

ORESTES BARBOSA, AUTOR DE SALOMÉ

Lucas Assis de Oliveira*

Ao aspecto vário que atribui à figura da mulher, como registrado nas páginas do livro *Samba*, Orestes Barbosa destaca, como exemplo, duas composições. De partida, menciona “Se você jurar”, de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves. Do samba interpretado por Francisco Alves e Mário Reis, gravado na Odeon em janeiro de 1931, o cronista anota, com alguma diferença do registro sonoro, a seguinte estrofe: “A mulher é um jogo de azar/ Mas o homem como um bobo/ Não se cansa de jogar”. Em seguida, com acentuado caráter misógino, sublinha o papel do dinheiro, transcrevendo uma passagem do samba “Lá vem ela chorando”, de autoria de Rubens Soares e Demazinho. Com estes sambas, contudo, o cronista acaba por singularizar o substantivo, definindo a figura da mulher (e suas juras de amor) em relação à orgia, ao fingimento e ao metal. Afora as questões que os sambas ensejam, a exemplo do candente tema da malandragem, na escrita ligeira da crônica, superado o assunto, Orestes Barbosa nada diz das personagens que despontavam no centro de sua atividade como letrista, a exemplo das canções “Rosalina” e “Olga”, gravadas em 1933, ano da publicação de sua história do samba. Não comentava, tampouco, acerca da orgulhosa e interesseira personagem de “Positivismo”, samba lançado em setembro daquele ano.

No repertório de Orestes Barbosa, a letra de “Positivismo”, embora não estampe o nome de uma mulher, talvez seja a canção que, dado a (con) fusão de alegorias e citações, parece sugerir diferentes interpretações, entre aquelas que encontram, dado o título e a menção a Augusto Comte, apenas a evidência da história política de seu tempo. Mas não seria o caso, retomando as páginas de *Samba*, de replicar, com demasiado exagero, o juízo do autor sobre uma das letras que “colecciona” no seu livro: “Cada linha desse samba é uma enciclopédia. O

* Este trabalho é parte integrante de uma pesquisa em andamento no curso de Doutorado em História Social do PPGH-UFC.

leitor encontra o que quiser” (BARBOSA, 1933, p. 159). Embora considere temas diversos e certo conhecimento enciclopédico, a letra de “Positivismo”, quando se trata da figura da mulher, incorpora um repertório comum à canção e à literatura do período, como destacado adiante.

De autoria de Orestes e Noel Rosa, e interpretado por este, com o acompanhamento de Pixinguinha e Sua Orquestra, “Positivismo” foi lançado em disco Columbia em setembro de 1933. Quarenta anos depois da gravação original, em artigo publicado do *Correio da Manhã*, José Lino Grunewald, ao considerar predominante “o espírito de Noel” nesta que é “uma das peças mais saborosas do nosso cancionário”, conclui: “à falta de informações mais precisas, torna-se difícil atestar até que ponto incidiu a colaboração de Orestes Barbosa” (GRÜNEWALD, 1964, p. 3). Em alguma medida, em *Noel Rosa: uma biografia*, as informações reclamadas pelo crítico são esclarecidas por João Máximo e Carlos Didier: Orestes, em encontro no Café Nice, havia entregue quatro quadras a Noel, para que as musicasse. Naquele ano, porém, em meio à intensa atividade do poeta da Vila, a demora ou recusa em musicar os versos resultaram em desconfiança e ruído por parte da língua ferina de Orestes (DIDIER; MÁXIMO, 1990). Do episódio resultaria, quando da gravação de “Positivismo”, um antídoto musical, contam os biógrafos: no registro sonoro, após a letra de Orestes Barbosa, e de “uma longa passagem de orquestra”, Noel Rosa encerra o samba cantando uma quadra de sua autoria, respondendo, na mesma moeda, às maledicências sobre o paradeiro dos versos que Orestes lhe havia confiado:

A intriga nasce num café pequeno

Que se toma para quem vai pagar

Para não sentir mais o teu veneno

Foi que eu resolvi me envenenar!

Salvo a dúvida de José Lino Grunewald quanto à “colaboração” de Orestes Barbosa na composição da letra de “Positivismo”, restam, ainda assim, questões subjacentes à “mescla” de motivos que a letra expressa – avalia o crítico – em “texto excepcionalmente longo”:

A verdade, meu amor, mora num poço

É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz

Que também faleceu por ter pescoço

O autor da guilhotina de Paris

Vai, orgulhosa, querida

Mas aceita esta lição:

No câmbio incerto da vida

A libra sempre é o coração

O amor vem por princípio, a ordem por base

O progresso é que deve vir por fim

Desprezaste esta lei de Augusto Comte

E foste ser feliz longe de mim

Vai, coração que não vibra

Com teu juro exorbitante

Transformar mais outra libra

Em dívida flutuante

A verdade mora num poço. A mentira ronda à solta, expressão do gesto mais simples e ingênuo. A mulher anônima da canção – “mariposa do luxo, dos *magasins* e *ateliers*” –, não carece de orgulho ou ganância (BARBOSA, 1931, p. 7). Em interesse próprio, porém, não hesita em usar da mentira. Quer dizer, desconhece ou ignora a verdade que os versos anunciam, citando Augusto Comte: o amor por princípio. Na primeira estrofe, a menção ao texto bíblico – “Que é a verdade?”, indaga Pilatos a Jesus –, por certo, pode ligar-se, na tradição, ao pecado original. As citações, porém, podem melhor ser situadas nos caminhos que, como tópica, a crônica e o sambas de Orestes Barbosa apontam: “Eu não quero acabar com a mentira. Sei que ela é necessária” (BARBOSA, 1931, p.7). Em vez de encarnar a traição, a mentira, como anotado por Orestes Barbosa nas páginas de *Samba*, pode afigurar-se enquanto “virtude” e “nobreza”, a exemplo de quando “aplicada pela primeira vez por Jesus”, no Evangelho de São João, ou como cantado, também, no samba-canção “Mentir”, de Noel Rosa, gravado por Mário Reis em 1932: “E se não fosse a mentira, ninguém mais viveria/ Por não poder ser feliz/ E os homens contra as mulheres na terra/ Então viveriam em guerra/ Pois no campo do amor/A mulher que não mente não tem valor” (BARBOSA, 1933, p.83-4).

Nos versos de “Araruta”, primeiro registro da parceria entre Noel Rosa e Orestes, os caprichos de uma mulher mentirosa não passam despercebidos a um “mole” e “manhoso” rapaz: “Tu beijas, mentindo/ A tua boca beija e mente sem sentir” (BARBOSA, 1994). No

repertório de Noel Rosa, o artifício aparece, também, no samba “Pra que mentir?”, gravado por Silvio Caldas em 1939, na Victor. A inexperiente amada, incapaz de iludir e emplacar suas mentiras, motiva o protesto de um desolado *eu*: “Pra que mentir se eu sei que gostas de outro que te diz que não te quer?”. A resposta, talvez, esteja na canção de Caetano Veloso, que décadas depois responde “Pra que mentir?” com o seu “Dom de Iludir”. Em uma sociedade em que a verdade, a voz, a fala, é atributo masculino – ele *é*, ele *faz*, ele *quer* e ele *tem* –, a mentira, em vez de malícia feminina, como nomeado pelo sujeito dos versos de Noel, se não pode inverter o jogo amoroso, parece subvertê-lo, ainda que em ação repentina e provisória, de modo a abalar a desigualdade entre os atores.

O escritor e crítico paulista João Antônio, em comentários a respeito das letras de Noel Rosa, já assinalou a presença constante do “tema da mentira”, seja ela “falsidade da mulheres”, um “crime”, um ato “sublime”, seja a mentira “necessária” ou aquela que se diz “sem ter o menor motivo”, uma “brincadeira” ou um “ensinamento” (ROSA, 1988, p. 94). Em letra contemporânea à gravação de “Positivismo”, no samba “Habeas-corpus”¹³⁷, parceria de Noel Rosa e Orestes Barbosa, a traição da amada encara o juízo complacente de um coração traído:

*No tribunal da minha consciência
O teu crime não tem apelação
Debalde tu alegas inocência
Mas não terás minha absolvição
Os autos do processo da agonia
Que me causaste em troca ao bem que fiz
Correram lá naquela pretoria
Na qual o coração foi o juiz
Tu tens as agravantes da surpresa
E Também as da premeditação
Mas na minh'alma tu não ficas presa
Porque o teu caso é caso de expulsão
Tu vais ser deportada do meu peito
Porque teu crime encheu-me de pavor
Talvez o habeas-corpus da saudade
Consinta o teu regresso ao meu amor*

¹³⁷ O samba “Habeas-corpus” (1933) aparece em gravação, pela primeira vez, apenas na coletânea “Noel Pela Primeira Vez” (Volume 7 CD 14 Faixa 14), interpretado por Carlos Didier.

Em quatro estrofes, o compositor replica o vocabulário da crônica policial: tribunal, crime, apelação, inocência, absolvição, processo, pretoria, juiz, agravantes da surpresa, premeditação, prisão, deportação e, por último, *habeas corpus*, instrumento que dá título à canção. Em prejuízo das alegações de inocência da amada, pesa o agravante da premeditação... Porém, quanto à traição, o fórum (ou órgão) competente, em última instância, cabe ao coração. A lição não difere, em linhas gerais, dos versos de “Positivismo”. Quando o coração assume o posto de juiz, o indulto da saudade pode falar mais alto que a mentira. Nas últimas páginas de *Na prisão*, volume publicado em 1922, junto à sentença em que revela o aspecto dual da mulher: “é Nossa Senhora e é o diabo”. Em seguida, o cronista transcreve a quadrinha de um jovem “afanador”, personagem de sua crônica: “Se estou preso aqui agora/ Não me importa esta prisão/ Mais preso fiquei por ti/ Nas grades do coração” (BARBOSA, 1922, p. 187-8). Coração, o “pior” dos cárceres. Mesmo quando o amor repousa em aparente “harmonia”. Em vez de lirismo, de estrofes “cheia de sol e de flores”, as crônicas deste volume encenam o vocabulário do escândalo e da sensação, da mentira: “para um olhar de volúpia não há *habeas corpus* possível...”. Quando o coração se submete aos encantos de uma mulher, não há a quem (ou há o que?) recorrer. Neste ponto, à exceção do veredito do samba, aqui invertido, a crônica antecede, em um decênio, a letra de “Habeas Corpus”. Nos sambas que Orestes Barbosa figura como letrista, a lição amorosa e a persona da mulher, como até aqui indicado, deve ser considerada em relação e no conjunto de suas crônicas, uma vez que o autor recorre, muitas vezes, à autocitação. Este material pode revelar, em alguma medida, algo das “informações” requeridas por José Lino Grunewald, quando o crítico, na falta destas, atribui a *poiesis* de Noel Rosa os versos de “Positivismo”. A análise aqui proposta, embora não reduza a letra a uma explicação, parece demonstrar, de modo recorrente, a união entre o fazer poético e a atividade de cronista, revelando aquilo que, como tópica, os versos sugerem e ecoam.

Em “Num cabaret”, crônica escrita na Paris de 1924 e constante no livro *O Pato Preto: crônicas da rua, da cadeia e de Paris*, volume publicado dois anos depois, Orestes Barbosa conta ter conhecido a sedutora Arlette, uma mulher que “mordia morangos com o morango da boca”. No Taverne Fantasio, um *bas-fond* parisiense, Orestes, na companhia de Arlette, divide copos de rum e vê amanhecer o dia. Ali descreve a volúpia e o sorriso “mentiroso e quente” das mulheres – todas de olhos maquiados, exageradamente roxos – e o ritmo erótico e vertiginoso do ambiente. Com Arlette e as outras “mariposas” que por ali rodopiam, enevoado por cigarros, perfume e álcool, avalia o cronista: “a mulher, quanto mais fingida melhor. A sinceridade cansa

a gente”. Arlette, por certo, agradava ao cronista: “Com certeza ela não gostava de rum. Mas bebeu” (BARBOSA, 1927, p. 81-83).

Alucinação.

Gritos de amor.

Palmas nervosas.

E a música, louca, a vibrar.

Em sobressaltos, a passagem taquigráfica, seguidamente pontuada, acompanha o ritmo “alucinado” e “nervoso” do cabaré parisiense – música, alarido, danças voluptuosas. Em Paris, nos bares por onde passou, como Bal Tabarin e o Perchoir, as mulheres alucinam à proporção em que sabem mentir. Na crônica “Bonecas”, por exemplo, ao recordar as mulheres “com quem brinquei em Paris”, Orestes descreve “almas sinceramente artificiais, e por isso mesmo encantadoras”. Encanto e brincadeira, diga-se, que “tem o movimento ondulante das ancas” (BARBOSA, 1927, p. 39-41). Nestes lugares, não por acaso, o poeta vê no *abat-jour* a imitação da lua... e, nas mulheres, a imitação de bonecas “coração de mola”. As mulheres que descreve, tão logo tenham o peito rasgado, costumam no lugar um retalho qualquer, dispostas ao que der e vier. Se, mais cedo ou mais tarde, a “mola” perde a maleabilidade, surge, aliciada, uma boneca novinha em folha. Para o cronista, tudo parece, em alguma medida, artificial e mentiroso, volátil e excitante, mas não menos divertido e aliciante.

Nas crônicas parisienses, contudo, outro aspecto une, no mesmo balaio, os versos de “Positivismo” e um samba que, com a diferença de um mês, Orestes Barbosa lançou no ano de 1933, “No Morro de São Carlos – Destronado”. Com música de Hervê Cordovil e interpretado por Antônio Moreira da Silva, na Victor, a corte francesa cai na folia e o palácio real não passa de um casebre. A morte de Guillotin, perigosa lição que recobra o sentido primeiro do amor, agora implica, diretamente, na degola do amado, sujeito ao patíbulo da saudade:

No morro de São Carlos tive um trono,

Morenas me velando o sono,

Numa Corte Imperial.

De ti, então sofri muita falseta,

E tu eras Maria Antonieta

Me traindo no local.

Um gato, uma bananeira,

Um cigarro e um violão,

*Chuva cantando no zinco,
E sonhos no meu coração*

*Saístes para a vida, num fricote.
No meu casebre de caixote,
Nunca mais teve esplendor
E eu, o Rei Capeto, abandonado
Acabei infeliz, guilhotinado,
Na saudade desse amor*

O malandro veste-se de Luís XVI, a morena de rainha consorte. No morro, rodeado de súditas “morenas”, falando em gíria, cigarro na boca e acompanhado do violão, o malandro entra em cena, cantando o fim de seu reinado de amor. Do sonho à saudade, o revés amoroso se dá em pleno carnaval. Escancarada a toda corte, as “falsetas” de Maria Antonieta revelam a qualidade vil de uma mulher traiçoeira e mentirosa, mas por quem se tem em conta os dias de felicidade e “esplendor”. O malandro, traído publicamente, sofre um golpe certo: “Acabei infeliz, guilhotinado”. No motivo lírico-amoroso, os últimos versos recobram a advertência de “Positivismo”: “No câmbio incerto da vida/ A libra sempre é o coração”. E, não menos, a sentença amorosa do samba “Habeas-corpus”: “Talvez o habeas-corpus da saudade/ Consinta o teu regresso ao meu amor”. Do contrário, perde-se a cabeça.

A guilhotina, espectro da traição/mentira, persiste como alegoria. Se em “Positivismo” o poeta cita a filosofia de Augusto Comte, em “Morro de São Carlos” recolhe da história da Revolução Francesa as personagens de seus versos, recuperando as cenas que, “num relâmpago de imaginação”, já havia descrito na crônica “Na praça da Concórdia”, entre as crônicas parisienses de *O Pato Preto*. Em 1924, diante do Obelisco de Luxor, pouco antes de jantar “nas proximidades da Champs Elysées”, o cronista “recordava, cinema na cabeça, as figuras da grande Revolução”. As imagens que saltam no papel revelam o que, depois, apareceria em disco: “Na Praça da Concórdia rolaram muitas cabeças, no aparelho que o Dr. Guillotin inventou e que depois decepou a cabeça dele também” (BARBOSA, 1927, p. 29). No *frame* seguinte, entrevê a figura de Maria Antonieta... No patíbulo, prostrada, a rainha objeto ao carrasco: “- Não me desmanche o cabelo”.

Em 1933, quando da gravação de “Positivismo” e “No Morro de São Carlos”, as “evocações” cinematográficas da Revolução reaparecem, com pouca diferença, nas páginas de

Samba, onde sofrem a ação trituradora. No livro, Orestes registra o argumento poético dos versos registrados na voz de Moreira da Silva. Em razão daquilo que “viu” na antiga Praça da Revolução, considera: “é possível que o malandro não saiba disso em detalhes. Mas sabe de fato. Sabe quem foi Maria Antonieta, aquela sensual e requintada que se importava pouco com as finanças da França, país onde não teve o seu berço natal”¹³⁸. Do que antes consta na crônica, sobressai no samba, depois, a “emoção” amorosa do malandro, como anota o letrista: “Então, se a morena de S. Carlos o arrasa financeiramente, e o trai com a corte local, ele canta”. O motivo, ao fim, não foge à “definição” que sublinhou nos sambas “Se você jurar” e “Lá vem ela chorando”: mulher/dinheiro/mentira.

Na cidade do Rio de Janeiro, a força trituradora, como sugere Orestes Barbosa, é capaz de revelar em Carmen Miranda, de nacionalidade lusitana, uma estrela do samba carioca, “prodígio de adaptação” ao solo brasileiro; ou em um boxeador e compositor como Kid Pepe, italiano com “apenas 10 anos de vida incerta no Rio”, “um sambista igual aos daqui”, de palestra agradável e “pronúncia perfeitamente carioca”. Da crônica escrita em Paris à reportagem sobre a história do samba, permanece o feitiço moderno – traçado taquigráfico e flashes cinematográficos. Em *Samba*, todavia, salta a fórmula de um “temperamento” brasileiro que tem por aferente a capital política e cultural da nação. Por sua centralidade, e pela intransigente verve carioca do autor, parece haver, no Rio de Janeiro, uma imposição nativista sobre as influências do mundo e, até, regionais. A cultura que vem de fora, aqui moída, pulverizada, ganha forma e tempero local. No samba, por exemplo, o malandro do São Carlos canta aquilo que conhece: a morena que o traiu e desperdiçou seu dinheiro. O compositor, assim, “tritura” a crônica da Revolução Francesa e a encerra sob “feição própria”, carioca. Tudo se dá em pleno carnaval carioca, festa que assumia – “sempre para melhor”, afirma – um caráter nacional e republicano.

No livro *Samba*, a respeito da definição do samba como carioca, o argumento quanto à formação do “temperamento” local repete-se nos diversos âmbitos da cultura. A dança, “intercâmbio amoroso de todas as eras”, sofre, em terra carioca, igual adaptação. Para tanto, dos poetas decadentistas, o cronista elenca, na dianteira, a figura de Salomé, mas não a coadjuvante dançarina do texto bíblico (BARBOSA, 1933, p. 195):

Salomé.

¹³⁸Esta asserção, pontuada no livro *Samba*, recupera partes da crônica “Na Praça da Concordia”, quando da passagem de Orestes Barbosa por Paris, texto reunido, também, no volume *O Pato Preto*.

Os sete véus.

Herodes.

A cabeça de Iokannan.

Em síntese taquigráfica, a imagem do festim de Herodes revela, ao contrário, mulheres de ação, personagens como Nair, Jandira e outras “mariposas” da noite carioca: “e exalam todas um cheiro de fazenda nova, na dolência do samba que é uma liturgia na surdina dos pistões”. Em lugar do estranho (e mofado) véu, um tecido novo e não menos sedoso, outra dança... Nos iluminados *dancings* da cidade, essas “ninfas” encarnam, no baile moderno, a síntese de um tipo nacional, “iguais, na emoção, às morenas do morro, que sambam sorrindo, amando e cantando, perfeitas no ritmo da música genuína da cidade *leader* da América do Sul”. Com a mesma veia nacionalista, em crônica publicada em 1936, Orestes designava Eros Volússia como “Salomé carioca”. Bailarina entre as bailarinas, de “talento” próprio, a filha de Gilka Machado “não precisa de sete véus, nem sequer a cabeça de nenhum Baptista” (BARBOSA, 1936a, p. 3).

Como registra Medeiros e Albuquerque, para quem Orestes trabalhou no jornal *A Folha*, é certo que Salomé passou a ser um assunto frequente na poesia moderna (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1932). A degolação de João Batista, por exemplo, está presente em trecho de *Anchieta ou o Evangelho nas Selvas*, de Fagundes Varela, e no poema “Salomé”, do português Eugénio de Castro, aqui bastante difundido. No começo dos anos de 1940, no suplemento literário do jornal *A Manhã*, a presença de Salomé na literatura ocidental (tema da conferência de Medeiros e Albuquerque publicada no volume *Umbigo de Adão* em 1932, um ano antes da gravação do samba “Positivismo”), seria revisitada, no começo dos anos de 1940, pelo poeta Onestaldo Pennafort. Sobre a transfiguração literária do “decantado episódio bíblico”, em sintonia com Orestes Barbosa, confessa o autor de *O festim, a dança e a degolação*: “como os da nossa geração e alguns da anterior, fomos um perpetrador de *salomés*, depois da leitura de Eugénio de Castro, de Wilde (primeiro na tradução muito cotada de João do Rio), de Flaubert” (PENNAFORT, 1960, p. 9)¹³⁹. A lista de escritores se estende, passando por nomes como Mário Pederneiras, Martins Fontes, Olavo Bilac, Hermes Fontes, Gilka Machado e Menotti Del Picchia, sem falar naqueles que transpuseram nas suas personagens, em prosa ou verso, a volúpia da dançarina wildeana, a exemplo dos decadentes Gonzaga Duque, Afrânio Peixoto,

¹³⁹Em *O Canibalismo Amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, estudo publicado em 1985, Affonso Romano de Sant’Anna corrobora as assertivas aqui destacadas sobre a presença de Salomé e Herodias (ou Herodíade), sua mãe, na literatura: “Todas as duas figuras, a mãe e a filha, foram aproveitadas pela literatura ocidental de maneira repetitiva e doentia no final do século, sobretudo no espaço da expressão estética realista, parnasiana e simbolista”. (SANTANA, 1985, p. 102)

Guilherme de Almeida e do próprio Onestaldo Pennafort, referidos no minucioso livro *A presença de Oscar Wilde na Belle époque literária brasileira*, de Gentil de Faria (1988). Em estudo sobre o mesmo período, destacam-se, também, as representações iconográficas reproduzidas em revistas como *Fon-Fon!* e *Paratodos* analisadas pela historiadora Claudia de Oliveira no ensaio *As pérfidas Salomé* (2008).

A todo momento, Orestes Barbosa revolve a matéria de suas crônicas ou, ao menos, lá pode encontrar o motivo poético de seus sambas. Quando de sua passagem pelo Père Lachaise, como anotado em *O Pato Preto*, Orestes Barbosa caminhou por entre “o célebre monumento de Abelardo e Heloísa” e pelos túmulos de Augusto Comte e Oscar Wilde, “o maior artista que o mundo já produziu”. Da visita aos mausoléus do “falado cemitério”, descrita originalmente nas páginas do jornal A.B.C, no ano de 1925, Orestes assenta, em passagem suprimida no livro, a influência do esteta inglês: “Pensei em Onestaldo Pennafort – o poeta do *Perfume*, que alugou casa, como eu, na alma desse inglês. Que inglês perigoso... Escreveu e fez ponto final no talento do mundo” (BARBOSA, 1925b, p. 13-14). Do autor de *De Profundis*, destacado desde a epígrafe que encima o volume de suas crônicas (ladeada por um excerto de *Os criminosos na arte e na literatura*, do criminalista italiano Enrico Ferri), o cronista confessa, ainda, a emoção de ter visitado, em Paris, “o hotel em cujo quarto ele morreu” (BARBOSA, 1927, p. 72-76).

Salomé entra em cena. No rádio toca “Positivismo”. Parece mais evidente, neste ponto, a conexão entre a letra do samba e os textos que Orestes Barbosa escreve de/sobre Paris, sobretudo naqueles que, em 1933, recupera na sua história do samba. A presença de Oscar Wilde, se pode primeiro ser entendida nas crônicas sobre o cárcere, também persiste, por exemplo, na leitura carioca que Orestes faz da peça *Salomé*.

Na peça decadentista, aqui traduzida por João do Rio, o poço – morada da verdade – figura como a “velha cisterna de bronze verde”, ao fundo do terraço de Herodes, “estranha prisão” onde o rei mantém preso o Profeta Iokanaan. A primeira cena revela, antes, o destino do irmão mais velho de Herodes, “o primeiro marido da rainha Herodias”, encarcerado por doze anos nesse “empestado lugar” (WILDE, 1920, p. 24). Do irmão, Herodes usurpou o trono e a mulher. Em um dos diálogos, conta um soldado que, depois de anos encarcerado, o antigo rei acabou estrangulado por Naaman, a quem o Tetrarca entregou, para cumprir sua ordem, o “anel da morte”. Sobre o episódio, conversam capadócio e soldado:

O CAPADÓCIO

Entretanto, não deixa de ser terrível estrangular um rei.

SEGUNDO SOLDADO

Porque? Os reis tem pescoço como qualquer de nós

O CAPADÓCIO

Mas deve ser horrível.

“Que também faleceu por ter pescoço”, diz o samba. Em momentos distintos, ao compor “Positivismo”, Orestes encontra o tema de suas crônicas e revolve as páginas de Oscar Wilde e João do Rio. Sob a batuta de Pixinguinha, a dança de Salomé, movimento nervoso e ondulante de uma “fazenda nova”, segue, num sobe e desce, o ritmo flutuante e acidentado da cotação da libra. A queda da bolsa de valores, a falência, a desgraça financeira, neste (com)passo, não interrompe a dança, mas afigura-se como epílogo, espécie de ultimato do poeta, entre a lição de Comte e a degola. Se a vida é feita de altos e baixos, de que vale viver sem amor? Ao encenar, como exemplo, aquele que diz ser o trágico destino de Guillotin, vítima de sua própria invenção, Orestes une o espectro da guilhotina à degolação de Iokanaan. A guilhotina e a bandeja de prata representam, viciadas e fatais, uma só efígie. Salomé/bandeja de prata. Maria Antonieta/guilhotina. Cara e coroa. Vítimas do dinheiro pelo dinheiro, da ambição desmedida: “Capital vem de *Caput*. Cabeça” (BARBOSA, 1933a, p. 158).

Na peça de Oscar Wilde, o poço esconde a “horrível” verdade sobre Herodes, repercutida na voz do profeta: o pecado de ter tomado por esposa a mulher de seu irmão. Verdade esta que chegou “aos ouvidos de Deus” - diz Iokanaan - razão direta da infertilidade de Herodias. Angustiado, o Tetrarca busca a “felicidade” do vinho e, no bailado de Salomé, o “recreio”. Embora Iokanaan despreze Herodias e Salomé - “pela mulher veio o mal do mundo” -, contra Herodes, assim este acredita, o profeta guarda apenas a reprovação quanto ao casamento espúrio. O rei, então, revela a Herodias: “O profeta sabe que é incestuoso e trará males... Temo que esteja com a razão, porque no íntimo concordo com ele” (WILDE, 1920, p. 65). Como destacado por Onestaldo Pennafort, somente com a peça de Wilde a bailarina bíblica “passa a ter vontade própria, passa ao plano de figura quase central do drama bíblico”, fato que contribuiu decisivamente para sua “difamação”, subvertendo a “verdade” do episódio bíblico, como defende Medeiros e Albuquerque. No clímax da peça de Wilde, a vontade da bailarina se impõe drasticamente à repulsa de Iokanaan. E à recusa de Herodes, vacilante quanto cumprir a promessa que fizera: “Se dançares pode pedir o que quiseres. Dou-te tudo. Dança, Salomé e depois pede, que eu te darei até a metade do meu reino” (WILDE, 1920, p. 66). Diferente do texto bíblico, em que Herodias pede à filha, como prêmio, a cabeça de

Iokanaan, a Salomé de Wilde fala e dança por si, não a desejo da mãe. Na peça, ao contrário, Herodias insiste à filha que não dance; mas, em vista da promessa de Herodes, Salomé, contrariando-a, encontra na dança sua moeda de troca. Com a cabeça de Iokanaan depositada numa bandeja de prata, Salomé declara cumprida a sua vingança, beijando a boca defunta que antes a desprezara. A morbidez de Salomé infringe “medo” a Herodes. Este, ao encarar a face “monstruosa” da princesa, enxerga a si próprio. O “grande crime” de Salomé contra Deus, revelava, na verdade, o seu próprio pecado, quando submetera o irmão, casando-se com Herodias. No fim, porém, é de Herodes a última palavra, não de Salomé: “Matem aquela mulher”, ordena aos soldados.

Em vista das filiações literárias de Orestes Barbosa, a personagem de “Positivismo” repercute a pena de João do Rio, por quem o autor guarda admiração e em quem, de certo modo, projeta sua figura enquanto cronista da cidade. Em “As opiniões de Salomé”, nas *Chronicas e frases de Godofredo de Alencar*, diz João do Rio: “Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé” (RIO, 1916, p. 132). No mesmo volume, vale dizer, a crônica “Poncio Pilato” reverbera a pergunta de Pilatos a Jesus. No samba, o espectro de Guillotin e a lição de Comte não alcançam, como exemplo e filosofia, o fim desejado. Se Guillotin enfrentou o próprio invento e teve a cabeça decepada, a Salomé de Orestes Barbosa permanece incólume. De mãos lavadas, o poeta, sabedor das flutuações da vida, joga os dados e aposta no coração. A despeito daquele que anuncia a verdade, a bailarina escolhe a libra, não o coração. Prevalecendo a libra, nada a fazer se não (como no samba de Paulo Vanzolini) curvar-se ante a força dos fatos.

Em 1933, quando Noel Rosa e Pixinguinha e Sua Orquestra gravam, na Columbia, o samba “Positivismo”, Orestes Barbosa lança *O Phantasma Dourado*, livro editado por Calvino Filho. Na crônica biográfica sobre o “generalíssimo Manuel Deodoro da Fonseca”, Orestes apresentava “a reportagem mais sugestiva daquele período até aqui nebuloso na vida nacional”, avalia Ruben Gill em *O Radical* (GILL, 1933, p. 2). A despeito do entusiasmo do crítico, saltam, entre o samba “Positivismo” e a referida crônica, algumas questões até aqui desprezadas referente ao positivismo como doutrina. Considerando “lição de Augusto Comte”, o descompasso amoroso entre o sujeito lírico e a mulher-câmbio parece indicar o desalinho entre a pátria, baseada na família, e o amor à pátria, prolongamento do amor materno. Esta asserção, considerando os motivos líricos, torna-se mais evidente com a leitura da biografia. Em *O Phantasma Dourado*, o capítulo “A Loba”, dedicado a Rosa Paulina da Fonseca, dá início à

“crônica histórica” sobre Deodoro, uma vez que, explica Orestes Barbosa, “seria forçoso evocar a mulher que lhe deu o ser e lhe pôs na alma o entusiasmo religioso pelo Brasil”. No peito de Rosa “pulsava um coração ungido de patriotismo”, muito diferente daquele desabonado órgão que, a despeito de apelos e chantagens, permanecia inerte à lei de Comte: “Vai, coração que não vibra”. Ao atirar os filhos “para a guerra com o Paraguai”, Rosa “não queria um filho vivo desde que essa felicidade fosse a troca da derrota do Brasil” (BARBOSA, 1933b). Como na doutrina do filósofo francês, a tísica Rosa espelhava o verdadeiro espírito do amor. O ventre sagrado da Loba e seu empenho em antepor aos filhos “o alfabeto, em lugar de pão”, dá a tônica das “notas históricas” de Orestes sobre Deodoro, “vulto singular do militarismo pátrio”.

No lar e “mantida pelo homem”, que tem por missão o “trabalho industrial”, compete à mulher “comprimir o egoísmo e desenvolver o altruísmo dos homens que estão sob seus cuidados”. A orgulhosa e interesseira personagem de “Positivismo”, ao contrário de Rosa da Fonseca, prefere o ondulante movimento da libra a seguir sua “missão moral” de, solícita e amável, “ser a principal educadora de seus filhos”. Na tarefa de “formar os homens”, como divulgado por R. Teixeira Mendes em brochura da Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, “a moeda não prejudica esse alvo; ao contrário, o facilita”, uma vez que “a moeda é a fórmula que a Humanidade instituiu para facilitar a dádiva”. Ao privilegiar a educação dos filhos, o esforço de Rosa desenvolveria, no seio de sua família, um “sentimento altruísta”, contribuindo assim, como célula social em que se estabelece “a divisão do trabalho e a convergência dos esforços” para a organização da sociedade (MENDES, 1958, p. 90-101).

Na crônica biográfica que Orestes Barbosa escreve sobre Deodoro da Fonseca, Rosa, ciosa de seus filhos, sacrificados em favor da glória nacional, encarna a religião do amor. O progresso, porém, dá-se somente no início do século vindouro, com a modernização da Capital Federal, então sob o governo civil de Rodrigues Alves, momento em que a Primeira República, “preocupada com as teorias de Augusto Comte”, ocupa-se da “nossa evolução material”. O catecismo de Comte, contudo – reflete Orestes sobre a figura de Benjamim Constant –, parece ter encontrado aqui apenas uma “leitura sôfrega”, não indo “além da agitação teórica” (BARBOSA, 1936b, p. 12-3). Diferente de Rosa da Fonseca, uma “velha mirrada, teimosa e valente”, a mulher moderna, sedutora e dissimulada, nada diz, em princípio, do *ethos* familiar, refletindo, muitas vezes, apenas o progresso material, a silhueta dos manequins e as poses e beijos cinematográficos. O abnegado amor pátrio de Rosa parece não encontrar lugar na época do automóvel e do bangalô. Se “o amor no Rio evoluiu com a viação urbana”, como observa

João do Rio pouco depois que grandes demolições de Pereira Passos abriram espaço para a construção da Avenida Central (RIO, 1907, p. 34), “a mãe do Proclamador”, vulto do Rio Antigo, sobrevive apenas como “busto” e “retrato” a ser civicamente ostentado “na boca e no coração”, entre “os nomes dos grandes brasileiros”, como postula Orestes Barbosa (1936b, p. 12-3).

Como descrito em crônica publicada em 1936, vencida a “rotina colonial”, o amor teria de acompanhar a evolução da cidade, a exemplo de “novidades” como a telefonia e a iluminação elétrica, que então chegavam “aos pontos mais longínquos dos bairros e subúrbios”. Com o “progresso atual”, desenvolvido por empresas como a Light, de capital estrangeiro, Orestes reivindicava, como ensaiado antes nas páginas de *Samba*, a definição do aspecto nativo: “Carioca pra mim é o cidadão que assimilou a nossa educação e os nossos sentimentos”. Na cidade que se apressava em apresentar uma “beleza nova”, moderna, de pretense caráter cosmopolita, o amor (sentimento de inspiração materna/nacional) deveria absorver a cultura estrangeira e plasmar um temperamento carioca – quer dizer, brasileiro – posto que “o Rio é o coração do Brasil”.

No Rio de Janeiro, uma “força trituradora”, livre do servilismo estrangeiro, transformaria “as influências do mundo” em algo de feitio nacional, moldando a “nossa personalidade”. Com este processo cultural, sem maior elaboração, Orestes Barbosa dá o cerne de seu “nacionalismo intransigente”. Com a Light, a quem a “cidade deve [os] singulares aspectos do seu progresso atual”, não se deu diferente. Orestes confessa, neste ponto, a influência da empresa (e da publicidade desta) em sua produção musical, momento em que o fogão a gás, os reclames, o telefone e o bonde elétrico “invadiram a musa das ruas”. A música popular, assim, ao absorver os artefatos técnicos sob a “emoção” carioca, “igualava os habitantes dessa terra nos mesmos anseios de progresso e de realizações materiais” (BARBOSA, 1936b, p. 12-3). Em crônica publicada em 1931, no jornal *O Globo*, escreve Orestes Barbosa: “como os aspectos materiais sofreram as influências do solo e das várias raças que formam o brasileiro, também a vida moral evoluiu”. Apesar de “seres recuados no tempo”, mesmo o tipo físico de homens e mulheres mudou, e estas, em vez de “pernas torneadas”, como no passado, possuíam, no “momento”, membros de “ave-pernaltas”, ou melhor, possuíam o perfil “capa de revista”: “uma boina, dois riscos de lápis alongando os olhos, uma garatuja de cabelo em cada orelha, um ‘confetti’ vermelho na boca e pronto”. Se o aspecto moral mudou, permitindo certas concessões às mulheres, como expresso na “evolução” para um perfil moderno, Orestes conclui

que a elas não poderia faltar, no entanto, a “idolatria” que uma coruja devota aos seus filhotes: “Louva-se esse sentimento. A mulher deve amar intensamente os seus filhos. Criá-los. Educá-los. Elogiá-los. Vê-los enfim homens eficientes” (BARBOSA, 1931, p. 2).

No samba “Positivismo”, o amante busca seguir e pautar o caminho de uma relação que, de início, exige amor e verdade, cobrando à amada o sentido proposto desde a citação da doutrina positivista e do texto bíblico. Capturada pelo progresso, e desprezando a “lei” do amor, a mulher daqueles versos parece viver à mercê das relações monetárias. A personagem flerta com o dinheiro, ou com aqueles que o acumulam em demasia. O sujeito lírico, por outro lado, amarga a angústia do abandono, assim reclama o *eu* da canção. A lição doutrinária que serve de aviso à personagem, diferente do dístico da Bandeira Nacional, que menoscaba o amor, estampa a sequência dos estágios da vida social que o poeta busca em Augusto Comte. Desprezada a doutrina, resta à mulher a atropelada, imprevisível e fria felicidade do metal, a vida profana. O amor, se não carece de ganância, e necessita do metal, não despreza o progresso. Falta à mulher moderna, porém, em face da emergência do progresso, a verve “religiosa” e “missionária” de uma Rosa da Fonseca, dedicada ao filho e, por conseguinte, à pátria. Talvez, somente assim, é que se pudesse viver um romance de arranha-céu sem futilidades e pequenos dramas, uma vez que já não haveria descompasso entre o sentimento e o progresso técnico, entre o amor e o dinheiro. Do contrário, “no câmbio incerto da vida”, como toda moeda (o orçamento doméstico e a economia nacional), a felicidade acabaria sujeita a “juro exorbitante” e “dívidas flutuantes”. Na letra de Orestes, o sujeito lírico, na vã tentativa de expor a “verdade” à amada, não chega a cogitar a opção de negociar na mesma moeda. Se o verdadeiro amor não se compra, de que vale pagar um preço tão alto por alguém que só pensa em luxo e riqueza? Na união entre o sagrado e o profano, a nota, o dinheiro, para o sujeito da canção, para o cronista-compositor, nada vale sem o amor religioso ditado pela verdade positiva.

Referências

- BARBOSA, Orestes. “A evolução da cidade e a coruja”. In: *O Globo*, 02-09-1931
- _____. *Samba: Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933a
- _____. “De um livro inedito: a Magdalena – Evocações – No cabaret”. In: *A.B.C.*, 17-01-1925a
- BARBOSA, Orestes. “De Paris: Viajar – No Père Lachaise”. In: *A.B.C.*, 14-03-1925b

- _____. “Eros Volusia”. In: *O Radical*, 26-10-1936a
- _____. *O Pato Preto: chronias da rua, da cadeia e de Paris*. Rio de Janeiro: Edição do Brasil Contemporâneo, 1927
- _____. “O telefone e a música popular”. In: *Light*, maio de 1936b
- _____. *O Phantasma Dourado*. Calvino Filho, Rio, 1933b
- _____. “O omnibus ‘Excelcior’ e a ‘estrela’”. In: *O Globo*, 30-10-31
- _____. *Na Prisão: chonicas*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1922.
- _____. “Viajar – No Père Lachaise”. In: *A.B.C.*, 14-03-1925
- BARBOSA, Roberto. *Passeio Público: o chão de estrelas de Orestes Barbosa*. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1994
- DIDIER, Carlos; MÁXIMO, João. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Ed. UNB, 1990
- FARIA, Gentil. *A presença de Oscar Wilde na “Belle époque” literária brasileira*. São Paulo: Editora Pannartz, 1988.
- GILL, Ruben. “Orestes Barbosa”. In: *O Radical*, 09-08-1933
- GRÜNEWALD, José Lino. “Prelúdio no IV Centenário. Orestes: poesia e Seresta”. In: *Correio da Manhã*, 16-12-1964, p. 3
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Umbigo de Adão*. Rio de Janeiro: Flores & Mano Editores, 1932
- MENDES, R. Teixeira. *A Mulher (Sua preeminência social e moral, segundo os ensinamentos da verdadeira ciência positivista)*. 4ª edição, Rio de Janeiro: Igreja e Apostolado Positivista do Brasil, 1958
- OLIVEIRA, Cláudia de. *As Pérfidas Salomé: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para todos... - 1907-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008
- PENNARFORT, Onestaldo de. *O festim, a dança, a degolação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960
- RIO, João. “As opiniões de Salomé”. In: *Chronicas e frases de Godofredo de Alencar*. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas & C., 1916
- _____. *Variações sobre o flirt*. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira M. Piedade & C. - Editores, 1907
- ROSA, Noel. *Noel Rosa. Seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico por João Antônio*. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 94
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Garnier, 1920
- SANTANA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985