

A DANÇA INVISÍVEL: OLHAR, DESEJO E TRANSGRESSÃO EM *SALOMÉ*, DE OSCAR WILDE

Maria Clara Versiani Galery (mclara.galery@gmail.com)
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP),
Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil

Resumo: O artigo em tela propõe uma discussão de *Salomé*, peça de teatro escrita por Oscar Wilde no final do século XIX. O texto é focado como criação anômala na extensa obra literária do autor irlandês, por ter sido escrito inicialmente em francês e também por estar inserido no contexto e estética decadentistas do *fin de siècle* parisiense. *Salomé* é analisada como obra transgressora do modernismo pelos excessos de sua linguagem poética, bem como pela temática erótica. Questões ligadas ao olhar e ao desejo são desenvolvidas no artigo. Propõe-se, ainda, examinar alguns elementos da montagem da peça dirigida por Steven Berkoff, enfocando sobretudo a encenação da dança dos sete véus.

Palavras-chave: Oscar Wilde. *Salomé*. Modernismo. Transgressão.

THE INVISIBLE DANCE: GAZE, DESIRE AND TRANSGRESSION IN OSCAR WILDE'S *SALOME*

Abstract: This article proposes a discussion of *Salome*, written by Oscar Wilde at the end of the nineteenth century. The text is regarded as an anomalous creation amongst the Irish author's vast literary production, as it was initially written in French and also because of its place in the context and aesthetics of the Parisian *fin de siècle* decadence. *Salome* is analyzed as a transgressive work of modernity due to the excesses of its poetic language, as well as its erotic theme. Issues related to the gaze and desire are developed in the article. Some elements of the play's *mise en scène*, directed by Steven Berkoff, are also examined here, with particular focus on the staging of the dance of the seven veils.

Keywords: Oscar Wilde. *Salome*. Modernism. Transgression.

Artigo recebido em 29 set. 2015 e aceito em 11 nov. 2015.

*The essence of art is to produce the modern
idea under an antique form.*

Oscar Wilde

Na eclética obra de Oscar Wilde, abrangendo ensaios, contos, poemas, artigos e peças teatrais, *Salomé* ocupa um lugar de destaque pelo teor erótico e transgressor que impediu que o texto fosse encenado na Inglaterra durante a vida do escritor irlandês.

Criação anômala entre as peças de teatro de Wilde, *Salomé* foi escrita em francês durante a estadia do autor em Paris, em 1891. Grande apreciador da cultura francesa, Wilde era fluente no idioma de Proust, Mallarmé e Baudelaire, autores que admirava. No entanto, sua escrita em francês era idiossincrática, ao ponto de a peça ser criticada, na resenha que recebeu na *Pall Mall Gazette*, pelo texto que soava como “*textbook French*” (DONOHUE, 1997). Mas se o francês era para ele uma língua estrangeira, o inglês também vinha de fora. Na época em que estava escrevendo *Salomé*, Wilde manifestou sua filiação afetivo-literária numa carta dirigida ao crítico Edmond de Goncourt, onde assinala sua colonização: “*Français de sympathie, je suis Irlandais de race et les Anglais m’ont condamné à parler le langage de Shakespeare*” (DONOHUE, 1994, p. 87).

Proferidas por um artista que entrelaçava a própria vida com teatralidade e *performance*, essas palavras indicam seu distanciamento da língua inglesa, que conseguia empregar com maestria. O virtuosismo linguístico de Wilde fora observado pelo poeta — também irlandês — William Butler Yeats, que registrou o assombro de seu primeiro encontro com Wilde: “*I have never before heard a man talking with perfect sentences, as if he had written them all over night with labour and yet all spontaneous*” (DONOHUE, 1994, p. 84). É possível que o distanciamento de Wilde em relação à língua imposta favorecesse o artifício, o paradoxo e o aforismo, tão característicos de sua escrita. Todavia, quando decide expressar-se em francês, o artifício atinge um novo patamar, contaminando-se com a estética simbolista do *fin-de-siècle* decadentista parisiense. Escrever na língua de Baudelaire possibilitou a Wilde o grau de liberdade necessário para explorar um território até então desconhecido em sua obra. Segundo Petra Dierkes-Thrun, *Salomé* mapeia uma complexa tradição cultural, em que estão subjacentes ideias sobre estética,

erotismo e transgressão, fundamentais para o modernismo do século vinte (DIERKES-THRUN, 2011, p. 2).

O artigo em tela propõe discutir o teor de transgressão presente na obra e em sua *mise en scène*, sob a direção de Steven Berkoff, inicialmente montada em Dublin, no *Gate Theatre*, em 1988. A discussão focalizará a linguagem da peça e o momento culminante da ação, quando a princesa faz a célebre dança dos sete véus, satisfazendo o pedido de seu padrasto, o Tetrarca Herodes.

Salomé foi traduzida para o inglês por Lord Alfred Douglas, amigo e amante de Wilde, atendendo a um pedido do próprio autor. Consta que a tradução não foi totalmente do agrado de Wilde; não se sabe até que ponto ele introduziu correções e reescreveu os rascunhos de Douglas, emaranhando suas palavras às de seu amigo e se reapropriando do texto. Apesar disso, Douglas levou crédito pela versão em inglês da peça, publicada pela primeira vez em 1894 por Elkin Matthews e John Lane, com as ilustrações polêmicas e sexualmente explícitas de Aubrey Beardsley. Assim, a autoria do texto em inglês possui traços de autotradução e escrita colaborativa. Nessa primeira edição, reúnem-se as figuras de Wilde, Douglas e Beardsley. Embora alguns estudiosos tenham se distanciado da versão traduzida de Douglas, propondo versões alternativas de *Salomé* em inglês, a edição publicada durante a vida do autor irlandês, com a dedicatória “*To My Friend Lord Alfred Bruce Douglas the Translator of My Play*”, é a mais próxima que temos de uma versão autorizada da obra.

Quanto às ilustrações, Wilde também não ficou satisfeito com elas. Contudo, reconheceu em Beardsley “*the only artist who, besides myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance*” (WILDE citado em DONOHUE, 1997, p. 125). Sobre essa dedicatória, no exemplar oferecido ao artista, Elaine Showalter considera que Wilde estaria enaltecendo Beardsley por ter detectado o subtexto blasfemo e (homo)erótico de *Salomé* e tornado o erotismo explícito nas lâminas ilustrativas (SHOWALTER, 1990, p. 152).

A peça deveria ter sido encenada em Londres no verão de 1892, com o papel central da impetuosa virgem adolescente vivido por Sarah Bernhardt. Embora estivesse próxima de seus cinquenta anos, a atriz francesa gozava então de um status de celebridade comparável ao de Madonna nos

dias atuais. Com a dupla exclamação “*Sarah va jouer Salomé!?*”, Wilde transmitiu sua satisfação a Pierre Louÿs. A célebre diva francesa já ensaiava em Londres quando a obra foi censurada pelo *Lord Chamberlain* E. F. S. Pigott, responsável por determinar, no âmbito do teatro, o que poderia ser levado ao público. Valendo-se de uma lei da época de Henry VIII, que proibia a encenação de personagens bíblicos no palco, a produção da peça foi abortada (DONOHUE, 1997).

A posteridade, no entanto, confirmou a importância de uma obra ousada demais para os palcos ingleses da época vitoriana. Em 1896, a peça foi encenada, em Paris, dirigida pelo diretor de vanguarda Aurélien Lugné-Poë. Mas Wilde estava preso na época, em Reading, e nunca chegou a ver *Salomé* no palco. Bernhardt tampouco viveu o papel da princesa da Judeia que persistiu no desejo de beijar os lábios do profeta Jokanaan, impondo sua vontade perante o Tetrarca Herodes. Logo no início do século XX, o texto de Wilde foi apropriado por dois importantes artistas dos palcos europeus. *Salomé* foi uma das primeiras peças encenadas por Max Reinhardt, em Berlim, no início da carreira do importante diretor. Isso aconteceu em 1902, dois anos após a morte de Wilde. Impactado pelo magnífico espetáculo de Reinhardt, Richard Strauss compôs a ópera homônima e inovadora, que chocou as plateias com a longa sequência da dança dos sete véus, sustentada por uma orquestração musical agressiva e dissonante, como se Strauss estivesse representando o embate entre forças apolíneas e dionisiacas (HUTCHEON e HUTCHEON, 2003, p. 28), ressaltando, dessa forma, o erotismo transgressor de *Salomé*.

A deusa da decadência

Ícone tanto do modernismo quanto da voga orientalista, a figura de Salomé aparece com frequência na literatura e na pintura europeia na segunda metade do século 19 até o início da primeira guerra mundial, sobretudo na França. Entre os exemplos mais marcantes, as telas de Gustave Moreau, em que Salomé aparece dançando seminua e coberta de joias diante Herodes, impressionaram Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, além do próprio Wilde. A reiteração do tema de Salomé nas artes do *fin de siècle* está ligada à sensibilidade decadentista, que privilegiava o artifício e a sexualidade não normativa, distanciando-se da produção utilitária

social. Sob essa perspectiva, a mulher era percebida como objeto indefeso do instinto biológico, bem como parasita econômico e destruidor da liberdade espiritual do homem (PARKER, 1989, p. 470). Ainda assim, a frequência com que a princesa da Judeia é retratada nos diferentes espaços estéticos no final do séculos XIX e início do XX faz com que ela seja considerada a “deusa da decadência” (JULIAN citado em PARKER, 1989, p. 171). Calcula-se que até 1912 pelo menos 2789 poetas haviam abordado a lenda de Salomé.

Nas fontes bíblicas da lenda, que remontam a dois livros do Novo Testamento, os evangelhos de Marcos (6:14-29) e Mateus (14:1-2), o nome de Salomé sequer aparece. No evangelho de Marcos, a filha de Herodíade dança para Herodes Antipas, que promete conceder-lhe o que ela desejar. Herodíade aconselha a filha pedir a cabeça de João Batista e Herodes acaba atendendo ao pedido da jovem, pois havia dado sua palavra. Mas o tratamento que Wilde dá à lenda é distinto; em sua peça, Salomé exige a cabeça de João Batista por vontade própria; ela não é instigada pelo desejo da mãe. Embora estivesse familiarizado com outras versões da lenda, inclusive a obra do historiador antigo, Flávio Josefo, *Antiguidades judaicas*, escrita entre os anos 93 e 94 d.C., Wilde não se prendeu ao rigor de relatos históricos, mas procurou imprimir uma visão pessoal e um tratamento mítico ao tema da princesa judaica que exige a cabeça do profeta para poder beijar sua boca.

Uma das questões centrais da peça — e que tem despertado a atenção crítica de vários estudiosos — é a transgressão. Etimologicamente, o ato de transgredir é definido como passar além, passar para o outro lado ou atravessar. Transgressão também significa infringir a lei, transpondo ou excedendo os limites impostos. Em seu influente ensaio, “Prefácio à Transgressão”, escrito em homenagem a Georges Bataille, Michel Foucault examina como as noções de transgressão e limite tomaram o lugar, na modernidade, da antiga dicotomia entre o sagrado e o profano (FOUCAULT, 1977). Como afirma Silveira, o “projeto teórico” de Foucault tem como base “o questionamento à tradição humanista e racionalista do século 18, que percebia o sujeito como entidade una, estável, autodeterminada e autoconsciente” (SILVEIRA, 2011, p. 16). Importante também, para o conceito de modernidade do pensador francês, é a noção da “morte de

Deus como o fator de transformação histórica que inaugura a era da modernidade” (SILVEIRA, 2011, p.16). Tanto a morte de Deus quanto a sexualidade formam os pilares para o conceito foucauldiano de transgressão, conceito este marcado pela primazia do excesso.

A estética modernista da transgressão, segundo Dierkes-Thrun, está ligada à substituição dos tradicionais sistemas de crença metafísicos, que compreendem a moral e a cultura, por discursos literários e artísticos que concebem uma visão simultaneamente utópica, estética e erótica da capacidade individual de determinação e transgressão. Sob essa perspectiva, um traço modernista da peça é o retratamento de Salomé como “rebelde icônica”, que ignora a religião para se dedicar a “um evangelho secular de arrebatamento estético e erótico” (DIERKES-THRUN, 2011, p. 3). Nesse sentido, *Salomé* é uma tragédia de excessos. Richard Ellmann, em sua minuciosa biografia de Wilde, observa: “O ardente desejo de Herodes pelo corpo de Salomé perde a importância em comparação com o de Salomé pela cabeça de Jokanaan. **O desejo desta é uma paixão submersa em seu próprio excesso.** A sensação, nesse grau extremo, é quase mística” (ELLMANN, 1989, p. 303, minha ênfase).

Salomé infringe as regras que lhe são impostas, excedendo as fronteiras estabelecidas. Como a transgressão nunca é definitiva, mas está sempre rompendo novas barreiras, a protagonista de Wilde se lança na busca do arrebatamento, impondo sua vontade e transpondo os limites que buscam contê-la. Assim, abandona o banquete em que é objeto do olhar de Herodes e se dirige ao terraço, onde exige ver e falar com o profeta, apesar da proibição que impedia o contato com Jokanaan. Ela também desobedece ao pedido de sua mãe, Herodíade, de que não se expusesse à contemplação incestuosa de Herodes, dançando para seu padrasto.

Na peça, olhar e desejo estão imbricados: a transgressão advém do interdito que aí se configura. Herodíade repreende, em diversos momentos, seu marido por não conseguir tirar os olhos da jovem princesa: “*Why are you always gazing at her?*” WILDE, 1971, p. 332). A linguagem poética usada para representar o corpo e seus adornos procede do desejo perverso instigado pelo olhar. O tema do olhar fica evidente logo na primeira cena: dois membros da corte, o pajem da rainha e um sírio, contemplam a lua,

estabelecendo aí uma ligação macabra entre a lua e Salomé, prefiguração trágica do que irá se passar:

THE YOUNG SYRLAN: 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. You would fancy she was looking for dead things.

THE YOUNG SYRLAN: 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. You would fancy she was dancing.

THE PAGE OF HERODIAS: She is like a woman who is dead. She moves very slowly. (WILDE, 1971, p. 319)

Vale destacar também, nesta abertura da peça, a linguagem usada para falar do corpo, recorrendo a símiles e metáforas para descrever os movimentos, privilegiando os pés de Salomé. No texto, partes individuais do corpo são destacadas e selecionadas para contemplação, por meio de uma linguagem rebuscada e ornamental, apropriando-se de imagens poéticas que remontam ao *Cântico dos cânticos* bem como a outras fontes, embaraçando o sagrado e o profano. Os movimentos do corpo também são estetizados, erotizados. O jovem sírio fala, por exemplo, das mãos de Salomé enquanto ela se abana com o leque: “*Her little white hands are fluttering like doves that fly to their dove-cots. They are like white butterflies*” (WILDE, 1971, p. 321). Esse procedimento metonímico (ou de sinédoque) que isola e erotiza partes individuais do corpo tem seu ponto culminante na aberração fetichística da decapitação de Jokanaan. A linguagem poética usada para falar do corpo persiste ao longo do texto, provocando o mecanismo do desejo.

Quanto à relação entre olhar e desejo, em uma de suas primeiras falas, Jokanaan acusa Herodíade de ter cedido à luxúria provocada por imagens que retratavam os caldeus: “*Where is she who having seen the images of men painted on the walls, the images of the Chaldeans limed in colours, gave herself up unto the lust of her eyes, and sent ambassadors into Chaldea?*” (WILDE, 1971, p. 325). As palavras do profeta indicam uma inversão na habitual configuração entre olhar e poder, em que o corpo da mulher é objeto espetacularizado e

se torna objeto da contemplação masculina. Aqui é a mãe de Salomé que ocupa a posição de sujeito, aquele que olha e deseja.

Sobre a relação entre **olhar** e **poder**, Linda e Michael Hutcheon observam:

O visual tem sido considerado superior aos outros sentidos, em parte porque é afastado daquilo que observa. Por essa razão, o observador tem o poder de objetivar aquilo que observa, de dominar e controlar através do distanciamento. Devido a essa conexão entre o ato de ver e o poder, o privilégio da visão tem sido conectado ao privilégio sexual: o olhar tem sido, desse modo, freqüentemente (sic) considerado masculino, deixando as mulheres como objetos do olhar — ou como exibicionistas ou como aquelas passivamente expostas. (HUTCHEON e HUTCHEON, 2003, p. 39-40)

Os teóricos canadenses argumentam, ainda, que na peça a personagem Salomé inverte essa relação em que estar sendo (ad)mirada significa estar sob o domínio daquele que olha. Ser objeto da contemplação, para a princesa, é também uma forma de exercer poder. Ela consegue se impor enquanto objeto de admiração, retornando, ainda que veladamente, o olhar masculino. Assim, quando ela pede a Narraboth, o jovem sírio, que traga o profeta do fundo da cisterna para que ela possa ver Jokanaan, ela recorre a um jogo de sedução: *“You will do this thing for me, Narraboth. [...] And tomorrow when I pass in my litter by the bridge of the idol-buyers, I will look at you through my muslin veils, I will look at you, Narraboth, it may be I will smile at you. Look at me, Narraboth, look at me”* (WILDE, 1971, p. 325). Assim, ela se impõe tanto como objeto como sujeito do olhar. Jokanaan tem consciência do poder da princesa e pede-lhe que cubra o rosto: *“Daughter of Sodom, come not near me! But cover thy face with a veil ...”* (WILDE, 1971, p. 327). Mas ela persiste em seu movimento, aproximando-se dele. Ela sujeita o profeta à objetificação, erotizando as partes do corpo dele.

Striptease ao inverso

Chad Bennet, ao comentar a linguagem de *Salomé*, chama atenção para a centralidade da ornamentação linguística e para o uso do recurso poético do *blason* na obra, sobretudo a maneira que Wilde trabalha e subverte

a linguagem figurativa na construção do desejo e do corpo desejado. Tradicionalmente, o *blason* é um recurso petrarquiano, caracterizado por versos que idealizam as partes do corpo feminino, descrevendo cada uma delas separadamente. Assim, o corpo feminino é catalogado por meio de uma linguagem exagerada, hiperbólica. São os lábios de coral, os olhos que brilham como o sol e os seios brancos como a neve que Shakespeare parodia no Soneto 130, uma espécie de *contreblason* que discorre: “*My mistress eyes are nothing like the sun;/Coral is far more red than her lips’ red;/If snow be white, why then her breasts are dun ...*” (SHAKESPEARE, 1953, p. 74).

Em *Salomé*, as partes do corpo do profeta aparecem encobertas pela linguagem ornamental, procedimento que encena, como afirma Bennet, uma espécie de *striptease* ao inverso (BENNET, 2010, p. 303). A princesa adorna, por meio da linguagem, o objeto de seu desejo. Mas na medida em que é rejeitada, Salomé forja um *contreblason* e retira as palavras elogiosas que usara para descrever Jokanaan, desviando seu foco para outro lugar no corpo dele.

Antes de se dirigir diretamente ao prisioneiro de Herodes, Salomé descreve os olhos do profeta: “*It is his eyes above all that are terrible. They are like black holes burned by torches in a Tyrian tapestry. They are like black caverns where dragons make their lairs. They are like black lakes troubled by fantastic moon ...*” (WILDE, 1971, p. 326). É significativo que, numa obra em que o olhar é um *topos* tão central, os olhos sejam a primeira parte do corpo a ser destacada. A despeito do caráter sombrio das imagens tecidas pela princesa, seu fascínio é evidente. Logo em seguida, ela busca seduzir o profeta, louvando o corpo dele com imagens orientalistas:

Jokanaan, I am amorous of thy body! Thy body is white like the lilies of a field that the mower hath never mowed. Thy body is white like the snows that lie on the mountain 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 in the garden of the Queen of Arabia, the perfumed 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. Let me touch thy body. (WILDE, 1971, p. 327)

Quando Jokanaan grita a Salomé que se afaste dele, os belos símiles são substituídos por um *contreblason* de imagens abjetas e a princesa dirige seu foco ao cabelo cacheado do rapaz:

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 whitened sepulcher full of loathsome things. It is horrible, thy body is horrible. It is of thy hair that I am enamoured, Jokanaan. Thy hair is like clusters of grapes, like the clusters of black grapes that hang from the vine trees of Edom in the land of the Edomites. [...] There is nothing in the world so black as thy hair. ... Let me touch thy hair. (WILDE, 1971, p. 327-328)

A fala de Salomé, ao ser rejeitada mais uma vez, segue o mesmo modelo. Os traços arcaicos da linguagem poética e o ritmo das repetições são mantidos quando ela se afasta do cabelo e focaliza a boca que deseja beijar, enaltecendo-a.

Thy hair is horrible. It is covered with mire and dust. It is like a crown of thorns which they have placed on thy forehead. It is like a knot of serpents writhing round thy neck. I love not thy hair ... It is thy mouth that I desire, Jokanaan. Thy mouth is like a pomegranate cut with a knife of ivory. The pomegranate-flowers that blossom in the gardens of the 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. [...] There is nothing in the world so red as thy mouth. ... Let me kiss thy mouth. (WILDE, 1971, p. 328)

Vale ressaltar, aqui, a correspondência sinestésica entre imagem visual, a cor vermelha, e imagem acústica, o som da trombeta. Traço do simbolismo baudelairiano, a correspondência sinestésica une as funções sensoriais na construção de uma obra de arte total. Nesse sentido, Wilde havia imaginado borrifadas de perfume para as diferentes emoções estéticas provocadas durante a performance de seu texto (PRICE, 2011, p. 262).

Em contraste à linguagem ornamental usada para a representação do corpo no decorrer da peça, as rubricas que descrevem a dança executada por Salomé nada informam sobre os movimentos da bailarina: “*Salome*

dances the dance of the seven veils” (WILDE, 1971, p. 341). Sabemos que as sandálias da princesa serão removidas pelos escravos, mas há uma lacuna sobre o que realmente ocorre durante a dança. Há um registro de que Wilde havia imaginado Sarah Bernhardt, no papel da jovem, dançando nua para o Tetrarca (ELLMANN, 1989, p. 301). Sobre o adereço explicitado nas rubricas, Bennet afirma que a dança dos sete véus alude, alegoricamente, ao despojamento das aparências e ilusões mundanas: assim, as rubricas lacônicas, que nada informam sobre os movimentos da bailarina, despem do corpo de Salomé as figuras poéticas que lhe foram atribuídas pelo olhar masculino (BENNET, 2010, p. 308). Donohue, por sua vez, conclui que o que sucede na dança é um *striptease*, encenado de acordo com as “convenções do decoro teatral”. Salomé recorre aos véus apenas para se desvelar na sequência da coreografia. Em outras palavras, para se despir (DONOHUE, 1997).

A dança sob o olhar de Steven Berkoff

A dança de Salomé, “invisível” nas palavras de Wilde, é vista por Showalter como a “dança do gênero, a delicadeza e permeabilidade do véu separando o masculino do feminino, o desejo lícito do ilícito” (citado em DONOHUE, 1997, p. 137, minha tradução). Simultaneamente mapeando e transpondo os limites do que é permitido, pode ser compreendida como dança da transgressão. Tal “invisibilidade” é explorada na ópera homônima de Strauss, onde a dança constitui o mais longo trecho orquestrado da composição musical, substituindo, como afirma Caryl Clark, a abertura faltante da ópera. Nesse sentido, exerce o papel de prelúdio à nova dinâmica de poder na corte de Herodes, em que o equilíbrio das forças pende para Salomé (CLARK e ARMATAGE, 2007, p. 317).

O diretor britânico Steven Berkoff também elaborou a “invisibilidade” da dança na montagem de *Salomé* que dirigiu no final da década de 1980, quase cem anos depois de Wilde ter escrito a peça. Encenada pela primeira vez em 1988, no Gate Theatre, em Dublin, a montagem foi levada também em Londres, no National Theatre e depois viajou por vários países, inclusive o Japão, onde uma performance foi registrada em DVD. Ao ser entrevistado, Berkoff declara que seu objetivo, na *mise en scène*, era prestar uma homenagem memorial ao autor: como a obra havia sido

proibida de ser levada na Inglaterra enquanto Wilde era vivo, o diretor queria que cada palavra do texto dramático fosse ouvida, cada sílaba pronunciada com clareza. Isso determinou algumas escolhas feitas por Berkoff, tais como os movimentos minuciosamente coreografados, “emoldurados” quase como se estivessem em câmara lenta, conferindo um efeito onírico ao cenário.

O diretor privilegia e ao mesmo tempo impõe enormes demandas ao corpo do ator, inclusive a si mesmo, pois é ele que faz, com histrionice magistral, o papel de Herodes. Com exceção da longa mesa de banquete e de duas cadeiras, não há objetos no palco; assim, os atores recorrem à mímica para executar as mais diversas ações, sejam elas corriqueiras ou extremas. Assim, os membros da corte simulam segurar cálices quando vão tomar vinho; Jokanaan escala, por meio de gestos, as paredes da cisterna; Narraboth comete suicídio com um punhal invisível; e até mesmo a cabeça do profeta, quando oferecida a Salomé, é sugerida por meio de gestos. Os rostos dos atores, com exceção do de Jokanaan, estão pintados de branco, como se eles estivessem usando uma máscara. Isso acaba intensificando a expressão facial deles. Há pouca cor no cenário, onde predomina o preto e o branco. No figurino, que remete à década de 1920, apenas o vestido de Salomé é inteiramente branco, indicando sua pureza virginal. A figura de Jokanaan é destacada das demais, por ele ser o único que aparece com um tom natural de pele, sem a pintura no rosto. Seu corpo é o mais exposto, com o peito descoberto e os pés descalços. De modo geral, o efeito estético é sóbrio e elegante.

Berkoff considera texto, movimento e música a tríade que sustenta sua montagem de *Salomé*. Embora a peça de Wilde seja relativamente breve, apenas um ato, a *mise en scène* de Berkoff — que faz uso da tradução de Douglas — leva mais de duas horas para ser encenada. Durante todo esse tempo, um pianista no palco executa uma trilha sonora predominantemente minimalista, com variações inesperadas nos temas: há até mesmo um momento em que ouvimos acordes da “Aquarela do Brasil”, quando os membros da corte dançam em torno da prisão de Jokanaan. Assim como o cenário despojado, que valoriza a arte do ator, a música realça “o perfume e a tapeçaria” no texto de Wilde. Essa trilha musical hipnótica é um componente cênico importante durante a dança dos sete véus. Quando dança para Herodes, Salomé ocupa o centro do palco, bem em frente ao local onde Jokanaan está preso. O palco é escurecido, há apenas um feixe

de luz sobre o corpo da princesa da Judeia, que interpreta, como se fosse uma dançarina de cabaré, um *striptease* literalmente invisível, pois não retira sequer uma peça de seu vestuário. Recorrendo à mímica, ela se despe dos trajes e adereços, até mesmo daqueles que não está usando. Cuidadosamente, retira as luvas invisíveis, um dedo de cada vez. Seus movimentos são lânguidos e precisos: ela levanta a saia, solta a liga e puxa as meias, que são jogadas para a plateia. Vira-se de costas e faz como se estivesse abaixando um longo fecho *éclair*, completando seu desnudamento imaginário e sedutor. O efeito é um erotismo solene, belo e singular, realçado pelos acordes minimalistas no piano.

Em contraste aos excessos que permeiam o texto de Wilde — a linguagem ornamental que retrata e fragmenta o corpo; a paixão que desconhece limites — a dança dos sete véus, sob a direção de Berkoff, estabelece um momento distinto na montagem. O jogo de luz, com foco na dançarina, quebra com a iluminação uniforme no restante da peça, isolando a cena. É como se a dança estivesse acontecendo em outra esfera, porventura num plano imaginário onde a transgressão possibilita o arrebatamento. Mas logo após o fim da dança, as luzes voltam ao que eram antes, dando início à longa sequência em que Herodes barganha com a princesa, antes de entregar a ela a cabeça do profeta.

Há um consenso, como demonstra Donohue, de que Salomé triunfa sobre o Tetrarca, embora seja morta no final da peça. Considera-se que ela executa a lei de Eros, tornando-se personagem ícone da paixão que desconhece os limites impostos pelo mundo exterior. É também possível interpretar *Salomé* como texto central na obra de Wilde, projeção subjetiva de um erotismo estético e transgressor, uma aspiração que só se concretiza plenamente no âmbito da arte.

REFERÊNCIAS

ARMTAGE, K. e CLARK, C. Seeing and Hearing Atom Egoyan's *Salome*. In: TSCHOFFEN, M. e BURWELL, J. (eds.) *Image + Territory: Essays on Atom Egoyan*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2007, p. 307-330.

BENNET, C. *Oscar Wilde's Salome: Décor, Des Corps, Desire*. *ELH*, v. 77, n. 2, p. 297-324, 2010.

- ELLMANN, R. *Oscar Wilde*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOUCAULT, M. A Preface to Transgression. Trad. D. F. Bouchard. In: BOUCHARD, D. F. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 29-52.
- HUTCHEON, L. e HUTCHEON, M. O corpo perigoso. [Tradutor/a desconhecido/a]. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n.1, p. 20-60, 2003.
- DONOHUE, J. Salome and the Wildean Art of Symbolist Theatre. *Modern Drama*, Toronto, v. 37, n. 1, p. 84-103, 1994.
- DONOHUE, J. Distance, death and desire in Salome. In: RABY, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [Edição Kindle, sem numeração de página].
- DIERKES-THRUN, P. *Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.
- SALOME. Direção de Steven Berkoff. USA: Kultur, 2000. 1 DVD (150 min).
- PARKER, B. Strindberg's Miss Julie and the Legend of Salome. *Modern Drama*, Toronto, v. 32, n. 4, p. 469-484, 1989.
- PRICE, S. Salome on Sunset Boulevard. In: BENNET, M. Y. (ed.). *Refiguring Oscar Wilde's Salome*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011, p. 257-274.
- SILVEIRA, A. C. *Políticas e poéticas da transgressão: corpo e escrita em Ana Miranda, Arundhati Roy e Jeanette Winterson*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- SHOWALTER, E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Bloomsbury, 1991.
- WILDE, O. Salome. In: WILDE, O. *Plays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1971, p. 315-348.