

A SALOMÉ DECADENTISTA E A CABEÇA DA TRADIÇÃO EM JOÃO DO RIO

Luiz Edmundo Bouças (UFRJ)

Como observa Richard Ellmann, Salomé - “tendo dançado no imaginário de pintores e escultores europeus ao longo de séculos”^{1a} — no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura, ali encontrando ampla receptividade e especial consagração nas páginas dos decadentistas, que — “cansados das exaltações da natureza” — coreografariam para ela os passos com os quais deslocaria os códigos da tradição romanesca. A descrição tecida por Huysmans² a propósito da *Salomé* de Gustave Moreau tematiza - exemplarmente - os componentes dessa pontuação, onde o delírio textual que acama a diversão de espelhos não se destina apenas a contracenar as vertigens do cerebralismo de des Esseintes em seu culto do artifício, mas fazer com que tais cintilações participassem de forma mais agudado compromisso por experimentar a travessia de um espelho mais espesso: aquele que passaria a negar a literatura enquanto “representação do real”. Atravessando a crise finissecular da narrativa, a exploração decadentista das sinestésias configurou um festim de sentidos confundidos, serpenteando em Salomé uma embriaguez que apontaria para a possibilidade abismal dos sentidos. Tal dança distendeu a narrativa decadentista mediando a suspeita que despedaçaria o plano da representação confundido com a concepção obstinada nos dualismos do pensamento racionalista, o que culminaria no anúncio por desabotoar a relação de continuidade entre linguagem e mundo, perseguida pela *doxa* do Realismo/Naturalismo.

A Salomé decadentista veria irradiado o giro de sua emblematização finissecular, a partir do movimento com que foi “popularizada” pela peça de Wilde, de acordo com o que ouvimos de Mário Praz,

em *La carne, la morte e il diavollo nella letteratura romântica*.

No fole de composição da Salomé wildeana, Maeterlinck e Flaubert tem sido apontados como ressonâncias fundamentais, mas — segundo Ellmann — “o principal germe da história”^{1b} prende-se à descrição produzida no quinto capítulo do *A Rebours de duas obras de Gustave Moreau* (o mencionado óleo *Salomé* e a aquarela “*L’Apparition*”), assim como a citação de *Hérodíade* de Mallarmé, feita no décimo quarto capítulo do mesmo livro de Huysmans. (Ao *Morning News* de 20 de junho de 1884, disse Wilde: “Este último livro de Huysmans é um dos melhores que já li até hoje”^{1c} — comentário sem dúvida estimulado pelo apetite do *dandy*, reconhecendo em cada capítulo do *A Rebours* uma “pequena” parábola da desperdiçada paixão por livros, perfumes, jóias ou prazeres sexuais”^{1d}).

Pelas vias do decadentismo europeu, nossos passos literários de aferição das primeiras décadas do século XX emitem um discurso de modernização. Esse enunciado tem um acabamento curioso em João do Rio, particularmente no ponto em que sinaliza — através da intervenção de seu(s) narrador(es) — os meneios que mobilizam o decalque afetado do dandismo *fin-de-siècle* expresso por Wilde — cujo sopro decide não apenas o suporte da prosa do cronista carioca, como igualmente ilustra o comportamento ambíguo marcador do bovarismo cultural vivido pelo Rio de Janeiro — grassando o mercado de um “sortido armazém de Salomé”³.

Ao investigar a tonalidade enfática da “wildemania brasileira”, Gentil de Faria documenta a repercussão de Salomé, após a tradução de João do Rio.

As ilustrações extravagantes de Aubrey Beardsley reproduzidas na tradução de João do Rio causaram enorme sucesso. Os escritores conterrâneos, em rodinhas literárias, comentava maravilhados os desenhos da estética decadente. Além das gravuras, a cena final da peça foi objeto de notória admiração entre nós.^{4a}

Um depoimento de Graça Aranha — compondo *A estética da vida* — ilustra a consagração da dançarina bíblica cujo prestígio associou-se ao de Cleópatra, para enfatizar entre nós a visão que peculiarizou a mulher no Decadentismo* as solicitações perversas de cruzamento do desejo com a morte.

Com Salomé, e Cleópatra mesmo, o Oriente enfeitiça novamente o Ocidente Cleópatra fala, discursa, cria a arte, a elegância, seduz pela palavra e com intenção. Ao passo que o veneno

de Salomé não fala, dança. É uma atitude; e toda ela desprende o fluído do erotismo, como uma árvore verte o veneno.^{4b}

A recirculação do “veneno coleado” dessa “salomemania”^{4c} vitimaria algumas gerações, até que o soro modernista debelasse à nudez da “serpente do artifício”, como permite entender o comentário de Henrique de Resende, no conhecido artigo da Revista *Verde*.

No nosso Pré-Modernismo, o “tema da dança” (observa José Paulo Paes) desenhou — pelo bailado de Salomé — um “motivo vinca-damente artenovista”^{5a}, comportamento artístico típico da chamada *Belle époque*, cujos rendimentos estéticos nasceram à sombra do Decadentismo, João do Rio — cuja ramagem decadentista deixa florescer uma ostensiva ênfase no ornamento — responderia pelo que temos de mais distintivo no artenovismo literário. Satisfazendo sua própria sedução pela Salomé wildeana, ele encarregou seu *dandy* Godofredo de Alencar da tarefa de entreter “As opiniões de Salomé” com uma descrição que estiliza uma série de elementos similares aqueles que Huysmans distinguira junto aos revestimentos de pedraria com que Moreau “oferecia ao *art nouveau* uma antecipação de seus próprios caminhos”^{5b}

O corpete todo verde de lichen, firmava o cálix do seu colo de rosa. A cabeleira esmaecida sob um leve pó de pérola. E no colo, nos braços, nos pulsos, na garganta, na fronte, nos lóbulos das orelhas, grossas esmeraldas verdes e pérolas brancas (...) Pintada como um ídolo, erguendo os braços, ela cheirava a sândalos, o seu lábio sangrava luxúria, andando todo o corpo tinha a graça aromal de uma flor que vivesse.^{6a}

Paralelo ao investimento de pose com que o *dandy* emoldura a frase “Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé”^{6b}, ostenta-se o investimento de posse com que o *flâneur* “espia” (no sentido de espreitar) a aparição da “princesa dos mil semblantes”, “Já andei pelos museus a espiar a aparição de Salomé e colecionei cinquenta e três Salomés”⁸.

Essa diligência formula o curso de um deleite comum à demanda especular com que Wilde — perseguindo a iconografia de Salomé (como destaca Ellmann)^{1c} — espreitava o projeto e sua “reaparição” pelo dorso da página.

Percorrendo o jogo de deslizamentos da crônica em João do Rio, Raul Antelo sugere que “o trabalho do cronista aproxima-se (...) dos movimentos do bailarino”⁷. Como “cronista-bailarino”⁷, João do Rio exala a dança de sua escrita pelos humores da máscara do *dandy* deca-

dentista, que exclama: “a dança é tudo, é o desejo, a súplica, a raiva, a loucura”⁹. Capaz de afrontar as solenizações da *doxa*, esse dandismo (consignado baudelaireanamente) mostra-se enquanto espetáculo de uma zona limite que - formulando um elenco de denúncias - conjuga a uma atitude moral os componentes de uma reação política e social.

Para Antelo, a “atenção que João do Rio dedica aos trajes, aos tecidos, aos perfumes, ao discurso amoroso...” decide-se como “manifestação de discursos alternativos contra a voz autorizada”⁷. Ao redigir sua diferença, o *dandy* decadentista contrariou o projeto massificador da sociedade, no mesmo trunfo com que repudiava o princípio de valorização do trabalho e do lucrativo, ao brindar o ócio e o prazer, no cortejo do supérfluo e do inútil.

Entre as primeiras “Salomé da modernização cultural do país”,⁷ João do Rio inscreve(se) “verônica”. — a Princesa dos Sândalos” — protagonista da crônica “Gente de music-hall”. Reencarnação da Salomé wildeana, como “sífide perversa” Verônica encanta uma claque de matiz heterogêneo (caixeiros, moços do comércio, *dandies*, *cocotes*, aristocratas...) — síntese de uma cidade que — cumprindo o compromisso de se “modernizar” — confere a experiência de iluminação do novo à luz de um “padrão cosmopolita” que se, por um lado, engendra a extravagância de uma confusão lingüística de estrangeirismos (atropelada pelo acúmulo de citações ornamentais), por outro, engasta o dandismo de seu texto-oriversaria, não a partir do porte de uma cópia ingênua. Ao contrário. A Salomé artenovista de João do Rio coreografa o giro de um “atravessamento” textual, onde o narrar alicia a escrita a Justapor o cortejo da matriz wildeana aos movimentos com que ensaia a caricatura do próprio decalque, constituindo-se dessa forma num pastiche rasurado.

Paolo Santarcangeli¹⁰ - ao identificar a dança como formalização ancestral do labirinto — destaca o corpo-dançarino empenhado num ritual iniciático. Proporcionalmente, a imagem do labirinto responde pela estética decadentista (em seu fluxo neomaneirista), como a figura de Salomé (na exibição luxúria/morte) articula-se como um dos distintivos emblemáticos da cena finissecular.

Pelo labirinto com que a Salomé decadentista voltara a agonia da tradição — ritualizando o rodópio iniciático da Modernidade — a Salomé (de João do Rio) lançaria o cronista na vertigem de uma contradança inédita: a erotografia do Novo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes.

- São Paulo, Companhia das Letras, 1988. a) p. 298; b) p. 299; c) p. 244; d) p. 225; e) p. 301.
2. HUYSMANS, J. K. *As avessas*. Trad. José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
 3. RESENDE, Henrique de. *Revista Verde*, nº 1. Cataguases, Minas Gerais, 1927, p. 10.
 4. FARIA, Gentil Luiz de. "Salomé e a Wildemania brasileira". In: ————. *A presença de Oscar Wilde na "belle époque" literária brasileira*. Pennartz, São Paulo, 1988, a) p. 169; b) p. 172; c) p. 175.
 5. PAES, José Paulo. "O art. nouveau na literatura brasileira". In: *Gregos & baianos*. Brasiliense, São Paulo, 1985, a) p. 78; b) p. 76.
 6. RIO, João do. "As opiniões de Salomé". In: ————. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro. Villas.
 7. ANTELO, Raúl. João do Rio. O dândi e a especulação. Jaurus/Timbre, Rio de Janeiro, 1989. a) p. 68; b) p. 66; c) p. 69; d) p. 69.
 8. RIO, João do. *Sésamo*. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1917. p. 88.
 9. ————. "Gente de music hall. In: ————. *História da gente alegre: contos, crônicas e reportagens*. Seleção, introdução e notas de João Carlos Rodrigues, José Olympio, Rio de Janeiro, 1981, a) p. 30; b) p. 28.