

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Salomania à Brasileira: Mitologia e Patologia à Luz de um Novo Século

Fábio Waki

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261134>

Submetido em: 2026-08-27

Postado em: 2026-08-27 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20261134

Varia

Salomania à Brasileira
Mitologia e Patologia à Luz de um Novo Século
Brazilian Style Salomania
Mythology and Pathology in the Light of a New Century

Fábio Waki
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0003-2902-6231>
fabwaki@gmail.com

Submissão: 25/01/2026

Aceite: 05/08/2026

Declaração de financiamento: Este artigo foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n. 2022/09946-3

Declaração de conflito de interesse:

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de uso de Inteligência Artificial

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Resumo

Este estudo examina uma seleção de referências que a imprensa periódica brasileira fez à peça *Salomé* (1893) de Oscar Wilde (1854-1900) na primeira metade do século XX. Seu objetivo é mostrar como a mídia e a cultura da *Belle Époque* se mostravam em conflito a respeito desse escritor e de sua obra—ora os tomando como mitologias prolíficas a uma nova concepção de modernidade, ora como psicopatologias expressivas de uma

degeneração moral supostamente intrínseca a essa mesma modernidade. Este estudo, então, esclarece como a imprensa desse período com frequência explorava Wilde e Salomé como armas discursivas a seus próprios interesses, não raro os instrumentalizando para elaborar seus programas e posicionamentos com relação à política vigente. Essa pesquisa tem como principal referência materiais preservados hoje na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e se enquadra nas pesquisas que o autor vem conduzindo sob o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Palavras-chave

Oscar Wilde; Salomé; Mitologia; Psicopatologia; Modernidade.

Abstract

This study examines a selection of references made by the Brazilian periodical press to Oscar Wilde's (1854-1900) *Salomé* (1893) during the first half of the twentieth century. Its aim is to show how the media and the culture of the *Belle Époque* were marked by conflicting responses to the writer and his work—at times construing them as prolific mythologies contributing to a new conception of modernity, at other times as psychopathologies expressive of a moral degeneration supposedly intrinsic to this same modernity. The study thus elucidates how the press of this period frequently mobilised Wilde and Salomé as discursive instruments in the service of its own interests, often appropriating them to articulate programmes and positions in relation to contemporary political life. This research draws primarily on materials currently held in the Digital Archives of the National Library of Rio de Janeiro and forms part of the investigations conducted by the author with the support of the São Paulo Research Foundation (FAPESP).

Keywords

Oscar Wilde; Salomé; Mythology; Psychopathology; Modernity.

Introdução

No dia 30 de julho de 1910, *O Malho*, uma revista de caricaturas políticas com tendências conservadoras, publicou um pôster em que Salomé é representada segurando a cabeça de Rui Barbosa (1849-1923) entre as mãos. (Imagem 1)



Imagem 1
O Malho (30 de julho de 1910)
 Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional

Segundo Flávio Josefo (c.37-100 d.C.) e a Bíblia (Mateus 14:3-12; Marcos 6:17-29), Salomé era filha de Herodias e Herodes Filipe, um cidadão particular, e enteada de Herodes Antipas, irmão de Filipe e tetrarca da Galileia e da Pereia. Embora fosse comum membros da linhagem herodiana se casarem entre si para preservar sua riqueza, o fato de Herodias ter se separado de Filipe para se casar com Antipas foi considerado por muitos um gesto escandaloso. Um motivo seria a ganância de Herodias, vindo ela a se separar de Filipe, um homem comum, para se casar com Antipas, um governante, gesto que reiterava a sede da família por poder em prejuízo de sua integridade. Outro motivo seria a afronta à Lei Judaica, segundo a qual estaria proibido a irmãos se casarem com uma mesma mulher por se tratar de uma proximidade a tal ponto incestuosa. (Levítico 18:16; Levítico 20:21) Para Jokanaan, ou São João Batista, então um pregador da palavra de Deus nas redondezas, seria exatamente esse o caso, uma ofensa de particular gravidade por ser a Lei Judaica a expressão escrita de Sua vontade. Antipas, incomodado com as manifestações de Jokanaan contra seu casamento, mandou prendê-lo em suas masmorras, mas, sendo esse um homem santo e benquisto pelo povo, não se atreveu a matá-lo. Essa clemência, porém, não agradava a Herodias, sua agora esposa, que via Jokanaan como um pregador cujas palavras eram não somente injuriosas contra ela, como também

potencialmente nocivas a seus próprios interesses. Na celebração do aniversário de Antipas, então, vendo como ele se encontrava vulnerável diante de Salomé por conta de uma dança que essa havia realizado a seus convidados, Herodias solicitou, por meio da garota, para que ele ordenasse a execução do profeta, cuja cabeça lhe deveria ser entregue em um prato. (JOSEPHUS, 1878, pp.355-56)

O cartaz publicado em *O Malho*, porém, não tem por base essa narrativa original, mas sim a peça *Salomé* (1891-94) de Oscar Wilde (1854-1900).

Wilde escreveu sua peça *Salomé* em Paris, em finais de 1891, talvez com o objetivo de que Sarah Bernhardt (1844-1923), então uma das atrizes mais celebradas nos teatros europeus, se encarregasse de encarnar a protagonista. (PRICE, 2013, pp.332-33) Em parte, Wilde escolheu trabalhar nessa cidade para se afastar de Alfred Douglas (1870-1945), seu amante, que à época vinha consumindo muito de seu tempo e energia; em parte, ele o fez para se envolver pela cultura francesa, cujo idioma e cujas produções simbolistas eram fundamentais a seu projeto. (PRICE, 2013, pp.328-29) A peça foi programada para estreiar em Londres no ano seguinte, mas E. F. S. Pigott, funcionário do Lorde Chamberlain responsável por monitorar produções do tipo, recusou a licença para sua exibição. Seu argumento era o de que encenações de personagens bíblicos eram proibidas no Reino Unido, mas, em uma carta a um colega, ele também condena o teor tabu do enredo, sugerindo como esse era “meio bíblico, meio pornográfico.” (OWENS, 2013, p.110) Diante de tal proibição, Wilde optou por publicar o texto da peça em fevereiro de 1893, no francês original em que o havia escrito, pela Librarie de L’Art Indépendant em Paris e pela The Bodley Head em Londres. A primeira tradução para o inglês viria a público somente no ano seguinte, pelas mãos de Douglas, ele próprio um poeta, em um volume com ilustrações de Aubrey Beardsley (1872-98) editado pela Elkin Mathews & John Lane.

Essa censura por parte de Pigott certamente reflete o moralismo da sociedade vitoriana à época, mas, em termos estéticos, sua percepção não é de todo infundada.

Na Bíblia, Salomé é uma personagem passiva, coadjuvante, sujeita aos interesses de Herodias pela morte de Jokanaan, um prisioneiro por quem ela, Salomé, não parece ter qualquer interesse. Na sua peça, porém, Wilde transforma Salomé em uma poderosa protagonista, cujo desejo por Jokanaan a leva mesmo a seduzir Antipas com uma dança a fim de o predispor a cumprir com suas exigências mesmo as mais excêntricas—no caso, a cabeça do profeta em um prato para que ela possa beijar seus lábios. Essa peça, escrita em claro elogio ao Simbolismo Francês, viria a se tornar também uma síntese do

Decadentismo Britânico cada vez mais eminente no fim do século: se, por um lado, a narrativa se passa em uma sociedade cada vez mais fragilizada por sua cobiça por poder em prejuízo de sua perfeição pela religião, por outro, ela se centra em uma trama cada vez mais profana por seu enaltecimento da corrupção pelo corpo em prejuízo da purificação pelo espírito. Tal sacrilégio por certo já era motivo para que a peça se revelasse escandalosa à cultura vitoriana, mas ela vem se mostrar particularmente chocante por explorar uma confluência entre perversões—ou, mais exatamente, em termos contemporâneos, uma confluência entre parafilias. Primeiro, Salomé explora o voyeurismo, ou a escopofilia, centrado na sua “dança dos sete véus”, para seduzir Antipas de modo a obter dele a cabeça de Jokanaan; então, ela explora a necrofilia, para conseguir dos lábios sem vida de Jokanaan o beijo que ele lhe recusara em vida. Essa peça, portanto, revela sua estética decadente ao transformar uma história ordinária da tradição bíblica, centrada em um respeito a Deus e à Lei Judaica, em uma história perturbadora sobre prazer e perversão, centrada em um vício do corpo em prol do prazer e à custa do espírito.

Embora hoje a *Salomé* de Wilde seja uma das recriações mais conhecidas da personagem, ela não foi a primeira, mas só mais um caso em uma longa “salomania” promovida por vários outros artistas europeus à época: Heinrich Heine (1797-1856) explora a personagem em seu “Atta Troll” (1843); Gustave Flaubert (1821-80) em *Hérodias* (1877); Stéphane Mallarmé (1842-98) em “Hérodiade” (1864-98); e Gustave Moreau (1826-98) na sua série de pinturas *Salomé Tatouée* (1870), *Salomé Dansant devant Hérode* (1876), *L’Apparition* (1876) e *Salomé au Jardin* (1878)

Após a prisão de Wilde por indecência entre 1895 e 1897, sua literatura viria a sofrer inúmeras sanções no seu país e no estrangeiro, mas tal silenciamento não perduraria por muito tempo: no Brasil, especificamente, sua *Salomé* viria a ser encenada por Lyda Borelli (1887-1959) no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, no dia 17 de junho de 1909, abrindo caminho para que a ópera *Salomé* (1905) de Richard Strauss (1864-1949) viesse a ser cantada por Gemma Bellincioni (1864-1950) no Theatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 25 de julho 1910. (O PAIZ, 1910, p.12; FIGUEIREDO e SANTOS, 2022, pp.208-10)

Tanto a peça quanto a ópera foram de modo geral bem recebidas pelo público carioca à época, mas os críticos não a receberam sem controvérsias.

Enrico, crítico do *Correio da Manhã*, escreve a respeito da peça original em uma matéria publicada no dia seguinte à estreia da ópera:

Lyda Borelli, a precoce artista que perfumou os louros de Thalia com os botões de laranjeira que desabrocham ao bafejo de himeneu, e florescera em progênies, encarnou a truculenta heroína da lenda bíblica, revivida pelo escritor inglês numa crise de mórbida animalidade.

O asco, o pavor que infundia uma cabeça humana, decepada, espetaculizando nas perversões de um monstro com feições de mulher, que sobrepujava as orgíacas cerimônias da deusa Cotito, não salvaram o fúlgido talento da intérprete. (ENRICO, 1910, p.3)

Ele então escreve sobre a ópera ela mesma:

A música de *Salomé* é filha espúria do Wagnerismo; filha espúria porque a teoria do mestre de Bayreuth não admite músico e poeta senão numa única personalidade, e o libreto, salvo alguns cortes, segue fielmente a prosa de Oscar Wilde.

Salomé é tóxico e sutilmente devastador, pílula dourada com o pó faiscante da arte orquestral, amodorra e tortura a sensibilidade do espectador, o qual, pelo espaço de quase duas horas, é fatalmente acorrentado à cadeira num estado de atordoamento, de inconsciência. (ENRICO, 1910, p.3)

E então conclui:

O público, depois de acompanhar com especial interesse o assombroso trabalho cênico, em que a distinta artista faz vibrar toda a gama do sentimento, desde os tons mais suaves do amor inocente até as explosões da sensualidade bruta, estremecer de horror ao beijo animal, com que ela profanou os lábios santificados do Precursor de Cristo. (ENRICO, 1910, p.3)

A revista *O Malho*, então, no dia 30 de julho de 1910, cinco dias após a estreia da *Salomé* de Strauss no Theatro Municipal, publicou o cartaz em questão, em que Salomé é retratada com a cabeça de Rui Barbosa entre as mãos.

Rui Barbosa, advogado por formação, foi um dos intelectuais mais eminentes no Brasil após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, manifestando-se sobretudo em favor de um novo estado de direito que garantisse mais poderes ao povo. Em novembro de 1891, o presidente Marechal Deodoro da Fonseca (1827-92), pressionado pela truculência e pela ineficiência econômica de seu governo, se viu obrigado a abdicar de seu posto em favor de seu vice Marechal Floriano Peixoto (1839-95). Segundo a Constituição da época, caso um presidente abdicasse do posto antes de completar metade do seu mandato, o Congresso teria a responsabilidade de convocar novas eleições, ficando o vice-presidente à frente do país somente até a conclusão do pleito. (BRASIL, 1891, Art.42) Como Deodoro da Fonseca renunciou ao cargo no primeiro ano de seu mandato, o país deveria ter passado por um novo processo eleitoral, mas Peixoto se valeu de seu posto para impor uma releitura da Constituição e ali permanecer até o final do mandato de seu precursor. A constitucionalidade controversa dessa manobra provocou inúmeras reações por parte da população—sendo a Segunda

Revolta da Armada (1893-94) a mais notável—, levando Peixoto a intensificar as perseguições a seus opositores—Barbosa dentre eles. (OLIVEN, 2012, pp.30-31)

Entre 1893 e 1895, então, Barbosa se manteve em exílio em Londres, explorando essa oportunidade para tomar conhecimento dos sistemas jurídicos europeus e para se inteirar sobre os pontos então mais importantes às relações internacionais do continente. (LEITE, 2020, pp.91-92) Em 3 de fevereiro de 1895, por exemplo, ele publicou “O Processo do Capitão Dreyfus” no *Jornal do Commercio*, um longo artigo em que examina as ilegalidades e o antissemitismo que tanto contribuíram para que Alfred Dreyfus (1859-1935) fosse condenado à prisão perpétua por alta traição. (BARBOSA, 1896, pp.15-38) Em 8 de fevereiro, sob a presidência de Prudente de Moraes (1841-1902), à frente de um governo mais conciliador, Barbosa retornou ao Brasil para dar continuidade a seu projeto por um novo estado de direito republicano, vindo a se aprofundar em temas como Direito Constitucional e Direito Internacional. (LEITE, 2020, p.91-93) Entre 1909 e 1910, com o término do mandato de Nilo Peçanha (1867-1924), sétimo presidente do país, muitos segmentos das elites brasileiras se viram inclinados a levar à presidência o Marechal Hermes da Fonseca (1855-1923), sobrinho de Deodoro da Fonseca, promovendo, assim, o retorno de uma república militar. A fim de evitar que isso acontecesse, Barbosa, apoiado por segmentos civis dessas elites, também propôs sua candidatura ao posto, promovendo um extenso périplo pelo país em busca de votos das mais variadas categorias populares. Esse esforço logo recebeu o nome de Campanha Civilista, por seu projeto de preservar um governo civil à frente da república. (OLIVEN, 2012, p.31) No entanto, com o apoio das elites e dos setores militares, e com a ajuda de um massivo esquema de fraude eleitoral, Fonseca foi enfim eleito presidente, frustrando Barbosa em seu projeto de tornar o Brasil um novo exemplo de estado de direito na América Latina. (LEITE, 2020, pp.109-10)

O Malho, então alinhado a Fonseca, explora as recentes publicidades e controvérsias sobre a peça *Salomé* para elaborar um interdiscurso mordaz aos reveses de Barbosa em sua Campanha Civilista: do mesmo modo que Salomé se perverteu junto a Antipas para subjugar o benevolente Jokanaan, a política de Fonseca se corrompeu junto à elite da época para subjugar o benevolente Barbosa.

Ao ironizar o fracasso de Barbosa na sua campanha—em uma sátira que talvez insinue também um escárnio à sua posição a favor de Dreyfus—, *O Malho* mostra como Salomé, no Brasil da época, já havia se tornado um símbolo de indecência a ponto de poder ser instrumentalizada como arma discursiva à opinião pública.

Salomé: Mitologia

A partir de 1910, em particular em periódicos do Rio de Janeiro, então capital do país, começam a se tornar cada vez mais comuns referências a Salomé, em particular tal como Oscar Wilde a recria em sua peça.

Um dos melhores exemplos de tal salomania é a *Fon-Fon!* (1907-58), revista ilustrada para tratar de temas relativos à realidade moderna, na qual Salomé é com frequência retomada como base para poesias e ilustrações.

O primeiro caso a ser publicado na revista é o soneto “Salomé (Oscar Wilde)” (1910), de Vinício da Veiga (1892-?), poema cujos versos têm por referência o começo da peça do escritor irlandês. Nessa sequência, Salomé, sentindo-se incomodada com os olhares de Antipas e sufocada com sua festa de aniversário, escapa do palácio para o terraço, onde escuta a voz de Jokanaan ecoar do fundo de uma cisterna. Presa em uma sociedade cada vez menos capaz de verbalizar seus próprios valores, ela encontra no profeta, em sua sanidade e eloquência, um objeto de desejo que logo a impele a querer possui-lo por completo.

Veiga então escreve sobre o episódio:

SALOMÉ

(Oscar Wilde)

A Manoel de Barros Magalhães

Vai em meio o festim. Chega a bela princesa
Ao terraço, olha a Lua e faz-se mais pálida a sina,
De ver e pressentir em tudo—igual tristeza,
A que o peito lhe rói e a alma exangue lhe mina.

Presságio estranho e mau decreto o Ser lhe pesa;
Ouve enorme ruflar de asas de ave assassina,
Vê a Lua no céu de tamanha frieza
Que os lírios do jardim cresta, orvalha e calcina.

Dos romanos brutais traz asqueroso enfado;
Os vinhos de rubins e o vinho fosforado
De topázio amarelo, a mente lhe estonteia...

Ouve atenta uma voz augurar indiscreta:
É a voz de Jocaanaan — o terrível Profeta,
E, logo em louco anseio, sua alma floresce e anseia!

O segundo caso é “Salomé” (1910), de Álvaro Moreira, poema em que o narrador, vendo Salomé beijar os lábios sem vida de Jokanaan, revela seu desejo por vir ter a mesma sorte. A Bíblia é bastante vaga com relação à performance de Salomé, de modo que não é possível compreendermos sua natureza, nem em que medida ela teve algo a ver com a predisposição de Antipas por ceder a seu pedido. Wilde, por outro lado, é claro na sua

proposta de que o poder de persuasão de Salomé tem por base sua “dança dos sete véus”, performance que, embora enigmática, seguramente possui uma natureza sensual. Moreira, em seu poema, explora essa perspectiva fetichizada da personagem, elaborando uma confissão perversa sobre seu desejo de ser feito pela garota um novo objeto de necrofilia. Esse poema é também o primeiro da revista a vir relacionado a uma imagem, cujo autor, não identificado, parece ter se inspirado em Aubrey Beardsley para concebê-la (Imagens 2 e 3): tal como em sua ilustração para a peça de Wilde, nessa imagem a cabeça de Jokanaan como que levita esvaindo-se em sangue à frente de Salomé, que se inclina em sua direção para beijá-la.

Salomé

Trágica e alucinante,
o fero corpo arfando em lânguidos meneios,
quando surges assim do delírio das ruas,
diante
da estática expressividade dos meus sentidos cheio!
Ó filha de Judeus!
as minhas mãos se estendem para as tuas
e os teus olhos se baçam para os meus...!

Mas não te amo, entretanto!
Nem sei que estranha insânia me projétil
para esse talhe de helianto,
para essa quente e alvoroçada pele...

Não é
a ânsia carnal de te envolver nos braços,
Salomé!

Ao ritmo adolentado de teus passos,
um desejo de sangue enérvra e excita
meus nervos lassos...

És de raça maldita!

Corre-te azul-cyanhydrico nas veias...

Tuas unhas parecem pétalas de rosas
e matam!...

Não caminhas... coleias...

Brutas cabeleiras! quando se desatam,
dão volúpias dormentes, doloridas...

E esgalga, dentre as sharpas finas,
pelas virilhas que, à noite, trago,
és como um banho de morfina...

Salomé! Salomé! que mal me fazes!
Essa boca de fel, lasciva boca
degenerada,

sentil-a minha,

depois de morta, numa orgia louca.

Vamos! quero a cabeça decepada
e sobre os lábios frios o teu beijo!

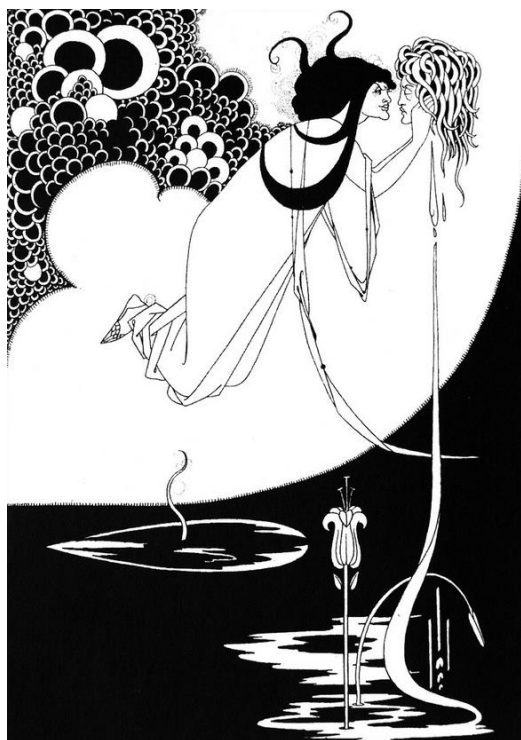


Imagem 2
O Climax (1894)
Aubrey Beardsley
Wikimedia Commons



Imagem 3
Salomé (1910)
Fon! Fon! (julho de 1910)
Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional

A edição de *O Malho* de 12 de julho de 1919, porém, é a que providencia uma das criações mais sofisticadas no contexto dessa salomania no país: o poema “Salomé Século XX” de Olegário Marianno (1889-1958) e a ilustração colorida de Di Cavalcanti (1897-1976) (Imagem 4) que o complementa na mesma página. Tais poema e ilustração são exímios pela releitura que fazem de Salomé para elaborar o que entendem como uma “Salomé do século XX”—no caso, um espécime ideal da mulher brasileira moderna. Em linha com a Decadência Europeia, Wilde elabora uma Salomé perversa, uma moça símbolo da religiosidade cristã corrompida a explorar sensualmente seu corpo para satisfazer sua volúpia por um rapaz que a nega. Em linha com a modernidade brasileira, Marianno e Cavalcanti elaboram uma Salomé travessa, uma moça símbolo do cosmopolitismo da época tentada a explorar socialmente seu corpo a fim de satisfazer suas curiosidades sobre uma realidade cada vez mais cosmopolita. Sua vestimenta não

consiste em túnicas ou véus, mas em uma blusa aberta e sem mangas, em conjunto com uma saia leve cortada acima dos tornozelos, enfeitadas por pulseiras, um chapéu em sino e sapatos de salto alto condizentes com uma nova liberdade feminina. Se a Salomé de Wilde, então, é simbólica de uma época decadente, caracterizada por um cinismo com relação às tensões entre tradição e modernidade, a Salomé de Marianno e Cavalcanti é simbólica de uma época emergente, caracterizada por um otimismo com relação a essas tensões.

Salomé Século XX

Flor de graça e de harmonia!
Vens da loucura de um drama.
És boa e és má todavia
Porque escondes a ironia
De quem sofre e de quem ama.

Vejo-te esgalga e nervosa
Passar pela turba esparsa
Com o teu vestido de garça
E o teu perfume de rosa.

Salomé Século XX!
Tua beleza excitante
Não há um poeta que a cante
Nem há um pintor que a pinte.

Há no teu olhar que brilha,
A alma da própria centelha
E a tua boca vermelha
É uma fava de baunilha.

A flor de sangue que trazes
À ilharga, trêmula e exangue,
Contém todo o amargo sangue
Do coração dos rapazes.

És certa estrela tranquila
Solta num céu sem refolhos,
Que guardo dentro dos olhos
Porque não posso possuí-la.

Não sei se te quero ou odeio.
Só sei que quando te sente,
A' minha mão inconsciente
Toma a forma do teu seio.

Meu delicioso morango!
E no andar taciturno
Sinto a angústia de um Nocturno
E a nota boêmia de um tango.

És triste e alegre... Que importa?
Basta que saibas que existe
Um feliz que ficou triste,
Uma alma que ficou morta

Porque te amava e, na bruma,
Kaleidoscópica e breve,
Tua figura de neve,
D’oiro, de rosa e de espuma,

Ir fugindo leve... leve...
Ao vento, como uma pluma...



Imagem 4
Salomé Século XX (1910)
O Malho (julho de 1919)
Hemeroteca Digital - Biblioteca Nacional

Os casos de Rui Barbosa, Vinício da Veiga, Álvaro Moreira, Olegário Marianno e Di Cavalcanti, porém, são só alguns em uma onda salomaniaca que, na cultura brasileira do início do século XX, veio transformar Salomé em um mito e em um topos discursivo.

Outros exemplos são:

Na revista *Fon-Fon!*: “Salomé”, capa publicada em 2 de agosto de 1913; “Salomé”, ensaio de H.P. publicado em 25 de dezembro de 1913; “Salomé”, poema de Araújo Filho publicado em 7 de fevereiro de 1914; “Iokanaan”, soneto de Eduardo Guimaraens de 25 de dezembro de 1915. Na revista *O Malho*: “Backer, moderna Salomé”, ilustração

publicada em 2 de abril de 1910; “Salomé”, soneto de José de Figueiredo Sobral Júnior publicado em 8 de maio de 1915; “O Caso de Pernambuco: Execução Sumária”, capa de 10 de julho de 1915. Em periódicos de outros estados: “Impressões do Rio”, artigo de João Luso publicado no *Correio Paulistano* (São Paulo) em 1 de agosto de 1910; “A Salomé de R. Strauss em Paris” e “Salomé na Arte” matérias especiais publicadas na *Gazeta Artística* (São Paulo) Nº 12 em 1910; “As Opiniões de Salomé”, conto de João do Rio (1881-1921) publicado em *Máscara* (Rio Grande do Sul) Ano 1 Nº 29 em 1918; “Salomé: Fantasia em um Ato em Verso”, conto de Alexander da Costa publicado em *Máscara* Ano 2 Nº 3 em 1919; “Divagando”, ensaio de José Guahyba publicado em *Fanal: Órgão Literário* (Paraná) em 1 de julho de 1911; e “Justa Punição”, conto de Sergio Nolasco publicado em *A Época* (Santa Catarina) em 11 de julho de 1911.

A partir de 1920, porém, Salomé viria a ser explorada segundo um discurso concorrente, não mais interessado em enaltecê-la como um mito enigmático, mas sim em tomá-la como metáfora e metonímia para uma série de problemas de natureza psicopatológica.

Salomé: Psicopatologia

No dia 18 de julho de 1920, o empresário italiano Walter Mocchi (1871-1955) coordenou a produção da ópera *Salomé* de Richard Strauss no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, protagonizada pela soprano francesa Geneviève Vix (1879-1939) e regida pelo maestro italiano Edoardo Vitale (1872-1937). No dia 15 de agosto de 1920, então, o *Correio Paulistano* publicou uma crítica à peça que, embora positiva de um ponto de vista técnico e estético, não poupa ressalvas com relação a seu cunho supostamente imoral e patológico.

O autor, nunca identificado, escreve o seguinte:

É que “Salomé” é uma obra de pecado, um caso de amor-obsessão, um paradigma patológico de erotomania. Verdade seja que tem sua raiz no poema bíblico, apesar de falseado o seu tipo de virgem perversa e fatal. Como é sabido, os erotômanos têm uma ideia fixa, que aceitam sem discussão e sem “controle”: é o seu amor mórbido. Isto é o eixo central em torno do qual gravitam as suas ideias, o móvel que impele e encadeia todas as suas ações. A doença do erotômano tem o seu ponto de partida nas funções cerebrais, e quase sempre este amor é uma espécie de culto sensual, posto que às vezes transforme ele a pessoa amada numa divindade que não deve profanar por beijos carnavais. (THEATROS, 1920, p.4)

Ele então complementa:

O professor Max Müller observou ainda a erotomania sob um outro prisma científico: o do amor fetichista, que se refere exclusivamente a um dos atributos físicos e intelectuais do homem ou da mulher. Não será esse o caso do amor de Salomé pela bela cabeça de São João Batista? A insistência com que ela reclama a cabeça de Jokanaan é característica e marcante do seu amoroso fetichismo. (THEATROS, 1920, p.4)

Essa crítica do *Correio Paulistano* é representativa de uma tendência crescente à época de se relacionar a figura de Salomé, em particular tal como reconcebida por Oscar Wilde, a uma série de psicopatologias então emergentes na sociedade. Segundo o autor, além de uma “obra de pecado”, a peça é um caso de “amor-obsessão”, um “paradigma patológico de erotomania”, centrado em uma “virgem perversa e fatal”, alguém que, de fato, possui “ideias fixas” que lhe fogem ao “controle”, transtorno que enfim a impele a levar a cabo seu “amor mórbido”. Segundo ele, ainda, seu diagnóstico tem por base os recentes estudos do “professor Max Müller”—um equívoco em sua tentativa de referência a Max Nordau (1849-1923)—, centrados em examinar a erotomania como um “amor fetichista”, referente aos “atributos físicos e intelectuais do homem ou da mulher”. O texto já é significativo por sintetizar perspectivas moralistas em linha com as dos críticos britânicos de 30 anos antes—E. F. S. Pigott também via *Salomé* como um tabu de natureza religiosa e psicosssexual—, mas ele também se mostra relevante por tomar como base as pesquisas de Nordau sobre erotomania—propostos em seu *Degeneração* (1892), um controverso estudo sobre as supostas relações entre modernidade, transtorno mental e expressão artística.

Em seu *Degeneração*, Nordau, em síntese, elabora a hipótese de que a sociedade moderna, por conta dos excessos de estímulo e da competitividade econômica que lhe são intrínsecos, é uma sociedade fértil ao surgimento de pessoas com transtornos mentais. (NORDAU, 1895, pp.1-7; SÖDER, 1991, pp.474-77) Essa hipótese em si não é errada, mas Nordau se equivoca ao incluir nela sua premissa de que, entre essas pessoas, estariam muitos artistas modernos, responsáveis por espalhar seus próprios transtornos pela sociedade por meio de suas obras.

Por exemplo, para ele, Richard Wagner (1813-83) estaria contribuindo para a emergência de novas histerias neurastênicas na sociedade por meio das emoções exacerbadas e exaustões nervosas de suas músicas. (NORDAU, 1895, pp.171-213) Charles Baudelaire (1821-67), por sua vez, estaria contribuindo para a emergência de novas histerias degenerativas por meio das febres emocionais e imoralidades patentes de seus poemas. (NORDAU, 1895, pp.271-96) Friedrich Nietzsche (1844-1900), por fim, estaria contribuindo para a emergência de novas paranoias megalomaniacas por meio das

manias de perseguição e sentimentos de grandeza intrínsecos às suas teorias. (NORDAU, 1895, pp.415-70)

Em seu estudo, Nordau também sugere uma perspectiva particular sobre Wilde, para ele responsável por suscitar histerias narcisistas na sociedade por meio de sua busca por fama e imagem. (NORDAU, 1895, pp.317-19) Wilde, ademais, estaria contribuindo para uma degeneração social por meio de suas obras, cuja filosofia de “arte pela arte” não fazia senão mascarar sua verdadeira imoralidade e falta de compromisso para com seu povo e cultura. (NORDAU, 1895, pp.319-20) Um sintoma de imoralidade nas suas obras seria então sua erotomania, entendida como uma fixação por temas sensuais, em geral relacionados a uma pessoa inalcançável, sintomática de um indivíduo pervertido contra a civilidade da sua própria gente. (NORDAU, 1895, p.451)

O autor do *Correio Paulistano*, então, não deixa de sugerir uma interpretação correta ao reconhecer uma erotomania no cerne do enredo da peça: ao longo da narrativa, Salomé de fato desenvolve uma fixação por Jokanaan, incorruptível e inalcançável, resolvendo-se por se valer de seu corpo para obter um beijo forçado de seus lábios sem vida. No entanto, é claro que sua perspectiva sobre a natureza pecaminosa e patológica da peça, à maneira da de Nordau, é ela mesma conservadora e paralogística: seu raciocínio, tal como o de Nordau, tem por base menos confirmações científicas do que seus próprios valores resistentes às mudanças sociais cada vez mais correntes em sua cultura.

Essa resistência a uma Salomé wildeana também pode ser verificada em uma crítica à ópera de Strauss publicada no *Correio da Manhã* de 15 de julho de 1920, três dias antes de Vix tornar a encená-la nos palcos brasileiros. O autor, não identificado, retorna às suas lembranças das versões de Borelli e Bellincioni para esclarecer como essa peça não faz senão “reeditar concupiscências carnavais engendradas no cérebro doentio de Oscar Wilde” (TEMPORADA, 1920, p.3), criando palco para sua atriz “desatar um a um os sete véus até desnudar seu ressequido tronco sobre o qual estudantes da faculdade poderiam facilmente sabatar sobre anatomia.” (TEMPORADA, 1920, p.3) Esse crítico, com efeito, resgata na memória como “tais exposições de perversão humana puseram no público frêmitos de horror”, e conclui como a empresa de Mocchi não teve senão uma “bizarra lembrança” nesse seu projeto de “reeditar, por amor à arte sinfônica, o bíblico episódio de moderníssima e desasseada falsificação.” (TEMPORADA, 1920, p.3)

Ele por fim comenta contra a peça:

Dentre os espectadores do Municipal, os maiores de quarenta anos refrescaram os escaninhos da memória, e os que mal estão desabrochando ao sol da primavera presenciaram o lance fisiopsicológico de uma depravada que, no paroxismo bruto dos sentidos, oscula os lábios de uma cabeça decepada. (TEMPORADA, 1920, p.3)

A perspectiva do autor do *Correio da Manhã*, então, repete uma receita moralista segundo a qual a Salomé de Wilde, por seu enredo profano e perverso, seria um caso psicopatológico perigoso por seu potencial de vir a corromper os mais jovens.

Essas críticas à ópera de Strauss em nenhum momento se manifestam claramente contra ela ou a seu favor, mas elas parecem estar relacionadas ao fato de que, enquanto a peça foi encenada normalmente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela foi impedida de ser encenada no Theatro Municipal de São Paulo. A edição de *A Gazeta* de 7 de agosto de 1920 resume tal cancelamento, esclarecendo como a coordenação do teatro paulistano tomou tal decisão com base no fato de que “algumas de suas cenas atentariam contra o pudor das famílias.” (ESTAÇÃO, 1920, p.1) Na edição de *A Gazeta* de 11 de agosto, Vix, entrevistada sobre a polêmica, expressou sua insatisfação ao veto a tal “perfeito trabalho de arte”, salientando como ela o representara sem impedimentos “em Madri, uma das cidades mais católicas do mundo, na presença de Afonso XIII, da Rainha Victoria Eugênia e da Rainha Cristina.” (ÓPERA, 1920, p.1) Note-se que Vix foi provavelmente evasiva nessa resposta ao evitar a informação de que a peça havia sido proibida por atentado ao pudor e sugerir a perspectiva de que a motivação teria no cerne uma natureza religiosa. A crítica da época, afinal, sugere como sua falta de pudor não estava restrita à sua heresia, ao seu tratamento de figuras bíblicas de maneira tão controversa, estendendo-se também à sua efetiva perversão, centrada em uma sensualidade patente e macabra. Seja como for, a proibição da peça em São Paulo, então o emergente centro econômico do país, mostra como a seu progresso material não se seguiu de imediato um progressismo cultural, tensão essa que logo se tornaria mais evidente na resistência de muitos críticos da época às emergentes estéticas modernistas. (VERGARA, 2015, pp.98-126)

Uma das mais impactantes conexões entre Salomé e psicopatologia, porém, não se encontra em um periódico de São Paulo, mas em um do Rio de Janeiro, em uma matéria sobre o Dia do Alienado publicada em *O Imparcial* no dia 4 de janeiro de 1927. Para esse artigo, os repórteres fizeram uma visita ao hospício Praia da Saudade, na zona sul da cidade, a fim de registrar seu testemunho sobre as atividades ali realizadas em celebração à data. Embora a reportagem tenha por objetivo dar visibilidade aos internos, o tom pejorativo de sua linguagem revela como, à época, perspectivas científicas sobre a saúde

mental competiam com perspectivas leigas predispostas a tomá-la como objeto de escárnio. Ao longo do registro, é possível ler, por exemplo, como os internos “se divertiam mutuamente com suas próprias manias”, até que, “ao som de duas bandas de música, esses loucos se puseram, então, a dançar animadamente.” (DIA, 1927, p.1) Ao tratar de certos “flagrantes doidos” (DIA, 1927, p.1), curiosidades que o grupo testemunhou sobre os internos ao longo da visita, o autor então providencia os seguintes relatos sobre um rapaz e uma moça em particular:

Aproximou-se, então, um efebo caboclo que, sem nada ter de Oscar Wilde, todavia pratica a poesia e exalta o sodomismo [sic]... Em verdade, porém, seus versos são tão equilibrados como banais, e ele próprio parece a mais tímida, talvez a mais arcangélica, das criaturas. [...] [Então] uma Salomé preta passou perto, preocupada na estilização de passos coreográficos. Demente precoce, anda, ainda, langorosa e sonhadora, à procura da cabeça de São João Batista. (DIA, 1927, p.11)

Essa matéria, permeada por perspectivas racistas, mais uma vez mostra como Salomé veio a se estabelecer como um paradigma de loucura à cultura da época, a ponto mesmo de ser explorada para caracterizar casos efetivamente psicopatológicos. O próprio Wilde, primeiro, é explorado para pintar a imagem do “efebo caboclo” que escreve poesias e elogia a sodomia, uma clara referência ao teor erótico de sua literatura, bem como ao fato de que no passado ele mesmo fora condenado à prisão por indecência. Sua Salomé, então, é explorada para pintar a imagem da “Salomé preta” que percorria o lugar em passos coreografados, uma clara referência à sua dança dos sete véus, bem como a seu projeto último de obter a cabeça do profeta para si. Nos casos anteriores, em que os críticos estabelecem uma conexão entre Salomé e inúmeras perversões de natureza moral e patológica, é possível reconhecer neles claras preocupações com relação aos possíveis efeitos de sua índole e de sua narrativa sobre a sociedade. O crítico do *Correio Paulistano*, por exemplo, teme que Salomé possa ser um caso de erotomania, uma enfermidade do cérebro, mas cuja expressão na forma de espetáculo pode vir a ter efeitos nocivos sobre a população. O crítico do *Correio da Manhã*, por sua vez, teme que Salomé, por sua sensualidade e por sua busca obsessiva pelos lábios de Jokanaan, venha a ter efeitos nocivos em especial sobre os mais jovens. Essas perspectivas são de fato consistentes com a explicação em *A Gazeta* de que o Theatro Municipal de São Paulo proibiu a encenação da peça por considerar que algumas de suas cenas possam atentar contra o pudor das famílias. O repórter de *O Imparcial*, no entanto, não parece ter receios com relação aos possíveis efeitos nocivos de Salomé sobre as pessoas; para ele, ao contrário,

Wilde e Salomé são antes referências risíveis, ridículos, convenientes para ironizar esses internos em suas cômicas enfermidades.

Seja como for, essas publicações mais uma vez mostram como Oscar Wilde e Salomé vieram a se tornar no Brasil da *Belle Époque* sinônimos para psicopatologia, em geral em referência a uma série de supostas relações entre transtorno mental e corrupção moral.

Conclusão

Este estudo examina uma série de matérias sobre a peça *Salomé* de Oscar Wilde publicadas no Brasil em sua *Belle Époque*, em princípios do século XX, com o objetivo de mostrar como a cultura brasileira desse período experimentou sua própria vertente de salomania.

Enquanto na Europa a figura de Salomé foi explorada sobretudo à luz de estéticas simbolistas e decadentistas, no Brasil ela viria a ser explorada sobretudo em um contexto cultural de **emergência modernista**. No Brasil, a virada do século XIX para o XX foi marcada por um processo de profunda transformação social, caracterizada pela evolução do país de uma antiga condição de colônia açucareira a uma nova condição de república cafeeira. Enquanto a cultura do Brasil colonial era fortemente influenciada pelo imperialismo português e pela estagnação de um regime escravista, a cultura do Brasil republicano viria a se estruturar cada vez mais sobre a realidade nacional e as contradições de um regime liberal. (PRADO JÚNIOR, 1945, pp.167-293) Na literatura, um reflexo de tais mudanças foi a crescente contestação de estéticas por demais eruditas—o Parnasianismo em particular—por parte de escritores interessados em explorar segmentos mais variados dessa nova sociedade. (FISCHER, 2003, pp.43-94) Assim, se o Parnasianismo pregava um formalismo de feições clássicas e o mais isolado possível de preocupações sociais, esses novos escritores vinham propor uma fluidez de feições populares o mais próxima possível de tais preocupações. Uma das principais inquietações da cultura brasileira do início do século XX, então, era procurar estratégias para compreender e retratar as complexidades de sua nova realidade cosmopolita.

É nesse momento da cultura brasileira que podemos encontrar alguns dos casos mais expressivos de uma salomania.

As revistas *Fon-Fon!* e *O Malho*, por um lado, são exemplos de como Salomé foi explorada de maneira positiva, vindo a ser reconcebida em novas obras e personagens consistentes com a realidade brasileira do novo século. Todos os casos examinados são

representativos de tal tendência entre os escritores da época de se reapropriarem da personagem: Vinício da Veiga recria o início da peça de Wilde na forma de um soneto, Álvaro Moreira recria a necrofilia de Salomé em si mesmo como objeto, Olegário Marianno a recria em uma fascinante mulher moderna. O caso mais expressivo, contudo, é a Salomé de Di Cavalcanti, uma mulher brasileira moderna, vestida segundo à moda da época, planejada de modo a favorecer as mulheres em sua curiosidade por explorar uma sociedade cada vez mais multifacetada. Cavalcanti, com efeito, viria a ser um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, organizada em São Paulo em fevereiro de 1922 como marco fundador do que viria a se consagrar como o Modernismo Brasileiro. Cavalcanti viria a trabalhar um figurino parecido com o de Salomé em *Cinco Moças de Guaratinguetá* (1930), tela em que retrata cinco mulheres mulatas de uma família de classe média nas ruas dessa cidade no interior paulista. Esses casos, portanto, mostram como Salomé, em particular a Salomé de Wilde—por vezes via Richard Strauss—, veio a se tornar para muitos artistas brasileiros da época uma espécie de mito, isto é, de imagem e narrativa mínimas à concepção de novas obras à luz de uma nova realidade.

Os jornais *Correio Paulistano*, *Correio da Manhã* e *O Imparcial*, por outro lado, são exemplos de como Salomé foi explorada de maneira negativa, vindo a ser reconcebida em um paradigma para inúmeros transtornos mentais e corrupções morais supostamente relacionados à vida moderna. Os casos em exame são também representativos de tal tendência entre os críticos da época de recalcarem a personagem: o crítico do *Correio Paulistano* toma Salomé como um caso patológico de erotomania, o crítico do *Correio da Manhã* a toma como produto da mente doentia de Wilde, o repórter de *O Imparcial* toma ambos, Wilde e Salomé, como referências para esclarecer certos casos de transtorno mental. Essa tensão entre sanidade e insanidade, intrínseca a uma tensão entre tradição e modernidade, é um tema que de fato viria a permear as críticas de muitos periódicos brasileiros ao longo dos anos seguintes, época em que o Modernismo Brasileiro viria de fato a se consolidar como uma estética emergente. Plínio Salgado (1895-1975), crítico conservador que em 1932 fundaria a Ação Integralista Nacional—partido inspirado no fascismo italiano—, considerava a estética modernista de fato um sintoma de uma psicopatologia, uma expressão material por parte de pessoas com verdadeiros transtornos mentais. Em um artigo publicado em *A Gazeta* em 12 de março de 1921, ele viria inclusive a chamar os artistas modernos de “Juquery das novas estéticas” (SALGADO, 1921, p.1), uma clara referência ao Hospital Psiquiátrico de Juqueri em São Paulo. Para ele, em síntese, enquanto o Parnasianismo, em sua erudição e requinte, era um caso de sanidade

e civilidade nas artes, o Modernismo, em sua vulgaridade e experimentalismo, era um caso de insanidade e incivilidade nas artes.

Ele escreve sobre as tensões entre as estéticas parnasiana e modernista:

A liberdade de sentir e de pensar não póde ir ao ponto de considerarmos expressões de beleza as idéas delirantes, as phrases sem sentido, os symbolos indefiniveis e incomprehensíveis que só attestam atrophia e degenerescencia. Tambem a liberdade do estylo não justifica as formas aguadas, os dizeres infantis ou corriqueiros, as metrificações de rythmos só percebidos pelos autores, o desprezo pelas exigencias da euphonia e da syntase. (SALGADO, 1921, p.1)

Esses casos, portanto, mostram como Salomé, sobretudo a Salomé de Wilde, veio a se tornar para muitos críticos brasileiros da época uma espécie de psicopatologia, de imagem e narrativa mínimas à explicação de novas loucuras à luz de uma nova realidade. Em suma, então, esses materiais revelam como a cultura e a mídia brasileiras da *Belle Époque*, do começo do século XIX, experimentaram uma fixação pela personagem Salomé, em particular como reimaginada por Oscar Wilde, que viria a culminar em uma controversa linguagem sobre os limites da modernidade. Para alguns, sua insubmissão e vontade de saber se tornariam características paradigmáticas para se compreender as mulheres e os contornos da cultura em um novo mundo cada vez mais cosmopolita. Para outros, sua insubmissão e vontade de saber se mostrariam características paradigmáticas para se compreender exatamente em que medida essas novas mulheres e esses novos contornos não eram sintomas de um mundo novo cada vez mais degenerado. Seja como for, esses materiais enfim revelam como Oscar Wilde e sua literatura em pouco tempo vieram a influenciar uma cultura tão remota à britânica como a brasileira, criando um vocabulário e uma imaginação para as pessoas de um novo século se expressarem tanto sobre seu otimismo quanto sobre seu pessimismo com relação a uma realidade em crescente processo de transformação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo No. 2022/09946-3

Referências Bibliográficas

A ESTAÇÃO LYRICA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1920, p.1.

A ÓPERA SALOMÉ. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1920, p.1.

A TEMPORADA LYRICA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1920, p.3.

BRASIL. [Constituição (1891)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1891*. Brasília, DF: Presidência da República, 2026. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm. Acesso em: 21 jan. 2026.

DIA DO ALIENADO. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1927, p.1, p.11.

ENRICO. “Salomé de Strauss no Municipal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1909, Correio dos Theatros, p.3.

FIGUEIREDO, Cláudio; SANTOS, Nubia Melhem. *Panorama da Ópera no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2022.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo Brasileiro: entre Ressonância e Dissonância*. Porto Alegre: 2003.

JOSEPHUS, Flavius. *The Works of Josephus*. Trad. William Whiston. Londres: Ward, Lock, and Co., 1878.

LEITE, Orlando da Silva. *Rui Barbosa: o Plantador de Carvalho*. São Paulo: FFLCH, 2020.

NORDAU, Max. *Degeneration*. Trad. Desconhecido. Nova York: D. Appleton & Company, 1895.

OLIVEN, Ruben George. “A Atualidade de Rui Barbosa”. In: *Rui Barbosa: uma Personalidade Multifacetada*. Org. Marianne Wiesebron e Marilene Nagle. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

OWENS, Susan. “Aubrey Beardsley and *Salomé*”. In: *Oscar Wilde in Context*. Ed. Kerry Powell e Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp.110-24.

POWELL, Kerry e RABY, Peter. *Oscar Wilde in Context*. Ed. Kerry Powell e Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1945.

PRICE, Steven. “A Short History of *Salomé*”. In: *Oscar Wilde in Context*. Ed. Kerry Powell e Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp.328-38.

SÖDER, Hans-Peter. “Disease and Health as Contexts of Modernity: Max Nordau as a Critic of Fin-de-Siècle Modernism”. In: *German Studies Review*, Vol. 14, No.3, 1991, pp.473-87.

THEATRO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 de agosto de 1920, p.4.

VERGARA, Jorge. “Homofobia e Efeminação na Literatura Brasileira: o Caso Mário de Andrade.” In: *Revista Vórtex*, vol.3, no.2, Curitiba, 2015, pp.98-126.

WIESEBRON, Marianne; NAGLE, Marilene. *Rui Barbosa: uma Personalidade Multifacetada*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.