OW THE VOICE OF IOKANAAN:

Let the captains of the hosts pierce her with their swords, let them crush her beneath their shields (p. 22).

JR A VOZ DE IOKANAAN:

Deixa que os capitães inimigos lhe retalhem a carne à espada, que a esmaguem ao peso dos broquéis! (p. 58).

Outro exemplo claro do exercício estilístico do tradutor. As pequenas modificações (beneath/ao peso) e palavras anexadas (carne) serviram para dar o tom elevado ao enunciado. Além disso, o acréscimo

do vocábulo carne leva o leitor de Wilde em português a um esclarecimento do original, uma explicação do que estava elíptico no texto de partida.

OW HEROD:

Ah, thou art to dance with naked feet! 'Tis well! 'tis well! Thy little feet will be like white doves. They will be like little white flowers that dance upon the trees... No, no, she is going to dance on blood! There is blood spilt on the ground. She must not dance on blood. It were an evil omen (p. 28).

JR HERODES:

Ah! Vais dançar com os teus pés nus? Bem, muito bem! Esses pequenos pés parecem pombas brancas, lembram florezinhas alvas a bailar entre as árvores... Não! Não! Vais dançar no sangue. Há sangue derramado no chão. Não deves dançar no sangue. É de mau agouro (p. 68).

Embora se possa pensar em embelezamento no fragmento selecionado, uma vez que João do Rio optou por um pomposo e um tanto lusitano *tu* na sua tradução, vale lembrar que o pronome em inglês *thou* e suas formas correlatas estão presentes ao longo de toda a narrativa bíblica na *King James Version* e que as Bíblias em português, em geral, usam justamente o pronome *tu*. Dessa forma, parece-me que João do Rio tomou uma decisão acertada ao optar pela segunda pessoa do singular na tradução do trecho ao identificar sua intertextualidade.

A propósito, apesar de já mencionada, torno a discutir a tendência de clarificação. Esta tendência muito comum é inerente à tradução, afinal, todo ato de traduzir é explicitante. A tradução pode revelar elementos ocultados pelo original, não aparentes. Entretanto, essa tendência também pode revelar o que não é ou não deve ser explicitado no original (BERMAN, 2007, pp. 50-51). Veja os exemplos:

OW HERODIAS:

Ah! that is well said, my daughter (p. 29).

JR HERODIAS:

Ah! Pedes bem, minha filha (p. 71).

No momento que Salomé pede a cabeça de Iokanaan, depois da dança dos sete véus, Herodias, satisfeita com o pedido, elogia a filha,

mas não menciona o verbo pedir. O tradutor explicita exatamente isso escolhendo o verbo pedir.

OW SALOMÉ:

[...] Thy body was a column of ivory set upon feet of silver. It was a garden full of doves and lilies of silver. It was a tower of silver decked with shields of ivory [...] (p. 35).

JR SALOMÉ:

[...] Teu corpo lembrava uma coluna de marfim cuja base fosse de prata, um jardim cheio de pombos e de lírios argênteos, uma torre coberta de broquéis ebúrneos [...] (p. 78).

O tradutor negou ao leitor brasileiro a repetição de “silver” (três vezes no original), o que parece ter sido pensado por Wilde, em especial, se pensarmos na curta distância que separa cada um deles: poucas palavras. Parece que o autor está chamando a atenção para essa palavra como se estivesse identificando o personagem ao vocábulo, o que, aparentemente, fugiu ao tradutor. Além da clarificação, eu diria ser este um exemplo de empobrecimento qualitativo.

Já a tendência do empobrecimento quantitativo remete ao desperdício lexical porque há menos significantes na tradução do que no texto de partida. É um atentado contra o tecido lexical da obra. Esse desperdício pode conviver perfeitamente com o alongamento, que muitas vezes o esconde (BERMAN, 2007, pp. 54-55).

OW SECOND SOLDIER:

You are right; we must hide the body. The Tetrarch must not see it (p. 14).

JR SEGUNDO SOLDADO:

É verdade, o Tetrarca não o deve ver. Vamos esconder o cadáver (p. 43).

É evidente a discrepância entre os dois textos. “Vamos esconder” é bastante diferente de “we must hide”, e corresponde, no mínimo, a uma diferença entre uma ação imediata e uma ação que deve ser feita assim que possível. “É verdade” não corresponde a “you are right”. Há menos significantes e não quer dizer a mesma coisa.

OW HEROD:

I do not wish Him to do that. I forbid Him to do that. I suffer no man to raise the dead. This Man must be found and told that I forbid him to raise the dead. Where is this Man at present? (p. 64).

JR HERODES:

Não quero isso, não consinto que os homens ressuscitem. Esse homem deve ficar sabendo que o proibido de ressuscitar os mortos. Onde está neste momento? (p. 57).

Mais uma vez, o empobrecimento quantitativo opera na tradução. É possível observar que na tradução não há a repetição dos significantes, conforme acontece no texto de partida. A tradução parece um resumo dos significantes que compõem o texto de partida. A economia lexical da tradução, aliada à quebra do ritmo resultam numa grande distância da letra. No entanto, que mais me chamou a atenção nesse trecho foi a negligência com que João do Rio tratou um discurso oral em inglês: a repetição do HIM, as frases curtas e a assertividade da fala do personagem. Na tradução, o texto é muito mais arrumado, a fusão de períodos antes curtos, o uso de “consentir”. A tradução parece muito mais focada no âmbito da escrita, que é pensada de antemão, do que a fala, improvisada.

Depois desta análise e da identificação das deformações seria possível julgar a tradução de João do Rio (ou qualquer outra) através de suas “imperfeições”. No entanto, há razões também para valorizá-la e para aprofundar as pesquisas sobre ela. O primeiro aspecto interessante, é claro, está na escolha de Salomé. Um texto literário harmonioso e fascinante, emblemático de um período muito importante para a cultura ocidental e para o Brasil. Mas o que torna a tradução de João do Rio tão atraente é que ela traduz o que mais me chamou a atenção nesse trecho foi a negligência com que JR tratou um discurso oral em inglês: a repetição do HIM, frases curtas e a assertividade da fala do personagem. Na tradução, vc tem um texto muito mais arrumado, a fusão de períodos antes curtos, o uso de “consentir”... Parece muito mais no âmbito da escrita, que é pensada de antemão, do que a fala, improvisada, não acha? também as expectativas e os interesses de uma era em transição, buscando novos valores e modelos, e nela também está inscrito um projeto literário (e político) cuja finalidade era contribuir para amadurecer o sistema cultural brasileiro, em especial a literatura. O projeto tradutório de João do Rio visava alcançar o intelectual e cidadão “comum”. Porque ser “comum” para João do Rio parece que era tarefa impossível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escritor Oscar Wilde poderia até ter sido ofuscado pelas circunstâncias nas quais se envolveu, um verdadeiro drama folhetinesco com aspectos sensacionalistas. No entanto, sua obra não permitiu que isso acontecesse devido ao talento literário revelado por meio delas. Suas obras sempre tiveram seu nicho na literatura universal. Apesar do reacionarismo e da intransigência dos membros da sociedade vitoriana que o baniou, Oscar Wilde triunfou, atravessou um século e hoje recebe seu reconhecimento não apenas dentro do cânone inglês como em quase todo o mundo, onde tem suas obras constantemente traduzidas e reeditadas.

A grande fama literária de Wilde e sua influência em inúmeros escritores e artistas se devem, em parte, à sua criação da peça *Salomé* em 1891. O drama, aparentemente foi escrito sem grandes pretensões, a não ser, talvez, para satisfazer o desejo de ver sua diva Sarah Bernhardt no papel principal. *Salomé* foi um marco na carreira literária de Wilde e é considerada um dos melhores representantes da literatura decadentista finissecular. A peça, que nasceu na obscuridade e experimentou a rigidez dos censores vitorianos na Inglaterra de 1892, ganhou a consagração nos palcos de todo o mundo através de inúmeras traduções interlinguísticas, como também traduções intersemióticas, uma vez que a peça tem sido vertida para a ópera e para o cinema, para citar alguns exemplos.

O drama de Oscar Wilde retirou a imagem da personagem central do quadro de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, e das pinturas de Gustave Moureau. No entanto, a representação pictórica difere da literária. Aquilo que fora uma sugestão, no teatro de Wilde aparece de maneira explícita. *Salomé* foi considerada pela crítica teatral a primeira tentativa de representar a alma humana inteiramente má (LEVIN, 1996, p. 124). É claro que *Salomé* deriva da narrativa bíblica, mas também é geralmente associada a Huysmans, a Gautier e a Flaubert. Contudo, há inegavelmente uma grande aproximação da obra de Wilde com Mallarmé e com o maneirismo de Maeterlinck, uma vez que podemos detectar em *Salomé* a repetição constante de frases simples formando uma espécie de refrão, um tipo de coro quase sonâmbulo (LEVIN, 1996, p. 125).

No Brasil, as primeiras traduções de Wilde ficaram a cargo de João do Rio. O tradutor brasileiro, que cultuava Wilde não se restringiu apenas a verter os textos escritos, traduziu também sua vida, seus

hábitos, seus valores estéticos e sua modernidade. A tradução de *Salomé*, feita por João do Rio, publicada em 1905 e 1908, trouxe grande popularidade a João do Rio e introduziu definitivamente Oscar Wilde no Brasil. João do Rio passou a receber a rubrica “o tradutor de *Salomé* de Oscar Wilde” e sua tradução foi a única a ter quatro edições no Brasil (FARIA, 1988, p. 149).

Embora criticada por alguns que perceberam que, aparentemente, a tradução de *Salomé* tinha sido um trabalho apressado, temos que reconhecer que o projeto de João do Rio era dos mais nobres. O projeto consistia em divulgar a obra de um escritor por quem nutria uma grande admiração e com quem tinha muitas afinidades, mas com o objetivo maior de levar os intelectuais brasileiros a aderirem a uma estética, tida por ele, de vanguarda. João do Rio buscava novos modelos literários para renovar o sistema literário brasileiro, ainda incipiente e regional.

Para Orna Levin,

O esteticismo de João do Rio se empenhou em escapar do marasmo criando para o país um destino literário. Este ciclo estético do dândi, com suas limitações e originalidades, inovou a tradição literária brasileira (veja-se o tratamento da perversidade) e mostrou por tudo isto o enorme fascínio do escritor pela modernidade (LEVIN, 1996, p. 190).

Apesar de ser representante de uma época pouco estudada e pouco valorizada entre os críticos literários, a *belle époque*, João do Rio foi um intelectual que atuou intensamente nos meios culturais brasileiros. Foi um homem ligado ao teatro, escreveu peças, foi repórter e foi jornalista de muito prestígio. E o mais curioso é que tudo que fazia demonstrava seu inconformismo intelectual e convergia para um projeto de modernização cultural do país. Cito Levin:

Ora maldito, ora privilegiado, o seu perfil dá ao Brasil características picarescas. Um pouco malandro, um pouco burguês, às vezes ingênuo, outras vezes sagaz, o dândi refinado que João do Rio recriou entre nós mostra um tique de personagem bufona divertindo as plateias. Não é exagero pensar que, no limite, o escritor produziu a imagem de um palhaço da aristocracia, aliás, imagem que Oswald encarnaria pouco depois com

sua ironia mordaz para tentar uma ruptura definitiva com o público burguês. Por tudo isto, o inconformismo intelectual de João do Rio está todo programado nos pequenos gestos e nas atitudes que o dândi manifesta quando trasladado para os trópicos, onde o apelo para a sobrevivência lhe conferiu atributos circunstanciais (LEVIN, 1996, p. 174).

No que concerne os Estudos da Tradução vale ressaltar que a tradução do drama está vinculada a uma encenação, embora alguns textos de partida e algumas traduções não contenham as convenções do texto teatral. O texto para a concretização cênica está circunscrito ao sistema teatral que abarca uma diversidade de outros sistemas. O texto escrito é apenas um dos sistemas semióticos que compõem a concretização do espetáculo. Por esta razão, o tradutor de textos dramáticos encontrará uma série de desafios que podem dificultar sua atividade. O que parece eficaz para ajudar o tradutor de drama a atingir seus objetivos começa a partir do conhecimento das convenções teatrais e dos vários sistemas semióticos que compõem a linguagem teatral, levando em consideração a perspectiva da comunicação com o público na recepção da encenação. O teatro depende, grosso modo, da ação e da fala. A palavra é essencial para todo o teatro ocidental e o tradutor tem que lidar com o componente primordial do sistema teatral: o enunciado. Apesar de existirem outros signos semióticos é principalmente por meio do enunciado que se cria o jogo de significantes entre ator e público. Segundo Jean-Pierre Ryngaert o texto de teatro é feito “para ser posto na boca, gritado, sussurrado ou salmodiado, em suma, para ser dito” (RYNGAERT, 1996, p.118).

A tradução de João do Rio parece adequada para a encenação, trazendo algumas marcações e convenções teatrais. Em termos linguísticos, a tradução demonstra, assim como qualquer outra, tendências deformadoras de acordo com as postulações de Antoine Berman, como foi demonstrado por meio de alguns exemplos que apresentamos. Contudo, um dos maiores méritos da tradução de *Salomé* é seu papel de elo entre os sistemas literários inglês e brasileiro, corroborando a tese de Even-Zohar. Ele afirma que o sistema formado pelas traduções podem ocorrer em um momento em que a literatura de um país é ainda jovem ou procura modelos para sua renovação. Foi o que ocorreu em nosso país durante a *belle époque*. João do Rio, um

modernista precoce, iniciou um novo tipo de abertura de fronteiras culturais por meio da tradução.

BIBLIOGRAFIA

- AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- ALTICK, Richard. *Victorian People and Ideas*. London: Dent, 1973.
- ANDERMAN, Gunilla. “Drama translation”. In: BAKER, Mona (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2001, pp. 71- 74.
- ANSELMO, Beatriz. “A palavra em cena no teatro simbolista”. In: *Lettres Françaises*, 11 (1), Araraquara: Unesp/FCL, 2010, pp. 33-41.
- ARANHA, Graça. “A estética da vida”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra Completa*. Rio: INL, 1968, p. 668.
- BADE, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. London: Ash and Grant, 1979.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. São Paulo: Aguilar, 1967, p. 105.
- BARROSO, Ivo. “Oscar Wilde, dramaturgo francês”. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, pp. 6-16.
- BASSNETT-McGUIRE, Susan. “Ways through the labyrinth – Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. In: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. New York: St. Martin’s Press, 1985, pp. 87 – 102.
- BASSNETT, Susan. “Translating dramatic texts”. *Translation Studies*. 3rd. ed. London: Routledge, 1988, pp. 120 – 132.
- _____. “Translating for the Theatre: The Case against Performability”. In: *TTR: Traduction, Terminologie, Redaction*. Vol. 4, n° 1, 1991, pp. 99-111. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/037084ar>>30 de novembro 2011.
- _____. *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- _____.; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BENNET, Karen. "The Seven Veils of Salome". In: *The Translator*, vol. 9, nº 1, 2003, pp. 1-38.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Traduzido por Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou, o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1991.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

CANDIDO, Antônio. "Radicais de ocasião". In: *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 77-87.

CARTER, Ronald; MCRAE, John. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London & New York: Routledge, 1998.

COSTA, Walter Carlos. "Borges, o original da tradução". In: *Cadernos de Tradução*. Vol. 1, nº 15. Florianópolis: UFSC, 2005, pp. 163-196.

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. "João do Rio: o teatrólogo e o repórter-de-coxia" In: *Anais do VI Congresso da AIL (Associação Internacional de Lusitanistas)*. Rio de Janeiro: 2001.

DIAS, Carlos Malheiros. *A mulata*. Lisboa: Arcádia, 1975.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Ao Longo do Riocorrente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Oscar Wilde*. New York: Knopf, 1988.

ESTRADA, Luís Gonzaga Duque. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory". In: *Poetics Today*, 11:1, 1990, pp. 9-26.

- FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988.
- FLUDAS, John. "Fatal Women: Exploring the Eternal Mystique of the Femmes Fatales". *Opera News*, 12 February 1977, p. 15-18.
- FREITAS, Luana Ferreira de. "Intertextualidade e tradução". In: *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, vol. 35. Florianópolis: UFSC, 2008, pp. 11-19.
- GANZ, Arthur. "The dandiacal drama: a study of the plays of Oscar Wilde" (Diss. PhD.), Columbia University, 1957.
- GOMES, Renato C. *Nossos Clássicos: João do Rio*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 894-955.
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HUYSMANS, J-K. *Às Avestas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KAROSS, Luciana. *A tradução da comédia teatral The Importance of Being Earnest: tradução comentada e anotada*, 2007. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- KELLOGG-DENNIS, Patricia. "Oscar Wilde's *Salomé*: Symbolist Princess". In: SANDULESCU, C. George (ed.). *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrards Cross: Colin Smythe Ltd, 1994.
- KOWZAN, Tadeuz, "Os signos no teatro. Introdução à semiologia da arte do espetáculo". Tradução Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. T ; CARDOSO, Reni C. (orgs.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 93-123.
- LAVER, James. "Ensaio biográfico-crítico". Tradução de Oscar Mendes. In: WILDE, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, pp. 13-46.

LEVIN, Orna M. *As Figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARCO, Josep. "Teaching Drama Translation". In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 10:1, 2002, pp. 51-68.

MENDES, Oscar. "Salomé: nota preliminar". In: WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p. 611.

MUTRAN, Munira. *Álbum de Retratos: George Moore. Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Fapesp, 2002.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Inagen, 1987.

NICOLAREA, Ekaterini. "A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation". In: *Translation Article Knowledgebase*, 2005. Disponível em <http://www.proz.com/doc/341>10 março 2012>.

OLIVEIRA, Andressa Cristina. "A presença do mito de Salomé na literatura Simbolista/Decadentista francesa". In: *Lettres Françaises*, 6. Araraquara: Unesp/FCL, 2005, pp. 99-110.

O'NEILL, Peter. "Irish literature in Brazil since 1988". In: MUTRAN, Munira e IZARRA, Laura (eds.). *Irish studies in Brazil*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, pp. 157-162.

_____. "Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cymbeline, King of Britain* em português". *Cimbeline, Rei da Britânia*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2003, pp. 29-43.

_____. "Inter(ação), performance e tradução de/para teatro: Alguma teoria e alguma prática". In: GALERY, Maria C.; PERPÉTUA, Elzira D.; HIRSCH, Irene (orgs.) *Tradução, vanguarda e modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, pp.109-115.

PAES, Jose Paulo. *Tradução –A Ponte Necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

_____. “O Art-nouveau na Literatura Brasileira”. In: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 64-80.

PATER, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Chicago: Academy Press, 1977.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 123-154.

PEIXOTO, Níobe A. (org.) *João do Rio e o Palco: página teatral*. Volume 1. São Paulo: Edusp, 2009a.

_____. *João do Rio e o Palco: momentos críticos*. Volume 2. São Paulo: Edusp, 2009b.

PENNAFORT, Onestaldo de. *Perfume e outros poemas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1924.

_____. *O Festim, a Dança e a Degolação*. Rio: Livraria São José, 1960, p. 09.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003 .

PRADO, Antonio Arnoni. “Mutilados da Belle-Époque. Notas sobre as Reportagens de João do Rio”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 68-72.

_____. “Prefácio”. In: LEVIN, Orna M. *As Figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, pp. 11-13.

PRAZ, Mario. *A carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

_____. *The romantic agony*. Tradução de Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1978.

PYM, Anthony. “The importance of Salomé: approaches to a *fin-de-siècle* theme”. In: *French Forum* 14/3, 1989, pp. 311-322.

QUIGLEY, Austin E. "Realism and Symbolism in Oscar Wilde's *Salomé*". In: *Modern Drama* 37, Spring 1994, pp. 104-119.

RESENDE, Henrique de. “A cidade e alguns poetas”. In: *Revista Verde*, nº 1, setembro. Cataguases, 1927.

RIO, João do. “As opiniões de Salomé” In: GOMES, Renato C. *Nossos Clássicos: João do Rio*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, pp. 240-244.

_____. “Prefácio”. In: WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Hedra. 2006, pp. 27-30.

_____. “Oscar Wilde e Veneza. Carta prefácio ao livro *Intenções*”. In: PEIXOTO, Níobe A. (org.). *João do Rio e o palco: momentos críticos*. Volume 2. São Paulo: Edusp, 2009b, pp. 161-168.

_____. “O último escândalo de *Salomé*” In: PEIXOTO, Níobe A. (org.). *João do Rio e o Palco: momentos críticos*. Volume 2. São Paulo: Edusp, 2009b, pp. 244-247.

_____. “Nota do tradutor”. In: WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2004.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves e Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio – Catálogo Bibliográfico*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Tradução de Celso R. Braida. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, pp. 37-101.

SCHIFFER, Daniel. *Oscar Wilde*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome Publishing, 1997.

STOKES, John. "Wilde the journalist." In: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. RABY, Peter (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Disponível em <http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052147471x_CCOL052147471XA008> 15 junho 2012.

STYAN, John L. *Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism, Surrealism and the Absurd*, vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London/New York:Routledge, 1995.

WILDE, Oscar. *Obra Completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. *Salomé: a tragedy in one act*. Boston: Branden, 1996.

_____. *Salomé*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Salomé*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009.

_____. *De Profundis*. Tradução Júlia Tettamanzy e Maria Angela Saldanha Vieira de Aguiar. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILSON, E. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WYLER, Lia. *Poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SITES:

<http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassaar3.html>> 15abril 2010.

http://www.releituras.com/joaodorio_menu.asp> 28março2010.

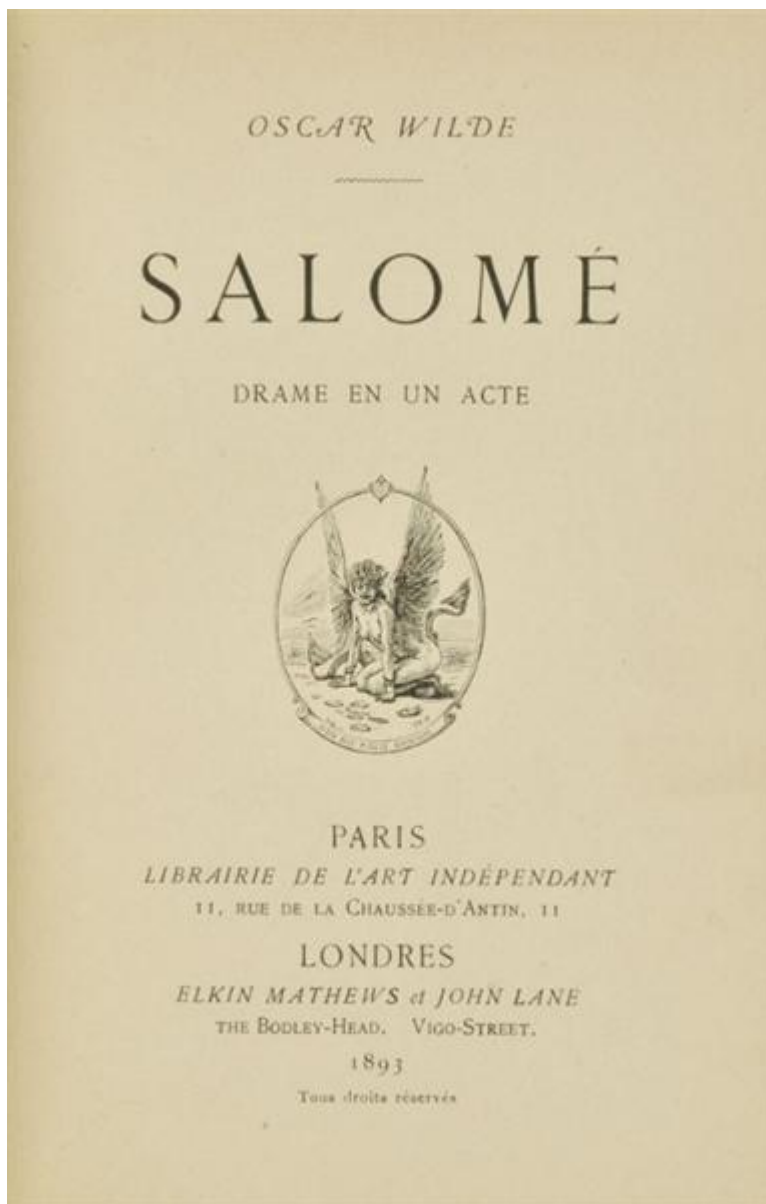
<http://www.joaodorio.com>> 10março2010.

<http://www.rodrigolacerda.com.br/salome-de-oscar-wilde>>28nov2011.

<http://www.oscarwildecollection.com/>> 2 maio 2012.

<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>> 2 maio 2012.

ANEXO A - SALOMÉ. A TRAGEDY IN ONE ACT

**Capa SALOMÉ. A Tragedy in One Act**

SALOMÉ - A Tragedy in One Act. By Oscar Wilde.**THE PERSONS OF THE PLAY**

HEROD ANTIPAS, *Tetrarch of Judaea*
 JOKANAAN, *The Prophet*
 THE YOUNG SYRIAN, *Captain of the Guard*
 TIGELLINUS, *A Young Roman*
 A CAPPADOCIAN
 FIRST SOLDIER
 SECOND SOLDIER
 THE PAGE OF HERODIAS
 A SLAVE
 NAAMAN, *The Executioner*
 HERODIAS, *Wife of the Tetrarch*
 SALOMÉ, *Daughter of Herodias*
 THE SLAVES OF SALOMÉ
 FIRST GREEK
 JEWS, NAZARENES, ETC.

SCENE: A great terrace in the Palace of Herod, set above the banqueting hall. Some SOLDIERS are leaning over the balcony. To the right there is a gigantic staircase, to the left, at the back, an old cistern surrounded by a wall of green bronze. The moon is shining very brightly.

THE YOUNG SYRIAN: How beautiful is the Princess Salomé tonight!

THE PAGE OF HERODIAS: Look at the moon. How strange the moon seems! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. One might fancy she was looking for dead things.

THE YOUNG SYRIAN: She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. One might fancy she was dancing.

THE PAGE OF HERODIAS: She is like a woman who is dead. She moves very slowly.

Noise in the banqueting hall.

FIRST SOLDIER: What an uproar! Who are those wild beasts howling?

SECOND SOLDIER: The Jews. They are always like that. They are disputing about their religion.

FIRST SOLDIER: Why do they dispute about their religion?

SECOND SOLDIER: I cannot tell. They are always doing it. The Pharisees, for instance, say that there are angels, and the Sadducees declare that angels do not exist.

FIRST SOLDIER: I think it is ridiculous to dispute about such things.

YOUNG SYRIAN: How beautiful is the Princess Salomé tonight!

THE PAGE OF HERODIAS: You are always looking at her. You look at her too much. It is dangerous to look at people in such fashion. Something terrible may happen.

THE YOUNG SYRIAN: She is very beautiful tonight.

FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre aspect.

SECOND SOLDIER: Yes; he has a sombre aspect.

FIRST SOLDIER: He is looking at something.

SECOND SOLDIER: He is looking at some one.

FIRST SOLDIER: At whom is he looking?

SECOND SOLDIER: I cannot tell.

THE YOUNG SYRIAN: How pale the Princess is! Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver.

THE PAGE OF HERODIAS: You must not look at her. You look too much at her.

FIRST SOLDIER: Herodias has filled the cup of the Tetrarch.

THE CAPPADOCIAN: Is that the Queen Herodias, she who wears a black mitre sewed with pearls, and whose hair is powdered with blue dust?

FIRST SOLDIER: Yes; that is Herodias, the Tetrarch's wife.

SECOND SOLDIER: The Tetrarch is very fond of wine. He has wine of three sorts. One which is brought from the Island of Samothrace, and is purple like the cloak of Caesar.

THE CAPPADOCIAN: I have never seen Caesar.

SECOND SOLDIER: Another that comes from a town called Cyprus, and is as yellow as gold.

THE CAPPADOCIAN: I love gold.

SECOND SOLDIER: And the third is a wine of Sicily. That wine is red as blood.

THE NUBIAN: The gods of my country are very fond of blood. Twice in the year we sacrifice to them young men and maidens; fifty young men and a hundred maidens. But I am afraid that we never give them quite enough, for they are very harsh to us.

THE CAPPADOCIAN: In my country there are no gods left. The Romans have driven them out. There are some who say that they have hidden themselves in the mountains, but I do not believe it. Three nights I have been on the mountains seeking them everywhere. I did not find them, and at last I called them by their names, and they did not come. I think they are dead.

FIRST SOLDIER: The Jews worship a God that one cannot see.

THE CAPPADOCIAN: I cannot understand that.

FIRST SOLDIER: In fact, they only believe in things that one cannot see.

THE CAPPADOCIAN: That seems to me altogether ridiculous.

THE VOICE OF IOKANAAN: After me shall come another mightier than I. I am not worthy so much as to unloose the latchet of his shoes. When he cometh the solitary places shall be glad. They shall blossom like the rose. The eyes of the blind shall see the day, and the ears of the deaf shall be opened. The sucking child shall put his hand upon the dragon's lair, he shall lead the lions by their names.

SECOND SOLDIER: Make him be silent. He is always saying ridiculous things.

FIRST SOLDIER: No, no. He is a holy man. He is very gentle, too. Every day when I give him to eat he thanks me.

THE CAPPADOCIAN: Who is he?

FIRST SOLDIER: A prophet.

THE CAPPADOCIAN: What is his name?

FIRST SOLDIER: Iokanaan.

THE CAPPADOCIAN: Whence comes he?

FIRST SOLDIER: From the desert, where he fed on locusts and wild honey. He was clothed in camel's hair, and round his loins he had a leathern belt. He was very terrible to look upon. A great multitude used to follow him. He even had disciples.

THE CAPPADOCIAN: What is he talking of?

FIRST SOLDIER: We can never tell. Sometimes he says things that affright one, but it is impossible to understand what he says.

THE CAPPADOCIAN: May one see him?

FIRST SOLDIER: No. The Tetrarch has forbidden it.

THE YOUNG SYRIAN: The Princess has hidden her face behind her fan! Her little white hands are fluttering like doves that fly to their

dovecots. They are like white butterflies. They are just like white butterflies.

THE PAGE OF HERODIAS: What is that to you? Why do you look at her? You must not look at her... Something terrible may happen.

THE CAPPADOCIAN(*pointing to the cistern*): What a strange prison!

SECOND SOLDIER: It is an old cistern.

THE CAPPADOCIAN: An old cistern! That must be a poisonous place in which to dwell!

SECOND SOLDIER: Oh no! For instance, the Tetrarch's brother, his elder brother, the first husband of Herodias the Queen, was imprisoned there for twelve years. It did not kill him. At the end of twelve years he had to be strangled.

THE CAPPADOCIAN: Strangled? Who dared to do that?

SECOND SOLDIER (*pointing to the EXECUTIONER, a huge negro*): That man yonder, Naaman.

THE CAPPADOCIAN: He was not afraid?

SECOND SOLDIER: Oh no! The Tetrarch sent him the ring.

THE CAPPADOCIAN: What ring?

SECOND SOLDIER: The death ring. So he was not afraid.

THE CAPPADOCIAN: Yet it is a terrible thing to strangle a king.

FIRST SOLDIER: Why? Kings have but one neck, like other men.

THE CAPPADOCIAN: I think it is terrible.

THE YOUNG SYRIAN: The Princess is getting up! She is leaving the table! She looks very troubled. Ah, she is coming this way. Yes, she is coming towards us. How pale she is! Never have I seen her so pale.

THE PAGE OF HERODIAS: Do not look at her. I pray you not to look at her.

THE YOUNG SYRIAN: She is like a dove that has strayed... She is like a narcissus trembling in the wind... She is like a silver flower.

Enter SALOMÉ.

SALOMÉ: I will not stay. I cannot stay. Why does the Tetrarch look at me all the while with his mole's eyes under his shaking eyelids? It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. Of a truth I know it too well.

THE YOUNG SYRIAN: You have left the feast, Princess?

SALOMÉ: How sweet is the air here! I can breathe here! Within there are Jews from Jerusalem who are tearing each other in pieces over their foolish ceremonies, and barbarians who drink and drink and spill their wine on the pavement, and Greeks from Smyrna with painted eyes and painted cheeks, and frizzed hair curled in columns, and Egyptians silent and subtle, with long nails of jade and russet cloaks, and Romans brutal and coarse, with their uncouth jargon. Ah! How I hate the Romans! They are rough and common, and they give themselves the airs of noble lords.

THE YOUNG SYRIAN: Will you be seated, Princess?

THE PAGE OF HERODIAS: Why do you speak to her? Oh! Something terrible will happen. Why do you look at her?

SALOMÉ: How good to see the moon! She is like a little piece of money, a little silver flower. She is cold and chaste. I am sure she is a virgin. She has the beauty of a virgin. Yes, she is a virgin. She has never defiled herself. She has never abandoned herself to men, like the other goddesses.

THE VOICE OF IOKANAAN: Behold! The Lord hath come. The Son of Man is at hand. The centaurs have hidden themselves in the rivers, and the nymphs have left the rivers, and are lying beneath the leaves in the forests.

SALOMÉ: Who was that who cried out?

SECOND SOLDIER: The prophet, Princess.

SALOMÉ: Ah, the prophet! He of whom the Tetrarch is afraid?

SECOND SOLDIER: We know nothing of that, Princess. It was the prophet Iokanaan who cried out.

THE YOUNG SYRIAN: Is it your pleasure that I bid them bring your litter, Princess? The night is fair in the garden.

SALOMÉ: He says terrible things about my mother, does he not?

SECOND SOLDIER: We never understand what he says, Princess.

SALOMÉ: Yes; he says terrible things about her.

Enter a SLAVE.

THE SLAVE: Princess, the Tetrarch prays you to return to the feast.

SALOMÉ: I will not return.

THE YOUNG SYRIAN: Pardon me, Princess, but if you return not some misfortune may happen.

SALOMÉ: Is he an old man, this prophet?

THE YOUNG SYRIAN: Princess, it were better to return. Suffer me to lead you in.

SALOMÉ: This prophet... is he an old man?

FIRST SOLDIER: No, he is quite young.

SECOND SOLDIER: One cannot be sure. There are those who say he is Elias.

SALOMÉ: Who is Elias?

SECOND SOLDIER: A prophet of this country in bygone days, Princess.

THE SLAVE: What answer may I give the Tetrarch from the Princess?

THE VOICE OF IOKANAAN: Rejoice not, O land of Palestine, because the rod of him who smote thee is broken. For from the seed of the serpent shall come a basilisk, and that which is born of it shall devour the birds.

SALOMÉ: What a strange voice! I would speak with him.

FIRST SOLDIER: I fear it may not be, Princess. The Tetrarch does not suffer any one to speak with him. He has even forbidden the high priest to speak with him.

SALOMÉ: I desire to speak with him.

FIRST SOLDIER: It is impossible, Princess.

SALOMÉ: I will speak with him.

THE YOUNG SYRIAN: Would it not be better to return to the banquet?

SALOMÉ: Bring forth this prophet.

Exit the SLAVE.

FIRST SOLDIER: We dare not, Princess.

SALOMÉ (*approaching the cistern and looking down into it*): How black it is, down there! It must be terrible to be in so black a hole! It is like a tomb...(*To the soldiers*) Did you not hear me? Bring out the prophet. I would look on him.

SECOND SOLDIER: Princess, I beg you, do not require this of us.

SALOMÉ: You are making me wait upon your pleasure.

FIRST SOLDIER: Princess, our lives belong to you, but we cannot do what you have asked of us. And indeed, it is not of us that you should ask this thing.

SALOMÉ: (*looking at the YOUNG SYRIAN*) Ah!

THE PAGE OF HERODIAS: Oh! what is going to happen? I am sure that something terrible will happen.

SALOMÉ (*going up to the YOUNG SYRIAN*): Thou wilt do this thing for me, wilt thou not, Narraboth? Thou wilt do this thing for me. I have ever been kind towards thee. Thou wilt do it for me. I would but look at him, this strange prophet. Men have talked so much of him. Often I have heard the Tetrarch talk of him. I think he is afraid of him, the Tetrarch. Art thou, even thou, also afraid of him, Narraboth?

THE YOUNG SYRIAN: I fear him not, princess; there is no man I fear. But the Tetrarch has formally forbidden that any man should raise the cover of this well.

SALOMÉ: Thou wilt do this thing for me, Narraboth, and tomorrow when I pass in my litter beneath the gateway of the idolsellers I will let fall for thee a little flower, a little greenflower.

THE YOUNG SYRIAN: Princess, I cannot, I cannot.

SALOMÉ (*smiling*): Thou wilt do this thing for me, Narraboth. Thou knowest that thou wilt do this thing for me. And on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idolbuyers, I will look at thee through the muslin veils, I will look at thee, Narraboth, it may be I will smile at thee. Look at me, Narraboth, look at me. Ah! thou knowest that thou wilt do what I ask of thee. Thou knowest it... I know that thou wilt do this thing.

THE YOUNG SYRIAN (*signing to the THIRD SOLDIER*): Let the prophet come forth... The Princess Salomé desires to see him.

SALOMÉ: Ah!

THE PAGE OF HERODIAS: Oh! How strange the moon looks! Like the hand of a dead woman who is seeking to cover herself with a shroud.

THE YOUNG SYRIAN: She has a strange aspect! She is like a little princess, whose eyes are eyes of amber. Through the clouds of muslin she is smiling like a little princess.

The PROPHET comes out of the cistern. SALOMÉ looks at him and steps slowly back.

IOKANAAN: Where is he whose cup of abominations is now full? Where is he, who in a robe of silver shall one day die in the face of all the people? Bid him come forth, that he may hear the voice of him who hath cried in the waste places and in the houses of kings.

SALOMÉ: Of whom is he speaking?

THE YOUNG SYRIAN: No one can tell, Princess.

IOKANAAN: Where is she who saw the images of men painted on the walls, even the images of the Chaldaeans painted with colours, and gave herself up unto the lust of her eyes, and sent ambassadors into the land of Chaldea?

SALOMÉ: It is of my mother that he is speaking.

THE YOUNG SYRIAN: Oh no, Princess?

SALOMÉ: Yes, it is of my mother that he is speaking.

IOKANAAN: Where is she who gave herself unto the Captains of Assyria, who have many baldricks on their loins, and crowns of many colours on their heads? Where is she who hath given herself to the young men of the Egyptians, who are clothed in fine linen and hyacinth, whose shields are of gold, whose helmets are of silver, whose bodies are mighty? Go, bid her rise up from the bed of her abominations, from the bed of her incestuousness, that she may hear the words of him who prepareth the way of the Lord, that she may repent of her iniquities. Though she will not repent, but will stick fast in her abominations, go bid her come, for the fan of the Lord is in His hand.

SALOMÉ: Ah, but he is terrible, he is terrible!

THE YOUNG SYRIAN: Do not stay here, Princess, I beseech you.

SALOMÉ: It is his eyes above all that are terrible. They are like black holes burnt by torches in a tapestry of Tyre. They are like the black caverns where the dragons live, the black caverns of Egypt in which the dragons make their lairs. They are like black lakes troubled by fantastic moons... Do you think he will speak again?

THE YOUNG SYRIAN: Do not stay here, Princess. I pray you do not stay here.

SALOMÉ: How wasted he is! He is like a thin ivory statue. He is like an image of silver. I am sure he is chaste, as the moon is. He is like a moonbeam, like a shaft of silver. His flesh must be very cold, cold as ivory... I would look closer at him.

THE YOUNG SYRIAN: No, no, Princess!

SALOMÉ: I must look at him closer.

THE YOUNG SYRIAN: Princess! Princess!

IOKANAAN: Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me. Wherefore cloth she look at me, with her golden eyes, under her gilded eyelids? I know not who she is. I do not desire to know who she is. Bid her begone. It is not toher that I would speak.

SALOMÉ: I am Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judaea.

IOKANAAN: Back! daughter of Babylon! Come not near the chosen of the Lord. Thy mother hath filled the earth with the wine of her iniquities, and the cry of her sinning hath come-up even to the ears of God.

SALOMÉ: Speak again, Iokanaan. Thy voice is as music to mine ear.

THE YOUNG SYRIAN: Princess! Princess! Princess!

SALOMÉ: Speak again! Speak again, Iokanaan, and tell me what I mustdo.

IOKANAAN: Daughter of Sodom, come not near me! But cover thy head with a veil, and scatter ashes upon shine head, and get thee to the desert, and seek out the Son of Man.

SALOMÉ: Who is he, the Son of Man? Is he as beautiful as thou art, Iokanaan?

IOKANAAN: Get thee behind me! I hear in the palace the beating of the wings of the angel of death.

THE YOUNG SYRIAN: Princess, I beseech thee to go within.

IOKANAAN: Angel of the Lord God, what cost thou here with thy sword? Whom seekest thou in this palace? The day of him who shall die in a robe of silver has not yet come.

SALOMÉ: Iokanaan!

IOKANAAN: Who speaketh?

SALOMÉ: I am amorous of thy body, Iokanaan! Thy body is white, like the lilies of the field that the mower hath never mowed. Thy body is white like the snows that lie on the mountains of Judaea, and come down into the valleys. The roses in the garden of the Queen of Arabia are not so white as thy body. Neither the roses of the garden of the Queen of Arabia, the garden of spices of the Queen of Arabia, nor the feet of the dawn when they light on the leaves, nor the breast of the moon when she lies on the breast of the sea... There is nothing in the world so white as thy body. Suffer me to touch thy body.

IOKANAAN: Back! daughter of Babylon! By woman came evil into the world. Speak not to me. I will not listen to thee. I listen but to the voice of the Lord God.

SALOMÉ: Thy body is hideous. It is like the body of a leper. It is like a plastered wall, where vipers have crawled; like a plastered wall where the scorpions have made their nest. It is like a whited sepulchre, full of loathsome things. It is horrible, thy body is horrible. It is of thy hair that I am enamoured, Iokanaan. Thy hair is like clusters of grapes, like the clusters of black grapes that hang from the vinetrees of Edom in the land

of the Edomites. Thy hair is like the cedars of Lebanon, like the great cedars of Lebanon that give their shade to the lions and to the robbers who would hide in them by day. The long black nights, when the moon hides her face, when the stars are afraid, are not so black as thy hair. The silence that dwells in the forest is not so black. There is nothing in the world that is so black as thy hair... Suffer me to touch thy hair.

IOKANAAN: Back, daughter of Sodom! Touch me not. Profane not the temple of the Lord God.

SALOMÉ: Thy hair is horrible. It is covered with mire and dust. It is like a crown of thorns placed on thy head. It is like a knot of serpents coiled round thy neck. I love not thy hair... It is thy mouth that I desire, Iokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate cut in twain with a knife of ivory. The pomegranate flowers that blossom in the gardens of Tyre, and are redder than roses, are not so red. The red blasts of trumpets that herald the approach of kings, and make afraid the enemy, are not so red. Thy mouth is redder than the feet of those who tread the wine in the winepress. It is redder than the feet of the doves who inhabit the temples and are fed by the priests. It is redder than the feet of him who cometh from a forest where he hath slain a lion, and seen gilded tigers. Thy mouth is like a branch of coral that fishers have found in the twilight of the sea, the coral that they keep for the kings!... It is like the vermilion that the Moabites find in the mines of Moab, the vermilion that the kings take from them. It is like the bow of the King of the Persians, that is painted with vermilion, and is tipped with coral. There is nothing in the world so red as thy mouth... Suffer me to kiss thy mouth.

IOKANAAN: Never! daughter of Babylon! daughter of Sodom! Never!

SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Iokanaan. I will kiss thy mouth.

THE YOUNG SYRIAN: Princess, Princess, thou who art like a garden of myrrh, thou who art the dove of all doves, look not at this man, look not at him! Do not speak such words to him. I cannot endure it... Princess, do not speak these things.

SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Iokanaan.

THE YOUNG SYRIAN: Ah!

He kills himself, and falls between SALOMÉ and IOKANAAN.

THE PAGE OF HERODIAS: The young Syrian has slain himself The young captain has slain himself. He has slain himself who was my friend! I gave him a little box of perfumes and earrings wrought in silver, and now he has killed himself Ah, did he not say that some misfortune would happen? I, too, said it, and it has come to pass. Well I knew that the moon was seeking a dead thing, but I knew not that it was he whom she sought. Ah! why did I nothide him from the moon? If I had hidden him in a cavern she would not have seen him.

FIRST SOLDIER: Princess, the young captain has just slain himself.

SALOMÉ: Suffer me to kiss thy mouth, Iokanaan.

IOKANAAN: Art thou not afraid, daughter of Herodias? Did I not tell thee that I heard in the palace the beating of the wings of the angel of death, and hath he not come, the angel of death?

SALOMÉ: Suffer me to kiss thy mouth.

IOKANAAN: Daughter of adultery, there is but one who can save thee. It is He of whom I spake. Go seek Him. He is in a boat on the sea of Galilee, and He talketh with His disciples. Kneel down on the shore of the sea, and call unto Him by His name. When He cometh to thee, and to all who call on Him He cometh, bow thyself at His feet and ask of Him the remission of thy sins.

SALOMÉ: Suffer me to kiss thy mouth.

IOKANAAN: Cursed be thou! daughter of an incestuous mother, be thou accursed!

SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Iokanaan.

IOKANAAN: I will not look at thee. Thou art accursed, Salomé, thou art accursed (*He goes down into the cistern*)

SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Iokanaan; I will kiss thy mouth.

FIRST SOLDIER: We must bear away the body to another place. The Tetrarch does not care to see dead bodies, save the bodies of those who he himself has slain.

THE PAGE OF HERODIAS: He was my brother, and nearer to me than a brother. I gave him a little box full of perfumes, and a ring of agate that he wore always on his hand. In the evening we were wont to walk by the river, and among the almondtrees, and he used to tell me of the things of his country. He spake ever very low. The sound of his voice was like the sound of a flute, of one who playeth upon the flute. Also he had much joy to gaze at himself in the river. I used to reproach him for that.

SECOND SOLDIER: You are right; we must hide the body. The Tetrarch must not see it.

FIRST SOLDIER: The Tetrarch will not come to this place. He never comes on the terrace. He is too much afraid of the prophet.

Enter HEROD, HERODIAS, and all the COURT

HEROD: Where is Salomé? Where is the Princess? Why did she not return to the banquet as I commanded her? Ah! there she is!

HERODIAS: You must not look at her! You are always looking at her!

HEROD: The moon has a strange look tonight. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not let them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman... I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is a mad woman, is she not?

HERODIAS: No; the moon is like the moon that is all. Let us go within... We have nothing to do here.

HEROD: I will stay here! Manasseh, lay carpets there. Light torches. Bring forth the ivory tables, and the tables of jasper. The air here is sweet. I will drink more wine with my guests. We must show all honours to the ambassadors of Caesar.

HERODIAS: It is not because of them that you remain.

HEROD: Yes; the air is very sweet. Come, Herodias, our guests await us. Ah! I have slipped! I have slipped in blood! It is an ill omen. It is a very ill omen. Wherefore is there blood here?... and this body, what does this body here? Think you I am like the King of Egypt, who gives no feast to his guests but that he shows them a corpse? Whose is it? I will not look on it.

FIRST SOLDIER: It is our captain, sire. It is the young Syrian whom you made captain of the guard but three days gone.

HEROD: I issued no order that he should be slain.

SECOND SOLDIER: He slew himself, sire.

HEROD: For what reason? I had made him captain of my guard!

SECOND SOLDIER: We do not know, sire. But with his own hand he slew himself.

HEROD: That seems strange to me. I had thought it was but the Roman philosophers who slew themselves. Is it not true, Tigellinus, that the philosophers at Rome slay themselves?

TIGELLINUS: There be some who slay themselves, sire. They are the Stoics. The Stoics are people of no cultivation. They are ridiculous people. I myself regard them as being perfectly ridiculous.

HEROD: I also. It is ridiculous to kill one's self.

TIGELLINUS: Everybody at Rome laughs at them. The Emperor has written a satire against them. It is recited everywhere.

HEROD: Ah! he has written a satire against them? Caesar is wonderful. He can do everything... It is strange that the young Syrian has slain himself. I am sorry he has slain himself. I am very sorry. For he was fair to look upon. He was even very fair. He had languorous eyes. I remember that I saw that he looked languorously at Salomé. Truly, I thought he looked too much at her.

HERODIAS: There are others who look too much at her.

HEROD: His father was a king. I drove him from his kingdom. And of his mother, who was a queen, you made a slave, Herodias. So he was here as my guest, as it were, and for that reason I made him my captain. I am sorry he is dead. Ho! why have you left the body here? It must be taken to some other place. I will not look at it — away with it! (*They take away the body*) It is cold here. There is a wind blowing. Is there not a wind blowing?

HERODIAS: No; there is no wind.

HEROD: I tell you there is a wind that blows... And I hear in the air something that is like the beating of wings, like the beating of vast wings. Do you not hear it?

HERODIAS: I hear nothing.

HEROD: I hear it no longer. But I heard it. It was the blowing of the wind. It has passed away. But no, I hear it again. Do you not hear it.? It is just like a beating of wings.

HERODIAS: I tell you there is nothing. You are ill. Let us go within.

HEROD: I am not ill. It is your daughter who is sick to death. Never have I seen her so pale.

HERODIAS: I told you not to look at her.

HEROD: Pour me forth wine. (*Wine is brought*)

Salomé, come drink a little wine with me. I have here a wine that is exquisite. Caesar himself sent it me. Dip into it thy little red lips, that I may drain the cup.

SALOMÉ: I am not thirsty, Tetrarch.

HEROD: You hear how she answers me, this daughter of yours?

HERODIAS: She does right. Why are you always gazing at her?

HEROD: Bring me ripe fruits. (*Fruits are brought*) Salomé, come and eat fruits with me. I love to see in a fruit the mark of thy little teeth. Bite but a little of this fruit, that I may eat what is left.

SALOMÉ: I am not hungry, Tetrarch.

HEROD (*To HERODIAS*): You see how you have brought up this daughter of yours.

HERODIAS: My daughter and I come of a royal race. As for thee, thy father was a camel driver! He was a thief and a robber to boot!

HEROD: Thou liest!

HERODIAS: Thou knowest well that it is true.

HEROD: Salomé, come and sit next to me. I will give thee the throne of thy mother.

SALOMÉ: I am not tired. Tetrarch.

HERODIAS: You see in what regard she holds you.

HEROD: Bring me — What is it that I desire? I forgot. Ah! ah! I remember.

THE VOICE OF IOKANAAN: Behold the time is come! That which I foretold has come to pass. The day I spake of is at hand.

HERODIAS: Bid him be silent. I will not listen to his voice. This man is for ever hurling insults against me.

HEROD: He has said nothing against you. Besides, he is a very great prophet.

HERODIAS: I do not believe in prophets. Can a man tell what will come to pass? No man knows it. Also he is forever insulting me. But I think you are afraid of him... I know well that you are afraid of him.

HEROD: I am not afraid of him. I am afraid of no man.

HERODIAS: I tell you you are afraid of him. If you are not afraid of him why do you not deliver him to the Jews who for these six months past have been clamouring for him?

A JEW: Truly, my lord, it were better to deliver him into our hands.

HEROD: Enough on this subject. I have already given you my answer. I will not deliver him into your hands. He is a holy man. He is a man who has seen God.

A JEW: That cannot be. There is no man who hath seen God since the prophet Elias. He is the last man who saw God face to face. In these days God cloth not show Himself. God hideth Himself. Therefore great evils have come upon the land.

ANOTHER JEW: Verily, no man knoweth if Elias the prophet did indeed see God. Peradventure it was but the shadow of God that he saw.

A THIRD JEW: God is at no times hidden. He showeth Himself at all times and in all places. God is in what is evil even as He is in what is good.

A FOURTH JEW: Thou shouldst not say that. It is a very dangerous doctrine. It is a doctrine that cometh from Alexandria, where men teach the philosophy of the Greeks. And the Greeks are Gentiles. They are not even circumcised.

A FIFTH JEW: No man can tell how God worketh. His ways are very dark. It may be that the things which we call evil are good, and the things which we call good are evil. There is no knowledge of anything. We can but bow our heads to His will, for God is very strong. He breaketh in pieces the strong together with the weak, for He regardeth not any man.

FIRST JEW: Thou speakest truly. Verily, God is terrible. He breaketh in pieces the strong and the weak as men break corn in a mortar. But as for this man, he hath never seen God. No man hath seen God since the prophet Elias.

HERODIAS: Make them be silent. They weary me.

HEROD: But I have heard it said that Iokanaan is in very truth your prophet Elias.

THE JEW: That cannot be. It is more than three hundred years since the days of the prophet Elias.

HEROD: There be some who say that man is Elias the prophet.

A NAZARENE: I am sure that he is Elias the prophet.

THE JEW: Nay, but he is not Elias the prophet.

THE VOICE OF IOKANAAN: Behold the day is at hand, the day of the Lord, and I hear upon the mountains the feet of Him who shall be the Saviour of the world.

HEROD: What does that mean? The Saviour of the world?

TIGELLINUS: It is a title that Caesar adopts.

HEROD: But Caesar is not coming into Judaea. Only yesterday I received letters from Rome. They contained nothing concerning this matter. And you, Tigellinus, who were at Rome during the winter, you heard nothing concerning this matter, did you?

TIGELLINUS: Sire, I heard nothing concerning the matter. I was but explaining the title. It is one of Caesar's titles.

HEROD: But Caesar cannot come. He is too gouty. They say that his feet are like the feet of an elephant. Also there are reasons of state. He who leaves Rome loses Rome. He will not come. Howbeit, Caesar is lord, he will come if such be his pleasure. Nevertheless, I think he will not come.

FIRST NAZARENE: It was not concerning Caesar that the prophet spake these words, sire.

HEROD: How? — it was not concerning Caesar?

FIRST NAZARENE: No, my lord.

HEROD: Concerning whom then did he speak?

FIRST NAZARENE: Concerning Messiah, who hath come.

A JEW: Messiah hath not come.

FIRST NAZARENE: He hath come, and everywhere He worketh miracles!

HERODIAS: Ho! ho! miracles! I do not believe in miracles. I have seen too many.*(To the PAGE)* My fan.

FIRST NAZARENE: This Man worketh true miracles. Thus, at a marriage which took place in a little town of Galilee, a town of some importance, He changed water into wine. Certain persons who were present related it to me. Also He healed two lepers that were seated before the Gate of Capernaum simply by touching them.

SECOND NAZARENE: Nay; it was two blind men that He healed at Capernaum.

FIRST NAZARENE: Nay; they were lepers. But He hath healed blind people also, and He was seen on a mountain talking with angels.

A SADDUCEE: Angels do not exist.

A PHARISEE: Angels exist, but I do not believe that this Man has talked with them.

FIRST NAZARENE: He was seen by a great multitude of people talking with angels.

HERODIAS: How these men weary me! They are ridiculous! They are altogether ridiculous!*(To the PAGE)* Well! my fan? *(The PAGE gives her the fan)* You have a dreamer's look. You must not dream. It is only sick people who dream.*(She stakes the PAGE with her fan).*

SECOND NAZARENE: There is also the miracle of the daughter of Jairus.

FIRST NAZARENE: Yea, that is true. No man can gainsay it.

HERODIAS: Those men are mad. They have looked too long on the moon. Command them to be silent.

HEROD: What is this miracle of the daughter of Jairus?

FIRST NAZARENE: The daughter of Jairus was dead. This Man raised her from the dead.

HEROD: How! He raises people from the dead?

FIRST NAZARENE: Yea, sire; He raiseth the dead.

HEROD: I do not wish Him to do that. I forbid Him to do that. I suffer no man to raise the dead. This Man must be found and told that I forbid him to raise the dead. Where is this Manat present?

SECOND NAZARENE: He is in every place, my lord, but it is hard to find Him.

FIRST NAZARENE: It is said that He is now in Samaria.

A JEW: It is easy to see that this is not Messias, if He is in Samaria. It is not to the Samaritans that Messias shall come. The Samaritans are accursed. They bring no offerings to the Temple.

SECOND NAZARENE: He left Samaria a few days since. I think that at the present moment He is in the neighbourhood of Jerusalem.

FIRST NAZARENE: No; He is not there. I have just come from Jerusalem. For two months they have had no tidings of Him.

HEROD: No matter! But let them find Him, and tell Him, thus saith Herod the King, "I will not suffer Thee to raise the dead." To change water into wine, to heal the lepers and the blind... He may do these things if He will. I say nothing against these things. In truth I hold it a kindly deed to heal a leper. But no man shall raise the dead... It would be terrible if the dead came back.

THE VOICE OF IOKANAAN: Ah! the wanton one! the harlot! ah! the daughter of Babylon with her golden eyes and her gilded eyelids! Thus saith the Lord God, Let there come up against her a multitude of men. Let the people take stones and stone her...

HERODIAS: Command him to be silent!

THE VOICE OF IOKANAAN: Let the captains of the hosts pierce her with their swords, let them crush her beneath their shields.

HERODIAS: Nay, but it is infamous.

THE VOICE OF IOKANAAN: It is thus that I will wipe out all the wickedness from the earth, and that all women shall learn not to imitate her abominations.

HERODIAS: You hear what he says against me? You suffer him to revile her who is your wife!

HEROD: He did not speak your name.

HERODIAS: What does that matter? You know well that it is I whom he seeks to revile. And I am your wife, am I not?

HEROD: Of a truth, dear and noble Herodias, you are my wife, and before that you were the wife of my brother.

HERODIAS: It was thou didst snatch me from his arms.

HEROD: Of a truth I was stronger than he was... But let us not talk of that matter. I do not desire to talk of it. It is the cause of the terrible words the prophet has spoken. Peradventure on account of it a misfortune will come. Let us not speak of this matter. Noble Herodias, we are not mindful of our guests. Fill thou my cup, my well-beloved. Ho! Fill with wine the great goblets of silver, and the great goblets of glass. I will drink to Caesar. There are Romans here, we must drink to Caesar.

ALL: Caesar! Caesar!

HEROD: Do you not see your daughter, how pale she is?

HERODIAS: What is it to you if she be pale or not?

HEROD: I have never seen her so pale.

HERODIAS: You must not look at her.

THE VOICE OF IOKANAAN: In that day the sun shall become black like sackcloth of hair, and the moon shall become like blood, and the stars of the heaven shall fall upon the earth like unripe figs that fall from the figtree, and the kings of the earth shall be afraid.

HERODIAS: Ah! ah! I should like to see that day of which he speaks, when the moon shall become like blood, and when the stars shall fall upon the earth like unripe figs. This prophet talks like a drunken man... but I cannot suffer the sound of his voice. I hate his voice. Command him to be silent.

HEROD: I will not. I cannot understand what it is that he saith, but it may be an omen.

HERODIAS: I do not believe in omens. He speaks like a drunken man.

HEROD: It may be he is drunk with the wine of God.

HERODIAS: What wine is that, the wine of God? From what vineyards is it gathered? In what winepress may one find it?

HEROD (*from this point he looks all the while at SALOMÉ*). Tigellinus, when you were at Rome of late, did the Emperorspeak with you on the subject of... ?

TIGELLINUS: On what subject, my lord?

HEROD: On what subject? Ah! I asked you a question, did I not.? I have forgotten what I would have asked you.

HERODIAS: You are looking again at my daughter. You must not look at her. I have already said so.

HEROD: You say nothing else.

HERODIAS: I say it again.

HEROD: And that restoration of the Temple about which they have talked so much, will anything be done? They say that the veil of the Sanctuary has disappeared, do they not?

HERODIAS: It was thyself didst steal it. Thou speakest at random and without wit. I will not stay here. Let us go within.

HEROD: Dance for me, Salomé.

HERODIAS: I will not have her dance.

SALOMÉ: I have no desire to dance, Tetrarch.

HEROD: Salomé, daughter of Herodias, dance for me.

HERODIAS: Peace. Let her alone.

HEROD: I command thee to dance, Salomé.

SALOMÉ: I will not dance, Tetrarch.

HERODIAS (*laughing*) You see how she obeys you.

HEROD: What is it to me whether she dances or not? It is nought to me. Tonight I am happy. I am exceeding happy. Never have I been so happy.

FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre look. Has he not a sombre look?

SECOND SOLDIER: Yes, he has a sombre look.

HEROD: Wherefore should I not be happy? Caesar, who is lord of the world, Caesar, who is lord of all things, loves me well. He has just sent me most precious gifts. Also he has promised me to summon to Rome the King of Cappadocia, who is mine enemy. It may be that at Rome he

will crucify him, for he is able to do all things that he has a mind to do. Verily, Caesar is lord. Therefore I do well to be happy. I am very happy, never have I been so happy. There is nothing in the world that can mar my happiness.

THE VOICE OF IOKANAAN: He shall be seated on his throne. He shall be clothed in scarlet and purple. In his hand he shall bear a golden cup full of his blasphemies. And the angel of the Lord shall smite him. He shall be eaten of worms.

HERODIAS: You hear what he says about you. He says you shall be eaten of worms.

HEROD: It is not of me that he speaks. He speaks never against me. It is of the King of Cappadocia that he speaks; the King of Cappadocia who is mine enemy. It is he who shall be eaten of worms. It is not I. Never has he spoken word against me, this prophet, save that I sinned in taking to wife the wife of my brother. It may be he is right. For, of a truth, you are sterile.

HERODIAS: I am sterile, I? You say that, you that are ever looking at my daughter, you that would have her dance for your pleasure? You speak as a fool. I have borne a child. You have gotten no child, no, not on one of your slaves. It is you who are sterile, not I.

HEROD: Peace, woman! I say that you are sterile. You have borne me no child, and the prophet says that our marriage is not a true marriage. He says that it is a marriage of incest, a marriage that will bring evils... I fear he is right; I am sure that he is right. But it is not the hour to speak of these things. I would be happy at this moment. Of a truth, I am happy. There is nothing I lack.

HERODIAS: I am glad you are of so fair a humour tonight. It is not your custom. But it is late. Let us go within. Do not forget that we hunt at sunrise. All honours must be shown to Caesar's ambassadors, must they not?

SECOND SOLDIER: The Tetrarch has a sombre look.

FIRST SOLDIER: Yes, he has a sombre look.

HEROD: Salomé, Salomé, dance for me. I pray thee dance for me. I am sad tonight. Yes, I am passing sad tonight. When I came hither I slipped in blood, which is an ill omen; also I heard in the air a beating of wings, a beating of giant wings. I cannot tell what that may mean... I am sad tonight. Therefore dance for me. Dance for me, Salomé, I beseech thee. If thou dancest for me thou mayest ask of me what thou wilt, and I will give it thee. Yes, dance for me, Salomé, and whatsoever thou shalt ask of me I will give it thee, even unto the half my kingdom.

SALOMÉ (*rising*): Will you indeed give me whatsoever I shall ask of you, Tetrarch?

HERODIAS: Do not dance, my daughter.

HEROD: Whatsoever thou shalt ask of me, even unto the half of my kingdom.

SALOMÉ: You swear it, Tetrarch?

HEROD: I swear it, Salomé.

HERODIAS: Do not dance, my daughter.

SALOMÉ: By what will you swear this thing, Tetrarch?

HEROD: By my life, by my crown, by my gods. Whatsoever thou shalt desire I will give it thee, even to the half of my kingdom, if thou wilt but dance for me. O Salomé, Salomé, dance for me!

SALOMÉ: You have sworn an oath, Tetrarch.

HEROD: I have sworn an oath.

HERODIAS: My daughter, do not dance.

HEROD: Even to the half of my kingdom. Thou wilt be passing fair as a queen, Salomé, if it please thee to ask for the half of my kingdom. Will she not be fair as a queen? Ah! it is cold here! There is an icy wind, and I hear... wherefore do I hear in the air this beating of wings? Ah! one might fancy a huge, black bird that hovers over the terrace. Why can I

not see it, this bird? The beat of its wings is terrible. The breath of the wind of its wings is terrible. It is a chill wind. Nay, but it is not cold, it is hot. I am choking. Pour water on my hands. Give me snow to eat. Loosen my mantle. Quick! quick! loosen my mantle. Nay, but leave it. It is my garland that hurts me, my garland of roses. The flowers are like fire. They have burned my forehead. (*He tears the wreath from his head, and throws it on the table*) Ah! I can breathe now. How red those petals are! They are like stains of blood on the cloth. That does not matter. It is not wise to find symbols in everything that one sees. It makes life too full of terrors. It were better to say that stains of blood are as lovely as rose petals. It were better far to say that... But we will not speak of this. Now I am happy. I am passing happy. Have I not the right to be happy? Your daughter is going to dance for me. Wilt thou not dance for me, Salomé? Thou hast promised to dance for me.

HERODIAS: I will not have her dance.

SALOMÉ: I will dance for you, Tetrarch.

HEROD: You hear what your daughter says. She is going to dance for me. Thou doest well to dance for me, Salomé. And when thou hast danced for me, forget not to ask of me whatsoever thou hast a mind to ask. Whatsoever thou shalt desire I will give it thee, even to the half of my kingdom. I have sworn it, have I not?

SALOMÉ: Thou hast sworn it, Tetrarch.

HEROD: And I have never failed of my word. I am not of those who break their oaths. I know not how to lie. I am the slave of my word, and my word is the word of a king. The King of Cappadocia ever had a lying tongue, but he is no true king. He is a coward. Also he owes me money that he will not repay. He has even insulted my ambassadors. He has spoken words that were wounding. But Caesar will crucify him when he comes to Rome. I know that Caesar will crucify him. And if he crucify him not, yet will he die, being eaten of worms. The prophet has prophesied it. Well! Wherefore cost thou tarry, Salomé?

SALOMÉ: I am waiting until my slaves bring perfumes to me and the seven veils, and take from off my feet my sandals.

SLAVES bring perfumes and the seven veils, and take

the sandals of SALOMÉ

HEROD: Ah, thou art to dance with naked feet! 'Tis well! 'tis well! Thy little feet will be like white doves. They will be like little white flowers that dance upon the trees... No, no, she is going to dance on blood! There is blood spilt on the ground. She must not dance on blood. It were an evil omen.

HERODIAS: What is it to thee if she dance on blood? Thou hast waded deep enough in it...

HEROD: What is it to me? Ah! look at the moon! She has become red. She has become red as blood. Ah! the prophet prophesied truly. He prophesied that the moon would become as blood. Did he not prophesy it? All of ye heard him prophesying it. And now the moon has become as blood. Do ye not see it?

HERODIAS: Oh yes, I see it well, and the stars are falling like unripe figs, are they not? And the sun is becoming black like sackcloth of hair, and the kings of the earth are afraid. That at least one can see. The prophet is justified of his words in that at least, for truly the kings of the earth are afraid... Let us go within. You are sick. They will say at Rome that you are mad. Let us go within, I tell you.

THE VOICE OF IOKANAAN: Who is this who cometh from Edom, who is this who cometh from Bozra, whose raiment is dyed with purple, who shineth in the beauty of his garments, who walketh mighty in his greatness? Wherefore is thy raiment stained with scarlet?

HERODIAS: Let us go within. The voice of that man maddens me. I will not have my daughter dance while he is continually crying out. I will not have her dance while you look at her in this fashion. In a word, I will not have her dance.

HEROD: Do not rise, my wife, my queen, it will avail thee nothing. I will not go within until she hath danced. Dance, Salomé, dance for me.

HERODIAS: Do not dance, my daughter.

SALOMÉ: I am ready, Tetrarch.

SALOMÉ dances the dance of the seven veils

HEROD: Ah! wonderful! wonderful! You see that she has danced for me, your daughter. Come near, Salomé, come near, that I may give thee thy fee. Ah! I pay a royal price to those who dance for my pleasure. I will pay thee royally. I will give thee whatsoever thy soul desireth. What wouldst thou have? Speak.

SALOMÉ: (*kneeling*) I would that they presently bring me in a silver charger...

HEROD: (*laughing*) In a silver charger? Surely yes, in a silver charger. She is charming, is she not? What is it that thou wouldst have in a silver charger, O sweet and fair Salomé, thou that art fairer than all the daughters of Judaea? What wouldst thou have them bring thee in a silver charger? Tell me. Whatsoever it maybe, thou shalt receive it. My treasures belong to thee. What is it that thou wouldst have, Salomé?

SALOMÉ: (*rising*) The head of Iokanaan.

HERODIAS: Ah! that is well said, my daughter.

HEROD: No, no!

HERODIAS: That is well said, my daughter.

HEROD: No, no, Salomé. It is not that thou desirest. Do not listen to thy mother's voice. She is ever giving thee evil counsel. Do not heed her.

SALOMÉ: It is not my mother's voice that I heed. It is for mine own pleasure that I ask the head of Iokanaan in a silver charger. You have sworn an oath, Herod. Forget not that you have sworn an oath.

HEROD: I know it. I have sworn an oath by my gods. I know it well. But I pray thee, Salomé, ask of me something else. Ask of me the half of my kingdom, and I will give it thee. But ask not of me what thy lips have asked.

SALOMÉ: I ask of you the head of Iokanaan.

HEROD: No, no, I will not give it thee.

SALOMÉ: You have sworn an oath, Herod.

HERODIAS: Yes, you have sworn an oath. Everybody heard you. You swore it before everybody.

HEROD: Peace, woman! It is not to you I speak.

HERODIAS: My daughter has done well to ask the head of Iokanaan. He has covered me with insults. He has said unspeakable things against me. One can see that she loves her mother well. Do not yield, my daughter. He has sworn an oath, he has sworn an oath.

HEROD: Peace! I speak not to thee!... Salomé, I pray thee be not stubborn. I have ever been kind toward thee. I have ever loved thee... It may be that I have loved thee too much. Therefore ask not this thing of me. This is a terrible thing, an awful thing to ask of me. Surely, I think thou art jesting. The head of a man that is cut from his body is ill to look upon, is it not? It is not meet that the eyes of a virgin should look upon such a thing. What pleasure couldst thou have in it? There is no pleasure that thou couldst have in it. No, no, it is not that thou desirest. Harken to me. I have an emerald, a great emerald and round, that the minion of Caesar has sent unto me. When thou lookest through this emerald thou canst see that which passeth afar off. Caesar himself carries such an emerald when he goes to the circus. But my emerald is the larger. It is the largest emerald in the whole world. Thou wilt take that, wilt thou not? Ask it of me and I will give it to thee.

SALOMÉ: I demand the head of Iokanaan.

HEROD: Thou art not listening. Thou art not listening. Suffer me to speak, Salomé.

SALOMÉ: The head of Iokanaan!

HEROD: No, no, thou wouldst not have that. Thou sayest that but to trouble me, because that I have looked at thee and ceased not this night. It is true, I have looked at thee and ceased not this night. Thy beauty has troubled me. Thy beauty has grievously troubled me, and I have looked at thee overmuch. Nay, but I will look at thee no more. One should not

look at anything. Neither at things, nor at people should one look. Only in mirrors is it well to look, for mirrors do but show us masks. Oh! oh! bring wine! I thirst... Salomé, Salomé, let us be as friends. Bethink thee... Ah! what would I say? What was 's? Ah! I remember it!... Salomé — nay, but come nearer to me; I fear thou wilt not hear my words — Salomé, thou knowest my white peacocks, my beautiful white peacocks, that walk in the garden between the myrtles and the tall cypress trees? Their beaks are gilded with gold and the grains that they eat are smeared with gold, and their feet are stained with purple. When they cry out the rain comes, and the moon shows herself in the heavens when they spread their tails. Two by two they walk between the cypress trees and the black myrtles, and each has a slave to tend it. Sometimes they fly across the trees, and anon they couch in the grass, and round the pools of the water. There are not in all the world birds so wonderful. I know that Caesar himself has no birds so fair as my birds. I will give thee fifty of my peacocks. They will follow thee whithersoever thou goest, and in the midst of them thou wilt be like unto the moon in the midst of a great white cloud... I will give them to thee, all. I have but a hundred, and in the whole world there is no king who has peacocks like unto my peacocks. But I will give them all to thee. Only thou must loose me from my oath, and must not ask of me that which thy lips have asked of me.

(He empties the cup of wine)

SALOMÉ: Give me the head of Iokanaan!

HERODIAS: Well said, my daughter! As for you, you are ridiculous with your peacocks.

HEROD: Peace! you are always crying out. You cry out like a beast of prey. You must not cry in such fashion. Your voice wearies me. Peace, I tell you!... Salomé, think on what thou art doing. It may be that this man comes from God. He is a holy man. The finger of God has touched him. God has put terrible words into his mouth. In the palace, as in the desert, God is ever with him... It may be that He is, at least. One cannot tell, but it is possible that God is with him and for him. If he die also, peradventure some evil may befall me. Verily, he has said that evil will befall some one on the day whereon he dies. On whom should it fall if it fall not on me? Remember, I slipped in blood when I came hither. Also did I not hear a beating of wings in the air, a beating of vast wings?

These are ill omens. And there were other things. I am sure that there were other things, though I saw them not. Thou wouldst not that some evil should befall me, Salomé? Listen to me again.

SALOMÉ: Give me the head of Iokanaan!

HEROD: Ah! thou art not listening to me. Be calm. As for me, am I not calm? I am altogether calm. Listen. I have jewels hidden in this place — jewels that thy mother even has never seen; jewels that are marvellous to look at. I have a collar of pearls, set in four rows. They are like unto moons chained with rays of silver. They are even as half a hundred moons caught in a golden net. On the ivory breast of a queen they have rested. Thou shalt be as fair as a queen when thou wearest them. I have amethysts of two kinds; one that is black like wine, and one that is red like wine that one has coloured with water. I have topazes yellow as are the eyes of tigers, and topazes that are pink as the eyes of a woodpigeon, and green topazes that are as the eyes of cats. I have opals that bum always, with a flame that is cold as ice, opals that make sad men's minds, and are afraid of the shadows. I have onyxes like the eyeballs of a dead woman. I have moonstones that change when the moon changes, and are wan when they see the sun. I have sapphires big like eggs, and as blue as blue flowers. The sea wanders within them, and the moon comes never to trouble the blue of their waves. I have chrysolites and beryls, and chrysoprases and rubies; I have sardonyx and hyacinth stones, and stones of chalcedony, and I will give them all unto thee, all, and other things will I add to them. The King of the Indies has but even now sent me four fans fashioned from the feathers of parrots, and the King of Numidia a garment of ostrich feathers. I have acrystal, into which it is not lawful for a woman to look, nor may young men behold it until they have been beaten with rods. In a coffer of nacre I have three wondrous turquoises. He who wears them on his forehead can imagine things which are not, and he who carries them in his hand can turn the fruitful woman into a woman that is barren. These are great treasures. They are treasures above all price. But this is not all. In an ebony coffer I have two cups of amber that are like apples of pure gold. If an enemy pour poison into these they become like apples of silver. In a coffer incrusted with amber I have sandals incrusted with glass. I have mantles that have been brought from the land of the Seres, and bracelets decked about with carbuncles and with jade that come from the city of Euphrates... What desirest thou more than this, Salomé? Tell me the

thing that thou desirest, and I will give it thee. All that thou askest I will give thee, save one thing only. I will give thee all that is mine, save only the life of one man. I will give thee the mantle of the high priest. I will give thee the veil of the sanctuary.

THE JEWS: Oh! oh!

SALOMÉ: Give me the head of Iokanaan!

HEROD: (*sinking back in his seat*). Let her be given what she asks! Of a truth she is her mother's child! (*The FIRST SOLDIER approaches. HERODIAS draws from the hand of the Tetrarch the ring of death, and gives it to the SOLDIER, who straightway bears it to the EXECUTIONER. The EXECUTIONER looks scared*). Who has taken my ring? There was a ring on my right hand. Who has drunk my wine? There was wine in my cup. It was full of wine. Some one has drunk it! Oh! surely some evil will befall some one. (*The EXECUTIONER goes down into the cistern*). Ah! wherefore did I give my oath? Hereafter let no king swear an oath. If he keep it not, it is terrible, and if he keep it, it is terrible also.

HERODIAS: My daughter has done well.

HEROD: I am sure that some misfortune will happen.

SALOMÉ: (*she leans over the cistern and listens*) There is no sound. I hear nothing. Why does he not cry out, this man? Ah! if any man sought to kill me, I would cry out, I would struggle, I would not suffer... Strike, strike, Naaman, strike, I tell you... No, I hear nothing. There is a silence, a terrible silence. Ah! something has fallen upon the ground. I heard something fall. It was the sword of the Executioner. He is afraid, this slave. He has dropped his sword. He dares not kill him. He is a coward, this slave! Let soldiers be sent. (*She sees the PAGE of Herodias and addresses him*) Come hither. Thou wert the friend of him who is dead, wert thou not? Well, I tell thee, there are not dead men enough. Go to the soldiers and bid them go down and bring me the thing I ask, the thing the Tetrarch has promised me, the thing that is mine. (*The PAGE recoils. She turns to the SOLDIERS*). Hither, ye soldiers. Get ye down into this cistern and bring me the head of this man. Tetrarch, Tetrarch, command your soldiers that they bring me the head of Iokanaan.

(A huge black arm, the arm of the EXECUTIONER, comes forth from the cistern, bearing on a silver shield the head of Iokanaan. SALOMÉ seizes it. HEROD hides his face with his cloak. HERODIAS smiles and fans herself. The NAZARENES fall on their knees and begin to pray)

Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Iokanaan. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Iokanaan. I said it; did I not say it? I said it. Ah! I will kiss it now... But wherefore cost thou not look at me, Iokanaan? Thine eyes that were so terrible, so full of rage and scorn, are shut now. Wherefore are they shut? Open shine eyes! Lift up shine eyelids, Iokanaan! Wherefore cost thou not look at me? Art thou afraid of me, Iokanaan, that thou wilt not look at me?... And thy tongue, that was like a red snake darting poison, it moves no more, it speaks no words, Iokanaan, that scarlet viper that spat its venom upon me. It is strange, is it not? How is it that the red viper stirs no longer?... Thou wouldst have none of me, Iokanaan. Thou rejectedst me. Thou didst speak evil words against me. Thy didst bear thyself toward me as to a harlot, as to a woman that is a wanton, to me, Salomé, daughter of Herodias, Princess of Judaea! Well, I still live, but thou art dead, and thy head belongs to me. I can do with it what I will. I can throw it to the dogs and to the birds of the air. That which the dogs leave, the birds of the air shall devour... Ah, Iokanaan, Iokanaan, thou wert the man that I loved alone among men! All other men were hateful to me. But thou wert beautiful! Thy body was a column of ivory set upon feet of silver. It was a garden full of doves and lilies of silver. It was a tower of silver decked with shields of ivory. There was nothing in the world so white as thy body. There was nothing in the world so black as thy hair. In the whole world there was nothing so red as thy mouth. Thy voice was a censer that scattered strange perfumes, and when I looked on thee I heard a strange music. Ah! wherefore didst thou not look at me, Iokanaan? With the cloak of shine hands, and with the cloak of thy blasphemiesthou didst hide thy face. Thou didst put upon shine eyes the covering of him who would see his God. Well, thou hast seen thy God, Iokanaan, but me, me, thou didst never see. If thou hadst seen me thou hadst loved me. I saw thee, and I loved thee. Oh, how I loved thee! I love thee yet, Iokanaan. I love only thee... I am athirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor apples can appease my desire. What shall I do now, Iokanaan? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. I was a princess, and thou didst scorn me. I was a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire... Ah! ah! wherefore didst thou not look at me? If

thou hadst looked at me thou hadst loved me. Well I know that thou wouldst have loved me, and the mystery of Love is greater than the mystery of Death.

HEROD: She is monstrous, thy daughter; I tell thee she is monstrous. In truth, what she has done is a great crime. I am sure that it is a crime against some unknown God.

HERODIAS: I am well pleased with my daughter. She has done well. And I would stay here now.

HEROD: *(rising)* Ah! There speaks my brother's wife! Come! I will not stay in this place. Come, I tell thee. Surely some terrible thing will befall. Manasseh, Issachar, Ozias, put out the torches. I will not look at things, I will not suffer things to look at me. Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palace, Herodias. I begin to be afraid.

The SLAVES put out the torches. The stars disappear. A great cloud crosses the moon and conceals it completely. The TETRARCH begins to climb the staircase.

THE VOICE OF SALOMÉ

Ah! I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood... Nay; but perchance it was the taste of love... They say that love hath a bitter taste... But what matter? what matter? I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth.

A ray of moonlight falls on SALOMÉ and illumines her.

HEROD: *(turning round and seeing SALOMÉ)*: Kill that woman!

The SOLDIERS rush forward and crush beneath their shields SALOMÉ, daughter of Herodias, Princess of Judaea.

CURTAIN

ANEXO B - TRADUÇÃO DO JOÃO DO RIO



Capa da tradução do João do Rio

Ilustração (The Stomach Dance. Aubrey Beardsley (1872-1898).



From Salome, 1894

PERSONAGENS

HERODES ANTIPAS — Tetrarca da Judéia

IOKANAAN — O profeta

O SÍRIO — Capitão das Guardas

TIGELINO — Jovem romano

UM CAPADÓCIO

UM NÚBIO

PRIMEIRO SOLDADO

SEGUNDO SOLDADO

O PAJEM DE HERODIAS

JUDEUS, NAZARENOS, ETC.

UMA ESCRAVA

NAAMAN — O executor

HERODIAS — Mulher do Tetrarca

SALOMÉ — Filha de Herodias

AS ESCRAVAS DE SALOMÉ

CENA I

*Grande terraço no palácio de Herodes,
próximo à sala dos banquetes.
Alguns soldados recostam-se ao balcão.
À direita, uma gigantesca escada; ao fundo,
à esquerda, uma velha cisterna de bronze verde.
A lua brilha fracamente.*

O SÍRIO

Como é bela assim, à noite, a princesa Salomé!

O PAJEM DE HERODIAS

Olha para a lua, homem! Vê como está estranha! Parece uma mulher erguendo-se do túmulo, uma mulher morta; é como se toda ela se voltasse para a contemplação das coisas mortas.

O SÍRIO

A lua tem um estranho olhar. É tal qual a pequena princesa que traz um véu amarelo e cujos pés são de prata; é tal qual a princesa cujos pés parecem duas pombas brancas. Oh! como é bela a princesa quando dança!

O PAJEM DE HERODIAS

A lua parece uma mulher morta. Move-se tão vagarosamente...

(Rumor, dentro, na sala dos banquetes.)

PRIMEIRO SOLDADO

Oh! que barulho! Que bichos selvagens são aqueles para rugir assim?

SEGUNDO SOLDADO

São os judeus, e assim sempre estão. Discutem religião.

PRIMEIRO SOLDADO

E por que discutem eles isso?

SEGUNDO SOLDADO

Não te posso dizer. É costume. Os fariseus, por exemplo, dizem que há anjos, e os saduceus afirmam que os anjos não existem.

PRIMEIRO SOLDADO

É ridículo discutir futilidades destas.

O SÍRIO

Como é bela, à noite, a princesa Salomé!

O PAJEM DE HERODIAS

Estás sempre a olhar para ela. Olhas-a demais. É perigoso olhá-la assim em público. Pode acontecer alguma coisa horrível.

O SÍRIO

É tão bonita!

PRIMEIRO SOLDADO

O Tetrarca tem um ar sombrio.

SEGUNDO SOLDADO

É verdade; tem um ar sombrio.

PRIMEIRO SOLDADO

E fixa os olhos em alguma coisa.

SEGUNDO SOLDADO

Sim, está observando alguém.

PRIMEIRO SOLDADO

Quem?

SEGUNDO SOLDADO

Não te posso dizer.

O SÍRIO

Como está pálida a princesa! Nunca a vi tão pálida. Parece o reflexo de uma rosa branca num espelho de prata.

O PAJEM DE HERODIAS

Estás a olhá-la demais. Não a olhes tanto.

PRIMEIRO SOLDADO

Herodias encheu a taça do Tetrarca.

O CAPADÓCIO

A rainha Herodias é aquela que traz uma mitra negra, semeada de pérolas, e tem o cabelo polvilhado de azul?

PRIMEIRO SOLDADO

Sim, é aquela, a mulher do Tetrarca, Herodias.

SEGUNDO SOLDADO

O Tetrarca, esse gosta muito de vinho. Tem sempre três qualidades de vinho. Trouxe o primeiro da Ilha de Samotrácia. É um vinho purpúreo como o manto de César.

O CAPADÓCIO

Nunca vi César.

SEGUNDO SOLDADO

Veio o outro de uma cidade chamada Chipre e é amarelo como o ouro.

O CAPADÓCIO

Eu amo o ouro.

SEGUNDO SOLDADO

O terceiro é um vinho da Sicília, vermelho como o sangue.

O NÚBIO

Os deuses da minha terra gostam muito de sangue. Duas vezes ao ano sacrificamo-lhes crianças e virgens — cinquenta crianças e cem virgens. Mas creio que não lhes basta. Os deuses são tremendamente maus.

O CAPADÓCIO

No meu país já não há deuses. Os romanos os destruíram. Há quem diga que eles fugiram para a montanha. Não creio. Três noites estive nas montanhas para vê-los, mas nada encontrei. Cheguei por fim a chamá-los pelos nomes. Não responderam. Acho que morreram.

PRIMEIRO SOLDADO

Os judeus adoram um Deus que não se pode ver.

O CAPADÓCIO

É possível compreender um Deus assim?

PRIMEIRO SOLDADO

Mas é verdade. Eles só acreditam nas coisas que ninguém vê.

O CAPADÓCIO

Parece extravagante e ridículo.

A VOZ DE IOKANAAN (*Na cisterna.*)

Após mim virá outro mais poderoso, tão poderoso que nem sequer sou digno de lhe desamarrar os cordões das sandálias. Quando chegar, os lugares desertos alegrar-se-ão, florescerão como as rosas; os olhos dos cegos verão o dia, os ouvidos dos surdos ouvirão, as criancinhas recém-nascidas brincarão com os dragões, e Ele conduzirá os leões chamando-os pelos nomes.

SEGUNDO SOLDADO

Fá-lo calar. Está sempre a dizer coisas estúpidas.

PRIMEIRO SOLDADO

Não, não. É um santo homem, um homem bom. Sempre que lhe levo a comida, agradece-me.

O CAPADÓCIO

Quem é?

PRIMEIRO SOLDADO

Um profeta.

O CAPADÓCIO

Como se chama?

PRIMEIRO SOLDADO

Iokanaan.

O CAPADÓCIO

De onde vem?

PRIMEIRO SOLDADO

Do deserto, onde comia gafanhotos e mel silvestre. Andava coberto de peles de camelo, com um cinto de couro. Assustava vê-lo. Acompanha-o sempre uma grande multidão... É um profeta que tem discípulos.

O CAPADÓCIO

Que diz ele?

PRIMEIRO SOLDADO

Não sei dizer. Diz muita vez coisas que assustam, mas é impossível compreendê-lo.

O CAPADÓCIO

Pode-se vê-lo?

PRIMEIRO SOLDADO

Não, também não. O Tetrarca proíbe.

O SÍRIO

A princesa ocultou a face por trás do leque! As suas pequenas e brancas mãos agitam-se como pombas que voam para os pombais. Parecem duas borboletas brancas, são tal qual duas borboletas brancas!

O PAJEM DE HERODIAS

Que estás a dizer? Ainda a contempas?... Não deves olhá-la. Pode acontecer alguma desgraça.

O CAPADÓCIO (*Apontando a cisterna.*)

Que estranha prisão!

SEGUNDO SOLDADO

É uma velha cisterna.

O CAPADÓCIO

Uma velha cisterna! Como se fosse possível habitar esse empestado lugar!

SEGUNDO SOLDADO

Oh! não insistas. O irmão do Tetrarca, o irmão mais velho, o primeiro marido da rainha Herodias, esteve preso lá durante

doze anos. Ao cabo desse tempo, estrangularam-no.

O CAPADÓCIO

Estrangularam-no? Quem ousou?

SEGUNDO SOLDADO (*Apontando o executor, um enorme negro.*)

Aquele homem, Naaman.

O CAPADÓCIO

E ele não teve medo?

SEGUNDO SOLDADO

Oh! não. O Tetrarca mandou-lhe o anel.

O CAPADÓCIO

Que anel?

SEGUNDO SOLDADO

O anel da morte. Por isso ele não teve medo.

O CAPADÓCIO

Entretanto, não deixa de ser terrível estrangular um rei.

SEGUNDO SOLDADO

Por quê? Os reis têm pescoço como qualquer de nós.

O CAPADÓCIO

Mas deve ser horrível.

O SÍRIO

A princesa levanta-se! Saiu da mesa. Parece perturbada. Ah! vem para aqui. Sim, caminha ao nosso encontro. Como está pálida. Nunca a vi assim tão pálida.

O PAJEM DE HERODIAS

Peço-te. Não olhes assim a princesa.

O SÍRIO

Ah! ela vem para cá, em nossa direção!

O PAJEM DE HERODIAS

Peço-vos, não a olheis muito.

O SÍRIO

Parece uma pomba perdida... É como um narciso tremendo
ao vento... é como uma flor de prata.



CENA II

(Entra Salomé.)

SALOMÉ

Não ficarei; não posso ficar. Por que me olha o Tetrarca com aquele olhar vermelho, sob as pálpebras trêmulas? É estranho que o marido de minha mãe olhe assim para mim... Não sei o que pensar.

O SÍRIO

Abandonaste a festa, princesa?

SALOMÉ

Como é fino aqui o ar! Já posso respirar. Estão lá dentro os judeus que se engalfinham a propósito das tolas cerimônias da sua religião, bárbaros que bebem e entornam o vinho no chão, gregos de Smirna com os olhos e as faces pintadas, e os cabelos enrolados em altas tranças, egípcios silenciosos e sutis com longos turbantes de jade e mantos escuros, romanos brutais e grosseiros a discutir na sua extravagante algaravia. Ah! como detesto os romanos... São vulgares e grosseiros e dão-se ares de nobres senhores.

O SÍRIO

Senta-te princesa.

27

O PAJEM DE HERODIAS

Por que lhe falas? Oh! alguma grande desgraça vai acontecer.

SALOMÉ

Como é bom ver a lua! Parece uma pequena moeda de ouro, uma florzinha de prata. A lua é fria e casta. Estou certa de que é virgem. Tem a beleza das virgens; sim, é virgem... nunca se corrompeu! Nunca se entregou aos homens, como as outras deusas.

A VOZ DE IOKANAAN

Cuidado! Vai chegar o Senhor! Está próximo o Filho do Homem. Os centauros ocultam-se nos rios e as ninfas, deixando os ribeiros, deitam-se nas florestas.

SALOMÉ

Quem foi que gritou isso?

SEGUNDO SOLDADO

O profeta, princesa.

SALOMÉ

Ah!... aquele de quem o Tetrarca tem medo?

SEGUNDO SOLDADO

Nada sabemos a tal respeito. Foi o profeta Iokanaan que gritou.

O SÍRIO

É do teu agrado que mande trazer a liteira, princesa? A noite está linda no jardim.

SALOMÉ

Ele diz coisas terríveis de minha mãe, não diz?

SEGUNDO SOLDADO

Não entendemos o que ele diz, princesa.

SALOMÉ

Pois diz; diz coisas terríveis a respeito dela.

(Entra uma escrava.)

ESCRAVA

Princesa, o Tetrarca pede que voltes à festa.

SALOMÉ

Não volto.

O SÍRIO

Perdoa-me, princesa, mas se não voltares, talvez se dê uma grande desgraça.

SALOMÉ

O profeta é velho?

O SÍRIO

Princesa, é melhor voltar. Permite que te acompanhe até lá.

SALOMÉ

O profeta... é velho?

PRIMEIRO SOLDADO

Não, princesa, é moço.

SEGUNDO SOLDADO

Não se sabe ao certo. Há quem diga até que é Elias.

SALOMÉ

Elias?

SEGUNDO SOLDADO

Um profeta antigo do seu país princesa.

ESCRAVA

Que resposta devo dar ao Tetrarca, princesa?

A VOZ DE IOKANAAN

Não te regozijes, terra da Palestina, só porque se quebrou a vara com que te castigava. Da raça da serpente surgirá um basilisco, que devorará os pássaros.

SALOMÉ

Que estranha voz! Gostaria de falar com ele.

PRIMEIRO SOLDADO

Sinto muito, princesa, mas é impossível. O Tetrarca não permite que ninguém lhe fale. Proibiu até ao grande sacerdote de fazê-lo.

SALOMÉ

Desejo falar-lhe.

PRIMEIRO SOLDADO

É impossível, princesa.

SALOMÉ (*Cada vez mais violenta.*)

Quero!

O SÍRIO

Não seria melhor voltar ao banquete?

SALOMÉ

Tragam à minha presença esse profeta!

(*A escrava sai.*)

PRIMEIRO SOLDADO

Não nos atrevemos, princesa.

SALOMÉ (*Aproximando-se da cisterna e olhando para dentro.*)

Como é escuro lá dentro. Deve ser horrível viver nesse negro buraco. É como um túmulo. (*Para os soldados.*) Não ouviram? Tragam o profeta. Quero vê-lo.

SEGUNDO SOLDADO

Princesa, suplico, não exijas isso de nós.

SALOMÉ

Estão me fazendo esperar!

PRIMEIRO SOLDADO

Princesa, pertence-te a nossa vida, mas não podemos fazer o que mandas. Não é a nós que deves pedir.

SALOMÉ (*Olhando o jovem sírio.*)

Ah!

O PAJEM DE HERODIAS

Oh! o que se vai dar! Estou certo de que vai acontecer alguma coisa de horrível!

SALOMÉ (*Ao sírio.*)

És tu que me vais fazer a vontade, não, Narraboth? És tu, sim. Tenho sido sempre tão boa para ti! Farás isso para mim. Quero apenas ver o estranho profeta. Falam tanto dele! Ouvi muitas vezes o Tetrarca falar a respeito dele e julgo até que o teme. Tu mesmo também o temes, não é, Narraboth?

O SÍRIO

Não, princesa, não há homem que eu tema. O Tetrarca, porém, terminantemente proibiu que se levantasse a coberta do poço.

SALOMÉ

Vais levantá-la, Narraboth, e amanhã quando eu passar na liteira, pelo caminho dos vendedores de ídolos, deixar-te-ei cair uma pequena flor, uma florzinha verde.

O SÍRIO

Princesa, não posso, não posso!

SALOMÉ (*Sorrindo.*)

Faze-me a vontade, Narraboth. Tu bem sabes que me vais fazer a vontade... E amanhã, quando passar na liteira pela ponte dos compradores de ídolos, olhar-te-ei através do meu véu de musselina amarela; olhar-te-ei, Narraboth, e pode ser que sorria. Olha-me, Narraboth, olha-me. Ah! tu bem sabes que vais fazer o que te peço! Bem sabes... Tenho a certeza de que sabes...

O SÍRIO (*Para o terceiro soldado.*)

Faze o profeta sair... A princesa Salomé deseja vê-lo.

SALOMÉ

Ah!

O PAJEM DE HERODIAS

Oh! que lua estranha! Parece a mão de uma mulher morta procurando cobrir-se com o sudário.

O SÍRIO

Ela tem um estranho ar; é como uma princesinha cujos olhos fossem de âmbar. Através das nuvens de musselina, ela sorri como uma princesinha.

(*O profeta sai da cisterna.
Salomé olha-o e recua vagarosamente.*)



CENA III

(Salomé olha-o e recua.)

IOKANAAN

Onde está esse cuja taça de abominações já transborda?
Onde está esse que há de morrer com uma túnica de prata em
presença do povo? Mandou que eu saísse porque pode ouvir
aquele cujos gritos repercutem nas praças públicas como nos
palácios reais?

SALOMÉ

De quem fala?

O SÍRIO

Ninguém o pode dizer, princesa.

IOKANAAN

Onde está essa que viu figuras de homens pintadas nas
paredes, as imagens coloridas dos caldeus, onde está essa que
aos seus dá a sua própria luxúria e manda embaixadores à terra
da Caldéia?

SALOMÉ

É de minha mãe que ele fala.

O SÍRIO

Oh! não, princesa.

SALOMÉ

Sim, é de minha mãe.

IOKANAAN

Onde está essa mulher que se entregou aos capitães da Assíria, que usam cintos e põem ornamentos coloridos nos cabelos? Onde está essa criatura que se prostituiu aos moços egípcios, cujas túnicas são de belo linho e jacinto, cujos broquéis são de ouro, que têm, para coroar os corpos vigorosos, elmos de prata? Vai, ordena-lhe que se levante do leito das abominações, do leito incestuoso para ouvir as palavras daquele que abre o caminho do Senhor. É tempo de arrependimento das iniquidades, todavia ela não se arrependerá. Antes, cada vez mais mergulhará na abominação. Vai, ordena-lhe que venha buscar a paz de Deus na sua própria mão!

SALOMÉ

Ah! ele é terrível! É terrível!

O SÍRIO

Não fiques mais aqui, suplico-te, princesa.

SALOMÉ

São terríveis seus olhos. Parecem as negras cavernas incendiadas pela tochas das tapeçarias de Tiro; lembram os antros escuros onde vivem os dragões, as atras cavernas do Egito de que os dragões fazem covis; assemelham-se a dois lagos escuros perturbados por fantásticos luares... Julgas que ele falará novamente?

O SÍRIO (*Insistindo cada vez mais.*)

Não fiques mais aqui, suplico-te, não fiques mais!

SALOMÉ

Como é branco! É como uma estátua de marfim, como uma imagem de prata. Estou certa de que é casto como a lua. Parece um raio de luar, parece uma seta de prata. A sua carne deve ser muito fria, fria como o marfim... Quero vê-lo mais de perto.

O SÍRIO

Não, não, princesa!

SALOMÉ

Preciso vê-lo mais de perto.

O SÍRIO

Princesa! Princesa!

IOKANAAM

Quem é esta mulher, que tanto olha para mim? Não quero os seus olhos sobre os meus. Com que fim me olha ela, com seus olhos de ouro sob pálpebras douradas? Não sei quem é, nem quero saber. Ordena-lhe que saia. Não é a ela que desejo falar.

SALOMÉ

Sou Salomé, filha de Herodias, princesa da Judéia.

IOKANAAN

Para trás, filha de Babilônia! Não te aproximes do escolhido do Senhor! Tua mãe empapou a terra com o vinho da sua iniquidade e o clamor do passado já chegou aos ouvidos de Deus.

SALOMÉ

Fala mais, Iokanaan. Tua voz é para os meus ouvidos uma estranha música.

O SÍRIO

Princesa! Princesa! Princesa!

SALOMÉ

Fala ainda, fala! Iokanaan... Dize-me o que devo fazer.

IOKANAAN

Filha de Sodoma, não te aproximes. Cobre a face com um véu, derrama cinzas na cabeça, vai para o deserto e procura o Filho do Homem!

SALOMÉ

Quem é o Filho do Homem? É tão belo como tu és?

IOKANAAN

Retira-te da minha presença! Ouço no palácio o rumor das asas do anjo da morte.

O SÍRIO

Princesa, imploro-te: sai!

IOKANAAN

Anjo do Senhor, que fazes aqui com a tua espada? A quem procuras neste palácio? O dia em que ele há de morrer ainda não chegou.

SALOMÉ

Iokanaan!

IOKANAAN

Quem está falando?

SALOMÉ

Amo o teu corpo, Iokanaan. O teu corpo é branco como os lírios da campina que o ceifeiro nunca ceifou; o teu corpo é alvo como a neve das montanhas da Judéia escorrendo dos altos píncaros. As rosas do jardim da rainha da Arábia não são tão brancas. Nem as rosas da rainha da Arábia, o jardim dos adulos, nem o albor da aurora quando sobre as folhas

brilha, nem os raios da lua quando se espalham no seio do mar... Não há nada no mundo tão branco como o teu corpo. Deixa-me tocar o teu corpo.

IOKANAAN

Para trás, filha da Babilônia. Pela mulher veio o mal ao mundo. Não me fales, porque não te escutarei. Eu só ouço a voz do Senhor.

SALOMÉ

É hediondo o teu corpo. Parece o corpo de um leproso, um muro caído por onde se tivessem arrastado víboras, uma parede onde os escorpiões vivem, um esbranquiçado sepulcro cheio de coisas horríveis. É hediondo, é hediondo!... O teu cabelo, porém apaixonou-me. Oh! esses cabelos parecem cachos de uva, os cachos de uva negra que pendem da videira do Edom, na terra dos Edomitas. Lembro-me dos cedros do Líbano, dos grandes cedros do Líbano que dão sombra aos leões e escondem os ladrões durante o dia, quando olho os teus cabelos. As longas noites escuras, quando a lua esconde a face e as estrelas têm medo, não são tão negras como o teu cabelo, nem o atro silêncio que mora na floresta se lhe pode comparar. Deixa-me pegar os teus cabelos.

IOKANAAN

Para trás, filha de Sodoma! Não me toques, não profanes o templo de Deus!

SALOMÉ

Oh! o teu cabelo é horrível. Está coberto de lama e pó. Recorda uma coroa de espinhos no alto da tua cabeça e um laço de serpentes em torno do teu pescoço. Não o amo... É a tua boca que eu desejo, Iokanaan. A tua boca é como uma fita rubra numa torre de marfim, é como uma romã aberta com uma faca de marfim. As flores da romã, que florescem nos jardins de Tiro e são mais vermelhas que as rosas, não são tão

vermelhas. Os rubros sons das trombetas que anunciam a aproximação dos reis e aterrorizam o inimigo não são tão vermelhos. A tua boca é mais rubra que os pés dos que esmagam uvas nos lagares; mais vermelha que os pés dos pombos que habitam os templos e são cuidados pelos sacerdotes, mais purpurina que os pés do caçador que na floresta matou um leão e viu os tigres dourados. Oh! essa boca parece um ramo de coral achado no fundo do mar e que os pescadores guardam para os reis, lembra o vermelhão que os moabitas acham nas minas de Moab e para os reis também guardam, recorda o arco dos reis dos persas que é pintado de vermelho e incrustado de coral. Não há nada no mundo mais rubro que a tua boca... Deixa que eu a beijei, Iokanaan.

IOKANAAN

Nunca! Filha da Babilônia! Filha de Sodoma! Nunca!

SALOMÉ

Quero beijar a tua boca, Iokanaan, quero beijá-la.

O SÍRIO

Princesa, princesa, tu que tens um jardim de mirra, tu que tens o pombo de todos os pombos, não olhes assim para esse homem... não o olhes! Não lhe digas tais coisas. Dói-me tanto! Princesa, não lhe fales.

SALOMÉ

Quero beijar a tua boca, Iokanaan.

O SÍRIO

Ah! *(Mata-se e cai entre Salomé e Iokanaan.)*

O PAJEM DE HERODIAS

Matou-se o moço sírio, o jovem capitão, matou-se o meu amigo. Eu lhe dei uma caixa de perfumes e bugigangas de prata e ele se matou! Ah! não estava eu adivinhando a des-

graça? Bem sabia o que havia de acontecer, bem vi que a lua procurava a morte; mas não supus que fosse a morte do meu amigo... Por que não o escondi da lua? Se o tivesse oculto numa caverna não o teria visto a lua...

PRIMEIRO SOLDADO

Princesa, o moço capitão acaba de suicidar-se.

SALOMÉ

Deixa-me beijar a tua boca, Iokanaan!

IOKANAAN

Não tens medo, filha de Herodias? Não disse que no palácio ouvira o rumor das asas do anjo da morte! Não veio o anjo?

SALOMÉ

Deixa-me beijar a tua boca, Iokanaan!

IOKANAAN

Filha do adultério, ninguém mais te poderá salvar senão Aquele de quem falo. Vai vê-lo. Anda num barco, no mar da Galiléia, e conversa com os discípulos. Ajoelha à beira da água, chama-o pelo seu nome. Quando ele vier, pois a todos atende, lança-te a seus pés e pede-lhe a remissão dos teus pecados.

SALOMÉ (*Desesperada.*)

Deixa-me beijar a tua boca, Iokanaan!

IOKANAAN

Amaldiçoada sejas, filha de mãe incestuosa! Maldição!

SALOMÉ

Quero beijar a tua boca, Iokanaan!

IOKANAAN

Não te quero ver. Estás amaldiçoada, Salomé, estás amaldiçoada!

(Desce para a cisterna.)

SALOMÉ

Quero beijar a tua boca, Iokanaan! Hei de beijar a tua boca.

PRIMEIRO SOLDADO

Precisamos levar o corpo para outro lugar. O Tetrarca não gosta de ver senão os corpos que ele mesmo matou.

O PAJEM DE HERODIAS

Era meu irmão e mais ligados éramos que irmãos. Dei-lhe uma caixa cheia de perfumes e um anel de ágata, que sempre trazia no dedo. Esta tarde, como habitualmente, fomos dar um passeio à beira do rio, entre as amendoeiras. Ele contava-me coisas do seu país. Falava sempre muito baixo. O som da sua voz parecia o som de uma flauta. Ele gostava de se ver refletido nas águas do rio. Eu costumava censurá-lo por isso...

SEGUNDO SOLDADO

É verdade, o Tetrarca não o deve ver. Vamos esconder o cadáver.

PRIMEIRO SOLDADO

O Tetrarca não vem aqui, nunca aparece no terraço. Deve andar aterrado com o profeta.



CENA IV

(Entram Herodes, Herodias e toda a corte.)

HERODES

Onde está Salomé? Onde está a princesa? Por que não voltou à festa como ordenei? Ah! ei-la aqui.

HERODIAS

Não a olhes tanto. Estás sempre a olhá-la!

HERODES

A lua tem esta noite um estranho brilho, não achas? Parece uma mulher louca, uma doida, à cata de amantes. Está nua, está inteiramente nua. As nuvens procuram cobrir-lhe a nudez e ela foge. A lua está nua como o céu e vacila entre as nuvens como se estivesse bêbada. Vou jurar que procura os amantes. Não parece bêbada? Não parece louca?

HERODIAS

Não; a lua parece a lua, nada mais. Vamo-nos embora. Nada temos que fazer aqui.

HERODES

Quero ficar. Mananeh, estende aqui os tapetes. Acende as

tochas. Traze as mesas de marfim e as mesas de jaspe. O ar é suave. Beberei mais vinho com os meus convivas. Devemos fazer todas as honras aos embaixadores de César.

HERODIAS

Não é por eles que ficas.

HERODES

É, sim. O ar está tão fino. Nossos hóspedes esperam-nos... Ah! escorreguei! Escorreguei em sangue! É mau agouro, é muito mau. De quem é este sangue?... E este corpo... que faz aqui este cadáver? Pensam que eu sou como o rei do Egito que não dá festas sem mostrar aos convivas um cadáver... De quem é ele? Não quero olhá-lo.

PRIMEIRO SOLDADO

É do capitão, Majestade, do moço sírio que fizeste capitão da guarda há três dias.

HERODES

Não o mandei matar.

SEGUNDO SOLDADO

Suicidou-se, Tetrarca!

HERODES

Por quê? Fi-lo capitão das minhas guardas!

SEGUNDO SOLDADO

Não sabemos. O fato, porém, é que se matou com as próprias mãos.

HERODES

Muito esquisito! Sempre pensei que só os filósofos romanos se matavam. Não é verdade, Tigelino, que os filósofos romanos se matam?

TIGELINO

Existem alguns que se suicidam. São os estóicos. Os estóicos são uma gentinha sem cultivo. E ridículos. Eu os considero imensamente ridículos.

HERODES

Eu também. É ridículo o suicídio.

TIGELINO

Todos em Roma riem-se deles. O imperador escreveu-lhes até uma sátira. Recitam-na por toda parte.

HERODES

Ah! escreveu uma sátira? César pode tudo, é admirável... Mas não parece esquisito que o sírio se tenha suicidado? Estou triste, estou muito triste. O sírio era belo, muito belo mesmo, e tinha os olhos cheios de langor. Lembra-me ter visto que ele olhava langorosamente para Salomé. E na verdade, olhava demasiadamente para ela.

HERODIAS

Há outros que fazem o mesmo.

HERODES

O pai do sírio era um rei. Arranquei-o do reino. E da sua mãe, que era rainha, tu fizeste uma escrava, Herodias. Para retê-lo, até o fiz capitão. Estou triste. Oh! por que deixaram o corpó aqui? Levem-no para outro lugar. Não quero vê-lo. Levem-no! (*Levam o corpo.*) Faz frio no terraço. Sopra um vento frio.

HERODIAS (*Secamente.*)

Não; não há vento.

HERODES

Se eu digo que há... Ouço no ar alguma coisa que parece

um bater de asas, o bater de grandes asas... Não ouves?

HERODIAS

Não.

HERODES

Pois eu ouço e bem próximo de mim até. É o sopro do vento. Passou. Não. Ouço ainda. Não ouves? É tal qual um bater de asas.

HERODIAS

Digo-te que não há nada. Estás doente. Saiamos.

HERODES

Não estou doente, não. Tua filha é que parece doente de morte. Nunca a vi tão pálida.

HERODIAS

Tinha-te dito que não a olhasses!

HERODES

Ponham mais vinho aqui! (*Põem o vinho.*) Salomé, vem beber um pouco de vinho comigo. Tenho aqui um vinho raro. Foi o próprio César que me mandou. Molha nele os teus lábios pequenos e vermelhos, para que eu possa esvaziar a taça.

SALOMÉ

Não tenho sede, Tetrarca.

HERODES

Vês como me responde a tua filha?

HERODIAS

Acho que faz bem. Por que não a deixas em paz?

48

HERODES

Tragam-me frutos. (*Trazem os frutos.*) Salomé, vem comer um pedaço deste fruto. Gosto de ver a marca dos teus pequenos dentes nele. Morde um pouco este fruto para que eu possa comer o resto.

SALOMÉ

Não tenho fome, Tetrarca.

HERODES (*A Herodias.*)

Vê como tens educado Salomé?!

HERODIAS

Eu e minha filha descendemos de uma família real. Quanto a ti, teu pai era um condutor de camelos, um patife, um ladrão.

HERODES

Mentes!

HERODIAS

Sabes que falo a verdade.

HERODES

Salomé, vem sentar junto de mim. Dar-te-ei o trono de tua mãe.

SALOMÉ

Não estou cansada, Tetrarca.

HERODIAS

Vê com que olhar ela te olha.

HERODES

Tragam-me... Que desejo eu?... Esqueci-me. Ah! Ah! recordo-me agora.

A VOZ DE IOKANAAN

Chegou o dia! Aquilo que profetizei acaba de se dar.
Chegou o dia!

HERODIAS

Manda-o calar. Não suporto a sua voz. Esse homem está sempre a dirigir-me insultos.

HERODES

Nada disse contra ti. Ademais, é um grande profeta.

HERODIAS

Não creio nos profetas. Pode lá um homem dizer tudo quanto vai acontecer? Ninguém sabe isso. Ele não faz senão vociferar insultos, e eu penso que tens medo dele. Sei que lhe tens medo!

HERODES

Não tenho; não tenho medo de ninguém.

HERODIAS

E eu digo que tens. Se não o temes, por que há seis meses não o entregaste aos judeus?

UM JUDEU

É verdade, Senhor. Teria sido melhor tê-lo entregue a nós.

HERODES

Basta! Não falemos mais nisso. Já lhes respondi. Não o entrego. É um santo homem; um homem que viu Deus.

UM JUDEU

Não é possível. Só um homem viu Deus: Elias. Elias foi o último homem que viu Deus face a face. Nesse tempo Deus mostrava-se. Depois a terra cobriu-se de pecados.

OUTRO JUDEU

Além do mais, ninguém sabe se Elias viu Deus. Talvez fosse apenas a sombra de Deus.

TERCEIRO JUDEU

Deus nunca se ocultou. Está em todas as coisas, em todos os tempos. Está tanto no que é mau como no que é bom.

QUARTO JUDEU

Não se deve dizer isso. É uma perigosa doutrina, que nos veio de Alexandria, onde se ensina a filosofia dos gregos. E os gregos são gentílicos, nem mesmo foram circuncidados.

QUINTO JUDEU

Ninguém pode dizer como Deus opera. São obscuros os seus desígnios. Talvez aquilo que chamamos males sejam bens. Nada se sabe ao certo. Devemos apenas curvar a cabeça ante a sua vontade. Deus é muito poderoso, reduz a pó o forte como o fraco, a todos iguala.

PRIMEIRO JUDEU

Dizes a verdade. Deus é terrível: reduz a pó tanto o forte quanto o fraco, assim como os homens quebram os grãos de um almofariz. Mas esse homem nunca viu Deus. Nenhum homem viu Deus, a não ser o profeta Elias.

HERODIAS (*A Herodes.*)

Manda-os calar — aborrecem-me!

HERODES

Tenho ouvido dizer, entretanto, que Iokanaan é o vosso verdadeiro profeta Elias.

UM JUDEU

Não pode ser. Há mais de trezentos anos que viveu Elias.

HERODES

Há quem afirme que esse homem é Elias.

UM NAZARENO

Estou certo de que é o profeta Elias.

O JUDEU

Não, não é.

A VOZ DE IOKANAAN

Está a chegar o dia do Senhor. Ouço nas montanhas os passos daquele que será o Salvador do mundo.

HERODES

Que quer dizer isso? Salvador do mundo?

TIGELINO

É um dos títulos adotados por César.

HERODES

César, porém, não veio à Judéia. Ainda ontem recebi cartas de Roma, e nada diziam a respeito. E tu, Tigelino, que estiveste em Roma durante o inverno, ouviste falar dessa viagem?

TIGELINO

Majestade, nada ouvi a respeito. Apenas expliquei o título: é um dos nomes de César.

HERODES

César não pode vir. Está gordo demais. Dizem que os seus pés parecem os pés de um elefante. Há também razões de Estado. Se deixar Roma, perdê-la-á certamente. Contudo, ele é o Senhor e virá se for do seu agrado. Entretanto, é provável que não venha.

PRIMEIRO NAZARENO

Não é de César que o profeta fala, Majestade.

HERODES

Como? Não é de César?

PRIMEIRO NAZARENO

Não, meu Senhor.

HERODES

Então de quem fala?

PRIMEIRO NAZARENO

Do Messias, que vai chegar.

UM JUDEU

O Messias não veio.

PRIMEIRO NAZARENO

Veio, e já muitos milagres tem feito.

HERODIAS

Oh! Oh! milagres! Não acredito em milagres. Tenho visto muitos. *(Ao pajem.)* Meu leque.

PRIMEIRO NAZARENO

Pois esse homem os tem feito verdadeiros. Em certa boda realizada numa pequena cidade da Galiléia, cidade de alguma importância, mudou a água em vinho. Algumas pessoas presentes contaram-nos o fato. E também curou dois leprosos, que estavam sentados à porta de Cafarnaum — tocando-os simplesmente com os dedos.

SEGUNDO NAZARENO

Não eram leprosos, eram cegos.

PRIMEIRO NAZARENO

Eram leprosos. Tem também curado muita gente cega e foi visto na montanha conversando com os anjos.

UM SADUCEU

Não há anjos!

UM FARISEU

Anjos há, o que eu não acredito é que esse homem tenha conversado com eles.

HERODIAS

Como me aborrecem! São ridículos, extremamente ridículos. (*Ao pajem.*) Meu leque! (*O pajem dá o leque.*) Tens um olhar de sonhador. Não deves sonhar. Só os povos doentes sonham. (*Bate com o leque no pajem.*)

SEGUNDO NAZARENO

Há também o milagre da filha de Jairo.

PRIMEIRO NAZARENO

Sim, é certo; ninguém o nega.

HERODIAS

Estão doidos. Olharam muito para a lua!

HERODES

Que milagre é esse?

PRIMEIRO NAZARENO

A filha de Jairo estava morta e o Messias levantou-a do túmulo.

HERODES (*Inquieto.*)

Como? Dá então vida aos mortos?

PRIMEIRO NAZARENO

Sim, Majestade, levanta os mortos dos sepulcros.

HERODES

Não quero isso, não consinto que os homens ressuscitem. Esse homem deve ficar sabendo que o proíbo de ressuscitar os mortos. Onde está neste momento?

SEGUNDO NAZARENO

Está em todo o lugar, mas é difícil encontrá-lo. Dizem que anda agora pela Samaria.

UM JUDEU

Se está em Samaria, vê-se logo que não é o Messias. Não apareceria aos samaritanos porque estes foram amaldiçoados e não levam oferendas ao templo.

SEGUNDO NAZARENO

Deixou Samaria há poucos dias. Deve andar pela vizinhança de Jerusalém.

PRIMEIRO NAZARENO

Não, não está lá. Acabo de chegar de Jerusalém. Há cerca de dois meses não se sabe notícias dele.

HERODES

Que importa! Se o acharem, porém, digam-lhe que assim falou Herodes, o rei: "Proíbo que ressuscite os mortos". Pode mudar a água em vinho, curar leprosos e cegos... pode fazer tudo isso se quiser. Nada sei de contrário a esses atos e até acho bondade curar um leproso. Ninguém, entretanto, poderá ressuscitar os mortos. Seria horrível se um morto tornasse a viver.

A VOZ DE IOKANAAN

Ah! a impudica! Ah! a infame! Ah! a filha da Babilônia

com as suas pálpebras de luz e os seus olhos de ouro! O Senhor disse: deixa que a persiga a multidão! Deixa que o povo lhe atire pedras...

HERODIAS (*Furiosa.*)
Manda-o calar!

A VOZ DE IOKANAAN
Deixa que os capitães inimigos lhe retalhem a carne à espada, que a esmaguem ao peso dos broquéis!

HERODIAS
Oh! isso é infame!

A VOZ DE IOKANAAN
Então apagarei toda a perversidade da terra e as mulheres não mais imitarão as suas abominações!

HERODIAS
Ouves o que diz contra mim? Permites que assim ultrajem a tua esposa?

HERODES
Não pronunciou o teu nome!

HERODIAS
Oh! sabes bem... sou eu a quem ele tenta injuriar, sabes bem... Mas sou ou não sou tua mulher?

HERODES
Certamente, cara e nobre Herodias; és minha esposa, como já antes tinhas sido de meu irmão.

HERODIAS
Fostes tu que me arrancaste dos seus braços!

58

HERODES

Sim, eu era o mais forte... Mas não falemos nisso. Desejo esquecer, quero esquecer. A causa das terríveis palavras do profeta foi essa passada ação. Talvez ainda aconteça uma desgraça. Não falemos mais nisso... Nobre Herodias, não cuidamos dos nossos hóspedes! Enche tu a minha taça, ó minha bem-amada, oh! enche de vinho os copos de prata e os copos de cristal. Quero beber à saúde de César. Há aqui romanos. Podemos beber a César.

TODOS

A César!

HERODES

Não vês como está pálida a tua filha?

HERODIAS

Que te importa?

HERODES

Nunca a vi tão pálida.

HERODIAS

Pois deixa de olhá-la.

A VOZ DE IOKANAAN (*Solene.*)

Nesse dia o sol enegrecerá como uma grenha negra, a lua ficará em sangue e as estrelas do céu cairão sobre a terra como figos verdes. E os reis da terra terão medo!

HERODIAS

Ah! Ah! Eu gostaria de ver esse dia de que fala, esse dia em que a lua ficará em sangue e as estrelas do céu cairão sobre a terra como figos verdes. Este profeta fala como um bêbado... mas eu não posso suportar o timbre da sua voz! Odeio aquela voz! Manda-o calar.

HERODES

Deixa-o. Não o compreendo bem, mas talvez seja um augúrio.

HERODIAS

Não creio em augúrios. Este homem fala como um bêbado!

HERODES

Pode ser que esteja bêbado do vinho de Deus!

HERODIAS

Que vinho é esse agora? De que vinha o arranjaste? Em que adega o encontram?

HERODES (*De onde está, seus olhos convergem para Salomé.*)

Tigelino, quando ultimamente foste a Roma, de certo falaste a César a respeito do...

TIGELINO

A respeito de que, meu Senhor?

HERODES

A respeito de quê? Ah! fiz-te uma pergunta, não? Esqueci-me. De que falava eu?

HERODIAS

Estás outra vez a olhá-la! Já te disse que não deves olhar assim para minha filha.

HERODES

Não dizes outra coisa.

HERODIAS

E tenho de o repetir.

HERODES

Ah! é verdade. E a restauração do Templo, de que tanto se

falou há tempo, não quererá César recomeçá-la? Dizem que desapareceu o véu do Santuário. É verdade?

HERODIAS

Foste tu mesmo que o roubaste. Falas às tontas. Não fico mais aqui. Vamos embora.

HERODES

Dança para mim, Salomé.

HERODIAS (*Violenta.*)

Não quero que ela dance!

SALOMÉ

Não tenho vontade de dançar, Tetrarca.

HERODES

Salomé, Salomé, filha de Herodias, dança para mim!

HERODIAS

Deixa-a sossegada.

HERODES

Ordeno que dances, Salomé!

SALOMÉ

Não quero dançar, Tetrarca.

HERODIAS (*Rindo.*)

Vê como te obedece?!

HERODES

Que me importa a mim que ela dance ou não? Que me importa? Estou feliz esta noite, sou excessivamente feliz... Nunca estive tão contente!

PRIMEIRO SOLDADO

Como está sombrio o Tetrarca, não achas?

SEGUNDO SOLDADO

E que olhar tem ele!

HERODES

E por que não hei de estar contente? César, que é o dono da terra; César, que é o senhor de tudo, considera-me. Acabo de receber preciosos presentes seus, e tenho a promessa de que submeterá a Roma o meu inimigo, o rei da Capadócia. Talvez até o crucifique em Roma, porque César pode fazer tudo quanto imagina. César é verdadeiramente o senhor. Faço muito bem em estar contente. Sou feliz, nunca me senti tão feliz. Não há nada neste mundo que possa perturbar a minha felicidade.

A VOZ DE IOKANAAN

Ele está sentado no trono, vestido de púrpura. Nas suas mãos quebrar-se-á uma taça de ouro cheia de blasfêmias. E o anjo do Senhor matá-lo-á e ele será comido pelos vermes.

HERODIAS

Ouve o que diz de ti! Diz que os vermes te comerão.

HERODES

Não é de mim que fala. Nunca falou contra mim. É do rei da Capadócia, do meu inimigo. Ele é que será comido pelos vermes. Nunca disse uma palavra contra mim, o profeta, a não ser que eu tenha pecado tomando por esposa a esposa de meu irmão. Bem pode ser que tenha razão, pois, na verdade, és estéril.

HERODIAS

Estéril, eu? És tu que dizes isso, tu que estás sempre a olhar para minha filha e queres que ela dance para te recrear, tu!! Eu já tive um filho, tu é que não me deste nenhum. Nem a

mim nem a nenhuma das tuas escravas. Tu é que és estéril!

HERODES

Silêncio, mulher! Digo que és estéril. Não me deste filhos e o profeta diz que o nosso casamento não é legítimo. O profeta diz que é uma ligação incestuosa e trará males... Temo que esteja com a razão, porque, no íntimo, concordo com ele. Mas não é próprio o momento para falarmos dessas coisas. Quero ser feliz agora. E na verdade sinto-me feliz: nada me falta.

HERODIAS

Agrada-me que estejas de tão bom humor esta noite. É tão raro ver-te assim! Mas é tarde. Recolhamo-nos. Esqueces de que temos de fazer uma caçada ao nascer do sol. Devemos prestar todas as homenagens aos embaixadores de César, não é mesmo?

SEGUNDO SOLDADO

Como está sombrio o Tetrarca!

PRIMEIRO SOLDADO

E que olhar tem ele!

HERODES

Salomé, Salomé, dança para mim! Peço-te que dances. Estou triste esta noite; sim, estou imensamente triste. Quando cheguei, pisei em sangue, o que é mau agouro, e ouvi também um bater de asas, um bater de asas colossais. Não sei o que acontecerá... Estou triste esta noite. Dança, dança, Salomé; peço-te que dances... Se dançares podes pedir o que quiseres. Dou-te tudo! Dança, Salomé, e depois pede, que eu te darei até a metade do meu reino.

SALOMÉ (*Erguendo-se.*)

Dar-me-ás o que eu te pedir, Tetrarca?

HERODIAS

Não dances, minha filha!

HERODES

Tudo o que pedires, até mesmo a metade do meu reino.

SALOMÉ

Jura, Tetrarca?

HERODES

Juro, Salomé.

HERODIAS

Não dances, minha filha.

SALOMÉ

Pelo que juras, Tetrarca?

HERODES

Pela minha vida, pela minha coroa, pelos meus deuses! Se dançares, dar-te-ei o que quiseres, até mesmo a metade do meu reino.

SALOMÉ

Tetrarca, juraste.

HERODES

Jurei.

HERODIAS

Minha filha, não dances.

HERODES

Até a metade do meu reino! Ficarás bela, Salomé, como uma rainha. Se te agradar, dar-te-ei metade do meu reino. Não é Salomé bela como uma rainha? Ah! Faz frio aqui,

sopra aqui um vento gélido... E eu ouço... Por que ouço no ar este bater de asas? Ah! a imaginação faz-me sentir um enorme pássaro preto a passar sobre o terraço. Por que não poderia ver o pássaro? O rumor das suas asas é terrível. Que vento glacial! Não, não está frio, faz calor. Estou sufocado. Molha as minhas mãos, dá-me neve para comer, desaperta o meu manto. Já. Já. Desaperta o manto. Não. Deixa-o. É a grinalda, a grinalda de rosas que me faz mal. As rosas parecem fogo, queimam-me à cabeça. *(Tira a coroa e lança-a à mesa.)* Ah! respiro, afinal! Como estão rubras aquelas pétalas! Lembram manchas de sangue. Mas não é de bom aviso achar símbolos em tudo o que se vê. Fica-se com a vida cheia de horrores. É melhor pensar que as manchas de sangue parecem pétalas de rosas, é muito melhor... Não falemos mais disso. Estou contente agora, muito contente. Não tenho o direito de ser feliz? Tua filha vai dançar para mim. Não vais, Salomé? Prometeste.

HERODIAS

Não quero que ela dance!

SALOMÉ

Eu dançarei, Tetrarca.

HERODES

Ouve o que diz tua filha. Vai dançar! Fazes bem, Salomé. E depois, não esqueças que me podes pedir tudo o que quiseres, mesmo metade do meu reino. Eu jurei, não?

SALOMÉ

Juraste, Tetrarca.

HERODES

E nunca faltei à minha palavra. Não sou dos que quebram juramentos, não sei mentir. Sou escravo da minha palavra, que é palavra de rei. O rei da Capadócia já muita vez mentiu, mas não é um rei propriamente, é um covarde. Deve-me até dinhei-

ro e não o restitui. Em compensação, insultou o meu embaixador, disse coisas de doido. César crucificá-lo-á quando o pilhar em Roma. É pelo menos a minha idéia. E se o crucificarem, morrerá o rei da Capadócia, e será comido pelos vermes. O profeta já o profetizou! Bem! Que esperas Salomé?

SALOMÉ

Espero que as escravas tragam os perfumes e os sete véus: espero que me descalcem as sandálias.

(As escravas trazem perfumes e os sete véus e tiram as sandálias de Salomé.)

HERODES

Ah! vais dançar com os pés nus? Bem, muito bem! Esses pequenos pés parecem pombas brancas, lembram florezinhas alvas a bailar entre as árvores... Não! não! Vais dançar no sangue. Há sangue derramado no chão. Não deves dançar no sangue. É de mau agouro.

HERODIAS

Que importa? Tu também já patinhaste muito no sangue.

HERODES

Que importa? Oh! olha a lua! Está como sangue. O profeta disse a verdade, o profeta profetizou que a lua ficaria como sangue. Não ouviram? Todos ouviram? Profetizou! E agora a lua parece de sangue! Não vês, não vês?

HERODIAS

Oh! sim, vejo. E as estrelas estão caindo como figos verdes, não é? E o sol está ficando como uma grenha negra, e os reis da terra estão todos a tremer de medo. Há pelo menos uma coisa certa nas palavras do profeta: que os reis da terra estão todos com muito medo... Vamos embora, para dentro. Estás doente. Eles dirão em Roma que és covarde. Vamos embora, anda.

A VOZ DE IOKANAAN

Quem é esse que vem de Edom, quem é esse que vem de Bozra, cujas vestes são de púrpura e passeia o brilho dos ornamentos e a soberba da sua grandeza? Por que manchaste a roupa de vermelho?

HERODIAS

Vamos embora! A voz daquele homem endoidece-me. Não quero ver minha filha dançar com o barulho da sua grita, não quero que ela dance enquanto a olhares com tanta luxúria. Não, definitivamente, não quero que ela dance.

HERODES

Não te levantes, ó minha esposa, ó minha rainha. É inútil. Só sairei daqui depois de vê-la dançar. Dança, Salomé, dança!

HERODIAS

Não dances, minha filha!

SALOMÉ

Estou pronta, Tetrarca.

A DANÇA DE SALOMÉ

(Os músicos começam a tocar. É uma música frenética. Salomé, imóvel de início, levanta-se e faz um sinal aos músicos que, numa rápida transição, modificam o ritmo impetuoso e passam a tocar uma melodia embaladora e doce. Salomé executa a dança dos sete véus. Parece, por um momento, que vai parar, mas logo recomeça com um entusiasmo novo. Fica um minuto em êxtase à borda da cisterna na qual está aprisionado Iokanaan, e depois lança-se à frente, joga-se aos pés de Herodes.)

HERODES

Admirável! Admirável! (A Herodias.) Vê! Tua filha

dançou. Vem cá, Salomé, vem cá, fica bem perto de mim para receberes a tua paga. Ah! pago por um preço real os que dançam para o prazer dos meus olhos. Pagar-te-ei regamente, dar-te-ei tudo o que a tua alma ambicionar. Que queres tu? Fala!

SALOMÉ (*Ajoelhando.*)

Quero que tragam já, num grande prato de prata...

HERODES (*Rindo.*)

Num grande prato de prata? Sim, decerto, num grande prato de prata... Ela é encantadora, não? Que te poderão trazer num prato de prata, ó doce e formosa Salomé, formosa entre as formosas filhas da Judéia? Que conterà esse prato de prata? Dize. Seja o que for, tê-lo-ás. Pertencem-te os meus tesouros. Que desejas, Salomé?

SALOMÉ (*Ajoelhada.*)

A cabeça de Iokanaan.

HERODIAS

Ah! Pedes bem, minha filha.

HERODES

Não, não!

HERODIAS

Pedes bem, minha filha.

HERODES

Não, não, Salomé! Não é o teu desejo! Não te guies por tua mãe! É mulher que só dá maus conselhos. Não a ouças.

SALOMÉ

Não é minha mãe que ouço, é o meu próprio desejo de ver a cabeça de Iokanaan num grande prato de prata. Juraste, Herodes, não te esqueças do juramento.

HERODES

Bem sei; jurei pelos meus deuses, bem sei. Mas, suplico-te Salomé, pede-me outra coisa. Pede-me metade do meu reino e não o recusarei, pede-me o que quiseres, mas não me peças o que os teus lábios pedem.

SALOMÉ

Peço a cabeça de Iokanaan.

HERODES

Não, não! Não quero fazer isso.

SALOMÉ

Herodes, juraste.

HERODIAS

Sim, juraste, todos ouviram. Juraste diante de toda a gente.

HERODES

Cala-te, mulher! Não é contigo que falo.

HERODIAS

Filha, fizeste bem, pedindo a cabeça de Iokanaan. Esse homem cobriu-me de insultos. Disse contra mim miseráveis horrores. Vejam como Salomé ama sua mãe! Resiste, filha; ele jurou, ele fez um juramento.

HERODES

Cala-te! Não me fales!... Salomé, suplico-te! Não sejas teimosa. Sempre fui tão bom para ti, sempre te amei tanto!... Pode ser que tenha amado demais até. Entretanto, nunca pedi essas tremendas e terríveis coisas que me pedes. Estás a brincar, não é? É um terrível espetáculo a cabeça de um homem separada do tronco. Ficariam tristes os teus olhos se para tal coisa olhassem. Depois não há prazer; que prazer há nisso? Não, não! Não é teu esse desejo. Escuta! Tenho uma grande esme-

ralda, redonda, que me mandou a favorita de César... Quando se olha através dessa esmeralda, vê-se tudo quanto ao longe se passa. César, sempre que vai ao circo, leva uma esmeralda idêntica. A minha é porém maior; é talvez a maior esmeralda de todo o mundo. Se a desejas, pede-me, que ta darei!

SALOMÉ

Peço a cabeça de Iokanaan.

HERODES

Estás com brincadeiras! Deixa-me falar, Salomé...

SALOMÉ

A cabeça de Iokanaan.

HERODES

Não, não a queres! Dizes isso só para torturar-me porque toda a noite não tirei de ti os olhos. É verdade: olhei-te muito toda a noite... A tua beleza perturbou-me, perturbou-me abominavelmente! Olhei-te muito! Mas não olho mais... Nem tudo se pode ver, e para a gente se ver bastam os espelhos que nos refletem os rostos... Oh! Oh! Tragam vinho! Tenho sede... Salomé! Salomé! Sejamos amigos. Reflete... Ah! que estava a dizer? Que era mesmo? Ah! recordo... Salomé — vem para mais perto de mim, temo que não queiras ouvir as minhas palavras... Salomé, conheces os meus pavões brancos, os meus belos pavões brancos que andam pelo jardim entre os mirtos e os ciprestes. Comem os grãos que foram semeados com ouro, têm os bicos dourados e os seus pés são de púrpura. Cai a chuva quando gritam e a lua esconde-se ao vê-los abrirem o alvo leque das caudas. Andam dois a dois, aos pares entre os ciprestes e os mirtos negros, e têm cada um para cuidá-lo um escravo. Às vezes, voam pelas árvores ou então deitam-se na relva circundando os lagos. Não há em todo o mundo pássaros tão belos. O próprio César não os tem tão lindos... Dou-te cinquenta pavões! Seguir-te-ão onde fores, e parecerás, assim, a

lua entre nuvens brancas... Dou-te todos até! Tenho cerca de cem. Não há no mundo rei que tenha pavões brancos iguais aos meus. Mas dou-te todos! Somente, liberta-me do meu juramento e não me peças as coisas que os teus lábios pedem.

(Enche o copo de vinho.)

SALOMÉ

A cabeça de Iokanaan!

HERODIAS

Filha, muito bem. Quanto a ti, és ridículo com os teus pavões.

HERODES

Cala-te! Estás sempre a gritar. Gritas como um milhafre. Não grites assim. A tua voz incomoda. Cala-te, anda! — Salomé, pensa no que vais fazer. Pode muito bem ser que esse homem seja enviado de Deus. É um santo. Tocou-o a graça de Deus. Deus pôs-lhe na boca terríveis palavras e tanto no palácio quanto no deserto está sempre com ele... Pode bem ser que seja assim. Ninguém o afirma, mas é muito possível que Deus o proteja. Se morrer, acontecerá decerto alguma desgraça. Ele já havia dito que, no dia em que ele morresse, aconteceria alguma desgraça a alguém. Quem senão eu será o infeliz? Ainda há pouco, ao chegar, escorreguei no sangue e ouvi no ar um rumor de asas, um formidável bater de grandes asas. Tudo isso é mau agouro. E há outras coisas, estou certo de que vi outras coisas. Não queres que me aconteça uma desgraça, não é, Salomé? Escuta ainda...

SALOMÉ

A cabeça de Iokanaan!

HERODES

Não me atendes? Acalma-te! Vê como estou calmo, eu! Estou imensamente calmo... Olha! Tenho jóias ocultas no

palácio, jóias que tua mãe nunca viu, jóias maravilhosas. Tenho um colar de pérolas de quatro fios. Parecem luas presas entre raios de prata, são como meio cento de luas agrilhoadas a uma rede de ouro. Foram feitas para ornar o colo ebúrneo de uma rainha. Ficarás bela como uma rainha quando as usares... Tenho ametistas de duas espécies: são umas negras, parecem vinho; são outras rosadas como a água corada pelo vinho. Tenho topázios amarelos como os olhos dos tigres, topázios cor de cravo como os olhos dos pombos, topázios verdes como os olhos dos gatos. Tenho opalas, que cintilam uma chama fria como o gelo, opalas que fazem os homens pensativos, tristes e sombrios. Tenho ônixes que lembram as olheiras das mulheres mortas, tenho pedras lunares que mudam quando muda a lua e descoram quando cresce o sol... Tenho safiras grandes como um ovo e azuis como o azul das flores. Erra no seu seio o mar e a lua nunca lhe perturba o mel das vagas. Tenho crisólitas, berilos, crisobrázios e rubis; sardônicas, pedras da Calcedônia e posso dar tudo, tudo e muita coisa mais. O rei das Índias mandou-me quatro belíssimos leques de penas de pardal; o rei da Numídia, uma veste de penas de avestruz. Possuo um cristal que não devem ver as mulheres nem os moços, antes de serem açoitados com varas. Tenho, num cofre de nácar, três turquesas admiráveis. Quem as colocar na frente pode sonhar coisas que não existem, e a mulher que as usar nas mãos, se for estéril, tornar-se-á fecunda. São grandes tesouros estes, acima de qualquer preço; mas não são todos... Dentro de um cofre de ébano guardo dois copos de âmbar que parecem peras de ouro e se transformarão em peras de prata se um inimigo lhes deitar veneno. Em outro, encrostado de âmbar, guardo também o sândalo encrostado em vidro, e tenho mantos trazidos da terra de Sèvres e braceletes guarnecidos, de carbúnculos e de jade, vindos das bandas do Eufrates... Que desejas mais, Salomé? Dize-me o que desejas e o teu desejo será realidade. Dar-te-ei tudo quanto pedires... É teu tudo que é meu, menos a vida de um homem. Dou-te o manto do sumo sacerdote, dou-te o véu do santuário!...

OS JUDEUS

Oh! Oh!

SALOMÉ (*Feroz.*)

Dá-me a cabeça de Iokanaan.

HERODES (*Caindo na cadeira.*)

Que seja feito o que ela pede! É bem filha de sua mãe! (*O primeiro soldado aproxima-se. Herodias tira da mão do Tetrarca o anel da morte, dá ao soldado, que o entrega imediatamente ao executor. O executor olha assustado.*)

Quem tirou o meu anel? Havia um anel na minha mão direita... Quem bebeu o meu vinho? Havia vinho no meu copo! Estava cheio de vinho. Alguém o bebeu!... Oh! vai acontecer decerto alguma desgraça! (*O executor desce à cisterna.*)

Jurei, jurei! Não juro mais. Se não cumprir o juramento será horrível, se o cumpro é também horrível...

HERODIAS

Fizeste bem, filha.

HERODES

Estou certo de que sucederá uma grande desgraça...

SALOMÉ (*Inclina-se para a cisterna e escuta.*)

Não há o menor rumor. Nada ouço. Por que não chora ele? Ah! se alguém me quisesse matar, eu gritaria, resistiria... Fere, fere, Naaman, anda!... Não ouço nada. Só o silêncio o terrível silêncio. No chão não caiu nada ainda. Ah! caiu alguma coisa. Foi a espada do executor... Tem medo, o escravo! Deixou cair a espada. Não tem coragem de matá-lo... É covarde, o escravo. Vou mandar os soldados (*vê o pajem de Herodes*). Vem cá! Foste amigo do que morreu, não foste? Pois não é ainda suficiente o número de mortos. Manda que os soldados desçam e tragam o que eu pedi, o que o Tetrarca

prometeu. É meu já. *(O pajem afasta-se, ela volta-se para os soldados.)*

Soldados, desçam à cisterna e tragam-me a cabeça daquele homem! Tetrarca, Tetrarca, manda os teus soldados trazerem-me a cabeça de Iokanaan.

(Um grande braço negro, o braço do executor, sai da cisterna trazendo num prato de prata a cabeça de Iokanaan. Salomé toma-a. Herodes cobre o rosto com as mãos. Herodias sorri e abana-se. Os nazarenos caem numa atitude de súplica.)

SALOMÉ

Tu não quiseste que eu beijasse a tua boca, Iokanaan. Pois vou beijá-la agora! Hei de mordê-la com os meus dentes como se morde um fruto verde. Vou beijar a tua boca, Iokanaan! Não te tinha dito? Não te disse? Vou beijá-la agora. Mas por que não me olhas, Iokanaan? Os teus olhos terríveis, cheios de raiva e desprezo cerraram-se. Por que fechaste os olhos? Abre-os, abre os olhos, descerra as pálpebras, Iokanaan! Por que não me olhas? Terás medo de mim?... A tua língua, que parecia uma serpe rubra secretando veneno, não se move mais; e nem mais uma palavra diz, Iokanaan, essa víbora vermelha que tanto veneno trazia! Estranho, não é? Como está agora a serpe rubra que não se move mais? Não me quiseste, Iokanaan. Desprezaste-me. Disseste-me más palavras. Disseste bem junto a mim, que eu era a lascívia e a baixeza; a mim, Salomé, filha de Herodias, princesa da Judéia! Eu estou viva e tu morto! Pertence-me a tua cabeça. Posso fazer dela o que quiser, dá-la aos cães e às aves do ar. Quando os cães estiverem fartos, as aves acabarão de devorá-la... Ah! Iokanaan! Iokanaan! Foste tu o único homem que eu ame. A todos sempre odiei e só por ti tive amor porque eras belo! Teu corpo lembrava uma coluna de marfim cuja base fosse de prata, um jardim cheio de pombos e de lírios argênteos, uma torre coberta de broquéis ebúrneos. Não havia no mundo

nada mais branco que o teu corpo, nada mais negro que os teus cabelos, nada mais vermelho que a tua boca. Da tua voz se desprendiam perfumes de estranhos incensários e quando em ti meus olhos repousavam era como se ouvisse uma estranha música. Ah! por que não me olhaste, Iokanaan? Ocultavas, com as costas das mãos e a capa das blasfêmias, a face; punhas uma venda nos olhos como aqueles que só querem ver seu próprio Deus... Viste Deus, Iokanaan, mas não me verás jamais, e se me tivesses visto, amar-me-ias decerto! Vi-te e amei-te. Oh! como te amei! Amo-te loucamente ainda, Iokanaan, a ti só... Tenho sede da tua beleza, tenho fome do teu corpo e nem o vinho nem os frutos podem desalterar ou acalmar o meu desejo! Que farei agora, Iokanaan? Nem as ondas do mar nem as águas da terra podem apagar esta chama... Era uma princesa, e desprezaste-me; era virgem e tomaste a minha virgindade; era casta, e lançaste-me nas veias o fogo do amor... Ah! Ah! por que não me olhaste? Ter-me-ias decerto amado! Bem sei que me terias querido... O mistério do Amor é muito maior que o mistério da Morte.

HERODES (*Em voz baixa, a Herodias.*)

É monstruosa a tua filha, é monstruosa! Digo-te que cometeu um grande crime, porque tenho a certeza de que é um grande crime, contra Deus.

HERODIAS

Estou satisfeita. Ela fez bem. Como é bom estar no terraço agora!

HERODES (*Levantando-se.*)

Ah! fala a mulher de meu irmão. Vem! Não quero ficar, vem! Anda! Vão se dar coisas terríveis... Mananeh, Issacar, Ozias, apaguem as tochas. Não quero que ninguém me veja! Apaguem as tochas! A lua esconde-se! Escondem-se as estrelas! Escondamo-nos no palácio. Herodias! Começo a ter medo...

(Os escravos apagam as luzes; as estrelas desaparecem; uma grande nuvem oculta a lua. O teatro fica completamente escuro. O Tetrarca sobe as escadas.)

A VOZ DE SALOMÉ (*Esgotada.*)

Ah! beijei a tua boca, Iokanaan! Beije a tua boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? Não! Foi talvez o gosto do amor... Dizem que o amor tem um gosto amargo... Mas que importa? Que importa? Beije a tua boca, Iokanaan, beije a tua boca!...

(Um raio de luz ilumina Salomé.)

HERODES (*Voltando-se e vendo Salomé.*)

Matem aquela mulher!

(Os soldados correm e atravessam com as espadas Salomé, filha de Herodias, princesa da Judéia.)

PANO

