

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOÃO





TEATRO SÃO JOÃO  
2—12 NOV 2023

ESTREIA

# Salomé

a partir de  
Oscar  
Wilde

encenação

# Mónica Calle



dur. aprox. 2:00

M/16 anos

Língua Gestual  
Portuguesa +  
Conversa com a  
Mónica  
5 Nov.

qua+qui+sáb—19:00  
sex—21:00  
dom—16:00

tradução  
Joana Frazão

cenografia, figurinos  
e desenho de luz  
Mónica Calle

desenho de som  
João Sousa

design de cenografia  
Bruno Capucho

design de luz  
Novalux

assistência de encenação  
Tiago Vieira

fotografia promocional  
Bruno Simão

produção executiva  
Sérgio Azevedo

construção e  
montagem cenografia  
OhCupa

aulas de shibari  
Monadropes e  
Morganaropes

interpretação  
João Cravo Cardoso  
Johann Ebert  
José Miguel Vitorino  
Maria Teresa Projecto  
Miguel Fonseca  
Mónica Garnel

coprodução  
Casa Conveniente/  
Zona Não Vigiada  
Teatro Aveirense  
Teatro Nacional São João

apóios  
República Portuguesa/  
Direção-Geral das Artes  
Latoaria  
Polo Cultural  
Gaivotas-Boavista





Este espetáculo é dedicado à memória de José Álvaro Correia.

E a todos os nossos mortos.

Para que hoje, os que estamos aqui, possamos devolver a esperança aos que vierem depois de nós.

MÓNICA CALLE

## DUAS NOTAS SOBRE SALOMÉ E A SUA TRADUÇÃO

JOANA FRAZÃO

### 1. A ESTRANHEZA DAS LÍNGUAS

Sobre o facto de ter optado pelo francês para a escrita de *Salomé*, explicou Oscar Wilde numa entrevista: “Só tenho um instrumento que sei que domino, que é a língua inglesa. Havia outro instrumento que eu tinha escutado a vida toda, e por uma vez quis tocar este novo instrumento e ver se conseguia fazer algo de belo com ele. A peça foi escrita em Paris há cerca de seis meses, onde a li a alguns jovens poetas, que a adoraram imensamente. É claro que há modos de expressão que um francês letrado não teria utilizado, mas conferem um certo alívio ou colorido à peça.”

Redigida entre 1891 e 1892, *Salomé* iria estreiar-se numa encenação com a célebre Sarah Bernhardt em Londres, na Royal English Opera House, para regozijo de Wilde: “Sarah vai fazer a *Salomé!*”, escreveu a um amigo. Os ensaios avançaram, mas o espectáculo não recebeu licença de apresentação por conta de uma regra que proibia a dramatização de personagens bíblicas – Wilde chegou a anunciar, em repúdio da decisão, que abandonaria a Inglaterra e assumiria a cidadania francesa.

A edição original saiu em 1893, depois de Wilde dar a peça a ler a alguns amigos escritores (Pierre Louÿs, Marcel Schwob, Adolphe Retté e Stuart Merrill), que sugeriram ajustes na escolha de palavras, cortes, mudanças gramaticais, etc. Aceitou parte das sugestões, em geral não as estilísticas, mas sim as que corrigiam os erros e as inconsistências de um texto escrito numa língua que não dominava completamente, e terá sido convencido, por exemplo, a não iniciar todas as invectivas das personagens com “enfin” (mas ainda sobreviveram vinte e duas iterações no texto original).

Um ano depois, em 1894, a peça foi publicada pela primeira vez na língua materna do autor. Se, para o original francês, existem manuscritos documentando as várias fases

de escrita e emendas, a edição inglesa está envolta nalgum mistério, incluindo a autoria da tradução. O que se sabe é que a tarefa foi confiada a Alfred Douglas, amante de Wilde. (Assinale-se que isto aconteceu apenas dois anos antes do processo por difamação que opôs Wilde ao marquês de Queensberry, pai de Alfred Douglas, e na sequência do qual Wilde foi julgado e condenado a dois anos de trabalhos forçados por sodomia.) O autor ficou francamente descontente com o resultado, acusando Douglas de incorrer em erros de palmatória pelos seus fracos conhecimentos de francês. Por exemplo, a frase “On ne doit regarder que dans les miroirs” teria sido traduzida como “Não se deve olhar para os espelhos” em vez de “Só se deve olhar para os espelhos”. Wilde e Douglas desentenderam-se e, a partir daí, supõe-se que Wilde tenha efectuado emendas extensas, colocando-se também a hipótese de ter sido feita uma tradução alternativa por Beardsley, o autor das famosas ilustrações que acompanham a primeira edição inglesa.

Encontrou-se finalmente uma maneira de resolver a disputa, e no frontispício da edição figura a seguinte formulação, um pouco insólita: “*Salome*, a Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde: Pictured by Aubrey Beardsley” e, na folha seguinte, a dedicatória: “To my Friend Lord Alfred Bruce Douglas, the Translator of my Play.” Mais tarde, Douglas comparou a diferença entre partilhar a folha de rosto e ter uma dedicatória à “diferença entre uma homenagem de admiração de um artista e o recibo de um comerciante”.

Mas as dificuldades na transposição de *Salomé* para o inglês não foram apenas consequência da inaptidão de Lord Douglas. Escreve Camille Paglia em *Sexual Personae* que “Salomé soa melhor em francês, uma vez que a prosa inglesa, como mostra o doloroso fracasso de *As Ondas* de Woolf, não consegue sustentar um estilo encantatório”. De facto, a escrita de *Salomé* tem qualquer coisa de particular: a linguagem e a sintaxe simples, bem como as estruturas repetitivas, dão-lhe um carácter quase infantil, como uma lengalenga. A recorrência das mesmas

expressões ou frases, com ou sem pequenas variações, tem um valor estilístico, musical, criando uma espécie de refrães entre as falas das personagens, ou no interior de uma mesma réplica.

Se o francês de Wilde é gramaticalmente correcto, não deixa de ser idiossincrático, parecendo haver uma intenção deliberada de desnaturalizar ou estranhear o francês, pelo processo de autotradução que representou a escrita da peça. A língua em que Wilde escreve encontra-se numa zona de fronteira que não é nem a do seu inglês habitual, nem a do francês literário.

Diz Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” que a tradução deve manter os vestígios da língua original, nomeadamente na sintaxe; em vez de tornar tudo familiar, deve “alargar os limites da sua própria linguagem”, aproveitando a riqueza da língua original, uma vez que “cada tradução é só uma maneira efémera de nos confrontarmos com a estranheza das línguas”. Assim, na tarefa desta tradução, por vezes foi preciso resistir à tentação de cortar para deixar o discurso mais escorreito, de diversificar o vocabulário ou de o sofisticar. Em frases como “Num cofre incrustado de âmbar, tenho sandálias incrustadas de cristais”, apetece dizer “sandálias decoradas” para evitar a repetição; quando se lê “Onde está aquele cuja taça de abominações já está cheia”, dá vontade de dizer que a “taça transborda”. Ou seja, traduzir *Salomé* para português implicou manter algum do deslocamento resultante do facto de ter sido escrita numa língua estrangeira para o autor – manter alguma desafinação neste terceiro instrumento, para retomar a metáfora musical proposta por Wilde.

## 2. A SATISFAÇÃO DESSE DESEJO

*Salomé* é conduzida de forma explícita pelo tema da visão, com constantes referências e advertências relativas ao acto de olhar: “Não devias olhar para ela”, “Por favor, não olhes para ela”, “Estás sempre a olhar para ela!”, “Porque é que o tetrarca está sempre a olhar para mim [...]?”, “Não o quero ver”, “Não quero que olhe para mim”, “Não vou olhar



para ti”, “Não se deve olhar nem para coisas, nem para pessoas”, “Não quero que as coisas olhem para mim”, etc.

Os olhares obstinados, obsessivos, funcionam como equivalentes da paixão, e a recusa de Iokanaan em olhar para Salomé é também a recusa de amar (“Se me tivesses visto, ter-me-ias amado. Eu vi-te, Iokanaan, e amei-te”), formando-se uma linha de olhares não-correspondidos (de amores não-correspondidos): Herodes e o jovem sírio olham para Salomé, que olha para Iokanaan, que não olha para ninguém – porque só ouve as palavras do Senhor e, como diz um dos soldados, os judeus “adoram um Deus que não se vê”.

Talvez seja mais exacto dizer que há na peça uma tensão entre visão e palavra, entre olhar e escutar, entre o que se faz com o corpo e o que se faz com as palavras – incluindo as da própria peça.

Salomé usa a dança, isto é, o corpo, para convencer o tetrarca a jurar que lhe dará o que ela pedir, mas antes já tinha usado o poder das palavras (com a promessa de um olhar seu, velado, num amanhã que não há-de chegar) para persuadir o jovem sírio a abrir a tampa da cisterna escura e trazer o profeta até à luz, tornando-o visível. Até aí (e durante a maior parte da peça), Iokanaan está oculto, reduzido a uma voz-off monologante, a das suas profecias violentas: o tetrarca não permite que ele seja visto, nem que se fale com ele.

É exactamente a voz estranha do profeta (e talvez o teor sexual das injúrias que lhe jorram da boca) que faz despontar em Salomé o desejo: primeiro, de falar com ele, depois, de o ver, e logo a seguir de o ver de perto, a uma distância que permita tocar-lhe (o que só conseguirá com a sua cabeça decepada). Há uma progressão que corresponde à redução da distância entre ambos: ouvir-ver-tocar.

Quando o profeta sai da cisterna, a aproximação de Salomé dá-se em três tempos: primeiro, apaixona-se pelo corpo dele, que quer tocar, mas Iokanaan repele-a; depois, apaixona-se pelos cabelos dele, que quer também tocar, mas Iokanaan rejeita-a de novo; apaixona-se por fim pela boca dele, que quer beijar, mas mais uma vez Iokanaan

repudia-a. Há uma espécie de *zoom in*, focando-se Salomé em partes do corpo que só se podem ver mais de perto. E quanto mais se aproxima, mais detalhes vê da parte já descrita do corpo: assim, do novo ponto de vista, o corpo passa a parecer-lhe repugnante, e depois os cabelos revelam-se horríveis.

O movimento de Salomé não é ditado pelas didascálias, omissas a esse respeito; é o seu próprio discurso – descritivo – que fornece a indicação aos leitores ou encenadores da peça. Face às palavras de Salomé, talvez o movimento físico de aproximação em cena seja afinal redundante.

Se as acções-chave da peça são visuais – a dança, a decapitação, o beijo –, o tratamento que Wilde lhes dá em palavras é surpreendente, de maneiras diferentes: 1) A cena da dança reduz-se à didascália “Salomé dança a dança dos sete véus”, sem qualquer adjectivo, descrição dos movimentos ou referência a um espectáculo sensual. 2) A morte de Iokanaan acontece fora de campo: só temos acesso às palavras simultâneas de Salomé, que descreve a *ausência* de som e, por fim, o ruído de alguma coisa a cair (a espada?), que ela toma como sinal da desistência do escravo: a princesa descreve o que *não* está a acontecer; depois, o braço negro do carrasco emerge da cisterna com a cabeça de Iokanaan num escudo de prata. 3) O beijo na cabeça decepada está ausente das didascálias: só nos é apontado o momento imediatamente anterior (“Agora vou beijá-la...”) e o momento posterior (“Ah! Beije a tua boca, Iokanaan, beije a tua boca”), que corresponde às últimas palavras de Salomé. O beijo, esse, fica no intervalo entre uma frase e outra, talvez contido nas reticências.

Nestas escolhas pode ler-se a confiança de Wilde na imaginação do leitor/espectador, mas também uma espécie de crença no teatro enquanto palavra dita e espectáculo visual, ou de generosidade para com as encenações que hão-de vir: o espectador quer ver a dança, a decapitação, o beijo, e é a encenação que tem de decidir quanto lhe concederá na satisfação desse desejo.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*



## PROFECIA DAS PULSÕES: DANÇAR É CONSUMAR

ANTÓNIO FIGUEIREDO MARQUES\*

Já sabemos o que vai acontecer. É uma história repetida e formadora. Tragédia escrita no séc. XIX sobre as contradições dos desejos de mulheres e homens, cuja acção se desenrola nos sangrentos anos do início da era d.C. na famigerada zona do Levante, Judeia, e da Galileia, na Palestina, encenada hoje quando se intensifica a guerra continuada. A princesa Salomé pede a cabeça do profeta Iokanaan (versão do profeta Iohanan, nome hebreu<sup>1</sup> que na cultura cristã corresponde a João, *o Baptista*) e seu tio Herodes Antipas, filho de *o Grande*, não sem angústia (mas da palavra de rei, terrível quer se cumpra ou não, não se voltará atrás), concede-lha. A violência que o espectador procura hoje é saber se esta verdade ainda se mantém. A peça é uma tragédia sobre dançar, em que dançar é (querer) consumir. *Salomé* é um transe em espiral.

Embora saibamos o que vai acontecer, esta encenação mostra-nos algumas variações, o que é também uma dimensão formal da própria encenação. Há personagens do texto original de Oscar Wilde que são reorganizadas, depurando o conflito em três binómios de personagens. Estendem-se quadros e cenas, com inspirações renascentistas e apocalípticas, numa profunda recta ascendente – como a cenografia propõe, até à dança dos sete véus, quase um anticlímax, o frémio no mínimo detalhe – e descendente em direcção ao abismo pela paga dos desidérios.

As falas repetem-se, como uma prece dirigida não se sabe bem a quem. Há um rodopio permanente dos corpos; por exemplo, de Herodes e da sua mulher Herodias, que contrasta com as quedas na vertical do príncipe sírio e do pajem e com as posições desencontradas, de pé e ajoelhados, de Salomé e Iokanaan.

A montagem cénica contempla duas dimensões: a da ópera, contra a qual as personagens dialogam e se digladiam, que

vem de um plano superior; e a dimensão humana da pulsão e do verbo, no plano térreo. Uma amálgama entrelaça a minúcia dos sons (especialmente na cena de entrada), o tremor do canto lírico – quer na ópera de Strauss, quer na viva voz de Herodias –, as distantes línguas alemã e portuguesa, as vozes sobrepostas que tentam sublevar-se ao *telos*. A contenda ocorre num local fechado, um caminho num chão instável: na zona baixa, como se vindo dos céus, está o profeta, aprisionado numa cisterna de Herodes; na área média é onde se dá a dança sensual e *magnífica* de Salomé; no topo, observa-se a Lua e o vento a soprar aflições e destinos; e fora de cena decorre um banquete com vários convivas: judeus belicosos, bárbaros bêbedos, romanos vulgares, egípcios engenhosos.

A perspectiva é cerrada, em profundidade; seis corpos confinados sem escapatória, que nunca saem de cena; um recorte de luz opressivo. A atmosfera de terror negro, com presságios de desgraças, é atravessada por breves apontamentos de cor. Nomeados, visualizamos o vermelho do sangue, o verde das pedras preciosas, o ouro dos escudos, o corpo branco como a neve, a boca escarlate, os topázios rosados. O chão de terra escura é aliviado pela água, argilas ocres e pela Lua signica, sempre convocada. O ritual dos corpos que se lavam (querem lavar-se, mas afinal sujam-se), ao abrir a cena, devolve as gentes à sua dimensão de terra, adquirem a mesma coloração.

A linguagem poética, a roçar o sublime, é atravessada pela crueza dos temas: no limiar do incesto (Herodes com Herodias, e com Salomé) e da violação, a decapitação é consumada, a misoginia é confundida com lascívia, a necrofilia, com o amor. Tudo é movido pelo desejo de posse e controlo.

No âmago da excitação, as personagens todas dizem, desdizem e redizem as mesmas palavras, com igual força: amo, odeio, *é pelos teus cabelos que estou apaixonada, os teus cabelos são horríveis*. A verdade e a mentira são intransigentes e transientes: um paradoxo que está nas pulsões de *eros* e *thanatos*. Quem amam e desejam não podem tocar, senão quando mortos. A profecia tem de se cumprir



para o corpo se consumir. Neste local, não são os vivos que se celebram – o que vale uma vida? Se na cultura de hoje celebramos os vivos e o vigor, talvez neste local sejam apenas os mortos os merecedores – só após o excesso de vida. O pajem está sempre a morrer, não se aguenta em pé sem o apoio do príncipe sírio; no entanto, o pajem poderá, por fim, cuidar daquele que ama, no seu corpo sem vida; vencida a impossibilidade de possuir, Salomé beija a boca cuja língua não mais revolve.

O desejo ardente (veja-se a simultaneidade da ruína do príncipe, enquanto Salomé dirige o seu anseio, não sem repulsa, pelo corpo do vidente) terraplana qualquer prudência. É disso a Lua o símbolo projectado de cada respiração: primeiro, como mulher morta (antevendo o crime que a mulher sempre pagará, qualquer que seja a justificação); depois, como virgem e casta (a sexualidade desponta e insurge-se), as noites sem Lua (onde o medo espregueia), a Lua que procura a morte, a Lua de sangue. Mal se podendo tocar, a Lua é um entreposto dos desejos: fiel depositária dos sentimentos mal confessados. A Lua como *locus* do desejo pelo feminino, que não pertence ao mundo terreno: está em contramão, por um lado, com a carnalidade de Salomé e, por outro, com o deboche declarado dos homens. Perto do final, num aposto dramaturgico, a Lua, que foi até então mulher por imposição, metamorfoseia-se num enigma explícito.

Através de uma linguagem poética e circular (quantas vezes poderemos ouvir a bela palavra “concupiscência” na rua ou no palco?), por isso inescapável, todos querem domar alguém, mas não há freios que dominem a paixão, divina ou terrena. Porque é o verbo que ordena e executa a acção, não resta outra coisa senão os corpos vergarem-se em palavras, numa palpitação contínua. Falam, porém, mais para si do que para os outros – será o diálogo possível?

Todas as personagens têm uma soberba e uma vulnerabilidade: Herodes está cheio do seu próprio poder e riqueza, nem admite o suicídio ou a ressurreição, porque a vida, tirada ou reposta, só cabe à sua própria autoridade. Contudo, é estéril e a sua atracção

por Salomé fá-lo perder-se. Herodias, na ânsia de ser rainha, trai o seu primeiro marido e é, afinal, preterida por sua filha. Iokanaan, fervoroso asceta do apocalipse e da castidade, é traído pela própria libido omissa pela virgem princesa. Salomé, repudiada por Iokanaan, vê-se obrigada a querer o seu desejado morto para que possa por fim ter o corpo deste. O príncipe sírio, numa acção ilícita, cumpre o pedido de Salomé, a quem deseja; incorrespondido, não só manipula o seu amigo, como o abandona de modo derradeiro. O pajem, o cuidador, assumindo as mortes, recria a vida e confere-nos um alento na acção tenebrosa.

No vórtice da excitação, as seis personagens, sempre perdedoras e perdidas, dançam, isto é, lutam contra os deuses, as pulsões e a tragédia. A arena é bíblica, energética e política. Os deuses apócrifos velam e não fazem nada. Ver é não ter. *Escondam a Lua*, diz o tetarcarca.

---

1 Ver ensaio de Aníbal Fernandes (*Salomé*, Assírio & Alvim, 2011).

\* Investigador: Performance & Cognição (ICNOVA); co-editor do *site* Cratera.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*



produção executiva  
Mónica Rocha

direção de palco  
Emanuel Pina

adjunto do  
diretor de palco  
Filipe Silva

direção de cena  
Andrea Graf

luz  
Filipe Pinheiro  
coordenação  
Adão Gonçalves  
Alexandre Vieira  
José Rodrigues  
Marcelo Ribeiro  
Nuno Gonçalves

maquinaria  
Filipe Silva  
coordenação  
António Quaresma  
Carlos Barbosa  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Nuno Guedes  
Paulo Ferreira

som  
Joel Azevedo  
coordenação  
António Bica

# Eu vivo ainda, e a tua cabeça pertence- -me.

Edição  
Teatro Nacional  
São João  
coordenação  
Fátima Castro Silva  
design gráfico  
Pedro Nora  
fotografia  
João Tuna  
impressão  
Empresa Diário  
do Porto, Lda.

Não é permitido filmar,  
gravar ou fotografar  
durante o espetáculo.  
O uso de telemóveis e outros  
dispositivos eletrónicos é  
incómodo, tanto para os  
intérpretes como para os  
espectadores.

## APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL

mac

Jornal de  
Notícias



STCP

98.9 Nova

## AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo



O TNSJ É MEMBRO

MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

