



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
COMPARADA**

Fabiana Pereira do Amaral

**A DANÇA COMO SIGNO NA CONSTRUÇÃO DO
MITO DE SALOMÉ – UM OLHAR COMPARATIVO
SOBRE OS TEXTOS DE MC (6:17-29), MT (14:3-12) E O
FILME *SALOMÉ* (1923).**

Orientador: Prof. Dr. André Leonardo Chevitaese

Rio de Janeiro
2013

Ficha Catalográfica

AMARAL, Fabiana Pereira do.

A Dança como Signo na Construção do Mito de Salomé – Um Olhar Comparativo sobre os Textos de Mc (6:17-29), Mt (14:3-12) e o Filme *Salomé* (1923) / Fabiana Pereira do Amaral – Rio de Janeiro, 2013.

VII, 89f.

Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de História – 2013.

Orientador: André Leonardo Chevitarese.

1 – Salomé; 2 – Dança; 3 – Cinema; 4 – Evangelhos; 5 – História Comparada.
Dissertações. I – CHEVITARESE, André Leonardo. II – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto de História. III – A Dança como Signo na Construção do Mito de Salomé – Um Olhar Comparativo sobre os Textos de Mc (6:17-29), Mt (14:3-12) e o Filme *Salomé* (1923).

Fabiana Pereira do Amaral

A DANÇA COMO SIGNO NA CONSTRUÇÃO DO MITO
DE SALOMÉ – UM OLHAR COMPARATIVO SOBRE OS
TEXTOS DE MC (6:17-29), MT (14:3-12) E O FILME *SALOMÉ*
(1923).

**Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História
Comparada, Instituto de História,
da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos
requisitos necessários à obtenção
do título de Mestre em História
Comparada.**

**Orientador: Prof. Dr. André
Leonardo Chevitarese.**

Rio de Janeiro
2013

Fabiana Pereira do Amaral

**A DANÇA COMO SIGNO NA CONSTRUÇÃO DO
MITO DE SALOMÉ – UM OLHAR COMPARATIVO
SOBRE OS TEXTOS DE MC (6:17-29), MT (14:3-12) E O
FILME *SALOMÉ* (1923).**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Comparada.

Aprovada por:

Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese

Prof^a. Dr^a. Maria Regina Cândido

Prof^a. Dr^a. Marina Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2013

*A minha mãe, exemplo de força
que talvez eu nunca consiga ter,
e a minha avó, exemplo de
sabedoria que talvez eu nunca
consiga alcançar, qualidades que
não são ensinadas em sala de
aula.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, e, sobretudo, a Deus, pois sem Ele eu não existiria. Devo tudo o que sou ou tenho a Ele, e quaisquer palavras tornam-se supérfluas diante da infinita Força Criadora de todas as coisas.

Aos meus pais, por eu ter me tornado o que me tornei, e a minha família, tias e primos, pelo apoio que sempre recebi. Em especial à memória de meus avós, Antônio e Francisca, exemplos de força, caráter e firmeza de princípios. Foram os pilares que me possibilitaram chegar até aqui e que, com certeza, me levarão muito além.

Ao PPGHC e a todos os professores que atravessaram comigo parte dessa trajetória difícil e turbulenta, cheia de dúvidas, percalços e recomeços, mas que agora chega ao fim como uma grande vitória. Em especial ao meu orientador, Prof. Dr. André Chevitarese, que no momento mais instável desses dois anos me acolheu e apoiou, estando sempre disponível para discutir ideias, dirimir dúvidas, desatar nós, e para ouvir e debater possíveis caminhos a serem percorridos. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante os dois anos de pesquisa.

O trabalho do pesquisador é um processo exaustivo, solitário, mas que sem o apoio dos amigos, ainda que à distância, não pode ser feito. Peço desculpa pelas ausências nesses dois anos, e agradeço infinitamente pela compreensão e pela amizade. Sem vocês seria impossível. Maria Alice Motta, Mauricio Folly, Vanessa Tozetto e Eloá Teixeira, amigos de longa data e que eu quero manter em minha vida para sempre, agora se multiplicando com a presença dos pequenos Thales e Noah, saudade dos encontros da Confraria. Mein lieber Freund Álvaro Bragança, aqui citado sem seus títulos porque, embora um professor e um mestre sem igual, é, principalmente, um amigo querido, sempre disponível e disposto a ouvir e ajudar. Minhas caras Padawans, a maioria agora já Jedi: Alinde Kühner, Isabela Albuquerque e a xará Fabiana Arruda, pelos encontros, viagens (reais e surreais), confissões, risadas, desabafos, enfim, foi mais fácil enfrentar tudo com nossos Conselhos no bar de Tatooine. E, afinal, para que doutorado se Jedi só vai até Mestre? Mas ainda assim vamos em frente, e nosso próximo patamar é o Conselho Branco – porque nós podemos.

E por falar em Conselho Branco, não posso deixar de agradecer às queridas Nagz, que as longínquas terras Valinoreanas me trouxeram. Jedi corvinal Alinde,

sonserina Lilian Oricolli, Iufana Isabel Nori e a companheira de casa, a grifana Cleonice Machado, obrigada pelos surtos, pelas piadas, pelas brincadeiras e também pelos puxões de orelha, vocês não imaginam o quanto foram importantes. E mais recentemente a caloura Ana Marthendal da Luz, ainda sem casa – quando passará pelo chapéu seletor? –, mas companheira diária de paixões francesas e francófonas. E também tenho que agradecer à arrobinha Lílian Buzzetto, pelos momentos de desabafo, planos de dominação mundial e análises científicas sobre a vida, o universo e tudo mais. Sem a presença de todos vocês – ainda que na maioria das vezes uma presença virtual – certamente eu não teria conseguido chegar até aqui. Muito obrigada por tudo.

RESUMO

AMARAL, Fabiana Pereira do. **A Dança como Signo na Construção do Mito de Salomé – Um Olhar Comparativo sobre os Textos de Mc (6:17-29), Mt (14:3-12) e o Filme *Salomé* (1923)**. Orientador: Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese. Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2013. Dissertação (Mestrado em História Comparada).

Nossa dissertação propôs um estudo acerca da construção histórica da personagem Salomé, e a diferença de discurso entre as narrativas de sua vida feitas no século I e no século XIX. Para isso, utilizamo-nos do aporte metodológico da História Comparada segundo a visão de Marcel Detienne, além dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso e da História Cultural.

Foi possível identificar, na documentação estudada em ambos os recortes temporais, uma maior preocupação em fazer encarnar ideologias do que propriamente uma tentativa de investigação histórica. Salomé passa de personagem secundário, nos textos do I século, a protagonista nas criações do século XIX, em muito graças ao imaginário cultural que fixou, em um período de longuíssima duração, padrões morais e de comportamento esperados das mulheres – padrões esses que exerciam pesado controle principalmente sobre o corpo feminino. Daí a dança ser um importante elemento para, na visão moderna, transformar a jovem filha de Herodias em algoz do profeta João Batista em lugar de sua mãe.

ABSTRACT

AMARAL, Fabiana Pereira do. **A Dança como Signo na Construção do Mito de Salomé – Um Olhar Comparativo sobre os Textos de Mc (6:17-29), Mt (14:3-12) e o Filme *Salomé* (1923)**. Orientador: Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese. Rio de Janeiro: PPGHC/UFRJ, 2013. Dissertação (Mestrado em História Comparada).

Our dissertation proposed a study on historical building of the character Salome and on the difference between the messages in the narratives about her life conceived in the first and in the nineteenth centuries. In order to do that, we used the methodological contribution of Comparative History according to Marcel Detienne's view, as well as the theoretical assumptions of Discourse Analysis and Cultural History.

It was possible to identify, in the documents studied from both periods, a major concern in embody ideologies than, actually, in an attempt to historical research. Salome goes from a secondary character in the first century narratives to the protagonist in the creations of the nineteenth century, mostly, due to the cultural imaginary that has set moral and behavior patterns which should be expected from women, during a very long period - those patterns exerted great control mainly over the female body. Thus, in modern vision, dance comes as an important element to turn the young daughter of Herodias in the executioner of the prophet John, the Baptist, in her mother's place.

Sumário

Lista de Abreviaturas	7
INTRODUÇÃO	8
I - A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM – SALOMÉ, REALIDADE OU FICÇÃO?	13
1.1. Da documentação	13
1.2. Confrontando os textos canônicos – uma questão de historicidade	15
1.2.1. As Marcas de uma Narrativa	20
1.2.2. Das mulheres	23
1.3. Mc 6:17-29 e Mt 14:3-12 – Semelhanças e diferenças	28
1.4. Discípulos e Mestres: Heranças de uma tradição	30
II - CULTURA E HISTÓRIA – PERSPECTIVAS E ATRAVESSAMENTOS	33
2.1. Atravessamentos culturais	33
2.2. Aspectos morais dos primeiros cristãos	34
2.2.1. Dos Modelos Morais	38
2.3. Simbologia da presença/ausência – representações e diálogos entre imagem e texto	41
III - SAGRADO E PROFANO, VIDA E MORTE – OS MODELOS DECADENTISTAS E O CINEMA	58
3.1. História no cinema, cinema na História	59
3.2. Darwinismo social e religiosidade – Embates e consequências	61
3.3. “Salomania”, ou a decadência	63
3.4. Salomé na simbologia orientalista: A mulher como um mal	65
3.5. A Salomé de Nazimova	66
3.6. Análise comentada do filme	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

Lista de Abreviaturas

1Cor	1 Coríntios
1Pd	1 Pedro
1Rs	1 Reis
1Tm	1 Timóteo
2Sm	2 Samuel
AJ	Antiguidades Judaicas
AR	Antiguidades Romanas
At	Atos dos Apóstolos
Est	Ester
Gn	Gêneses
HR	História de Roma
Jo	Evangelho de João
Js	Josué
Lc	Evangelho de Lucas
Lv	Levítico
Mc	Evangelho de Marcos
Mt	Evangelho de Mateus

INTRODUÇÃO

Não pareis de dançar, encantadoras meninas! Quem se aproxima de vós não é um obstáculo a vosso entretenimento, um olho mau, um inimigo das jovens. Sou o advogado de Deus perante o diabo. Esse diabo é o espírito do peso. Vós, tão leves, como poderia eu ser inimigo das divinas danças? Ou dos pés das jovens de graciosos tornozelos?

Friedrich Nietzsche

“[...] dança não é apenas uma arte, mas um modo de viver”, defende Roger Garaudy (1980:13). Para além das possíveis considerações filosóficas que tal assertiva pode nos conduzir, referimo-nos a ela para que se recorde, sempre, que a dança é parte inerente da cultura da maioria das sociedades, de todos os tempos que podemos estudar. Talvez não com *status* de arte, conceito relativamente recente, mas sim como manifestação de um modo de vida de determinados indivíduos, especialmente quando nos referimos a sua religiosidade. Seria a princípio insensato afirmar que podemos detectar sinais em pinturas rupestres de rituais onde a dança era praticada; embora não seja uma hipótese absurda, não dispomos de elementos suficientes que sustentem essa conclusão. Entretanto, do Antigo Egito temos muitos indícios dessa prática: Afrescos em túmulos, baixos-relevos nos templos, blocos de argila e vasilhas de barro, inúmeros registros de procissões e cortejos funerários que são acompanhados por dançarinos e dançarinas, além de ritos de fertilidade e de ceifa e vindima.

A dança se confunde com o teatro na Grécia Antiga, ambos formando uma unidade, com um importante papel cívico-religioso. Desde o treinamento do exército até a crítica política, passando pela educação dos cidadãos da pólis e a exaltação de divindades, o teatro e a dança faziam parte da vida helênica, e neles as mensagens eram passadas através de embates entre o coreuta e o coro dançante (*dithýrambos agôn*) na tragédia, ou de diálogos entre o coro e o público (*parábasis*) na comédia, narrando os percalços dos protagonistas.

Entre os povos semitas não foi diferente. No caso dos hebreus, o Primeiro Testamento¹ é prolífico em exemplos de situações onde a dança era usada como forma de expressão,

¹ Optamos aqui por utilizar a nomenclatura **Primeiro Testamento** para a parte da Bíblia moderna que vai do livro de Gênesis a Malaquias, e **Segundo Testamento** para a reunião dos livros do evangelho de Mateus até o Apocalipse, por entendermos que a classificação popular Antigo e Novo Testamentos carrega em si uma conotação doutrinária. A título de pesquisa, o Segundo Testamento em nada substitui ou atualiza o Primeiro, não cabendo, portanto, que este seja chamado de Antigo.

especialmente em seu aspecto religioso: Miriam², irmã de Aarão, dançou e cantou com as mulheres após a travessia do Mar Vermelho, na fuga dos egípcios (Ex 15:20); Davi dançou diante da Arca da Aliança, em uma procissão em meio ao povo – e Micol, sua esposa, após ter criticado sua postura, foi castigada por Deus com a esterilidade (2Sm 6:16-21); quando Moisés desceu do monte Sinai, encontrou o povo fazendo sacrifícios e dançando diante da estátua de um bezerro, rendendo-lhe culto como divindade (Ex 32:19). Longe de debater a historicidade desses relatos, eles são aqui mencionados para que os pensemos com o olhar de estruturas discursivas³ que refletem a maneira pela qual os indivíduos – ou determinado grupo – compreendem e vivenciam sua cultura, sendo, portanto, transmissoras de saberes e poderes relacionados ao período histórico-cultural de sua criação e transmissão.

Mas não devemos entender as construções discursivas como estruturas rígidas. “Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, que às vezes se justapõem, mas que também se ignoram ou se excluem” (Foucault, 2009:52). Tais práticas podem ser manifestas através de signos linguísticos, que representam a linguagem verbal, ou sob outras formas, como esculturas, imagens ou, mais recentemente, gravações (filmes, documentários, etc); formam “um todo dinâmico que abarca o movimento da sociedade: por isso, é lugar de conflitos. Esses conflitos se ‘concretizam’ nos discursos” (Baccega, 1995:48).

Destarte, quando da análise da evolução⁴ de uma narrativa, deve-se ter em mente os aspectos discursivos que a compõe em seus diferentes momentos. Isso não impede, porém, que sob um aspecto histórico-comparativista utilizemo-nos de uma perspectiva diacrônica para refletirmos acerca de duas sociedades distintas no tempo e no espaço. Na visão de Hopkins (2004:11), “o exercício comparativista convida a amearhar as categorias do senso comum, a construir comparáveis que jamais são imediatamente dados e que não visam de modo algum a estabelecer tipologias como também a levantar morfologias”. Assim, ao escolhermos como objeto de pesquisa os diferentes olhares lançados sobre um mesmo personagem em longuíssima

² Ou Maria, na tradução da Bíblia de Jerusalém.

³ Trabalharemos aqui com o conceito de discurso adotado por Orlandi (2002:15): “A palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: como estudo do discurso observa-se o homem falando”. A autora defende ainda que, no discurso, podemos observar a relação entre língua e ideologia, percebendo como a língua produz sentidos por/para os sujeitos (Ibid., 17). “A linguagem serve para comunicar e para não comunicar. As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados. Daí a definição de discurso: o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Ibid., 21). Falamos de estruturas discursivas aqui como construções de sentidos basilares para determinadas práticas e/ou saberes.

⁴ Não utilizamos aqui o termo “evolução” com o sentido de algo que se torna melhor com o passar do tempo, mas, sim, como algo que se modifica a ponto de se tornar uma outra coisa em muitos aspectos (ou mesmo totalmente) diferente de sua manifestação inicial.

duração, especialmente quando de seu aparecimento por volta do século I E.C.⁵ e de sua recepção no Ocidente aproximadamente no século XIX, entendemos estar em consonância com a pesquisa comparativista construtiva proposta por Detienne (2004:47), um “campo de exercício e experimentação” que abarca os conjuntos “das representações culturais entre as sociedades do passado, tanto as mais distantes como as mais próximas, e os grupos humanos vivos observados sobre o planeta, ontem ou hoje”. Buscamos, com essa metodologia, a liberdade de um “deslocamento sem passaporte” (Detienne, 2004:47) entre o século I e o século XIX através da construção de nosso objeto.

A partir desses pressupostos metodológicos, organizamos nossa dissertação em três capítulos chaves: Em um primeiro momento, analisamos as fontes escritas, isto é, os textos bíblicos, contextualizando-os, analisando o discurso construído através da personagem apresentada como filha de Herodias. As perícopes citadas no título desta pesquisa, que aparentam ter valor disciplinar e/ou teológico devido a sua pouca plausibilidade histórica, no discurso elaborado por Marcos apresenta Herodias como a imagem de mulher dominadora, que com suas insinuações e jogos, leva Herodes a matar João Batista para satisfazer seu desejo de vingança pela pregação contrária deste a seu casamento com o Tetrarca. Sua filha Salomé – cujo nome não é apresentado em nenhum dos textos bíblicos, mas que conhecemos através de Josefo – é apenas um veículo para que ela consiga seu intento. Em Mateus, por outro lado, o episódio ganha contornos mais políticos, onde o governante hesita em matar João não mais por considerá-lo justo e sábio, como em Marcos, mas por medo de uma revolta, já que João era um profeta popular. No texto de Mateus, Herodias aproveita-se de uma situação favorável para forçar Herodes a fazer o que ele já desejava. Mais uma vez, a filha de Herodias é apenas uma peça a ser manipulada, e sua dança é usada para sedução – consciente ou não. Os textos não deixam claro se a mocinha tinha consciência do poder de sedução de seus movimentos; em compensação não restam dúvidas acerca da impressão destes sobre o Tetrarca.

O percurso dessa personagem e como ela se desenvolveu ao longo dos séculos são assuntos tratados no segundo capítulo, quando discutimos os conceitos de moral que permeavam a construção do ideário feminino religioso na época em que os evangelhos foram escritos, e como Salomé foi tomada – no lugar de sua mãe, Herodias – para reafirmar costumes e hábitos que se esperavam das mulheres, ou ainda, para criticar aqueles que não eram socialmente desejados. Para isso, lançamos mão da análise imagética de diversas obras de pintores famosos, além de afrescos, baixo-relevo e iluminuras. Através delas, notamos

⁵ Doravante, todas as datas de eventos aqui mencionados farão referência à Era Comum, salvo quando especificado em contrário.

progressivamente como o discurso religioso torna-se automaticamente reconhecido pelo público-alvo de tais obras, já que, inicialmente, a cena era representada completa, com Herodes, Herodias, Salomé dançando e João Batista sendo morto, mas, ao longo do tempo, Salomé assume a primazia, figurando muitas vezes só com a cabeça decapitada de João. Já não são necessárias explicações imagéticas: A festa e a dança estão implícitas através de sua consequência.

A imagem de Salomé que nos chega a partir do século XIX, porém, através de pinturas e textos, é a de uma ninfeta independente e sedutora, que não mede esforços para satisfazer seus desejos, por mais levianos que sejam. Surge então uma paixão desta por João, em nada sugerida nas fontes bíblicas, e, quando esta paixão não é correspondida pelo profeta, Salomé torna-se uma mulher vingativa, disposta a tê-lo mesmo que morto. Ela então seduz o padrasto e tio, já completamente fascinado por ela, e o leva a satisfazer seu desejo. Herodias, já esquecida de forma considerável na cena, torna-se uma personagem totalmente secundária, sem influência nenhuma sobre a filha.

Sendo a dança uma arte efêmera, que a princípio existe apenas no momento em que é executada, optamos por trabalhar, no terceiro capítulo, não com um espetáculo, mas com uma película cinematográfica, por entendermos que nesse tipo de registro podemos analisar influências da época em que foi produzido, além de nos permitir dispor de meios de intercâmbio de linguagens, fazendo uma análise detalhada da obra e transformando-a em texto para, então, confrontá-la com a análise da documentação textual. O filme de 1923, dirigido por Charles Bryant e estrelado por Alla Nazimova, foi escolhido para representar a sedutora Salomé por se tratar de um filme *sui generis* em muitos aspectos. Ele é inspirado diretamente no texto de Oscar Wilde, o principal responsável pela construção dessa imagem de ninfeta que nos chegou a partir do século XIX, e cujo trabalho foi inspirador para diversos outros autores Decadentistas. O filme é gravado quase como uma peça de teatro, com poucas mudanças de cenário e figurino, e é considerado por vários autores como sendo o primeiro filme de arte da indústria cinematográfica dos EUA. Com um figurino e uma caracterização bastante vanguardistas, foi um grande fracasso de público por desafiar frontalmente a puritana sociedade norte-americana da época, recebendo fortes críticas, tanto favoráveis quanto desfavoráveis.

Mas por que o foco saiu de Herodias, a mulher de família poderosa que divorciou-se de seu primeiro marido e pai de sua filha para casar-se com o cunhado, o Tetrarca da Judeia, e passou para uma “mocinha” (a palavra usada para se referir à Salomé, no texto original, não é *koré*, “moça”, mas *korásion*, “mocinha”), alçada então à condição de jovem sedutora e irresistível? Nossa hipótese principal reside na influência da dança executada por esta. Os

registros de danças encontrados no Primeiro Testamento são todos relacionados, de alguma forma, a eventos religiosos (seja por comemoração a vitórias militares, seja por supostos “livramentos” concedidos por Deus, como a travessia do Mar Vermelho, como citado anteriormente). Por outro lado, a única dança diretamente mencionada nos textos do Segundo Testamento não só ocorre durante uma festa “profana” – o aniversário de Herodes –, como ainda resulta na morte de um homem considerado santo por seus seguidores. Além disso, no contexto da sociedade norte-americana do fim do século XIX e início do XX, as artes (a dança e o cinema, sobretudo) começavam a trazer uma inversão de poderes entre os gêneros – e para isso utilizavam-se da noção orientalista da época, acabando por solidificar a fantasia cultural onde o oriente é o lugar por excelência da paixão decadente.

Desta forma, o elo que parece unir a mocinha descrita pelos evangelistas, cuja sensualidade é manipulada pela mãe, e a jovem mulher idealizada por poetas, dramaturgos e diretores na virada do século XIX para o XX é a dança, mantida em ambas as narrativas. Salomé e sua dança acabam por ser um reflexo de sua época – seja na narrativa bíblica, seja nas peças, poesias e filmes feitos sobre ela vinte séculos depois. Trabalhamos nossa pesquisa nessa linha, buscando dados, inferências e reflexões que apontassem as diferenças e similitudes dessa personagem tão pouco estudada academicamente, mas tão presente no imaginário dos artistas.

CAPÍTULO I: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM – SALOMÉ, REALIDADE OU FICÇÃO?

As Escrituras bíblicas, como toda literatura e mais do que qualquer literatura, são um contínuo reescrever o que já foi escrito.

Julio Trebolle Barrera

1.1. Da documentação

Quando nos propomos a estudar textos religiosos, sempre nos deparamos com as questões: quanto de plausibilidade histórica há nesses textos? O que podemos depreender de determinada sociedade, em determinado tempo, através de seu discurso religioso? Tanto mais difícil tal tarefa se torna quanto mais imerso nesse discurso estamos. No caso dos cristianismos originários⁶, além de, nos dias hodiernos, vivermos em uma sociedade pautada por princípios morais judaico-cristãos – independente de religiosidade pessoal –, os primeiros textos sofreram uma longa influência de copistas e tradutores, que muitas vezes alteraram seu sentido primevo (Ehrman, 2006). Desta forma, o estudo historiográfico dos textos e personagens bíblicos sempre se mostra um grande desafio, mas, dado o caráter científico da pesquisa em História, acreditamos que tais influências não devem preocupar os historiadores: quando bem embasados com um arcabouço teórico seguro e manuseando de forma correta as metodologias selecionadas para a pesquisa, qualquer material, de qualquer época, pode ser trabalhado sob viés histórico. Além disso, como bem ressaltou Selvatici (2000:93-94):

Ao historiador, cabe o papel de São Tomé, aquele que precisa ver para crer, que não se baseia num pressuposto de fé, mas na confrontação de dados empíricos ou ideológicos selecionados, cruzados, seriados, todos fornecidos pela documentação, com as informações colocadas pela bibliografia concernente ao objeto de estudo, sempre no intuito de se fazer a relação do texto para com o contexto no qual ele foi produzido. No caso da Bíblia especificamente, que se trata de uma compilação de

⁶ Ao longo deste trabalho, quando nos referirmos a Judaísmo ou Cristianismo, queremos deixar implícita a ideia plural dos mesmos. Nas palavras de Chevitarese e Cornelli (2007:23): “[...] as inúmeras oportunidades de contato envolvendo as comunidades judaicas (e/ou cristãs) e politeístas disseminadas na bacia mediterrânea, [...] [proporcionam], em níveis locais, especificidades no ver, no sentir, no praticar essas experiências religiosas no interior dessas mesmas comunidades. Na medida em que reconhecemos esses encontros (deve-se incluir também neste raciocínio a própria cidade de Jerusalém), admitimos também uma transformação local nas experiências vividas pelas comunidades judaicas, cristãs e politeístas, proporcionando reproduções locais diferentes (por menor que possam parecer essas mudanças)”.

textos que apresenta gêneros literários⁷ diversos, de diferentes períodos históricos, torna-se necessária a identificação do gênero a que pertence o discurso, a compreensão de tal gênero na época em que surgiu o relato analisado, a exposição das características mais gerais do autor (quando conhecido) e, obviamente, a contextualização histórica do relato em questão e para que público ele se dirigiu.

Na trilha desse desafio, este trabalho pretende dedicar um olhar mais atento a uma personagem contraditória, tão conhecida quanto obscura: Salomé⁸, filha de Herodias, enteada de Herodes Antipas. A mesma que, com sua dança, cativou o padraço, a ponto de este ofertar-lhe o que ela desejasse, comprometendo-se diante dos convidados de sua festa e não podendo voltar atrás em sua promessa quando ela lhe pediu a cabeça do profeta João, conhecido como Batista.

Que traços historicamente plausíveis essa perícopa pode conter? Possivelmente muito poucos, ou mesmo nenhum, além da morte do profeta pelas mãos do Tetrarca. Os Evangelhos que narram a morte de João Batista são Mc e Mt: o primeiro foi escrito por volta 65-75, e o segundo entre os anos 80-90. Ora, os eventos narrados pelos evangelistas situam-se em torno dos anos trinta⁹. Além disso, a própria construção da cena nos dá indicações do direcionamento do discurso; Marcus (2009:395), em seu comentário acerca de Mc 6:21, nos diz que tanto os Rabinos quanto os Pais da Igreja desaprovavam festas de aniversários, especialmente para reis, considerando-as celebrações de idolatria, lembrando que estas não eram observadas pelo Judaísmo antigo. Uma festa de aniversário para Herodes, onde um profeta é morto a pedido de uma mulher, sem dúvida é um argumento bastante forte tanto para confirmar o aspecto terrível do seu reinado¹⁰ quanto para reforçar a ideia de que as mulheres, quando se comportam de maneira inadequada, podem atrair sobre si e sobre os que as rodeiam as mais terríveis consequências.

Se a cena da morte de João Batista, narrada pelos evangelistas, é pouco provável, por outro lado, tais personagens possivelmente existiram. Podemos afirmar isso partindo do princípio da **múltipla confirmação das fontes**, ou seja, ainda que o autor de Mt tenha lido o texto de Mc, e se deixado influenciar por ele, temos ainda a menção a esses personagens feita

⁷ O gênero literário de um discurso é definido, segundo Holman (1972:232), pelos atributos que ele tem em comum com outros discursos. Tais atributos comuns, segundo Cardoso (1999:103), devem ser reconhecidos mais ou menos explicitamente nas diferentes sociedades e épocas históricas.

⁸ O nome da filha de Herodias não é mencionado nos evangelhos. Quem a nomeia como Salomé é Flavio Josefo, em **AJ** 18.130.

⁹ Para Josefo, a execução de João ocorreu no forte de Maqueronte (na região da Peréia), entre 30 e 36 antes de Herodes Antipas, Tetrarca da Galiléia e da Peréia, ser vencido pelo rei nabateu Aretas, no ano de 36. Nas fontes cristãs, particularmente Lc (3:1), João aparece no 15º ano do imperador Tibério (± ano 28). A sua execução na Galiléia (na cidade de Tiberíades?), ainda no tempo em que Jesus atuava nesta região (Mc 6:17s), teria ocorrido antes da primavera do ano 30 (Chevitarese, 2011:128).

¹⁰ Exploraremos melhor o tema posteriormente.

por Flávio Josefo em **Antiguidades Judaicas**. Nesse caso, não há indícios de que Josefo tenha travado algum contato com as comunidades dos evangelistas, assim como tudo indica que estes não conheciam o material escrito por Josefo. A interação entre essas informações e o material bíblico é o que nos permite vislumbrar algo de historicidade por trás de tal passagem. Confrontando esses dados com o que sabemos sobre o período, podemos encontrar então, por trás de um discurso doutrinário, uma crítica à sociedade da época de criação dos textos refletida 30 ou 50 anos antes, ou, nas palavras de Crossan (2004:78), “todos esses evangelhos canônicos remontam ao Jesus histórico do fim da década de 20 em sua pátria judaica, mas cada um deles revela que Jesus fala diretamente para sua situação e comunidades imediatas”.

Mas, para tal afirmativa, faz-se mister algumas análises detalhadas sobre o textos de Mc 6:17-29 e suas diferenças com Mt 14:3-12 e com o livro 18 de Antiguidades Judaicas, e uma reflexão mais apurada acerca dessas personagens – quem foram, como viveram e porque foram introduzidas no material doutrinário paleocristão.

1.2. Confrontando os textos canônicos – uma questão de historicidade

Marcos, o evangelho canônico mais curto (com 16 capítulos nas Bíblias modernas), é tido pela maior parte dos pesquisadores como o mais antigo¹¹. Sem qualquer conhecimento um do outro, os autores de Mateus e Lucas teriam usado Marcos – juntamente com a **Fonte dos Ditos**, ou **Fonte Q**¹² – como sua principal base escrita. Como conclui Tatum (1994:27), enquanto narrativas, portanto, Mt (com 28 capítulos) e Lc (com 24) representariam expansões literárias de Mc. Esta reivindicação de prioridade de Mc continua a ser a visão acadêmica dominante, embora alguns defendam um retorno à hipótese de que Mt foi escrito primeiro e que Mc é uma condensação literária de Mt e Lc.

Como grande parte da documentação nas antiguidades clássica e tardia, os evangelhos são anônimos, conforme observou Tatum (2000:23). Seus títulos – embora muitas vezes

¹¹ Crossan (1995), Meier (1996) e Ehrman (2006) são exemplos de pesquisadores que partem dessa premissa. Por outro lado, D’Angelo, em seu artigo **(Re) Presentations of Women in the Gospels – John and Mark** (1999:129-149), contesta a datação que localiza Mc como o mais antigo e Jo como o mais recente dos evangelhos, colocando ambos em um mesmo período de criação.

¹² Mc, Mt e Lc ficaram conhecidos como “evangelhos sinóticos” por poderem ser “abarcados com um só olhar” (*sin* – um; *optico* – olhar). Mas há trechos entre Mt e Lc, não encontrados em Mc, especialmente sobre as falas de Jesus, que demonstram ter havido uma segunda fonte utilizada como base pelos dois escritores. Essa fonte hipotética, hoje perdida, é conhecida entre os pesquisadores como Fonte dos Ditos, ou Fonte Q, de *Quelle*, palavra alemã para “fonte”. Além disso, podemos encontrar indícios de tradições próprias de cada comunidade (Tradição M, no caso do material encontrado unicamente em Mt, e Tradição L, no caso dos textos encontrados apenas em Lucas). Como exemplo, podemos mencionar o nascimento de Jesus, onde, em Mt 2:1-12, magos do Oriente visitam o menino, enquanto em Lc 2:8-16 são pastores que recebem o recém-nascido.

apareçam ao longo do texto – datam do II século, quando os cristãos começaram a diferenciar as várias narrativas sobre Jesus. Na mesma época surgiu a tradição que associa o pretense autor do evangelho com o Marcos citado em outros textos do Novo Testamento (como "João, cognominado Marcos" em At 12:12, 25; 15:37-39 e "Marcos" em 1Pd 5:13), afirmando que ele escreveu seu relato a partir do que ouvira de Pedro, após o martírio deste. Conforme sinalizou Tatum (2000:27-28), o Evangelho de Marcos também se mantém em silêncio acerca das circunstâncias de sua origem – sua localização e data de composição; pistas dentro do próprio livro, no entanto, sugerem que ele foi escrito em uma época de sofrimento para um povo. Alguns estudiosos têm identificado a própria Roma como seu local de origem, e o relacionado à perseguição de Nero (anos 60, aproximadamente). Outros preferem alguma área perto da Galiléia, como a Síria, como o lugar onde foi escrito, conectando a sua criação à crise provocada pela guerra judaico-romana. O autor do evangelho (especialmente em Mc 13:14) parece aludir ao cerco de Jerusalém pelos romanos e à destruição iminente do templo, no grande discurso apocalíptico de Jesus sobre os acontecimentos antes do fim.

A narrativa marcana principia-se com a pregação de João, cognominado Batista, que instava o povo judeu a um batismo de arrependimento nas águas do rio Jordão. Inúmeros profetas perambulavam por Jerusalém e arredores na época de Jesus¹³, e João era mais um – e dos mais populares. Tão popular que suas palavras contra o casamento de Herodes Antipas, Tetrarca da Judéia e da Peréia, e sua sobrinha Herodias, acabaram por ocasionar sua prisão e posterior morte. Ao menos é o que Mc 6:17-29 nos conta:

Herodes, com efeito, mandara prender João e acorrentá-lo no cárcere, por causa de Herodíades, a mulher de seu irmão Filipe, pois ele a desposara e, na ocasião, João dissera a Herodes: “Não te é lícito possuir a mulher de teu irmão”. Herodias então se voltou contra ele e queria matá-lo, mas não podia, pois Herodes tinha medo de João e, sabendo que era homem justo e santo, o protegia. E quando o ouvia, ficava muito confuso e o escutava com prazer.

Ora, chegou um dia propício: Herodes, por ocasião do seu aniversário de nascimento, ofereceu um banquete aos seus magnatas, aos oficiais e às grandes personalidades da Galiléia. E a filha de Herodíades entrou e dançou. E agradou a Herodes e aos convivas. Então o rei disse à moça: “Pede-me o que bem quiseres, e te darei”. E fez um juramento: “Qualquer coisa que me pedires te darei, *até metade do meu reino!*” Ela saiu e perguntou à mãe: “Que peço?” E ela respondeu: “A cabeça de João Batista”. Voltando logo, apressadamente, à presença do rei, fez o pedido: “Quero que, agora mesmo, me dê num prato a cabeça de João Batista”. O rei ficou profundamente triste. Mas, por causa do juramento que fizera e dos convivas, não quis deixar de atendê-la. E imediatamente o rei enviou um executor, com ordens de trazer a cabeça de João. E saindo, ele o decapitou na prisão. E trouxe a sua cabeça num prato. Deu-a à moça, e esta a entregou a sua mãe. Os discípulos de João souberam disso, foram lá, pegaram o corpo e o colocaram num túmulo.

¹³ Para uma pesquisa mais detalhada sobre os movimentos proféticos e messiânicos que permeavam o contexto em que foi escrito o Segundo Testamento, ver Horsley; Hanson, 1999.

Vejamos o que podemos apurar de historicidade nessa perícopé, a partir de outras fontes. A princípio, o próprio motivo de existência desse excerto suscita dúvidas; “com efeito, os exegetas têm grandes dificuldades de encontrar um motivo para essa história ter sido inserida por Marcos em seu evangelho” (Meier, 1996:235), já que ela trata muito mais da história da família de Herodes do que propriamente de Jesus e seu ministério. Explicações teológicas ou literárias são sugeridas nesse caso: a morte de João serviria de interlúdio entre a ida dos discípulos em missão e o retorno destes até Jesus (Mc 6:6-13; 30-31), ou, ainda, uma associação entre a rejeição e execução de João e a do próprio Jesus, já anunciando, de certa forma, a Paixão deste (Meier, 1996:235.)¹⁴.

Há um pequeno núcleo histórico que pode ser notado quando comparamos os textos canônicos com os extra-canônicos: João é preso e morto por Antipas. Mas Josefo conta como esses eventos ocorreram de forma diversa dos evangelistas. Tendo conhecido Herodias – esposa de seu meio irmão a quem Mc chama de Filipe¹⁵ – numa viagem a Roma, Herodes Antipas planeja divorciar-se de sua primeira mulher, filha de Aretas IV, rei de Petra. Ela descobre então o plano, dirige-se a Macaero, próximo à fronteira das terras de Aretas e Antipas, e de lá segue para o território paterno. Esse fato, somado a disputas territoriais, levou o Tetrarca da Judéia a um conflito armado com seu ex-sogro, no qual teve seu exército destruído. Josefo fala sobre João nesse ponto da narrativa, já que alguns judeus associavam a derrota de Antipas a um castigo de Deus pela morte do Batista. Josefo (AJ 18:116-119) narra da seguinte forma a vida e morte de João:

Herodes lhe havia imposto a pena de morte [a ele, João], embora fosse um homem bom e tivesse aconselhado os judeus a levar vidas honradas, a praticar a justiça com relação a seus companheiros e a piedade com relação a Deus, e, assim o fazendo, a juntar-se no batismo. Em sua opinião, esta preliminar era necessária para que o batismo fosse aceito por Deus. Não deviam usá-lo para obter perdão por quaisquer pecados que tivessem cometido, mas como uma consagração do corpo que implicava que a alma já havia sido cuidadosamente limpa pelo comportamento correto. Quando outros também se juntaram às multidões em torno dele, atraídos no mais alto grau por seus sermões, Herodes ficou alarmado. A eloquência que tinha tão grande efeito sobre a humanidade podia levar a alguma forma de sedição, pois era como se eles fossem guiados por João em tudo o que faziam. Herodes decidiu, portanto, que seria muito melhor golpear primeiro e livrar-se dele antes que seu trabalho levasse a uma revolta, do que esperar por um motim, envolver-se numa situação difícil e ver seu erro. João, devido à suspeita de Herodes, foi trazido em correntes a Maqueronte e aí executado.

¹⁴ Para um maior aprofundamento nas discussões acerca do tema, ver Ernst, 1989:28-29; La Potterie, 1966: 142-151.

¹⁵ “O primeiro marido de Herodias era filho de Herodes, o Grande (ou seja, tio dela). Seu nome, de acordo com Josefo, também foi Herodes. Marcos, entretanto, chama-o de Filipe, talvez confundindo-o com Filipe, o Tetrarca, enteado de Herodias (Lucas parece estar ciente deste erro, já que não utiliza o nome ‘Filipe’ em Lc 3:19)” (Marcus, 2009:394-395).

Assim, comparando as fontes canônicas (Mc e Mt) com a extra-canônica (Josefo), o núcleo histórico se delinea da seguinte forma:

Autor	Motivo da prisão e morte de João	Inserção da perícopes na narrativa
Marcos	Condenação do casamento de Herodes com Herodias nas pregações de João	Entre a ida dos apóstolos para pregar nos povoados vizinhos e seu retorno.
Mateus	Condenação do casamento de Herodes com Herodias nas pregações de João	Entre a visita de Jesus a Nazaré e a primeira multiplicação de pães.
Josefo	Medo de Antipas de que as pregações de João insuflassem o povo a uma revolta contra ele	Herodes tem seu exército exterminado numa batalha com seu ex-sogro, e alguns grupos associavam essa derrota a um castigo divino pela morte de João.

Herodias, por sua vez, também se divorciou de seu primeiro marido para casar-se com Antipas (Josefo, **AJ** 18:109). Podemos encontrar aí um paralelo com o texto canônico, já que a principal crítica de João era a respeito do casamento de Antipas com a mulher de seu irmão; porém Theissen *apud* Meier (1996:305, nota 257) defende que a questão moral levantada por Mc 6:18 foi elaborada por escribas judeus ou cristãos-judeus pouco ou nada instruídos, já que a afirmação “não te é lícito possuir a mulher de teu irmão [como tua esposa]” não é muito precisa. Afinal, pela lei do levirato, caso o irmão morresse sem filhos, era uma obrigação do irmão sobrevivente casar com a viúva e dar descendência ao falecido. O correto, sob o ponto de vista moral para judeus e cristãos, seria “não te é lícito desposar a mulher de teu irmão **enquanto ele ainda está vivo**”. O grande problema, *a priori*, para os judeus palestinos comuns, era o fato da iniciativa de Herodias se divorciar de seu primeiro marido para casar-se com seu meio-irmão Antipas enquanto aquele ainda vivia, escarnecendo, assim, de um costume ancestral. Ainda segundo Theissen *apud* Meier, a narrativa de Marcos não reflete a ofensa de religiosos ao constatar uma transgressão da lei, mas a ira da população comum contra uma mulher livre, pertencente à classe dominante, que desafiava antigas tradições.

Outros traços peculiares do texto de Marcos devem ser notados; há reflexos de várias tradições do Primeiro Testamento, como, por exemplo, a luta de Elias com o rei Acab e sua esposa Jezabel (1Rs 19:1-2; 21:17-26), o tema geral do profeta, perseguido e martirizado, além do que Meier chamou de “motivos folclóricos” do Livro de Ester.

Tais motivos folclóricos encontram paralelos em histórias greco-romanas de amor, vingança, juramentos irrefletidos e de mulheres exigindo dos reis o que eles prefeririam não conceder, sempre no contexto de banquetes reais. A impressão é que estamos lidando com folclore, com um toque de forte sentimento anti-herodiano (talvez visando especialmente as mulheres “liberadas” da dinastia de Herodes), e que foi então reformulado (por seguidores do Batista ou por cristãos?) como uma lenda da morte do mártir e, em seguida, redigido por Marcos, de modo a fazer de João um precursor de Jesus não só na vida, como também na morte (Meier, 1996:238).

Há dois pontos que merecem atenção nesse caso: (1) o tema comum a várias narrativas, comum o bastante para ser considerado “folclórico”; a história narrada traz as marcas de um conto popular centrado em uma sociedade dependente e patriarcal, em que a responsabilidade é transferida de quem está no poder para seus subordinados, de homens para mulheres (Tatum, 1994:161); e (2) um sentimento “anti-herodiano”, focado não apenas no governante, mas também no comportamento das mulheres de sua casa. Embora procurasse passar a imagem de observador da lei e costumes judaicos em seus domínios¹⁶, Herodes era um governante odiado pela maior parte da população. Podemos notar o reflexo desse ódio em seus contemporâneos se considerarmos as narrativas de sua morte¹⁷. Em At 12:23, ele foi “comido por vermes e morreu”. Josefo nos oferece uma visão mais dramática do evento, dizendo que o fogo o consumiu por dentro, aumentando seu apetite e criando úlceras, e que seus órgãos genitais apodreceram e encheram-se de vermes (Josefo, **AJ** 17:6-5)¹⁸. Observemos mais de perto cada um desses pontos.

¹⁶ “[...] Antipas, como outras fontes também indicam, tinha o cuidado de não ofender a sensibilidade de seus súditos judeus e, assim, procurava observar a lei e os costumes judaicos em sua tetrarquia.” (Meier, 1996:304, nota 251)

¹⁷ Encontramos ainda narrativas apócrifas sobre a morte da filha de Herodes com Herodias, também chamada Herodias. Como não temos registros históricos de que o casal tenha tido uma filha, podemos considerar tais textos heranças do evangelho de Marcos, conforme vemos na análise feita do texto em grego por Meier relatada nas páginas 24-25 desta pesquisa. Na epístola conhecida como “Carta de Herodes a Pilatos”, encontramos a seguinte narrativa: “[...] Estou mergulhado em grande aflição, conforme dito nas Sagradas Escrituras, pelas coisas que passo a relatar-lhe, assim como penso que você, por sua vez, se afligirá ao lê-las. Pois saiba que minha filha Herodias, a quem eu amava ardentemente, morreu ao brincar junto à água quando esta transbordou das margens do rio. De fato, a água a cobriu de repente até o pescoço; sua mãe então agarrou sua cabeça para que ela não fosse levada pela corrente, mas esta se desprende do tronco, e foi a única coisa que minha esposa pôde recolher, pois o restante do corpo foi arrastado pela corrente. Minha mulher agora está aos prantos, com a cabeça sobre os joelhos, e a nossa casa está mergulhada na aflição.” (Otero, 1996:481-482). “A Salomé *histórica* casou-se por duas vezes: Primeiro com o tio Herodes Filipe (Filipe II), tetrarca da Itúria, e, depois da morte deste, com Aristóbulo, rei de Cálcis, de quem teve três filhos. Morreu por volta do ano 72” (Wilde, 2002:82, nota 97).

¹⁸ Para mais reflexões sobre o assunto, ver: Ehrman, 2006b: 45-46.

1.2.1 – As Marcas de uma Narrativa

Se analisarmos as intensas e constantes trocas culturais entre os diversos povos da bacia do Mediterrâneo, podemos identificar o que Chevitarese (2011:79) chama de “herança cultural compartilhada coletivamente”, ou seja, ao contrário do hábito hodierno de associar um texto a seu autor, melhor seria tratá-lo como parte de matrizes narrativas amplamente conhecidas e divulgadas pelas culturas mediterrânicas. O autor demonstra isso, dentre outros exemplos (Chevitarese 2011:82), com a metáfora de 1Cor 12:12-27:

Com efeito, o corpo é um e, não obstante, tem muitos membros, mas todos os membros do corpo, apesar de serem muitos, formam um só corpo assim também acontece com Cristo. Pois fomos todos batizados num só Espírito para ser um só corpo, judeus e gregos, escravos e livres, e todos bebemos de um só Espírito. O corpo não se compõe de um só membro, mas de muitos. Se o pé disser: “Mão eu não sou, logo não pertencço ao corpo”, nem por isto deixará de fazer parte do corpo. E se a orelha disser: “Olho eu não sou, logo não pertencço ao corpo”, nem por isto deixará de fazer parte do corpo. Se o corpo todo fosse olho, onde estaria a audição? Se fosse todo ouvido, onde estaria o olfato? Mas Deus dispôs cada um dos membros no corpo, segundo a sua vontade. Se o conjunto fosse um só membro, onde estaria o corpo? Há, portanto, muitos membros, mas um só corpo. Não pode o olho dizer à mão: “Não preciso de ti”; nem tampouco pode a cabeça dizer aos pés: “Não preciso de vós.” Pelo contrário, os membros do corpo que parecem mais fracos, são os mais necessários, e aqueles que parecem menos dignos de honra do corpo, são os que cercamos de maior honra, e nossos membros que são menos decentes, nós os tratamos com mais decência; os que são decentes, não precisam de tais cuidados. Mas Deus dispôs o corpo de modo a conceder maior honra ao que é menos nobre, a fim de que não haja divisão no corpo, mas os membros tenham igual solicitude uns com os outros. Se um membro sofre, todos os membros compartilham o seu sofrimento; se um membro é honrado, todos os membros compartilham a sua alegria. Ora, vós sois o corpo de Cristo e sois os seus membros, cada um por sua parte.

Encontramos a mesma matriz narrativa em outros textos, como nos romanos Dionísio de Halicarnaso (AR 6.86:1-2,4-5) e Tito Lívio (HR 2.32:8-12), que também se valem da metáfora do corpo humano, além de uma fábula de Esopo e uma narrativa de Xenofonte (Anábise 5.6:32), que, embora não se utilizem dessa imagem, constroem seus textos de forma semelhante e com um objetivo em comum: chamar a atenção do interlocutor para que não haja divisão em determinado grupo¹⁹. De forma semelhante, podemos identificar uma linha narrativa no texto de Mc 6:17-29 comparável a de 1Rs 19:1-2; 21:17-26.

Acab contou a Jezabel tudo o que fizera Elias e como passara a fio de espada todos os profetas. Então Jezabel mandou a Elias um mensageiro para lhe dizer: “Que os deuses me façam este mal e acrescentem este outro, se amanhã a esta hora eu não tiver feito

¹⁹ Para uma discussão mais aprofundada sobre as narrativas mediterrâneas e a importância de seu estudo para compor a metodologia de pesquisa de textos antigos, ver o capítulo **3.1 – Narrativas Mediterrâneas. A Busca por uma Metodologia** em Chevitarese, 2011.

de tua vida o que fizeste da vida deles!” [...] Então a palavra de Iahweh foi dirigida a Elias, o tesbita, nestes termos: “Levanta-te e desce ao encontro de Acab, rei de Israel, que está em Samaria. Ele se encontra na vinha de Nabot, aonde desceu para dela tomar posse. Isto lhe dirás: Assim fala Iahweh: No mesmo lugar em que os cães lamberam o sangue de Nabot, os cães lamberão também o teu”. Acab disse a Elias: “Então me apanhaste, meu inimigo!” Elias respondeu: “Sim, apanhei-te. Porque te deixaste subornar para fazer o que é mau aos olhos de Iahweh, farei cair sobre ti a desgraça: Varrerei a tua raça, exterminarei os varões da casa de Acab, ligados ou livres em Israel. Farei com tua casa como fiz com as de Jeroboão, filho de Nabat, e de Baasa, filho de Aías, porque provocaste a minha ira e fizeste Israel pecar. (Também contra Jezabel Iahweh pronunciou uma sentença: ‘Os cães devorarão Jezabel no campo de Jezrael.’) A pessoa da família de Acab que morrer na cidade será devorada pelos cães; e quem morrer no campo será comido pelas aves do céu. De fato, não houve ninguém que, como Acab, se tenha vendido para fazer o que desagrada a Iahweh, porque a isso o incitava sua mulher Jezabel. Agiu de um modo extremamente abominável, cultuando os ídolos, como fizeram os amorreus que Iahweh expulsara de diante dos israelitas.

Esquemáticamente, temos:

Texto	Relação das mulheres com o profeta	Relação do governante com o profeta	Relação das mulheres com o governante
Mc	Herodias queria matar João	João critica Herodes por ter se casado com a mulher de seu irmão	Herodias aproveitou-se de um momento propício para convencer Herodes a matar João
1Rs	Jezabel queria matar Elias	Elias critica Acab por cultuar ídolos e levar Israel a pecar	Jezabel incitava Acab a adorar outros deuses

O centro das duas narrativas, nesse caso, é um profeta que critica seu governante por este ter sido levado a agir contra leis e tradições judaicas (Herodes por ter casado com a mulher do irmão ainda vivo; Acab, por ter adorado outros deuses) por influência de uma mulher, e ela, conseqüentemente, deseja a morte do profeta, já que este denuncia e torna públicas suas ações. Temos então uma fórmula de crítica política, onde um homem guiado por Deus se levanta contra as práticas da elite dominante – mas, mais do que isso, temos também uma dura crítica de gênero²⁰, já que tais práticas, que destoam do que é considerado correto por seus autores, são instigadas por mulheres.

²⁰ Historicamente, o conceito de gênero enquanto categoria de análise social surgiu entre as feministas norte-americanas por volta da década de 1970, com a finalidade de enfatizar o caráter essencialmente social das

Um outro exemplo pode ser encontrado em Est 1:1-3,9-11, 5:3-6, 7:2-6.

Eis o que aconteceu no tempo de Assuero, este Assuero que reinou, desde a Índia até a Etiópia, sobre cento e vinte e sete províncias. Naqueles dias, assentando-se o rei Assuero em seu trono real, que está na cidadela de Susa, no terceiro ano de seu reinado, deu um banquete, presidido por ele, a todos os seus oficiais e servos: chefes do exército da Pérsia e da Média, nobres e governadores das províncias. [...] Também a rainha Vasti ofereceu um banquete para as mulheres no palácio real de Assuero. No sétimo dia, estando já alegre o coração do rei por causa do vinho, ordenou a Maumã, Bazata, harbona, Abgata, Bagata, Zetar e Carcas, os sete eunucos que serviam na presença do rei Assuero, que trouxessem à sua presença a rainha Vasti com o diadema real, para mostrar ao povo e aos oficiais a sua beleza, pois ela era muito bela. [...] “Que há, rainha Ester?” disse-lhe o rei. “Dize-me o que desejas e, ainda que seja a metade de meu reino, te darei”. Respondeu Ester: “Se bem te parecer, que venha o rei, hoje, com Amã, ao banquete que lhe preparei.” – “Que se avise imediatamente a Amã para satisfazer o desejo de Ester”, disse o rei. O rei e Amã vieram então ao banquete preparado por Ester, e, durante o banquete, o rei repetiu a Ester: “Pede-me o que quiseres e te será concedido! Ainda que me peças a metade do reino, tê-la-ás!”

Quando comparamos tal trecho à narrativa de Mc, temos o seguinte quadro:

Texto	O papel das mulheres na narrativa	Local onde se desenrola a ação	Atitude do governante para com as mulheres
Mc	Salomé dança para os convidados de Herodes	Um banquete, por ocasião do aniversário de Herodes	Herodes oferece o que Salomé quiser, <i>até mesmo metade de seu reino</i>
Est	Vasti é chamada diante do rei para que sua beleza seja exibida publicamente	Um banquete, para o rei e seus convidados	Assuero oferece a Ester o que ela quiser, <i>até mesmo metade de seu reino</i>

Confrontando essas duas perícopes, as semelhanças tornam-se ainda mais claras. Temos como núcleo da narrativa um banquete ofertado por um governante, onde uma das mulheres de sua casa é exibida publicamente aos convidados²¹. Embora não tenha sido Ester a se apresentar no banquete, e sim Vasti, o rei oferece àquela o que ela desejar também após uma aparição pública. A expressão “até mesmo metade de meu reino” é repetida; tais artifícios, repetições de

distinções baseadas no sexo. Para Joan Scott (1990:1), "a palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico, implícito no uso de termos como 'sexo' ou diferença sexual".

²¹ Segundo o costume judaico, homens e mulheres não se misturavam durante as festividades.

fórmulas conhecidas numa cultura majoritariamente oral, disparam gatilhos de memória e associações que direcionam os interlocutores de acordo com o que o autor deseja. Destarte, quando analisamos a narrativa da prisão e morte de João Batista em Mc 6:17-29 percebemos que, “recebendo uma lenda do folclore já remodelada como um relato piedoso da execução injusta de um mártir, Marcos valeu-se da história para seus próprios propósitos” (Meier, 1996:240). Vamos agora nos debruçar sobre o papel feminino no contexto dessa perícopa, para podermos então vislumbrar algo da protagonista deste trabalho, Salomé.

1.2.2 – Das mulheres

Para entendermos o papel de Salomé nas narrativas evangélicas, é necessário, antes, lançarmos um olhar sobre as mulheres na bacia do Mediterrâneo, e em particular na sociedade judaica de fins do I século. Tomaremos o modelo grego – em especial, o ateniense – como referencial para pensar a inserção das mulheres na bacia mediterrânica greco-romana.

Além de as relações sociais serem moldadas, perpassadas, cortadas pelos atributos de gênero (ou seja, a classificação de identidades sociais pelas diferenças de gênero *fazia sentido*), temos a hegemonia masculina – e a hegemonia valorativa de seus atributos e papéis – no campo social; o gênero masculino se reproduz como *gênero da cultura*. Isto não necessariamente representa uma inferioridade da mulher, embora certamente uma valoração negativa e a subordinação do *campo* feminino (Andrade, 2002:180-181).

O espaço feminino era, do ponto de vista da idealização, o privado, o particular, enquanto a esfera pública pertencia aos cidadãos, homens, que podiam exercer direitos como o voto. Mas, em termos sociais, havia o que poderíamos classificar como **identidade feminina**: o que as mulheres podiam fazer e o que se esperava que elas fizessem diante das condições a elas impostas pela sociedade. Desta forma, podemos identificar ocasiões, circunstâncias e possibilidades das mulheres atuarem na esfera pública (Andrade, 2002:181).

Tendo em mente tais considerações e adentrando as narrativas do primeiro século, devemos lembrar que a maior parte dos textos escritos a respeito do gênero feminino foi elaborada por homens – logo, a visão tende a ser fortemente patriarcal. Boyarin (1994:89) divide o judaísmo do final da Antiguidade em dois tipos de formação social androcêntrica: (1) o(s) judaísmo(s) helenista(s), que propagava uma profunda repulsa pela carne e tinha como um dos temas centrais o medo da sexualidade e da mulher; e (2) o judaísmo rabínico, que valorizava a carne e controlava a sexualidade e as mulheres por serem elementos essenciais em seu discurso. O(s) cristianismo(s) nascente(s) não deixou de ser influenciado por essas

formações, e a maior parte de seu movimento no I século foi afetada diretamente pelos princípios do judaísmo helenizado. Chevitarese (2011:80-81) divide o movimento de Jesus em três momentos: (1) Jesus restrito a um judaísmo de língua aramaica; (2) Jesus inserido em um judaísmo de língua grega, como um profeta que luta pela reforma da religião de Israel; (3) Jesus inserido em um judaísmo de língua grega, que ressuscita após sua morte, no qual se enquadra Paulo. “Neste último caso envolvendo os dois movimentos distintos, por se inserirem no contexto de um judaísmo mais helenizado, as suas percepções de igrejas são mais inclusivas às ‘conversões’ e às ‘aderências’ de grupos de gregos politeístas” (Chevitarese, 2011:80-81). É nesse contexto que podemos inserir os autores dos evangelhos.

Quando se trata da atuação das mulheres na religiosidade da sociedade, o principal e mais profícuo material documental que podemos encontrar para embasar a discussão baseia-se principalmente sobre o testemunho literário da elite romana que reside na capital imperial, e se preocupa primordialmente com as mulheres da própria elite romana. Segundo Hallett (1999:17), esse foco é dado principalmente por duas razões: (1) A propensão dessas narrativas serem mais familiares para o público em geral, por se tratar da imagem e vida de mulheres conhecidas; e (2) porque tais representações literárias foram usadas para reforçar, e muitas vezes até mesmo para criar, pressupostos e expectativas sobre o comportamento feminino adequado em estratos sociais mais baixos e em toda a região abrangida pelo Império.

Todavia, mesmo com essa influência advinda da capital do Império, D’Angelo (1999:130) nos recorda que vários outros fatores devem ser considerados quando analisamos as representações das mulheres nos evangelhos: As questões de gênero que formaram essas obras, quais fontes foram utilizadas e como foram revisadas, que novo material foi criado, a variedade de papéis que são permitidos às mulheres e se elas estão ou não autorizadas a falar na narrativa. A autora cita ainda Kathleen Corley, que em seus estudos sobre as mulheres sob o ponto de vista das mudanças nos hábitos alimentares, considerava o autor de Mc mais conservador do que o de Mt, tendo em vista que, nos escritos daquele as mulheres não se misturam aos homens, enquanto, neste, as mulheres são mostradas como possíveis discípulas, dividindo as refeições com os homens e dando exemplos de verdadeira fé e serviço cristão.

Ainda sobre a representação feminina e como ela é construída no discurso das primeiras comunidades cristãs, de forma a atingir os interlocutores com um determinado objetivo²²,

²² “[...] segundo o mecanismo da antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. Este espectro varia amplamente desde a previsão de um interlocutor que é seu cúmplice até aquele que, no outro extremo, ele prevê como adversário

Kraemer (1999:51) diz que vários livros contêm linguagem misógina virulenta, e se preocupam com o controle da mulher, especialmente da sexualidade. Eles podem revelar as percepções dos autores, compreensão e construção de gênero, mas pouco revelam sobre a vida das mulheres e como elas se viam. São todos esses elementos que devemos observar quando estudamos uma personagem e analisamos seu papel numa narrativa, afinal, como disseram Chevitarese e Cornelli, “o controle do imaginário da tradição popular é a forma mais forte de dominação em todos os tempos e lugares” (2007:49).

Conforme mencionado anteriormente, os evangelhos não nomeiam a filha de Herodias; quem o faz é Josefo. Mais do que isso, talvez o erro de Mc tenha ido além da genealogia, chamando o primeiro marido de Herodias de Filipe; segundo Meier (1996:304):

É bem provável que o texto de Mc 6:22a deveria ser: “E quando sua filha (de Antipas) Herodíades entrou e dançou...” E se esta é a leitura correta, então Marcos estaria trabalhando sob a impressão errônea de que Antipas e sua esposa Herodíades tinham uma filha também com este mesmo nome.²³

O autor defende que a versão atual é, na verdade, uma correção feita por escribas cristãos ao longo do tempo. O que esses dois equívocos – o nome do primeiro marido de Herodias e a associação da paternidade da filha desta a Herodes Antipas – demonstram é que a comunidade marcana desconhecia pormenores da genealogia e da vida particular da casa de Herodes. Se considerarmos essa hipótese, então temos a construção da personagem de uma moça que, através de sua dança, **seduz**²⁴ o próprio pai, ao ponto deste lhe oferecer o que ela desejar, **até metade de seu reino**. Teríamos então uma segunda situação de incesto – já que, conforme Lv 20:21, o fato de ter tomado por esposa a mulher de seu irmão ainda vivo também era considerado como tal. Mas por que essa situação foi construída? Qual a mensagem passada por ela, e com qual objetivo?

Já vimos que Herodes não era bem querido entre seus súditos; analisemos agora qual a imagem que as mulheres de sua família passavam para a população comum, como a que constituía as comunidades dos evangelistas.

absoluto. Dessa maneira, esse mecanismo dirige o processo de argumentação visando seus efeitos sobre o interlocutor” (Orlandi, 2002:39).

²³ Para mais detalhes acerca dessa discussão, ver Meier, *op.cit.*, nota 250.

²⁴ “Na Septuaginta, esse verbo [*ēresen*] tem frequentemente conotação de despertar ou satisfazer interesse sexual. A semelhança verbal com Esther (‘e a moça lhe agradou’) é particularmente impressionante, especialmente porque o ‘ele’ em questão, o rei Assuero, acaba prometendo a Esther metade de seu reino. Nessa passagem [de Mc 6:22], o público masculino e a promessa extraordinária a que Herodes é impulsionado são evidências de uma conotação sexual semelhante” (Marcus, 2009:396)

Como já citado anteriormente, as narrativas sobre as vidas das mulheres na antiguidade a que temos acesso hoje fazem referência, em sua maioria, à elite dominante, que pouco ou nada se assemelhavam à vida das mulheres comuns. O que sabemos a esse respeito foi bem resumido por Kraemer (1999:51-77): (1) O *status* social definia quanta educação, e de que tipo, homens e mulheres recebiam, mas há evidências de que o número de mulheres letradas era consideravelmente menor que o de homens; (2) As mulheres eram consideradas adultas apenas após o casamento e a maternidade; (3) A maioria casava entre os 12 e os 18 anos, com homens mais velhos, e tinha o casamento arranjado pelos pais; (4) Mulheres respeitáveis não se expunham publicamente de forma inapropriada, e as filhas virgens eram muito bem guardadas.

Naturalmente, todas essas referências devem ser vistas com cautela. Esse era o **ideal** de sociedade para os autores, o que não necessariamente refletia a realidade, em especial se tratando da reclusão. Kraemer (*op.cit.*) prossegue ressaltando que diversas fontes atestam a presença de mulheres em mercados, sinagogas, e demais locais públicos. Mais uma vez, a classe social é fator determinante; a reclusão, na verdade, parece ter sido restrita às mulheres cujas famílias tinham condições financeiras para isso.

Todas essas reflexões nos ajudam a entender porque, para Kraemer (*op.cit.*), Josefo parece particularmente ofendido com o casamento de Herodias com seu tio Antipas; além de uma violação à lei judaica que proibia casamentos entre tios e sobrinhas (Lv 18:15), essa relação indicava também uma considerável liberdade das mulheres da casa de Herodes, já que foi dela a iniciativa de se divorciar de seu primeiro marido. Meier (1996:305-306), porém, vai além; para ele, a própria passagem de Mc 6:17-29 reflete o que, para os judeus comuns, agravava a transgressão de Herodias: com tal atitude, ela estaria escarnecendo de um “costume ancestral”. Citando Theissen, Meier (*ibid.*, 306-307) prossegue:

No entanto, se Theissen (‘Die Legende des Täufers’) está certo em considerar que temos aqui uma história expressando originalmente a antipatia das pessoas comuns por uma mulher ‘liberada’ da dinastia herodiana, por ter abandonado um marido para desposar outro, toda a questão da transgressão à lei mosaica pode ser irrelevante.

A perícopre reflete, destarte, uma dura crítica ao comportamento feminino que ia de encontro ao que o pensamento conservador da época admitia como desejável às mulheres. Salomé, diante de todas essas referências, pode ser entendida como (1) uma moça ainda solteira, logo, de pouca idade (lembrando que o termo usado para se referir à Salomé, no texto original, não é *koré*, “moça”, mas *korásion*, “mocinha”); (2) Se ainda não casada, ela era provavelmente virgem, já que escritores como Jesus Bem Sira e Pseudo-Phocylides indicam,

através de uma linguagem ligeiramente misógina, as ansiedades dos pais sobre a preservação da virgindade das filhas, demonstrando, assim, todo o peso cultural e até mesmo econômico residente no assunto (Kraemer, 1999:59). Sobre a concepção de família para os judeus comuns e sua relação com suas tradições, Chevitaese e Cornelli (2007:63) observam que:

Como no resto do Mediterrâneo oriental, a forma básica de clã é a assim chamada família patriarcal. O *pater familias* tinha poder sobre tudo e era o chefe em todos os aspectos da vida, desde o econômico até o religioso. Esta mesma estrutura social patriarcal é uma das tradições da sociedade israelita, talvez uma das mais fortes, e que – com muita probabilidade – assegurou a transmissão da “tradição dos pais” até o tempo de Jesus.

À luz dos dados discutidos até aqui, podemos dizer, então, que o autor do texto de Mc retrata dessa forma a família do governante da Judeia: Antipas era um homem que não respeitava as leis e tradições judaicas, já que violou duas delas, a de não tomar para si a esposa do irmão ainda vivo, e a de não se casar com uma sobrinha; em meio a uma festa em louvor a si mesmo, expôs diante dos olhos masculinos de seus convidados a figura de uma virgem (talvez até de sua própria filha, se considerarmos o aparte de Meier), que deveria estar sob seus cuidados; mas sua postura ainda não era tão condenável quanto a de Herodias, já que respeitava e gostava de ouvir as pregações do Batista. Já sua esposa e sobrinha escarnecera de costumes antigos ao tomar a iniciativa de pedir o divórcio ao primeiro marido, além de consentir que sua filha estivesse sob olhares masculinos e mais, utilizar-se disso para causar a morte de seu inimigo, um homem santo, até então negada a ela por Herodes. E Salomé? A mocinha, aparentemente não tão ingênua, dançou para os convidados de tal forma que encantou seu padrasto/pai, levando-o a dar-lhe o que ela quisesse. Mc não faz menção aos trajes que a moça usava, logo, só podemos deduzir que sua dança causou tal efeito em quem a assistia que levou Herodes a esse arroubo de generosidade. Após se consultar com a mãe sobre o que deveria pedir, ela acrescenta um toque final ao pedido: A cabeça de João Batista, mas numa bandeja de prata. Herodes foi, assim, ludibriado, seduzido, levado a cometer um assassinato graças ao comportamento das mulheres de sua casa.

Lembramos que tal cena é, se não totalmente, em grande parte, um constructo do autor de Mc. As razões para a morte do Batista, como nos conta Josefo (AJ 18:116-119), parecem ter sido muito mais simples: o temor de que a influência de João sobre a população judaica se transformasse em revolta. O autor de Mc apenas utilizou-se de uma situação que outras fontes indicam ter de fato acontecido – a morte de João – para elaborar ensinamentos morais sob a

ótica religiosa e criticar posturas adotadas por parcelas não conservadoras da população, associando-as à vida de Herodes Antipas e sua família.

1.3 – Mc 6:17-29 e Mt 14:3-12 – Semelhanças e diferenças

Após todas essas análises que fizemos tendo por base o texto de Mc, cabe agora um olhar um pouco mais demorado sobre a narrativa mateana. Como já vimos, os textos de Mt e Lc tiveram por fontes, além da Fonte Q e de tradições próprias de cada comunidade, o texto de Mc. Mas Albright e Mann (2011:176) lembram que, cada narrativa a sua maneira, modificações foram feitas, gerando certo grau de independência entre elas, de forma a garantir a compreensão do público para o qual eles se destinavam. “O texto evangélico é literatura religiosa de uma comunidade que lê o movimento de Jesus à luz das questões que a mesma comunidade estava vivendo no tempo dela” (Chevitarese e Cornelli, 2007:44). Ao analisar ambos os textos, lembramos o aparte de Detienne quando este ressalta que, ao adotar um elemento de pensamento, uma sociedade com suas micro configurações mantidas faz uma escolha entre outras que poderia ter feito. É necessário então “compreender como um microsistema de pensamento é impelido a organizar seus elementos constitutivos em relação a entradas ostentadas anteriormente” (Detienne, 2004:58).

O autor de Lc opta por ignorar a imagem criada por Mc, atendo-se apenas ao núcleo que já vimos ser razoavelmente histórico: a prisão e morte de João por Antipas. Mt 14:3-12 por outro lado, sintetiza a história:

Herodes, com efeito, havia mandado prender, acorrentar e encarcerar João, por causa de Herodíades, a mulher de seu irmão Filipe, pois João lhe dizia: “Não te é permitido tê-la por mulher”. Queria matá-lo, mas tinha medo da multidão, porque esta o considerava profeta. Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes, por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. Ela, instruída por sua mãe, disse: “Dá-me, aqui num prato, a cabeça de João Batista”. O rei se entristeceu. Entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lha dessem. E mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe. Vieram então os discípulos de João, pegaram o seu corpo e o sepultaram. Em seguida, foram anunciar o ocorrido a Jesus.

Vejamos as principais modificações entre os dois textos.

Fontes	Quem deseja a morte de João	Por que Herodes não matou João ao prendê-lo	O que João oferece à filha de Herodias	O que acontece após a morte de João
Mc	Herodias	Medo de João, que era santo e justo	Qualquer coisa que ela pedisse, até metade do seu reino	Os discípulos de João o sepultam
Mt	Herodes	Medo da multidão, que o considerava profeta	Qualquer coisa que ela pedisse	Os discípulos de João o sepultam e anunciam o acontecido a Jesus

Começaremos a análise do quadro acima a partir do final, em ordem crescente de importância. Ao contrário de Mc, onde a perícopa é inserida sem conexão com os eventos anteriores e posteriores, aqui, Mt tenta lançar mão de elementos de ligação de forma a integrar a narrativa e formar um contexto. Podemos perceber isso no versículo 12, onde, além de sepultar o corpo de João, seus discípulos também vão levar a notícia a Jesus – uma ação que não consta na narrativa marcana. Para Mt 6:13, foi após essa notícia que Jesus se afastou e fez o milagre da primeira multiplicação de pães.

A referência direta ao texto de Est desaparece na versão mateana. Herodes encontra-se, sim, encantado pela dança da filha de Herodias, a ponto de prometer-lhe qualquer coisa que a moça pedisse, mas não “metade de seu reino”. Aparentemente, o autor abriu mão da associação com a história de Acab e Ester, talvez para reforçar o aspecto negativo da cena, no caso de Antipas e Salomé, ou talvez apenas por recurso estilístico. O fato é que os evangelistas selecionam trechos de narrativas amplamente divulgadas na bacia do Mediterrâneo, e, a partir delas, desenvolvem seu texto a partir de tradições de suas comunidades, de forma a serem melhor absorvidas pelos interlocutores, como já discutido.

Os próximos dois pontos são de especial interesse, já que contêm uma diferença estrutural considerável quando comparados os textos. Enquanto Mc narra uma certa simpatia de Antipas para com João, reconhecendo nele um homem santo, Mt se aproxima – mesmo não tendo havido contato entre os autores – da narrativa de Josefo, para quem as razões da prisão e morte do Batista são essencialmente políticas. A diferença é que, em Josefo, João foi preso e morto para que não causasse uma insurreição; já em Mt, João foi preso pelas críticas ferozes que fazia ao seu casamento, mas Herodes evitava matá-lo justamente porque temia que sua

morte gerasse uma sublevação entre o povo, já que ele era um profeta famoso. Essa diferença é importante, já que abre espaço para a atuação das mulheres da narrativa; sem ela, Salomé não dançaria e Herodias não a influenciaria a pedir a morte do Batista – situações que não aparecem no texto de Josefo. Então a crítica ao comportamento feminino, e seus possíveis efeitos funestos, permanece no evangelho de Mt.

Por fim, mais uma vez Mt reforça sua visão política, não absolvendo Herodes do desejo de matar João, como fizera Mc. Para ele, o Tetrarca estava imbuído, desde o início, do objetivo de matar o profeta pelas críticas feitas a ele, mas o medo de uma revolta o deteve, como mencionamos acima. Herodias também desejava a morte do profeta, mas, para Mt, de forma alguma foi de encontro a Herodes nesse sentido. Na verdade, o olhar de Mt, segundo Corley *apud* D’Angelo (1999:130), é tanto o “mais judeu” quanto o “mais igualitário” dos sinóticos, com relação às mulheres. Como resumiu Meier (1996:307), “em vista de seus próprios objetivos teológicos, [o autor de Mt] transfere o ônus moral a Antipas”. Mais uma vez a análise das narrativas reforça nossa hipótese de que a Salomé dos evangelistas é um constructo, com um objetivo moral muito bem definido, e direcionado, com suas particularidades, a comunidades específicas.

1.4 – Discípulos e Mestres: Heranças de uma tradição

Uma última questão deve ser considerada na análise da documentação escrita. Estamos tratando de uma perícope que fala da morte de um famoso profeta do I século, famoso o suficiente para que o próprio Jesus – o tema central dessas narrativas – o procurasse para ser batizado²⁵. Para Crossan (2004:78), os evangelhos canônicos são modelos normativos para todo o discurso cristão subsequente, tanto para o Jesus da época quanto para o que se criou posteriormente sobre e por ele. Eles são normativos não só como produto (o que fazem), mas principalmente como processo (como o fazem). E eles foram escritos por discípulos de Jesus, não de João.

Então por que esses escritores mencionam o batismo de Jesus e, mais, a vida, a prisão e morte do Batista? Podemos vislumbrar algumas hipóteses. Assim como Jesus, o movimento de João permaneceu mesmo após sua morte. Então, durante a criação dos textos sobre a vida de

²⁵ A questão do batismo de Jesus já é, por si mesma, um grande problema. O batismo que João oferecia era de remissão de pecados, o que posteriormente gerou uma situação desconfortável para a mística em torno de Jesus – tanto é que o quarto evangelho, o de João, omite esse fato, mencionando ter sido ele batizado, mas não especifica por quem. Essa é uma discussão longa, que não cabe no escopo deste trabalho, mas que pode ser vista mais amplamente em Meier, 1996:137-159.

Jesus era preciso tomar certas decisões, optar por certos caminhos e preferir outros. Um exemplo que Crossan (2004:345) nos dá é que a Fonte dos Ditos (a que ele chama de Evangelho dos Ditos ou ainda Tradição dos Ditos Comuns), que, como vimos, serviu de base para os evangelistas, embora conhecesse a escatologia apocalíptica de João, negava-a em favor da salvação e do Reino pregado por Jesus. Essa negação está expressa, de forma relativamente dura, em Mt 11:11: “Em verdade vos digo que, entre os nascidos de mulher, não surgiu nenhum maior do que João, o Batista, e, no entanto, o menor do Reino dos Céus é maior do que ele”. Kloppenborg *apud* Crossan (ibid., 349) diz que tal passagem

[...] enfatiza a grandeza do Reino, declarando que até o maior representante da antiga ordem, João, perdia a importância quando comparado a ele... Relativiza João, ao relegar sua função a uma época anterior ao Reino e, na verdade [possivelmente], a uma esfera fora do Reino.

Kraemer (1999:71), citando Mt 21:32, defende que havia uma provável competição entre Jesus e João, e seus subsequentes seguidores, sendo, portanto, difícil usar fontes cristãs primitivas como provas confiáveis para o movimento Batista. Mas a passagem, “pois João veio a vós, num caminho de justiça, e não crestes nele. Os publicanos e as prostitutas creram nele. Vós, porém, vendo isso nem sequer tivestes remorso para crer nele” supramencionada, a nosso ver, não demonstra uma disputa entre ambos; ilustra apenas que seus seguidores vieram de onde menos se podia esperar – algo bem semelhante, inclusive, com o que é narrado sobre o próprio Jesus. Sobre as questões entre os seguidores de João e Jesus, concordamos com o arazoamento de Crossan (2004:351):

Havia uma tensão entre João Batista e Jesus dentro da própria Tradição dos Ditos Comuns. Não ocorre só no nível redacional do *Evangelho de Tomé* ou do *Evangelho Q*. Nesse nível, o primeiro enfatiza-a, enquanto o segundo a abafa. É, além disso, tensão entre um Jesus que louva João profundamente em um dito, tal como *No deserto* [Mt 11:7-10²⁶] e louva-o e também o diminui profundamente em outro, tal como *Maior do que João*. João é o maior entre os profetas e mais do que um profeta. Mas está *abaixo do menor* do reino. Não é que ele *seja* o menor no reino, porque então ele estaria claramente nele. João batista não está, em absoluto, no reino, o que parece indicar já haver uma teologia anti-apocalíptica atuante dentro da própria Tradição de Ditos Comuns, mas expressa-a negativamente.

O que podemos observar com esse discurso apologético, dentro do contexto da época, é um grupo tentando se sobrepôr ao outro e sobreviver – na miríade de facções que formavam o Judaísmo do I século, e no meio da enorme quantidade e diversidade de profetas, isso não devia

²⁶ Sobre a negação e/ou aceitação da escatologia apocalíptica pelas primeiras comunidades cristãs, ver Crossan, 2004:345-390.

ser fácil. Nos evangelhos que depois se tornaram canônicos, e conseqüentemente por trás do discurso que os permeia, observa-se que os textos “são efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios [...]” (Orlandi, 2002:30). E são essas condições que procuramos discutir ao longo deste capítulo, e que devemos ter em mente doravante, quando repensarmos a imagem da personagem Salomé que chegou aos nossos dias.

CAPÍTULO II: CULTURA E HISTÓRIA – PERSPECTIVAS E ATRAVESSAMENTOS

Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.

Eric Hobsbawm

Para analisarmos minuciosamente a personagem Salomé como ela se nos apresenta hoje, antes, precisamos compreender os mecanismos culturais e históricos que a modificaram ao longo do tempo. No capítulo anterior, estudamos sua inserção nas fontes escritas, e analisamos os contextos existentes nesses discursos. No presente capítulo, vamos discutir de forma mais aprofundada o conceito de cultura a que fazemos referência neste trabalho, a questão da moralidade na Bacia Mediterrânea – que se reflete nas comunidades evangélicas e que, conseqüentemente, é basilar para as modificações que virão posteriormente – e, por fim, à luz dessas análises, vamos verificar o impacto de tais mudanças em obras imagéticas que tratam da personagem.

2.1. Atravessamentos culturais

A princípio, faz-se mister compreender a construção do que aqui chamamos de cultura. De acordo com Sahlins (1990:7):

A História é ordenada culturalmente de diferentes modos nas diversas sociedades, de acordo com os esquemas de significação das coisas. O contrário também é verdadeiro: Esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática. [...] Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais.

Ou seja, devemos considerar que a cultura insere-se na História e está em constante movimento. Como documentos históricos, os textos de Mc e Mt são reflexos de seu tempo e dos povos que os conceberam – ainda que não tenhamos fontes que atestem suas origens. Assim, mais do que exemplos da doutrina passada pelos grupos que diziam falar pelos

evangelistas (discípulos diretos ou não de Jesus), tais textos representam diferentes ordens sociais, ordens estas que “têm modelos próprios de ação, consciência e determinação histórica – suas próprias práticas históricas” (Sahlins, 1990:62). A enteadia de Herodes foi retratada nos textos bíblicos pelos evangelistas por uma razão, uma determinada ordem discursiva, que dialogava com a cultura local da sociedade em que tais textos foram produzidos. Assim permaneceu e se consolidou, mas agregou diversas outras características de acordo com a época ou a sociedade que de sua imagem se apoderou, constituindo-se, assim, um exemplo “de reinterpretação dos elementos culturais adquiridos no processo de troca” (Chevitarese e Cornelli, 2007:25). A história do Batista contada cerca de trinta ou quarenta anos depois contém reflexos da época não que supostamente aconteceu, mas de que foi contada. Como nos diz Meeks (1996:11), entender a cultura é como aprender uma linguagem.

Cabe lembrar que foram efetuadas modificações no texto mateano, com relação ao marcano, da perícopé aqui estudada. Embora baseado no texto de Mc, o autor de Mt reorganiza elementos importantes do texto, de forma a enquadrá-lo na realidade de sua comunidade – como, por exemplo, ao atribuir a Herodes o desejo de matar João Batista, e não mais a Herodias, como faz o autor de Mc. Desta forma, podemos considerar o texto de Mc mais misógino que o de Mt, já que as mulheres, no último caso, assumem um papel secundário na trama, agindo apenas como detonador de uma situação já pré-existente. Como nos diz Sahlins, “na medida em que o simbólico é, deste modo, pragmático, o sistema é, no tempo, a síntese da reprodução e da variação” (Sahlins, 1990:9). Embora, como dito no capítulo anterior, o texto de Mt apresente uma pequena aproximação com os eventos narrados por Josefo – o interesse político de Herodes na morte de João –, doravante veremos que a opção nos séculos posteriores (seja estética ou literária) será baseada no texto de Mc, e todo o seu peso sobre o papel das mulheres. A compreensão desses meandros culturais, quando se estuda um objeto ao longo da História, nos permite analisar de que forma as sociedades se refletem nas modificações sofridas por esse objeto. Modificações essas que, parafraseando Sahlins (1990:10), fazem com que antigos personagens assumam novas personalidades, às vezes distantes das originais.

2.2. Aspectos morais dos primeiros cristãos

Admitindo aqui que cada sociedade mantém traços próprios, apesar das trocas inerentes aos processos de assimilação de hábitos, costumes e valores externos a tais comunidades que ocorrem através de contatos comerciais, bélicos e outros, podemos também admitir que haja certas características mais ou menos reproduzidas pelos mesmos contatos. É o “desmontar e

remontar lógicas parciais de pensamento”, nas palavras de Detienne (2004:19), que nos proporciona visões mais abrangentes de características reproduzidas ao longo do tempo e espaço. Uma dessas características que nos será cara neste trabalho são as relações morais que envolveram os primeiros cristãos, e definiram percepções que se tornaram modelos para compreender o mundo e, sobretudo, as mulheres, nos séculos que se seguiram. Na trilha desses modelos, veremos mais adiante os aspectos de valoração definidos como honra e vergonha, mas, por ora, contextualizemos a que estamos nos referindo quando falamos de “moral” para os primeiros cristãos.

Quando usamos o termo “moral”, inicialmente, não podemos nos escusar a refletir como se estruturava a família de um modo geral na sociedade romana, pois, como veremos mais à frente, tal construção teve forte impacto sobre as ideias gerais de moral cristã posteriores. Como bem nos lembra Meeks (1996:8), os primeiros cristãos não se encontravam isolados, mas viviam em vilas ou cidades, e o comportamento diário era ditado por uma rotina de necessidade, por ciclos de trabalhos sazonais nos campos e/ou por costumes imemoriais. A identidade era intrinsecamente relacionada à família e ao clã, e toda escolha era pautada segundo a importância que esta resultasse para a honra de todos – agir de modo que trouxesse vergonha para a família ou um membro importante dela era considerado terrível. Na construção do discurso dos evangelistas, então, podemos ver refletida a intenção de seus autores ao retratar a habilidade de manipulação de Herodias, que não hesita em usar a própria filha para levar à morte um inimigo, ou ainda a fraqueza moral de Herodes, que não era capaz de controlar as mulheres de sua casa e ainda se deixava levar por elas, ou, ainda mais grave segundo os padrões da época, a “mocinha” (*korasion*) enteada (ou filha?) de Herodes dançando sensualmente diante de uma plateia de homens, a ponto de despertar desejo sexual no próprio padrasto (ou pai). A crítica constante nessa perícopa é evidentemente virulenta em seu ataque à família de Herodes e, por que não dizer, em seu ataque ao poder dominante ordenado por Roma. Tal representação simbólica precisava ser bem clara para os leitores a quem o texto era destinado, tanto em se tratando da crítica ao poder dominante quanto como se esperava que os integrantes daquela comunidade deveriam ou não se comportar, de acordo com os exemplos dados pelos evangelistas. A importância de tais símbolos perpetuou-se ao longo do tempo através de um sistema de sinais, como explica Meeks (1996:9-10):

Este estranho estado de coisas – que o mundo que uma sociedade toma por ser simplesmente e inegavelmente factual pode ser tido por outra sociedade como estranho, esquisito ou absurdo – ocorre porque o mundo em que vivemos é um mundo simbolizado. É um mundo em que as sensações que penetram constantemente em nós através de nossos sentidos são organizadas e assim têm sentido através de um sistema

de sinais que são tão parte de nós que raramente somos conscientes deles como tais. [...] Todavia, nós aprendemos o nosso sistema; foi dado a nós como parte daquele mesmo processo pelo qual nos tornamos pessoas autoconscientes.

Porém “os mundos mudam. Note que a mudança de mundos significa a mudança de símbolos; é um processo de reaprendizado” (Meeks, 1996:10), e os primeiros cristãos “viveram no mundo dos inícios do império romano, e aquele mundo também vivia neles: em seu pensamento, em sua linguagem, em seus relacionamentos” (Meeks, 1996:9). De acordo com Veyne (1990:159-161), durante os primeiros dois séculos da Era Comum operou-se dentro do paganismo romano uma modificação notável com relação à moral sexual, provavelmente ocasionada pela passagem de uma “aristocracia concorrencial (espécie de feudalismo no qual as rivalidades entre os clãs são ferozes) a uma aristocracia de serviço, na qual se faz carreira estando de boas relações com os próprios pares”. Desta forma, institui-se uma espécie de auto-repressão: enquanto chefes de clãs afirmavam-se nas ordens externas que tinham autoridade para dar na sociedade global (e com isso dispunham de uma liberdade sexual que variava grandemente), os aristocratas que dependiam de seus iguais não podiam contar mais com esse tipo de auto-afirmação, já que tal autoridade não lhes era mais imputada – “agora que é apenas um nobre como os outros, respeitador dos seus pares, como poderia tratar com arrogância a sua mulher que, afinal de contas, é tão nobre como ele?” (Veyne 1990:159-160).

Por outro lado, antes de se notar tal postura por parte da aristocracia do Alto Império Romano, ela já existia entre os populares. “A moral sexual popular já era muito repressiva” (Veyne, 1990:162)²⁷, e o cristianismo nada mais fez do que se apropriar de uma constituição moral que já estava estabelecida antes de se firmar como religião influente do Império. Para Veyne (1990:161), dada a condição de opressão em que a plebe em geral vivia, o ato de auto-reprimir-se causava certo resgate da dignidade, gerando um conservadorismo característico das classes mais pobres. Tal repressão não altera a realidade de opressão em que os mesmos se encontram, mas, simbolicamente, traz-lhe “benefícios secundários” quando confrontadas sua dignidade e a de seus superiores, tanto diante deles, quanto diante dos deuses ou de si mesmos. Não à toa as comunidades campesinas – como aquelas em que principalmente se desenvolveram as primeiras reuniões cristãs – são aquelas que demonstram mais posições conservadoras, se contrastadas com as elites das grandes cidades. Cabe ressaltar que, numa cultura rural, os laços de lugar e família são aqueles que efetivamente determinam a identidade

²⁷ Para uma maior discussão sobre o assunto, ver Veyne, 1990:157-193.

de uma pessoa (Meeks, 1996:95), e a moral sexual romana não deve ser entendida com o sentido moderno do termo, mas mais como uma questão de *status* (Veyne, 1990:174)²⁸.

A crítica à moral na sociedade romana fazia-se, em geral, à passividade em quaisquer aspectos. O exemplo mais curioso – e também o mais conveniente a este estudo – que podemos mencionar, é a tentativa dos favoráveis ao moralismo obsessivo da virilidade de condenar o prazer da “ópera” (ou “pantomima”), espetáculos populares à época, “pois o fascínio da dança e do canto fazia tremer estes homens de Estado e pensadores, que lhe contrapunham os espetáculos de gladiadores, mais viris, mais educativos para os cidadãos” (Veyne, 1990:184). Da mesma forma, a moral cristã insistirá que o teatro – e a dança – são espetáculos mais perigosos do que o dos gladiadores, e tal noção de perigo ainda se estenderá por séculos: Vide os interditos e as homilias proibitórias que atingiram a dança durante todo o Medievo, especialmente em relação às danças que insistentemente imiscuíam-se nos ofícios religiosos²⁹.

Com essa base romana politeísta-cristã de moral, as noções de **honra** e **vergonha** foram consideravelmente importantes para as sociedades da Europa Meridional (Baroja, 1971:63). Não vamos nos ater a longas elucubrações sobre a origem e significação de tais termos³⁰, mas apenas verificar sua aplicação prática para as comunidades mediterrânicas com as quais trabalhamos aqui (marcana e mateana), que serviram de base para todo o constructo feito posteriormente, e, assim, compreendermos como tais princípios introjetaram-se na composição dos textos e personagens ora estudados. Sobre tais termos, Peristiany (1971:141) nos diz que:

Honra e vergonha são dois aspectos de uma valorização. Uma valorização implica a possibilidade de escolha dentro de uma hierarquia aceite de valores controlados por ideais que os classificam. Um ideal, possuído em comum por dois agentes, fornece

²⁸ Como exemplo das atitudes esperadas de acordo com o *status* social intrinsecamente relacionado à moral sexual romana, Veyne (1996:174) nos cita o seguinte exemplo: “As jovencinhas romanas não aprendiam a corar com certas conversas e a considerá-las proibidas; tudo quanto se lhes exigia era um gesto de boas maneiras, o colocar à frente do rosto uma aba do vestido quando passavam em frente de uma imagem priápica [...]. Do resto elas riam-se e o tom era muito rabelaisiano; mas aquele gesto tinham de o fazer, nada mais; não se tratava de interiorizar uma moral de castidade”.

²⁹ “[...] os testemunhos mais interessantes sobre a dança religiosa na Idade Média são, antes de mais nada, os interditos que não cessaram de atingi-la. O mais antigo é o do concílio de Vannes, em 465. Entre os anátemas que se sucederam, podemos destacar os do concílio de Toledo em 587, o decretal do papa Zacarias em 774 contra os “movimentos indecentes da dança ou carola”, a homilia do papa Leão V que condenava, em 847, “os cantos e carolas das mulheres na igreja”. No final do século XII, as constituições sinodais do bispo de Paris, Odon (*Constitution*, 36), prescrevem ao clérigo que proíba os *choreae*, “principalmente em três lugares: nas igrejas, nos cemitérios e nas procissões”. Serão retomadas pelas instruções de Gerson (*De visitatione prelatorum*): “se os leigos e mulheres entrarem no coro e trouxerem carolas aos lugares sagrados”. Em 1209, o concílio de Avignon decreta (*Atos*, V): “Durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas”. Em 1444, a Sorbonne, por sua vez, declarou: “Não é permitido dançar carolas nas igrejas durante a celebração do serviço divino”. Em 1562, em sua reorganização da igreja, o concílio de Trento sente-se obrigado a adotar estas regras” (Bourcier, 1987:46).

³⁰ Para tais considerações, ver Peristiany, 1971.

uma base para valorização, comunicação e predição. Fornece uma linguagem comum em matéria de valores.

Como nos conta Meeks (1996:101), não por acaso as reuniões dos primeiros cristãos ocorriam, em sua maioria, em casas particulares³¹. Além da relativa privacidade proporcionada numa área da vida em que a maior parte era composta por atos públicos, o dono da casa onde se reuniam exercia uma variante do sistema de “patronagem”, que pode ser encontrado em toda a sociedade dominada pelos valores romanos. Através desse sistema, pessoas de altas classes sociais se ligavam a grupos de classes inferiores, numa relação de trocas desiguais, mas que garantiam vantagens mútuas, onde, nesse caso, o patrono oferecia não só o local e algum apoio financeiro, mas, também, proteção – como vemos em At 17:9, onde Jasão paga fiança assegurando o bom comportamento de seus hóspedes em Tessalônica. Em troca tais patronos recebiam honra, muitas vezes em forma de uma estátua, uma grinalda de ouro ou o direito perpétuo a um “primeiro assento” nos banquetes e/ou reuniões.

2.2.1. Dos Modelos Morais

Durante os primeiros seis séculos da Era Cristã, o cristianismo se estabeleceu enquanto filosofia e se fortaleceu como religião influente no Ocidente³². Desta forma, estabelecem-se também percepções sobre as mulheres que passam a ser modelares, criando uma leitura de longa duração e uma valoração de honra e vergonha sobre diversos personagens femininos e suas representações. Já no II século podemos notar essa preocupação. Assim, por exemplo, na epístola pseudo-paulina de 1Tm (2:9-15), escrita aproximadamente entre 120 e 150³³, encontramos a seguinte recomendação:

Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças, nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso; mas que se ornem, ao contrário, com boas obras, como convém a mulheres que se professam piedosas. Durante a instrução a mulher conserve o silêncio, com toda submissão. Não permito que a mulher ensine, ou domine o homem. Que conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade.

³¹ Embora os primeiros capítulos de At nos mostrem que os cristãos de Jerusalém mantinham-se como judeus observantes, exercendo atividades frequentes no Templo.

³² Cabe ressaltar que tal experiência religiosa estendeu-se não apenas ao Ocidente, mas também ao Oriente. Mas, para efeito de análise neste trabalho, daremos ênfase apenas às implicações ocidentais.

³³ As cartas a Timóteo e aquela escrita a Tito, ambas atribuídas a Paulo, são conhecidas como “Epístolas Pastorais”. A crítica textual data-as como próprias da primeira metade do século II, tal como o fez Koester (2005: 317): “Essas três cartas, que formam uma unidade em sua linguagem, conceitos teológicos e intenção, e que foram redigidas pelo mesmo autor, diferem acentuadamente de todas as outras cartas do *corpus* paulino”.

Mas tais discussões teológicas sobre o papel feminino na sociedade ainda deveriam prosseguir pelos séculos seguintes. Em 1906 descobriu-se, perto da costa do médio Egeu, na Turquia, no interior de uma caverna, um afresco de Paulo e Tecla, datado do século VI. Ambas as imagens possuem a mesma altura e as mãos direitas erguidas, no gesto de ensinar (ver Figura 1; Crossan 2008:9). Iconograficamente, isso significa que, para a comunidade que as pintou, ambos eram dotados da mesma autoridade e importância.



Figura 1. Afresco de Paulo e Tecla. Gruta de São Paulo, Éfeso, Turquia. Datação: século VI.

Vale ressaltar a concepção de pluralismo religioso com que estamos trabalhando: são muitos cristianismos, assim como há muitos judaísmos e confrontos teológicos que se multiplicaram ao longo do tempo, onde cada grupo disputa a primazia de sua doutrina sobre os outros. “O’ judaísmo, ‘o’ cristianismo, ‘o’ politeísmo grego nunca existiram, enquanto formas culturais autônomas e independentes, fora das simplificações manualísticas ou das identificações ideológicas posteriores” (Chevitarese e Cornelli, 2007:26). A presença ativa das mulheres³⁴ se mostrou, desde cedo, um dos pontos de maior controvérsia entre esses “cristianismos”. Isso se reflete amplamente nos textos canônicos produzidos durante os dois primeiros séculos: para Paulo, o que o torna apóstolo é o fato de ter visto Jesus ressuscitado e de este ter lhe confiado a missão de anunciar seu nome entre os gentios (1Cor 9:1). Ora, se adotarmos esse pressuposto paulino de apostolado, Maria Madalena também seria uma apóstola (pelo menos para a comunidade joanina), já que lhe coube – convém enfatizar, somente ela recebeu essa incumbência do Senhor – anunciar a ressurreição de Jesus (Jo 20:11-18). Os sinóticos, por sua vez, apontam outras mulheres em sua companhia, desautorizando-a,

³⁴ Como vimos, mulheres ativas representavam um desvio. Esperava-se, portanto, que elas fossem naturalmente passivas.

diminuindo, assim, sua importância e precedência sobre os outros apóstolos (Mt 28:1-10, Mc 16:1-8, Lc 24:1-8).

Mas, apesar dos padrões iconográficos presentes na pintura de Paulo e Tecla representarem uma vertente do cristianismo que aceitava a importância feminina na sociedade, como liderança, com autoridade para ensinar, não foi essa percepção que proliferou³⁵. Podemos afirmar isso baseando-nos principalmente na imagem de Tecla; esta aparece com os olhos e a mão direita destruídos.

Imagens originais apagadas representam conflitos teológicos fundamentais. A imagem original na qual Tecla e Paulo representam em pé de igualdade figuras com autoridade apostólica foi substituída por outra que mostra a autoridade apostólica masculina em contraste com a figura feminina agora cega e silenciada (Crossan, 2008:9-10).

Em meio a esses debates teológicos, criaram-se padrões morais para as mulheres que deveriam ser bem definidos e rapidamente identificados, com o intuito de legitimar posturas e comportamentos. A partir dos séculos X ou XI os papéis já se mostram bem claros e em geral de fácil compreensão: Maria Madalena é a prostituta arrependida³⁶; Maria, mãe de Jesus, é o exemplo máximo de honra³⁷; e, Salomé³⁸, um dos mais icônicos exemplos de vergonha.

³⁵ Como vimos anteriormente no caso do apostolado de Maria Madalena, ramos do cristianismo que atribuíam importância e autoridade às mulheres existiam nos primeiros séculos, embora não tenham sido eles que se estabeleceram como padrão ao longo do tempo, já que foram duramente combatidos – mas é preciso ressaltar sua existência, pois apontam para o pluralismo religioso do período.

³⁶ Tal imagem estabeleceu-se a partir da Páscoa de 599, quando o papa Gregório I, durante seu sermão, apresentou Maria Madalena imbuída de uma nova personalidade, afirmando que Maria Betânia, Maria Madalena e a mulher pecadora e adúltera eram todas a mesma pessoa. Acrescentou, ainda, que Jesus expulsara do corpo dela sete demônios. A partir de então teve início a imagem de “pecadora arrependida” (Gardner, 2005; Leloup, 2006).

³⁷ Ao contrário do que se poderia pensar, Maria, mãe de Jesus, não era uma grande personalidade desde os primórdios do cristianismo; pelo contrário, ela simbolizava um problema relativamente grave. A julgar pelo que se pode averiguar na documentação textual, ao fim do primeiro século instaurou-se uma polêmica com relação ao possível nascimento ilícito de Jesus (afinal, ao saber que Maria estava grávida, José tentou repudiá-la – conforme Mt 1:19). Isso se torna claro especialmente em duas passagens; a primeira é Jo 8:41, que nos conta uma discussão entre Jesus e alguns judeus: “[disse-lhes Jesus] Vós, porém, procurais matar-me, a mim, que vos falei a verdade que ouvi de Deus. Isto, Abraão não o fez! Vós fazeis as obras de vosso pai! Disseram-lhe, então: *Não nascemos da prostituição*; temos só um pai: Deus” [grifo nosso]. A segunda encontra-se no Evangelho de Mateus (1:1-17), quando este lista a genealogia de Jesus. São mencionadas cinco mulheres – contando Maria, mãe de Jesus: Tamar (Mt 1:3), Rahab (Mt 1:5), Rute (Mt 1:5) e a mulher de Urias (Mt 1:6). Analisando, mesmo que superficialmente, a história dessas mulheres (Tamar em Gn 38:1-30; Rahab em Js 2:1-21; Rute em 3:1-18; e a mulher de Urias, Betsabéia, em 2Sm 11:2-27), encontra-se um aspecto em comum: todas são listadas ou como prostitutas, ou como tendo papel ativo no jogo da sedução – o que era considerado característico de prostitutas. A citação a essas mulheres, por terem exercido papel importante na História judaica conforme contado no Primeiro Testamento, constituía uma resposta às críticas (provavelmente judaicas) ao nascimento ilegítimo de Jesus. Para um estudo mais aprofundado sobre o tema, ver Chevitarese, 2011:57-65.

³⁸ Cabe ressaltar que “no culto politeísta fenício-índico – e não podemos nos esquecer da proximidade do mundo judeu – existe uma deusa maligna encarnada sob a forma de mulher; tal deusa, que simboliza o deleite e a histeria, que envenena e corrompe todo aquele que dela se aproxima ou que a toca, recebe precisamente o nome de Salomé” (Wilde, 2002:70, nota 2).

Vejamos com um pouco mais de atenção como essa marca se tornou latente e facilmente identificável em Salomé ao longo do tempo.

2.3. Simbologia da presença/ausência – representações e diálogos entre imagem e texto

Para analisarmos as representações que foram feitas de nossa personagem, a partir do século XI³⁹, temos que ter em mente que a Bacia Mediterrânica caracterizou-se por produzir uma enorme pluralidade de culturas e de interações culturais. Mas, mesmo reconhecendo essa característica, devem ser ressaltados, no interior dessa dinâmica, dois aspectos centrais: a repetição de determinados padrões de narrativas e o fato de todas essas culturas se expressarem por meio de imagens.

O que de mais marcante podemos assinalar das representações mais antigas de Salomé é o quadro geral onde usualmente ela é representada. A cena descrita pelos evangelistas é narrada como um todo, ora dando ênfase à dança (figuras 2, 3 e 4), ora enfatizando a morte do Batista (figuras 5 e 6).



Figura 2: Dança de Salomé. Coluna de bronze, Catedral de Santa Maria, Hildesheim, Alemanha. Século XI.

³⁹ As representações imagéticas mais antigas de Salomé que encontramos datam aproximadamente do século XI, embora escassas. A partir do século XIII elas começam a se tornar mais comuns em mosaicos e vitrais, e, posteriormente, pinturas e iluminuras. A reprodução de um exemplo tão claro de vergonha como é o caso da história de Salomé e, principalmente, a responsabilidade pela morte de João recaindo sobre ela (sempre de forma enfática) e não mais sobre Herodes e/ou Herodias parecem confirmar o que nos dizem Le Goff e Truong (2006:52): “Ao fim de uma longa caminhada, ao preço de ásperas lutas ideológicas e de condicionamentos práticos, o sistema de controle corporal e sexual instala-se, portanto, a partir do século XII. [...] E é a mulher que irá pagar o tributo mais pesado por isso. Por muitos e muitos anos”.



Figura 3: Salomé dançando diante de Herodes. Manuscrito "Psalter of Paris". MS Grec 139, Vol. 8. Bibliotheque Nat., Coll. des Manuscrits, Paris, França. Século XIV.



Figura 4: Salomé dança com a cabeça de João. Mosaico, Catedral de São Marco, Veneza, Itália. 1300.



Figura 5: Salomé apresenta a cabeça de João. Mosaico, Batistério de Florença, Itália. Iniciado em 1220 e completado um século depois. Com desenhos de pintores florentinos, entre eles, Cimabue e Giotto, o Jovem.



Figura 6: Banquete de Herodes; Salomé com a cabeça do Batista. Ala esquerda de um estrado para um altar de Santa Maria degli Angeli, Florença. Louvre, Departement des Peintures, Paris, França. 1387-1388.

No caso das representações da dança, as contorções corporais são evidentes, o que, em se tratando do contexto da personagem, provavelmente simboliza uma dura crítica aos usos indevidos do corpo.

Até o final do século XV, encontramos uma representação mais globalizante da cena, mais doutrinária. A vida gira basicamente em torno das escrituras sagradas, e as cenas dos

evangelhos são repetidamente representadas⁴⁰. Porém com a Renascença há uma progressiva ruptura com esses limites. Nas palavras de Gombrich (2011:247):

As novas descobertas que os artistas da Itália e Flandres tinham feito nos começos do século XV produziram um frêmito de emoção em toda a Europa. Pintores e mecenas estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a história sagrada de uma forma comovente, mas para refletir também um fragmento do mundo real.

Isso não implica dizer que os temas sagrados são deixados de lado. Conforme Gombrich (2011:248) observou, o profano está cada vez mais imiscuído nas representações desse sagrado, graças a uma maior preocupação em personalizar as criações de cada cidade.

Tudo isso tem relação com a história da arte porque, graças ao crescimento das cidades, o estilo Internacional foi, talvez, o último estilo transnacional que a Europa viu, pelo menos até o século XX. No século XV, a arte fragmentou-se numa série de “escolas” diferentes; quase todas as cidades, grandes ou pequenas, da Itália, Flandres e Alemanha tinham sua própria “escola de pintura” (Gombrich, 2011:248).

Destarte, até aproximadamente o final do século XV, começo do XVI, ainda podemos encontrar com certa regularidade a reprodução da cena completa do banquete de Herodes e da morte do Batista, de forma a fixar os elementos constituintes do evento, incluindo de uma só vez a dança, a morte e a entrega da cabeça de João a Herodias (figuras 7, 8 e 9).



Figura 7: A Dança de Salomé. Benozzo Gozzoli, National Gallery of Art, Washington DC. 1461-62.

⁴⁰ Essas representações podem ser encontradas em dramatizações, pinturas, na arquitetura. Em suma, elas se fazem presentes em todas as formas do que posteriormente será denominado de “arte”. Vale ressaltar que tudo é veículo para estabelecer e fortalecer tradições religiosas cristãs.



Figura 8: A Festa de Herodes: Dança de Salomé. Fra Filippo Lippi, Cappella Maggiore, Duomo, Prato, Itália. 1460-64.



Figura 9: A decapitação de São João Batista e a festa de Herodes, com a dança de Salomé. Fra Angelico, Louvre, Departement des Peintures, Paris, França. Século XV.

A partir do século XVI, porém, o que se vê é uma maior atenção dedicada à figura de Salomé. Sua dança já não precisa ser pintada – já fora fixada na tradição através de quinze séculos de filtros inseridos nas reproduções e dramatizações dos Evangelhos e já habitava a imaginação dos que assistiam à cena, tanto quanto todo o enredo que a envolve. Ela então passa a figurar sozinha (ver figuras 10, 11, 12) ou com mais uma ou duas pessoas (ver figuras 13, 14, 15), sempre portando ou recebendo a cabeça de João Batista.



Figura 10: Salome. Alonso Berruguete, Uffizi Gallery, Florença, Itália. 1512-16.



Figura 11: Salomé com a cabeça de São João Batista. Lucas Cranach, o Velho. Szépmvészeti Múzeum, Budapeste, Hungria. 1506-7.



Figura 12: Salomé com a cabeça de São João Batista. Bartolommeo Veneto, A Staatliche Kunstsammlungen, Alte Meister, Dresden, Alemanha. 1520.



Figura 13: Salomé com a cabeça de São João Batista. Andrea Solario, Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Vienna, Austria. 1520-24.



Figura 14: Salomé. Bernardino Luini, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. 1527-31



Figura 15: Salomé. Giampietrino, The National Gallery, Londres, Inglaterra. 1510-30.

Eventualmente ainda aparecem representações da cena do banquete, caracterizando, por assim dizer, um arcaísmo (ver figura 16), em geral com João já morto (a cena da dança já não é mais reproduzida) ou **enfatizando** a sua morte (ver figuras 17, 18, 19). Mas, em ambos os casos, elas se tornam progressivamente mais raras. Belting (2010:522) nos apresenta uma possível explicação para tais alterações:

O pluralismo da sociedade no final a Idade Média se reflete no confuso espectro das imagens religiosas que eram usadas. Elas ou eram destinadas a representar novas necessidades religiosas, ou serviam a novos grupos sociais que desejavam destacar-se dos outros. Como resultado, as imagens passavam de mão em mão, mudando à medida que o faziam. O que distinguia as novas imagens era sua ampla área de disponibilidade. Elas saltavam o velho fosso que separava a imagem sacra das pessoas comuns, quando as instituições tinham completo controle sobre imagens e relíquias. Na nova era, as instituições perderam esse privilégio.

O fato de as imagens religiosas, aos poucos, começarem a deixar as igrejas e passarem ao domínio particular⁴¹ também pode explicar o progressivo foco sobre a personagem Salomé, não mais na cena da morte de João, já que tais obras não tinham mais uma função educativa, mas estética, além de simbolizar *status* social. A narrativa por trás da personagem, e seu simbolismo, ao longo dos séculos, já havia sido incutido na tradição popular e na memória dos cristãos, não havendo mais a necessidade da constante representação total do texto bíblico. A mensagem, porém, continuava lá: As mulheres não deveriam se comportar como Salomé, e a cabeça que ela carrega lembrava o porquê desse interdito.

⁴¹ Sobre isso, Belting (2010:521) diz: “Neste cenário, a imagem privada agora toma posição de liderança e assim desafia a autoridade do velho culto à imagem. Embora ela nem sempre produza novos temas, a imagem privada privatiza os temas oficiais na forma e no conteúdo. Os cidadãos, enquanto indivíduos, não desejavam uma imagem diferente da pública, tanto quanto necessitavam de uma que pertencesse pessoalmente a eles”. Podemos citar como possível razão para esse fenômeno, entre outras, a expansão do Protestantismo, que não permitia imagens em suas igrejas. Enquanto Calvino mostrava-se mais radical com relação às pinturas de cenas bíblicas, admitindo apenas a “Palavra” como fonte de aprendizado dos Evangelhos, Lutero apresentava uma posição mais maleável: as imagens eram permitidas, mas apenas em salas e câmaras privadas, e com legendas contendo os textos a que remetiam, legitimando, assim, sua referência bíblica (Belting, 2010:587-588). A grande quantidade de retratos de nobres e mercadores do período aponta também para o interesse da época em retratar o cotidiano, as pessoas reais, temáticas sem interesse para o ambiente religioso.



Figura 16: Salomé apresenta a cabeça de João Batista na festa de Herodes. Lucas Cranach, o Jovem, Gemäldegalerie, Dresden, Alemanha. 1537.



Figura 17: A decapitação de São João Batista. Lucas Cranach, o Velho, Palácio do Arcebispo Kromeríz (Kremsier), Arquidiocese de Olomouc (Olmütz), República Tcheca. 1515.



Figura 18: Salomé com a cabeça de São João Batista. Albrecht Altdorfer, Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Viena, Áustria. 1508.



Figura 19: Decapitação de João Batista. Rueland Frueauf, o Jovem, painel pintado sobre o altar de São Leopoldo, Monastério de Klosterneuburg, Áustria. 1507.

Tais características prolongaram-se até aproximadamente o final do século XVII, encontrando no estilo Barroco toda a dramaticidade pedida pela história. A busca pelo realismo na reprodução das cenas, os contrastes entre claro-escuro e a tensão entre a vida material e espiritual retratadas pelos pintores do período coadunaram perfeitamente com o drama do santo decapitado graças à dança de uma jovem (ver figuras 20, 21 e 22). Cabe ressaltar que, a essa altura, Herodias já foi, se não totalmente, em grande parte esquecida. Herodes também é apenas um adendo à história, quase irrelevante (tanto que raras vezes aparece). A personagem central, desde aproximadamente a Renascença, é Salomé – ou ainda, a sua dança, que mesmo quando ausente faz-se presente através de suas consequências.



Figura 20: Salomé. Giovanni Battista Caracciolo, Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. 1615-20.



Figura 21: Salomé com a cabeça do Batista. Michelangelo Merisi da Caravaggio, Palazzo Real, Madrid, Espanha. 1609.



Figura 22: Salomé com a cabeça do Batista. Onorio Marinari, Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, EUA. 1680.

Após um aparente período de esquecimento⁴², particularmente durante o século XVIII, a personagem Salomé retorna com toda força durante o século XIX, não só na pintura, mas em outras formas de arte, como a poesia e a ópera, graças, principalmente aos decadentistas⁴³. Nas palavras de Bouças (1995:8):

Ao intensificar a sede de posse da mulher romântica, em seu cruzamento do amor com a morte, a imagem da mulher no Decadentismo instituiu Salomé como um dos grandes emblemas finiseculares, presença que - divulgada pela peça de Wilde - levaria João do Rio a formular: "Salomé está em todas as mulheres e todas as mulheres estão em Salomé". Como observa Richard Ellmann, Salomé, "tendo dançado no imaginário de pintores e escultores ao longo de séculos, no século XIX dirigiu seus jogos sedutores à literatura", ali encontrando ampla receptividade e especial consagração nas páginas dos decadentistas, que coreografariam para ela os passos com os quais deslocaria os códigos da tradição romanesca.

Não por acaso Salomé foi alçada a musa decadentista; sua sensualidade e os efeitos nefastos desta mostraram-se perfeitamente de acordo com o espírito desejado e criado por esses artistas, e há uma simbiose entre a literatura e as demais artes, no sentido de construir a imagem da *femme fatale*. Aliando-se a isso o Orientalismo⁴⁴, em voga na época, considerava que o Oriente era o lugar por excelência da paixão decadente, Salomé assume agora de vez no imaginário ocidental o protagonismo da dança que, ao explorar os manceios do corpo, seduz, fascina e até mesmo mata (ver Figuras 23, 24, 25 e 26).

⁴² Falamos aqui de esquecimento para enfatizar uma ausência de obras relacionadas com a temática Salomé.

⁴³ Decadentismo, ramificação do estilo Simbolista que surgiu nas artes durante o século XIX. "A conjuntura decadente resultava da impressão de que tudo, religiões, costumes, justiça, estava em deliquescência. Apesar do desenfreado gozo dos apetites sensuais, do luxo, do prazer e das sensações raras oferecidas pelos tóxicos e pelas bebidas refinadas, um tédio espesso, uma histeria, um pessimismo agudo assomava por toda a parte. Anarquia, perversões, satanismo, neuroses, patologias, entravam em moda, dando a impressão dum caos apocalíptico" (Massaud, 2004: 420). Retornaremos ao tema no terceiro capítulo.

⁴⁴ Aqui trabalharemos com os conceitos de Oriente e Orientalismo criados por Said (2007), para quem Oriente, na visão europeia do final do século XIX e começo do XX, era um termo genérico que abrangia a Ásia, ou o Leste de forma geral, e oriental era uma designação geográfica, moral e cultural. Orientalismo, por sua vez, definia a capacidade que os ocidentais tinham de examinar uma civilização desde suas origens até seu apogeu, graças ao conhecimento que tinham sobre ela. Tal conhecimento de determinado objeto (uma civilização, no caso) dava a seu detentor o poder de dominar e ter autoridade sobre ele – já que ele existe *assim como* é conhecido.

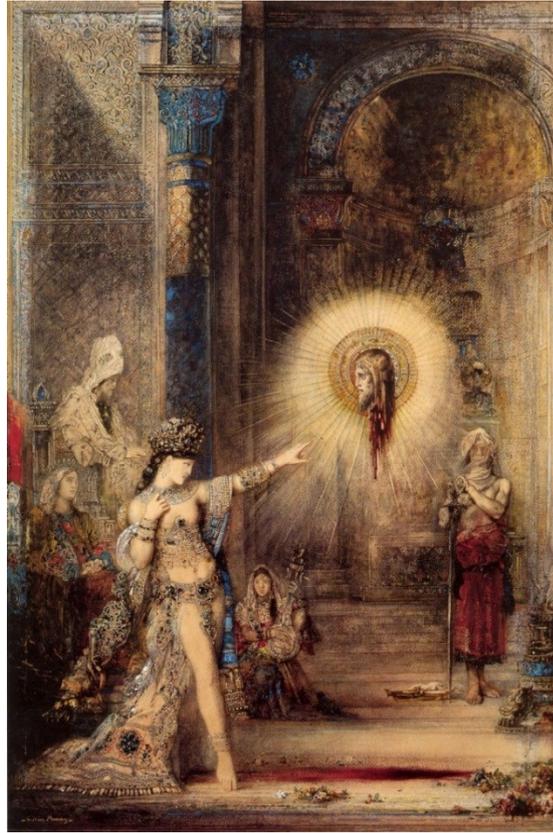


Figura 23: A Aparição. Gustave Moreau, Musee Gustave Moreau, Paris, França, 1874-76.

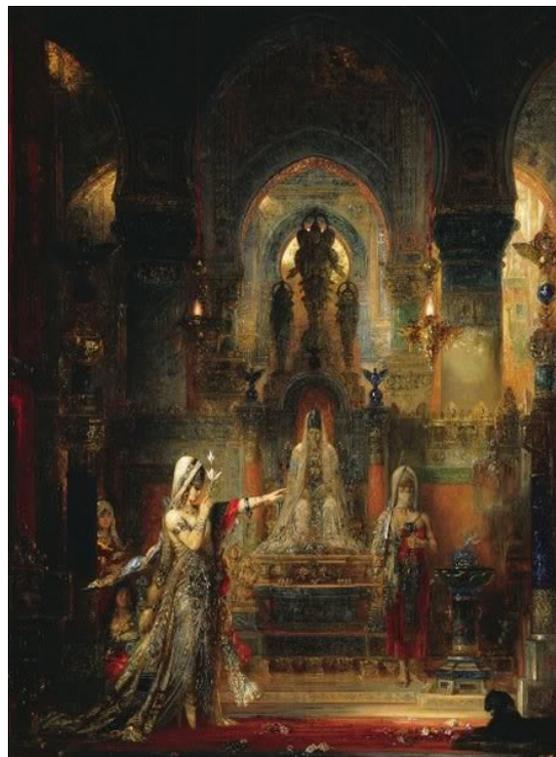


Figura 24: Salomé dança diante de Herodes. Gustave Moreau, Musee Gustave Moreau, Paris, França, 1876.



Figura 25: Salomé. Pierre Bonnard, Whitford and Hugues, Londres, 1865.



Figura 26: Salome by Lucien Lévy-Dhurmer, 1896⁴⁵.

⁴⁵ Bade, Patrick. **Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women**. N. Y.: Mayflower Books, 1979.

Como pudemos observar, todo o processo até então, da juvenzinha manipulada pela mãe, tal como imaginado pelos evangelistas, até a mulher fatal dos artistas de fim do século XIX e/ou começo do século XX, passou por um cuidadoso crivo de manipulações teológicas e patriarcais de intenso controle das manifestações do corpo e, conseqüentemente, da dança.

Dedicaremos, no próximo capítulo, um olhar mais atento a essa personagem como se nos apresenta hoje, quais suas referências e como ela foi construída até ganhar os contornos que conhecemos.

CAPÍTULO III: SAGRADO E PROFANO, VIDA E MORTE – OS MODELOS DECADENTISTAS E O CINEMA.

Tendo sede, Satã nos seus lábios derrama
O sangue viperino. E de repente, então,
Do seu ser a perversa e má volúpia emana...
E no Éden se vê criminosa invasão.

Bebida que à mulher foi sempre venenosa,
Visto que a fez mais linda em suas seduções;
Mas, sem Deus, a mulher se torna vergonhosa,
E cai, quem a sacia, em suas tentações.

Arsène Houssaye

Coincidentemente ou não, a maior revolução com relação à personagem Salomé aconteceu no mesmo período que o advento e a popularização do cinema. Este, por sua vez, era feito por cineastas que, propositalmente ou não, defendiam uma causa, uma ideologia, muitas vezes manifestando independência das correntes de pensamento predominantes. Desta forma, criando uma visão de mundo inédita, acabavam fazendo com que as instituições ideológicas instauradas rejeitassem tais obras – e, justamente por isso, pela relativa independência que se pode identificar em certas produções cinematográficas, os filmes parecem um adequado veículo para finalizar este trabalho, tanto por muitas vezes representar os embates existentes na época como quanto por lançar novos olhares sobre conhecidas histórias. Dadas as limitações impostas a uma dissertação, como, por exemplo, o curto tempo disponível para pesquisa, deteremo-nos em um em particular⁴⁶: *Salomé*, de 1923, dirigido por Charles Bryant. Tal escolha será explicada adiante, mas antes de lançarmos sobre ele um olhar mais detalhado, precisamos fazer

⁴⁶ Bryant não foi o primeiro a dirigir uma película sobre a filha de Herodias; na verdade este parece ter sido um tema bastante recorrente nas três primeiras décadas do século XX. O primeiro registro que temos é de um curta alemão, *Salome*, filmado em 1902 por Oskar Messter. Temos também outros curtas, como os norte americanos *Passion Play: Herodias Pleads for John the Baptist's Head*, 1903, de diretor desconhecido, *Salome and the Devil to Pay*, 1908, também de diretor desconhecido, e *Salome*, filmado em 1908 por J. Stuart Blackton; os britânicos *The Great Salome Dance*, 1908, *Oh Salome, Oh, Oh, Oh!*, 1909, e *The Salome Dance Music*, 1909 cujos diretores nos são desconhecidos; os franceses *Salome*, de 1908, dirigido por Albert Capellani, e *L'inconsciente Salomé*, também de 1908, sob direção de Louis Feuillade; o italiano *Salomé*, 1910, de Ugo Falena; e o alemão *Tanz der Salome*, 1906, com direção desconhecida. Além dos longas, como os italianos *Erodiade*, 1912, dirigido por Oreste Mentasti, *Salome*, 1913, de direção desconhecida, *La danza di Salomé*, 1915, de Eleuterio Rodolfi, e *Il bacio di Salome*, 1921, de Edouard Micheroux de Dillon; os norte americanos *Salome*, 1918, dirigido por J. Gordon Edwards, e *A Modern Salome*, 1920, de Léonce Perret; o francês *La gardienne du feu - I - La Salomé de Régis Méral*, 1913, de Louis Feuillade; e os alemães *Die sterbende Salome*, 1919, de Franz Seitz, e *Salome*, de 1922, dirigido por Robert Wiene. Para mais informações sobre filmes desse período, ver Bardèche e Brasillach, 1938; Card, 1994; Limbacher, 1974; Parish e Stanke, 1975; Sherwood, 1923; Smith, 1991; Vermilye, 1985; e Gifford, 1986.

uma reflexão sobre essa nova linguagem que se nos apresenta e seu papel como documento histórico.

3.1. História no cinema, cinema na História

Alguns historiadores mais conservadores tendem a encontrar certa dificuldade ainda hoje (para não dizer declarada contrariedade) em considerar obras literárias como documentos históricos⁴⁷ – falamos sobre isso no primeiro capítulo, quando discutimos a utilização da Bíblia em pesquisas da área – e com outras linguagens esse estranhamento não é diferente. Marc Ferro exemplifica muito bem tal limitação quando fala sobre as dificuldades iniciais de se trabalhar com filmografias.

No entanto, quando se cogitou, no início da década de 1960, a idéia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade, o mundo universitário se agitou. Na época só existia história quantitativa: “Faça isso, mas não diga nada a ninguém”, foi o conselho que me deu Fernand Braudel, ao qual Pierre Renouvin julgou útil acrescentar: “Antes, defenda sua tese de doutorado”. Hoje, o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas (Ferro, 2010: 9).

Mas não podemos nos esquecer de que, como documentos, os filmes devem ser submetidos aos rigores da pesquisa histórica; caso contrário, corremos o risco de cometermos equívocos – ou pelo menos conclusões dúbias – como o de Rosenstone, quando este afirma que “[...] o filme dramático pode se relacionar com a história e até mesmo fazer algo que podemos rotular de ‘História’” [...] (Rosenstone, 2010:15). Ora, partindo-se dessa premissa, poderíamos afirmar que cineastas são historiadores, e suas produções, de fato, discursos históricos, o que claramente está distante da realidade – caso contrário, os filmes sobre a vida de Jesus estariam retratando fatos históricos, e não Teologia. Além disso, afirmações como a de Rosenstone ignoram que as narrativas fílmicas, muitas vezes, são utilizadas para realçar preconceitos e críticas a parcelas da população em voga no período de sua produção, como é o caso do anti-

⁴⁷ Convém aqui lembrar as importantes críticas sobre essa questão feitas por Finley, (1987:26-27): “Em última análise, não é surpreendente que a estudantes universitários de História, com algum conhecimento das fontes para o estudo, para dizer algo, da Inglaterra Tudor ou da França de Luis XIV, a História Antiga lhes pareça ‘um tipo divertido de História’. A inevitável confiança nos poemas de Horácio para a ideologia de Augusto ou, de igual forma, nas *Eumenides* de Ésquilo para o momento crítico da História ateniense em que se consumou a passagem para o que conhecemos como a democracia de Péricles, ajuda a explicar a qualificação de ‘divertida’.” Sobre essa relação entre ficção e História, Baccega (1995:87) diz que “ambos os discursos [ficcional e histórico] relacionam-se com as posições que seus agentes assumem no campo das lutas sociais e ideológicas. E esse é o aspecto que se sobrepõe aos demais: dentro de cada uma das ‘séries’ haverá posições à escolha do historiador ou ficcionista e ele atualizará, em seu discurso, uma delas, no sentido da manutenção dos estereótipos ou no sentido das mudanças sociais”.

judaísmo e racismo da maioria dos primeiros filmes da História do Cinema com temas voltados ao cristianismo. Porém uma assertiva de Rosenstone (2010:18) deve ser realçada: “Os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”. Isso é particularmente notável em nossa personagem, como ficará claro nas páginas que seguem.

Como neste trabalho analisaremos uma obra da década de 20 do século XX, devemos ter em mente que, à época, quaisquer filmes com temática religiosa seriam fontes de tensão entre seus diretores / produtores e “instituições ideológicas instauradas” (Ferro, 2010:16, 31, 189), já que “a direita tem medo [e] a esquerda desconfia: [em suma] a ideologia dominante [acabou por não fazer] do cinema uma fábrica de sonhos” (Ferro, 2010:30-31). As igrejas católica e protestante, de uma forma geral, rejeitaram tais obras como se o monopólio do assunto pertencesse a elas; na verdade, elas agiam assim não apenas com o cinema, mas também com outras formas de arte, como o teatro e a literatura, particularmente quando o assunto era a figura de Jesus (Musser, 1994:421).

A pressão religiosa figura não como único, mas certamente como principal vetor limitador das primeiras décadas do século XX. Segundo Kuhn (1988:12-13, 17-21), as instituições de censura não agiam isoladamente, como organismos autônomos, mas faziam parte de um macrocosmo de instituições, de práticas, de poderes e de relações, ou seja, de um verdadeiro aparato estatal que validava seus poderes e os tornavam reconhecidos. Para tentar lidar com isso, a própria indústria cinematográfica criou, em março de 1922, a agência de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), presidida por Will H. Hays (Koszarski, 1994:203-208)⁴⁸. As funções da agência eram, basicamente, agir como relações públicas junto à sociedade e convencer os cineastas mais ousados a diminuir o tom de suas produções mais sensacionalistas⁴⁹, evitando, assim, polêmicas que poderiam prejudicar a própria indústria cinematográfica. Como afirma Ferro (2010:18), “a sociedade [que produz o filme] se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí também a autocensura”. Tendo em vista a rápida popularidade alcançada pelo cinema e o impacto que o discurso contido nos filmes muitas vezes causou no

⁴⁸ Segundo Tatum (2004:56), a *Motion Picture Producers and Distributors of America* foi criada em 1921.

⁴⁹ Koszarski (1994:206-207) nos conta que Hays promoveu uma espécie de "acordo de cavalheiros", que ficou conhecido como Treze Pontos, onde se especificava a eliminação de cenas que: lidassem com o sexo de maneira imprópria; estivessem baseadas em escravidão branca; fizessem o vício atrativo; exibissem nudez; tivessem cenas prolongadas de amor apaixonadas; fossem predominantemente relacionadas com o submundo; fizessem o jogo e a bebida atrativos; pudessem instruir o fraco em métodos de cometer crimes; ridicularizassem os funcionários públicos; ofendessem as crenças religiosas; enfatizassem a violência; retratassem posturas e gestos vulgares; e usassem legendas e propagandas obscenas.

público, podemos tomar como previsíveis as violentas tensões entre instituições religiosas e estúdios cinematográficos.

3.2. Darwinismo social e religiosidade – Embates e consequências

Mas para compreender todo esse desconforto das instituições religiosas com as reações ocasionadas pelo cinema, são necessárias algumas linhas sobre o impacto dos estudos de Darwin sobre a sociedade de fins do século XIX e começo do XX. A princípio, cabe ressaltar que esse período foi crucial para o nascimento e estabelecimento das bases do fundamentalismo⁵⁰ cristão americano: A teoria da evolução de Darwin encontrou críticos ferrenhos desde o século XIX, mas o “antievolucionismo” só se organizou de fato a partir das duas primeiras décadas do século XX, em muitos aspectos graças ao conjunto de doze livros publicados por Lyman Stewart, entre 1910 e 1915, conhecidos como *Os Fundamentos*⁵¹ (Lienesch, 2007:8-9). Por muitos anos evangélicos conservadores se inquietaram com as tendências liberais que surgiam em suas igrejas, influenciadas pela cultura que os cercava (Lienesch, 2007:8). A princípio desconhecidos uns dos outros, a série de livros de Stewart agiu como um vetor de unidade para tais conservadores, que encontraram neles mais do que uma nomenclatura para seu movimento, mas também artigos de fé e um estilo próprio de discurso, além de estabelecer diferenças entre eles (os fundamentalistas) e os outros (os não-fundamentalistas). Essa identidade coletiva⁵² comum gerada por *Os Fundamentos* acabou por ser a base onde o criacionismo se desenvolveu.

A relação entre criacionismo e evolucionismo era muito mais complexa e tensa nas primeiras décadas do século XX do que se pode pensar quando a analisamos superficialmente. A princípio, é necessário recordar os efeitos da I Guerra Mundial sobre a mentalidade da época,

⁵⁰ Movimentos fundamentalistas podem ser considerados como formas de espiritualidade combativa, onde os seguidores se reúnem para reagir a alguma espécie de crise. Em geral esses movimentos veem na secularização de atos e políticas culturais manifestações contrárias à religião, criando, assim, uma batalha espiritual entre forças do bem e do mal. Tendem a recusar ideias ou pressupostos tais como democracia, pluralismo, liberdade de expressão e separação entre igreja e estado, buscando insistentemente o resgate de práticas e doutrinas do passado.

⁵¹ Após um encontro com Dixon, famoso pregador evangélico, em 1909, Lyman Stewart, evangélico conservador e milionário do ramo petrolífero, sentiu a necessidade de “trazer as pessoas de volta às verdadeiras práticas bíblicas”. Para isso, publicou uma série de livros de baixo custo, editados por Dixon, com as melhores mensagens dos melhores professores bíblicos do mundo – ou, no caso, os mais conservadores. Tais livros foram distribuídos gratuitamente para igrejas ao redor dos Estados Unidos, e ficaram conhecidos como *Os Fundamentos* (Lienesch, 2007:8).

⁵² O processo de construção de identidades coletivas passa por três fases inter-relacionadas: (1) A criação de uma *consciência* coletiva, ou de um *sentido* de si compartilhado entre os membros; (2) A diferenciação entre os membros do movimento e *os outros*, através de fronteiras sociais e psicológicas; (3) Um certo processo de negociação, onde há a fluidez entre o pessoal e o político, de forma que as diferenças entre os integrantes e aqueles que são considerados inimigos ou oponentes políticos sejam bem demarcadas (Taylor e Whittier, 1992:104-129).

gerando considerável agitação social e psicológica (Scott, 2004:92). Diante das mortes e da devastação trazidas pela guerra, muitas pessoas – incluindo muitos conservadores – concluíram que a civilização havia fracassado; assim sendo, defendiam um retorno à autoridade bíblica e à interpretação literal da Bíblia como solução e resgate da humanidade. Tal postura era reforçada pelo fato do militarismo alemão e as teorias de superioridade racial e eugênica serem associadas pelos cristãos americanos como diretamente relacionadas à aceitação da Teoria da Evolução pelos alemães no final do século XIX⁵³ (Scott, 2004:93).

Considerando-se que nosso objeto de estudo é uma mulher, e considerando-se também toda a discussão a respeito do efeito que tal característica tem no discurso dominante da sociedade já mencionada nos capítulos precedentes, não poderíamos nos abster de situar quem eram e o que se esperava das mulheres dentro do movimento fundamentalista, já que elas seriam – e dariam – o exemplo de como o sexo feminino deveria se comportar. Basicamente, eram brancas, no norte dos EUA oriundas da classe média e alta do meio urbano e, no sul, da classe média urbana e pobre rural. Elas desempenhavam papéis importantes no movimento, tais como os de professoras das escolas dominicais, líderes das sociedades missionárias, fazendo lobby junto aos líderes políticos e religiosos, além de escrever cartas para jornais em apoio às causas fundamentalistas. Mas, deve-se ressaltar, as mulheres sempre estavam subordinadas aos homens, praticamente excluídas de cargos oficiais nas organizações fundamentalistas (Lienesch, 2007:38-39). A partir da década de 20, porém, aumentaram os olhares desconfiados voltados para elas – especialmente as mais jovens, que eram associadas à teoria da evolução, já que esta seria a responsável pelo declínio moral da sociedade. Elas se vestiam de forma indecente, suas danças eram impróprias, seus comportamentos, imorais: Elas fumavam, jogavam por dinheiro, consumiam bebidas alcóolicas e se divorciavam (Lienesch, 2007:88).

Em suma, para os fundamentalistas da década de 20 a teoria da evolução simbolizava tudo o que havia de errado nos EUA à época (Lienesch, 2007:85). Segundo eles, o darwinismo negava a existência de um Deus pessoal e revelador, destruindo, portanto, a moralidade humana, o que gerou uma guerra de "todos contra todos" (a I Guerra Mundial), além de constituir uma clara oposição à democracia (Lienesch, 2007:71-84).

⁵³ Na realidade, a noção de evolução dos alemães distava consideravelmente das ideias de Darwin. Para eles, a seleção natural como um mecanismo de mudança biológica e social era inadmissível; a evolução segundo a seleção natural não atendia aos requisitos da visão militarista alemã de superioridade ariana (Scott, 2004:93).

3.3. “Salomania”, ou a decadência

Mas por que, a partir das últimas décadas do século XIX, Salomé teria se tornado personagem recorrente em diversas expressões artísticas, “O mito fim-de-século por excelência e uma obsessão coletiva de primeira grandeza”⁵⁴ (Brunel, 1988:1180)?

Para tentar entender esse fenômeno, precisamos antes conhecer os artistas chamados de “decadentistas”: Mais que um movimento estético, o decadentismo apresentou-se como uma tendência cultural que floresceu em toda a Europa no final do século XIX. Seus principais precursores foram Charles Baudelaire na França, Oscar Wilde na Inglaterra e Gabriele D’Annunzio na Itália, e suas obras caracterizavam-se por (1) uma grande sensibilidade estética, (2) por certa inclinação à negação das certezas absolutas estabelecidas pela ciência, (3) pela transgressão do pensamento vigente através da busca por sensações novas, intensidade e extravagância nas experiências em geral e (4) pela exploração de uma imaginação mais voltada para o sensual.

Tal movimento estruturou toda a sua filosofia e sua estética em dois arquétipos principais: O *dândi* e a *femme fatale*. O comportamento e a aparência do *dândi* simbolizavam (1) a opção pela transgressão dos padrões sociais e pela valorização do excêntrico; (2) o culto ao que é raro; (3) a exaltação da beleza fúnebre; (4) o interesse pelo que era considerado, à época, como uma perversão da sexualidade – o narcisismo homossexual e a androgenia, por exemplo. Essas expressões estéticas somadas à forma peculiar de vestir-se configuravam características que, combinadas com tédio e melancolia, marcavam o caráter decadentista do *dândi*. Por ser a figura artística que assumia sobre si a estética do raro e do impopular, o *dândi* fazia de si mesmo um templo para a representação do que havia de mais extravagante, para uma apologia à excentricidade na arte e para atitudes teatralizadas. Charles Baudelaire chamou atenção para isso quando disse que “o *dândi* deve procurar ser ininterruptamente sublime. Mesmo quando dorme deve viver como se estivesse diante de um espelho” (Baudelaire, 1995:526).

Assim como o *dândi*, outra personagem cara à estética decadentista foi a figura da *femme fatale*, a mulher fatal. Os decadentistas consideravam abominável a mulher dita “natural”, ou seja, aquela que dedicava sua vida apenas a satisfazer as necessidades de sobrevivência ou procriação.

⁵⁴ “Le mythe fin de siècle par excellence, et une obsession collective de première grandeur”.

A mulher é o oposto do Dândi.
Deve, pois, nos causar repulsa.
A mulher tem fome e quer comer – sede, e quer beber.
No cio, quer ser comida.
Que glória!
A mulher é natural, isto é, abominável.
Por isso mesmo ela é sempre vulgar, ou seja, o contrário do Dândi. (Baudelaire, 1995:525)

Oposta a essa mulher natural, e muito além dela, estava, para os decadentistas, a figura arquetípica da mulher fatal. Criada para ser um modelo de beleza que aterroriza e transborda sensualidade, a mulher fruto da imaginação dos decadentistas espelhava-se na pintura de Gustave Moureau⁵⁵ e é representada pela idolatria apaixonada expressa por Des Essentes, protagonista de *Às Avestas*, livro de Huysmans considerado a “Bíblia do decadentismo”. Inspirada na figura bíblica da menina que dança sensualmente diante do padrasto, obtendo, assim, a satisfação de seus desejos – quaisquer que fossem –, a figura de Salomé adquiriu, com suas ocorrências textuais e imagéticas ao longo da história (como vimos no decorrer do segundo capítulo) reforçadas pelo decadentismo, reflexos demoníacos que a transformaram, progressivamente, na imagem da fêmea misteriosa e cruel, perturbadora e embriagante, pronta, segundo Coutinho (2002b:142), “a ilustrar a sinuosa tensão com que o corpo semeador do desejo (de-sidare) é levado a fazer-se também como corpo semeador do desastre (dês-astre)”.

O mito de Salomé, ao longo da história das suas ocorrências textuais, cada vez se afasta mais da glosa do texto matricial dos Evangelistas, e progressivamente se encaminha para a miscigenação com diversas outras figuras mitológicas que se estruturam segundo um mesmo paradigma disfórico, de sexo representado como ritual violento, angustiante, provocador de ruínas, morte e destruição (Morão, 1997:116).

Seabra Pereira, ao se referir a Salomé, a definiu como a conjunção da (1) figura humana que irradia “eflúvios de encantamento e lascívia” com a (2) figura idolátrica “que fatalmente prende a si e destrói, numa atração inebriante” (Figueiredo, 1975:37). Salomé se torna a *femme fatale* por excelência, a personagem complexa que compõe, com o *dândi*, o núcleo principal das criações decadentistas. Bernheimer (2002:104-105) recorre à tese de Bram Dijkstra's para falar sobre a fixação por Salomé, ou Salomania, na Europa do fim do século XIX, começo do XX:

Salomé corporifica a fantasia masculina da perversidade inerente à mulher. Ela é a predadora cuja luxúria destitui o homem de sua virilidade, uma sádica castradora cujas vítimas só podem sobreviver a sua violência se encontrarem prazer masoquista na submissão ou, melhor ainda, se livrarem o mundo dessa provedora de vício e

⁵⁵ Ver figuras 22 e 23, no segundo capítulo.

degeneração. O ódio misógino pela judia Salomé, diz Djikstra, ajuda a preparar o terreno para a violência genocida do século vinte.

Mas é importante considerar que muito dessa imagem construída sobre a personagem encontrou suporte na visão orientalista da época, da mulher luxuriante que a todos seduzia com sua sensualidade e lascívia. Falemos agora um pouco mais sobre esse Oriente imaginado pelos ocidentais na virada do século XIX para o XX, e como a mulher era retratada nele.

3.4. Salomé na simbologia Orientalista: A mulher como um mal

Algumas religiões – como o Judaísmo e o Islamismo – têm, entre seus preceitos, a restrição a representações iconográficas; desta forma, não se encontram muitos registros imagéticos de manifestações culturais do Oriente Próximo até o século XIX. A partir do momento que ocorre a polarização entre Oriente e Ocidente, segundo Bhaba (2005:43-44) "em nome do progresso" e desencadeando "as ideologias imperialistas, de caráter excludente, do eu e do outro", paulatinamente surge o interesse de artistas e pesquisadores ocidentais sobre a vida e as manifestações da cultura oriental, dando origem ao que alguns chamam de Era Orientalista. O principal ponto dissonante no Orientalismo está, dentre outros, nas definições radicais que pretendem fixar realidades, como explicita Edward Said (2007:72):

Qualquer um que empregue o Orientalismo, que é o hábito de lidar com questões, objetos, qualidades e regiões consideradas orientais, vai designar, nomear, apontar, fixar, aquilo sobre o que está falando ou pensando através de uma palavra ou expressão que então é vista como algo que conquistou ou simplesmente é a realidade... O tempo verbal que empregam é o eterno atemporal; transmitem uma impressão de repetição e força.

Devemos ter em mente que essa era a visão dos responsáveis por transmitir ao Ocidente o que, supostamente, vivia-se no outro lado: Enxergava-se o Oriente de então como um grande bloco cultural, racial, geográfica e politicamente unificado, e não “[...] regulado pela moralidade cristã e os dez mandamentos, mas pelo sol, sensualidade e ópio”⁵⁶ (Bentley, 2002:23). Segundo Buonaventura (1998:12-18), um dos temas mais populares da arte orientalista era a mulher, e, assim, as dançarinas muitas vezes eram o foco principal dos viajantes, principiando-se uma exportação para grandes feiras e exposições de países na Europa e EUA, na segunda metade do século XIX, das atrações vistas em países como Egito ou Índia.

⁵⁶ “To Western minds, the East was ruled not by Christian morality and the Ten Commandments but by sun, sensuality and opium”.

As ideias fantasiosas criadas pelos orientalistas invadiram o cenário cultural no Ocidente, e muitos artistas inspiraram-se nas imagens suscitadas por esse interesse: Na dança moderna, suas expoentes norte americanas Loïe Fuller, Ruth St. Denis, ou, ainda, diversas obras apresentadas pelos Balés Russos de Diaghilev⁵⁷ – um exemplo *per se* do sucesso oriental, já que vinham da distante Rússia; na pintura, o Oriente foi tema de impressionistas como Van Gogh, Whistler, Rousseau, Degas, Gauguin e Manet, que buscaram alcançar efeitos particulares através do uso das cores e relação de luz e sombra das artes orientais. Todas essas influências refletiram-se sobre os decadentistas, aumentando exponencialmente o interesse pela personagem alvo deste trabalho.

De acordo com Bentley (2002), a história de Salomé permaneceu esquecida entre os séculos XVII e XIX, até ser abordada por Oscar Wilde em 1893. Na verdade, as indicações que temos segundo as obras imagéticas que pesquisamos é que de fato houve uma espécie de “esquecimento” da personagem durante o século XVIII (e não no XVII, conforme afirma a autora – os quadros de Caracciolo, Caravaggio e Marinari⁵⁸ por exemplo, comprovam o interesse nela), sendo este retomado com furor a partir da segunda metade do século XIX. Wilde immortalizou sua versão da história⁵⁹, influenciado por autores como Stéphane Mallarmé (*Herodias*, 1869) e Gustave Flaubert (*Hérodias*, 1877), e que se perpetua até os dias de hoje sob a forma de peças teatrais, filmes e coreografias adaptadas de sua obra, além do libreto da ópera de Richard Strauss (1905).

3.5. A Salomé de Nazimova

Como demonstrado anteriormente (ver nota 42), desde os primeiros tempos do cinema Salomé foi uma personagem cara aos diretores e frequentemente representada nas grandes telas. Diante de tão vasta gama de possibilidades, vejamos o que, sob nosso ponto de vista, torna o filme de Bryant e Nazimova *sui generis* e passível de uma análise mais atenta.

Salomé, filme produzido e encenado por Alla Nazimova com direção de Charles Bryant, é uma adaptação da peça de 1893 de Oscar Wilde. O filme de 1923 procura trazer para a tela uma estética de teatro, intertextos retirados quase literalmente da peça original, com poucas

⁵⁷ Podemos citar como exemplo de balés com inspirações orientais da companhia russa *Cléopâtre* (1908), *Shéhérazade* (1910), *Petrouchka* (1911), *Le Dieu Bleu* (1912), entre outros.

⁵⁸ Ver imagens 19, 20 e 21, no segundo capítulo deste trabalho.

⁵⁹ Ao contrário da “filha de Herodias” dos evangelistas, a Salomé de Wilde é uma mulher autônoma que afirma e reivindica a realização do próprio desejo. Ao ser exortada por Herodes para que não dê ouvidos à mãe, que demonstra júbilo quando Salomé anuncia seu desejo, esta responde: “Não estou dando ouvidos à minha mãe. É para o meu próprio prazer que peço a cabeça de Iokanan numa bacia de prata” (Wilde, 2002:61). Ela simbolizava a independência da mulher moderna.

mudanças de cena e basicamente o mesmo cenário – cenário este criado, bem como os figurinos, por Natacha Rambova, inspirada nas ilustrações feitas por Aubrey Beardsley para Wilde (Ver figuras 27 e 28 – comparar figuras 27 e 29).



Figura 27: *The Peacock Skirt*, ilustração de Aubrey Beardsley para a peça de Oscar Wilde *Salomé* (1892)



Figura 28: *The Climax*, ilustração de Aubrey Beardsley para a peça de Oscar Wilde *Salomé* (1892)

Para Dierkes-Thrun (2011:143), os aspectos mais marcantes da versão de Nazimova são “o seu inconfundível homoerotismo e a estética *queer*”. Na contramão de Maud Allan e J.T. Grein⁶⁰, Nazimova não tentou dissociar-se da inevitável ligação de Salomé com a decadência e perversidade sexual, pelo contrário, seu filme abertamente assumiu tal posição.

Embora a evidente temática homoerótica na peça de Wilde seja sutil e, por vezes, até mesmo leve, não há dúvida de que o desejo proibido, o homoerotismo e a ambiguidade de gênero permeiam a versão de Nazimova, "um filme cheio de homossexualidade flagrante" e afetação, que é facilmente interpretado como uma homenagem à vida de Wilde, assim como Salomé é visto como um trabalho de arte altamente intelectual. Vários críticos cinematográficos chamaram atenção para a "efeminação" de todo o elenco masculino, observando que sua movimentação e poses eram estilizadas, artificiais, como um convite à contemplação de sua beleza (Dierkes-Thrun, 2011:143-144, trad. nossa).

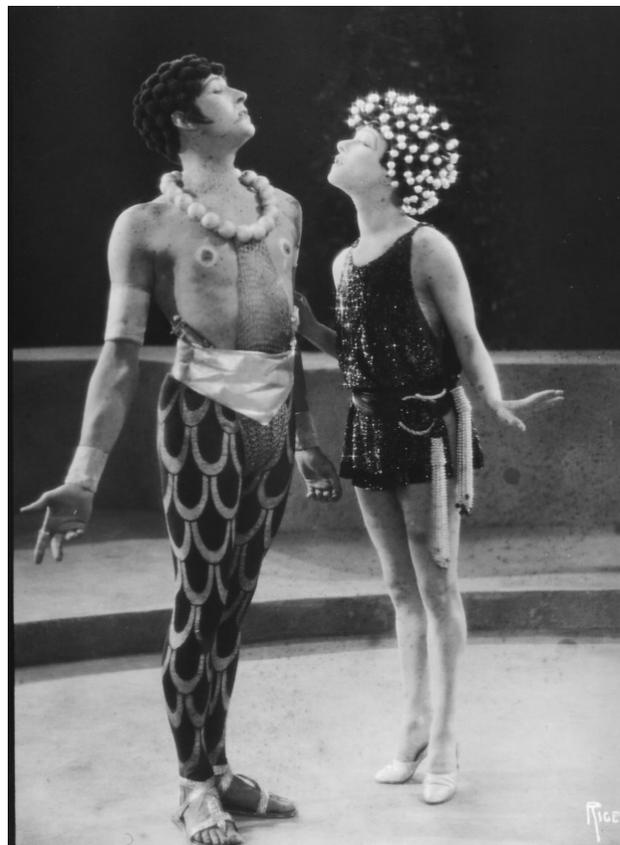


Figura 29: Narraboth e Salomé. *Salomé*, 1923.

⁶⁰ Maud Allan apresentou a peça “A Visão de Salomé”, em 1906, em Viena. Ligeiramente baseada na peça de Wilde, sua versão da dança dos sete véus tornou-se famosa, e ela excursionou por Inglaterra, Estados Unidos, África, entre outros, nos dez anos seguintes. Em 1918 foi duramente atacada, juntamente com seu empresário J.T. Grein, em um artigo intitulado *The Cult of the Clitoris*, de Noel Pemberton Billing em seu jornal *Vigilante*. No artigo, Billing a acusava, entre outras coisas, de lesbianismo e associação com conspiradores alemães durante a guerra. Allan o processou num caso judicial que alcançou grande repercussão, onde ela acabou sendo acusada de obscenidade em seu desempenho na dança dos sete véus, além de praticar diversos atos sexuais condenáveis descritos – ou insinuados – na peça de Wilde, inclusive necrofilia. Para mais informações a respeito desse caso, ver James, 2008 e Cherniavsky, 1998.



Figura 30: O Pajem e Narraboth. *Salomé*, 1923.

Como consequência por sua ousadia, a *Salomé* de Nazimova teve diversas cenas cortadas, inclusive a que mostrava uma relação homoerótica entre dois soldados. A tentativa de promover a natureza artística do filme, tencionando melhorar a compreensão e aceitação dos censores e revisores, foi parcialmente bem sucedida: O *National Board of Review* acabou por aprová-lo, depois dos cortes. “Obstáculo ultrapassado, Nazimova encontrou outro: O distribuidor, *United Artists*, atrasou muito e várias vezes a distribuição, além de ter falhado na comercialização do filme” (Dierkes-Thrun, 2011:157, trad. nossa).

Hoje considerado à frente de seu tempo (Menefee, 2004:147), a recepção à época, porém, foi polêmica; “*Salomé* é um filme considerado pervertido, bizarro, degradante e fadado ao repúdio” (Silva, 2005:308). O filme de Nazimova recebeu, por um lado, elogios da crítica, como o de Robert E. Sherwood para a revista *Life*: “Os responsáveis por *Salomé* merecem a sincera gratidão de todos os que creem nas possibilidades do cinema como arte”⁶¹ (Sherwood *apud* Dierkes-Thrun, 2011:143, trad. nossa); mas, por outro, também recebeu duros ataques, como o publicado por Thomas Craven no *The New Republic*:

Nazimova, como filha de Herodias, tentou um papel para o qual não tem qualificações. Ela anda para lá e para cá na ponta dos pés; parece-se com um menino em seu traje absurdo, um moderno maiô de cetim. Ela impressiona como um copeiro do velho tetrarca. Embora tente, ela não é sedutora - a desvantagem física é insuperável. Ela joga a cabeça descaradamente, faz caretas repetidas e revira os olhos com um olhar vítreo. O efeito é cômico. A atração mortal do sexo, que assombra o

⁶¹ “The persons responsible for *Salomé* deserve the whole-souled gratitude of everyone who believes in the possibilities of the movies as an art.”

drama de Wilde como um veneno sutil, é dissipada num instante quando sua forma pueril é contemplada. A dança dos sete véus, utilizada pelo poeta para liberar as consequências horríveis da luxúria, é totalmente inócua. Não que se esperasse, nestes dias de censura, uma *danse du ventre*, mas se Nazimova apareceu no traje inventado por Beardsley, ela poderia pelo menos ter dado um toque de realidade ao seu grotesco epiceno. Os outros personagens podem ser eliminados sumariamente⁶² (Craven *apud* Menefee, 2004:147, tradução nossa).

O cenário e os figurinos de Rambova para *Salomé* observam a tendência de um Oriente imaginário, fantástico, com uma inversão de poderes entre o masculino e o feminino. Eles foram ridicularizados pela crítica, pela mistura de modernidade com esse Oriente imaginário, associado ao fantástico - tanto visual quanto sexualmente. “Como nos trabalhos de Bakst para os *Ballets Russes*, Rambova em alguns momentos sugere fortemente a possibilidade de mudança de identidade de gênero, e a reversão das tradicionais relações de poder patriarcal” (Bernstein e Studla, 1997:123). A atuação dos atores parece propositalmente exagerada. Nas palavras de Marina Martins da Silva (2005:307-308):

Tudo no filme é exageradamente artificial, até mesmo a marcação cênica que extrapola o estilo de representação corporal do cinema silencioso, com grandes mudanças de posturas e pequenos gestos nervosos, torções e ondulações do tronco e dos braços, saídas de eixo, paradas abruptas nas pontas dos pés ou em quedas que formam quadros-vivos muito precisos.

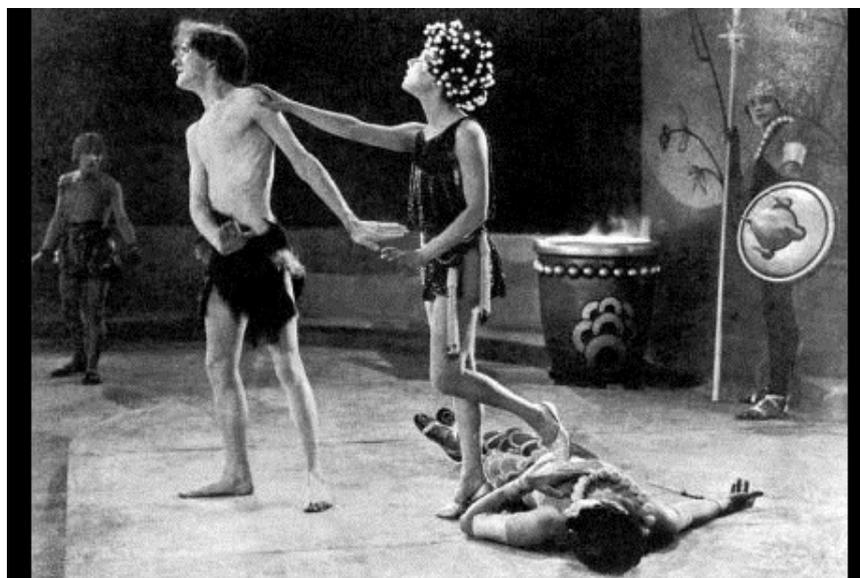


Figura 31: Salomé assedia o Batista, aos pés do cadáver de Narraboth. *Salomé*, 1923.

⁶² “Nazimova, as the daughter of Herodias, has attempted a part for which she has no qualifications. She flits hither and thither with the mincing step of a toe-dancer; she has the figure of a boy, and in her absurd costume, a satin bathing suit of recent pattern, she impresses one as the old Tetrarch's cupbearer. Try as she will she cannot be seductive - the physical handicap is insurmountable; she tosses her head impudently, grimaces repeatedly and rolls her eyes with a vitreous stare. The effect is comic. The deadly lure of sex, which haunts the Wilde drama like a subtle poison, is dispelled the instant one beholds her puerile form. The Dance of the Seven Veils, used by the poet to release the hideous consequences of lust, is wholly innocuous. Not that one expected, in these censorial days, a *danse du ventre*, but had Nazimova appeared in the garb contrived by Beardsley she might at least have given a touch of reality to her epicene antics. The other characters can be disposed of summarily.”



Figura 32: Salomé e o Pajem. *Salomé*, 1923.



Figura 33: Salomé e Herodes. *Salomé*, 1923.



Figura 34: O palácio de Herodes, com Salomé ao centro, Narraboth e o Pajem ajoelhados. *Salomé*, 1923.

Embora "Camille"⁶³ e "Salomé" tenham sido, de modo geral, rejeitados como "bizarros", as *Fan Magazines* reconheceram que a colaboração entre Rambova e Alla Nazimova criou dois dos filmes visualmente mais *avant-garde* já vistos pelo público de cinema americano na década de 20. "Em ambos os filmes, a modernidade é concebida em termos de dança, e sua figuração do poder de sedução do Orientalismo. Além disso, pode-se dizer, essa visão da feminilidade visava principalmente o público feminino" (Bernstein e Studla, 1997:122-123, trad. nossa).



Figura 35: Salomé prepara-se para dançar. *Salomé*, 1923.

⁶³ Adaptação de "A Dama das Camélias", de Alexandre Dumas Filho, dirigido por Ray C. Smallwood e estrelado por Nazimova e Rudolf Valentino em 1921.



Figura 36: Salomé, diante da corte de Herodes, prepara-se para dançar. *Salomé*, 1923.

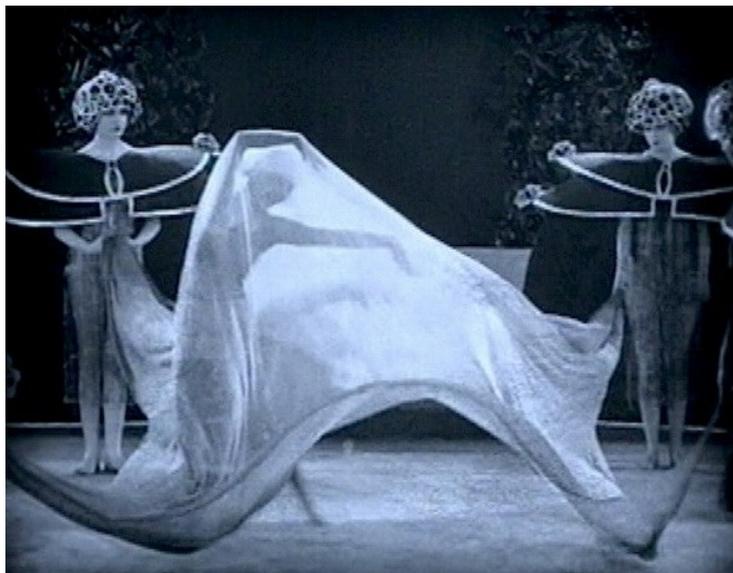


Figura 37: Salomé dança. *Salomé*, 1923.

Polêmica de crítica, fracasso nas bilheterias, Nazimova teve sua carreira – e suas finanças, já que ela mesma financiara o filme – bastante prejudicada. Abandonou as telas em 1925, só retornando em 1940, pouco antes de sua morte, num pequeno papel em *Since You Went Away* (Eagan, 2010:86).

Considerado o primeiro filme de arte americano (Silva, 2005:308), Nazimova buscou uma vanguarda artística, polêmica para a época, trazendo para sua *Salomé* o ambiente do que se entendia então ser oriental, e a sexualidade desafiadora da obra de Wilde. Diante de todas as questões suscitadas pela *Salomé* de Nazimova – homoerotismo, estética vanguardista, inversão

de poderes entre os gêneros associada ao Orientalismo, etc – e o conflito que a abordagem de tais temas gerou com os fundamentalistas norte-americanos, entendemos ser este o melhor registro das transformações por que nosso objeto de estudo passou, e como ele foi marcado nas telas a partir da visão de Oscar Wilde. Vejamos detalhadamente como se desenvolve o enredo do filme.

3.6. Análise comentada do filme

Salomé

Produção americana de 1923.

Direção: Charles Bryant

Como dito anteriormente, o filme é quase uma representação da peça de Oscar Wilde, mantendo-se mais fiel ao texto do escritor irlandês do que aos evangelhos. A história é apresentada ao público através de um primeiro intertexto longo, que tenta contextualizar a situação na Palestina da época.

Profunda era a escuridão moral que envolvia o mundo quando surgiu a Estrela de Belém. À corte de Herodes, Tetrarca da Judeia, dirigiam-se representantes de todas as nações. Roma, embora podre, ainda submetia o mundo; Grécia, velha e conquistada; Egito, envolto como suas próprias múmias, nas roupagens do passado; todos mandaram seus emissários. Num caos de crime e maldade, Herodes governava a Judeia, mas a ele governava a paixão. Havia assassinado seu irmão, usurpado seu trono, roubado sua esposa, Herodias, e agora cobiçava a filha de seu irmão, Salomé. Mas uma luz surgia no horizonte, e uma voz gritava no deserto: “Preparai o caminho do senhor!”. O profeta João (Jokanaan na estória) lançava raios de ira divina contra as injustiças de Herodes e as abominações de Herodias, sua consorte. Herodes, cheio de supersticioso temor, prendeu o profeta num poço abandonado para se proteger contra a violência do povo e o ódio de Herodias.

E aqui começa o drama, mostrando Salomé como uma flor pura no deserto do mal. Embora ainda inocente, Salomé é filha de seu tempo, herdeira de suas paixões e de suas crueldades. Mata todos que ama; ama todos que mata; em sua alma brilha um raio da Luz, e ela parte para o Desconhecido para tentar resolver o mistério de suas próprias palavras... O mistério do amor é maior que o mistério da morte.

A Salomé de Nazimova é a Salomé de Wilde: Uma ninfeta cuja inocência sensual e temperamento voluntarioso levam os homens a qualquer loucura para satisfazer seus caprichos, e é o ardor imprudente de uma paixão não correspondida que a conduz ao assassinato. Vemos a história iniciar-se mostrando o pátio externo do palácio de Herodes, com um grande número de soldados montando guarda. A lua cheia aparece brilhante no céu, e logo depois somos levados a conhecer o salão onde o Tetrarca está comemorando seu aniversário. Vários escravos servem as mesas num vaivém contínuo, enquanto outros abanam os convidados. Os principais

personagens da trama são então apresentados: Herodes (Mitchell Lewis) está sentado entre Herodias (Rose Dione) e Salomé (Alla Nazimova), mas todas as suas atenções estão voltadas para esta última, que permanece absolutamente alheia a tudo o que acontece ao seu redor. Herodes tenta chamar sua atenção, oferecendo-lhe vinho, mas ela o ignora. Herodias, enciumada, reclama que Herodes está sempre olhando para Salomé, mas este não lhe dá ouvidos, e prossegue em seu encantamento para com a enteada. Herodias aqui é retratada em oposição à Salomé; sua imagem é quase caricatural, a mulher incontrolável, extravagante e sem limites, enquanto a filha melancolicamente tenta se esquivar às investidas do padrasto.

Na cena seguinte, conhecemos Narraboth (Earl Schenck), príncipe sírio tirado de seu trono e forçado a servir como capitão da guarda de Herodes, e o Pajem de Herodias (Arthur Jasmine). Este comenta quão estranha se apresenta a lua, como se ela estivesse em busca de coisas mortas, mas Narraboth não lhe dá ouvidos; também ele está fascinado por Salomé, sentada à mesa de Herodes. O Pajem queixa-se de que o capitão está sempre admirando a princesa; Narraboth o ignora, e ele senta-se, desolado.

Salomé demonstra-se entediada, quase deprimida, ainda sob o olhar insistente de seu padrasto, enquanto os judeus mantêm uma discussão acalorada à mesa sobre a existência ou não de anjos⁶⁴, sendo observados pela comitiva egípcia. Também presentes à mesa estão os representantes gregos, claramente efeminados e *blasés*, que são motivos de riso para os romanos, embriagados. Salomé começa a se sentir incomodada com o assédio de Herodes, e tenta fugir de seu olhar, escondendo-se atrás de um leque. Herodes insiste, mas leva um pontapé de Herodias, e os dois começam então uma discussão inflamada. Salomé irrita-se com a situação e retira-se da mesa. No pátio externo, os soldados, até então displicentes, ao perceberem a aproximação da princesa rapidamente tomam formação, enquanto Narraboth e o Pajem ajoelham-se. Salomé ignora os chamados de Herodes e sai do salão, demonstrando um grande alívio. Narraboth tenta dirigir-se a ela, mas é ignorado. Subitamente, Salomé se dá conta da lua e vai até a amurada admirá-la. O Pajem questiona o atrevimento de Narraboth ao se dirigir à princesa, e prevê que algo terrível acontecerá.

Vemos então o poço cercado de grades onde Jokanaan está encerrado. Ele brada: "Eis que o Senhor está vindo! Os cegos enxergarão a luz do dia, e os ouvidos dos surdos se

⁶⁴ Tal cena reflete uma questão histórica: A rivalidade dos saduceus com os fariseus em questões políticas, além de suas divergências religiosas, faziam daqueles um grupo que poderia ser considerado basicamente antifarisaico. "[...] sua [dos saduceus] concentração na Torá escrita e sua rejeição das tradições farisaicas, relatadas por Josefo, sugerem que os saduceus advogavam uma certa posição conservadora frente à predominantemente reformista dos fariseus" (Stegemann, 2004:184-5). Esses embates foram descritos também no Segundo Testamento, no livro de Atos 23:7-8, quando Paulo se dirige ao Sinédrio.

abrirão".⁶⁵ Salomé tem sua curiosidade despertada, pergunta a um guarda quem está gritando, e é informada da identidade do prisioneiro. Salomé observa, curiosa, o poço. Narraboth se aproxima e pergunta se ela gostaria que ele ordenasse a "limpeza" do lugar, pois a noite no jardim é bela, mas ela se nega e continua a investigar o poço. Dentro dele, Jokanaan aparece ajoelhado, em oração, iluminado pela luz da lua, uma figura com aspecto fantástico. Salomé contorna o poço, até que o rosto de Jokanaan possa ser visto; quando este ergue a cabeça, ainda em oração, a princesa parece ficar encantada.

Enquanto isso, Herodes continua sonhando com sua enteada, sentindo o perfume do leque que ela outrora usara. Herodias, indiferente, cobre de atenções um romano ao seu lado. Subitamente irritado com a ausência de Salomé, o Tetrarca ordena a um escravo que vá buscá-la. Salomé, ainda encantada com o profeta, ignora a presença do escravo e demonstra desejo de falar com Jokanaan. Um guarda a informa de que o Tetrarca não permite que ninguém fale com o prisioneiro. O escravo pergunta então qual resposta deve levar a Herodes; irritada, Salomé pisa no escravo e ordena aos guardas que lhe tragam o profeta. Em resposta, o guarda, apavorado, diz que, embora sua vida lhe pertença, ele não pode fazer o que ela pede, pois o Tetrarca impede até mesmo o Sumo Sacerdote de se dirigir a ele. Ignorado por Salomé e sem coragem de retornar à presença de Herodes, o escravo atira-se da amurada, despencando em um precipício.

Inconformada pela negativa do guarda, e irritada com a ordem dada por Herodes, Salomé decide então seduzir Narraboth, que detém a chave que abre a prisão de Jokanaan. Interpelando-o, Salomé diz "Fará isso por mim, não fará, Narraboth? E amanhã, quando passar por você em minha liteira, lhe deixarei uma pequena flor verde⁶⁶". O chefe da guarda tenta, mas não consegue resistir quando a princesa lhe sorri. Arremessa a chave e prostra-se diante dela. Salomé, então, ansiosa, ordena a um guarda que lhe traga o profeta.

⁶⁵ Referência ao texto de Is 35:4-5: "Dizei aos corações conturbados: 'Sede fortes, não temais. Eis que vosso Deus vem para vingar-vos, trazendo a recompensa divina. Ele vem para vos salvar'. Então se abrirão os olhos dos cegos, e os ouvidos dos surdos se desobstruirão". Mt 5: 2-5 associa Jesus e o Batista a esse texto, de modo a deixar claro que Jesus era aquele predito em Is: "João, ouvindo falar, na prisão, a respeito das obras de Cristo, enviou-lhe alguns dos seus discípulos para lhe perguntarem: 'És tu aquele que há de vir, ou devemos esperar outro?' Jesus respondeu-lhes: 'Ide contar a João o que ouvís e vedes: Os cegos recuperam a vista, os coxos andam, os leprosos são purificados e os surdos ouvem, os mortos ressuscitam e os pobres são evangelizados'".

⁶⁶ "Alusão ao cravo verde que alguns amigos de Wilde usavam na lapela na estreia de *O Leque de Lady Windermere* (1893), que, pela raridade botânica, servia de código de reconhecimento homossexual. Já Wilde, nessa mesma ocasião, usava um cravo azul. Em *O Cravo Verde*, publicado em 1894 por Robert Hichens, há uma personagem que é uma paródia de Wilde, e que se caracteriza pelo uso dessa flor. Para maiores esclarecimentos sobre a cor verde, ver *Pena, Papel e Veneno* (1891), em que se afirma que 'o amor pelo verde, que nos indivíduos é sempre sinal de sutil temperamento artístico, nas nações denota frouxidão, para não dizer decadência moral'. Vale lembrar que o emblema nacional da Irlanda é o trevo verde usado por São Patrício para caracterizar a Santíssima Trindade" (Wilde, 2002:74, nota 31).

Entre fascinada e assustada, a princesa admira o homem desganhado, magro, envolto em pele de animais, e por fim corre em busca da proteção de Narraboth. Jokanaan então clama: "Onde está aquela que renunciou à luxúria de seus olhos? Peça-a que venha, para que possa arrepender-se de suas iniquidades!" O profeta parece pensar que foi Herodias quem lhe chamou. Ao vê-la no salão, divertindo-se com um romano, compreende que estava errado e tenta invadir o lugar, no que é impedido por Salomé. Interpondo-se entre ele e a entrada, a princesa da Judeia se apresenta a Jokanaan e pede-lhe que lhe diga o que deve fazer. O profeta a repudia, exigindo que ela não se aproxime dele, dizendo-lhe que busque o Filho do Homem⁶⁷. Ela, então, tenta seduzir o profeta, que se sente tentado, mas subitamente pressente a presença do "anjo da morte". Salomé continua tentando seduzir Jokanaan, falando de seus cabelos, seus lábios, e o profeta sempre a repudia - a cada rejeição, Salomé reage violentamente, mas logo volta a, languidamente, provocá-lo, até tentar beijá-lo. Narraboth a tudo assiste, e a cada investida de Salomé, mostra-se mais transtornado. Não podendo mais suportar, acaba por suicidar-se. Jokanaan questiona Salomé se ela não tem medo do anjo da morte, mas, aparentemente fora de si, ela só repete que deseja beijar os lábios do profeta. Ele a ignora e dirige-se voluntariamente de volta à prisão, enquanto Salomé, alterada, repete incessantemente que o beijará.

Enquanto isso, a guarda de Herodes cerca seu capitão que jaz no pátio, e o Pajem de Herodias chora sua morte. Herodes irrita-se com a ausência de Salomé, e resolve procurá-la; Herodias tenta impedi-lo, mas a tentativa é em vão. O Tetrarca e sua "corte" deslocam-se então para o pátio, onde ele tropeça no corpo de Narraboth, e pergunta o que ele faz ali, já que não deu ordem a ninguém para matá-lo. Após ser informado do suicídio, Herodes ordena que tirem o corpo de seu caminho. Passado o horror perante a morte do chefe de sua guarda, Herodes volta seus olhos novamente para Salomé, em completo encantamento. Ele lhe faz várias ofertas: vinho, frutas, e a tudo Salomé rejeita. Herodes começa então a discutir com Herodias, culpando-a por ter educado mal a filha, ao que ela retruca: "Minha filha e eu procedemos de uma linhagem real. Em compensação, seu pai era pastor de camelos! Era um ladrão e salteador!"⁶⁸.

Herodes passa então a insistir para que Salomé dance para ele, ofertando, para isso, o trono que é de Herodias. Salomé nega-se a dançar, e, logo depois, Jokanaan começa a pregar contra sua mãe. Esta reclama com o Tetrarca, perguntando por que ele não entrega o profeta

⁶⁷ Uma das formas usadas para se referir a Jesus no Segundo Testamento.

⁶⁸ Tal fala não coaduna com as documentações, já que a Herodias histórica era filha do irmão de Antipas, Aristóbulo IV, e neta de Herodes, o Grande – pai de Antipas –, como vimos no primeiro capítulo.

aos judeus, que tanto o querem. Ele diz que não o fará, pois é um homem santo, que vê Deus⁶⁹. Voltando-se novamente para Salomé, Herodes insiste para que ela dance, oferecendo, para isso, qualquer coisa que ela deseje, até mesmo metade do reino. Ela continua se negando, até ouvir os brados e condenações do profeta mais uma vez. Salomé, então começa a considerar o pedido de Herodes, assegurando-se antes de que ele de fato dará o que ela pedir, e ele jura que o fará. Ela, por fim, concorda. Apesar da revolta de Herodias, os próximos 6 minutos do filme são dedicados à famosa dança, ao fim da qual Herodes, extasiado, pergunta à enteada o que ela deseja. Ela pede, então, a cabeça de Jokanaan, chocando a todos os presentes - exceto sua mãe, Herodias, que se mostra extremamente satisfeita. Herodes ainda tenta negociar com Salomé, oferecendo-lhe novamente metade do reino, a maior esmeralda do mundo, joias de que sequer Herodias tinha conhecimento, mas Salomé mostra-se irredutível. Até que, por fim, desolado, Herodes cede e ordena que lhe seja dado o que pede. Herodias então pega um anel com uma caveira desenhada e ordena a duas crianças-escravas que o entreguem ao carrasco.

Herodes aborrecido, Herodias satisfeita e Salomé irredutível observam o carrasco, hesitante, descer ao poço onde o profeta está preso. Jokanaan abençoa o carrasco, que abandona a espada e prostra-se diante dele. Salomé, inconformada, acusa-o de covarde e ordena que soldados cumpram as ordens de Herodes. Mas estes mostram-se temerosos, e Salomé dirige-se ao Pajem, lembrando-lhe que ele era amigo de Narraboth, morto por causa do profeta. Colérica, ela dirige-se então a Herodes, exigindo-lhe que ordene aos soldados que cumpram a promessa que ele lhe fez. Herodes escusa-se, e Salomé fica cada vez mais descontrolada. Toma a espada de um guarda e ameaça descer ela mesma ao poço. A lua tinge-se então de vermelho, e é coberta por uma nuvem negra. Aparentemente a cabeça de Jokanaan "surge" do poço, sobre o escudo de um dos guardas, chocando toda a corte de Herodes. Salomé vai buscá-la, enlevada. Ela relembra, então, que Jokanaan a rejeitou, a ela, princesa da Judeia. Ele, que foi o único homem a quem ela amou, a quem ela ainda amava. Cobrindo com seu manto a cabeça de Jokanaan e a si mesma, Salomé finalmente consegue seu intento, que era beijá-lo. Herodes a tudo assiste e, revoltado, ordena a morte de Salomé e de Herodias. A guarda do Tetrarca cerca Salomé com suas lanças e a mata.

⁶⁹ Importante notar que esse trecho parece estar de acordo com as ideias de Mc de que Herodias queria a morte de João, mas Herodes não, ao contrário do texto de Mt, conforme foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Salomé, como vimos, foi fonte de inspiração para artistas ao longo dos 20 séculos de sua história. Ainda que a personagem tenha criado vida própria, seguindo por caminhos em muito diferentes daqueles descritos nos evangelhos, o discurso moralizante contido nela continua claramente identificável – mudando apenas a perspectiva que se tem sobre ele, dependendo do grupo a ser analisado.

Gostaríamos de ressaltar que, *a priori*, a Salomé histórica em nenhum momento pareceu interessar aos narradores de sua vida. Exceto Josefo, que não lhe deu grande atenção, limitando-se apenas a citar os pontos principais como nome, filiação e casamento, os evangelistas, devido ao caráter predominantemente teológico de seus discursos, preferiram ater-se ao trabalho de deixar bem claro para seus contemporâneos a impiedade da família de Herodes. Tanto Mt como Mc preocupam-se em construir uma imagem que não deve ser seguida: A de uma casa dominada por mulheres e suas vontades, onde elas exerciam um papel ativo a princípio reservado somente aos homens. Uma casa onde o Tetrarca apaixona-se pela própria enteada – e, se considerarmos a análise do texto grego em Mc⁷⁰, talvez pela própria filha. Ainda que Mt tenha dado contornos mais políticos à história, Herodias e sua filha continuam sendo quem determina o futuro do profeta João, e as perícopes são construídas sobre matrizes narrativas previamente conhecidas e amplamente disseminadas, de forma que a mensagem seja facilmente assimilada pelos ouvintes através de comparações feitas com memórias antigas. Esse constructo é feito graças à familiaridade do público com personagens de alguma forma conhecidos e/ou poderosos, além das representações literárias serem usadas para ressaltar comportamentos julgados como adequados – ou inadequados –, criando padrões de controle baseados em tradições e “costumes” tidos por “ancestrais”. Podemos então concluir que tanto a perícopa de Mc quanto a de Mt refletem uma crítica à liberdade que algumas mulheres poderosas ostentavam à época, e que destoava do comportamento admitido como desejável pelos estratos mais conservadores da sociedade em que tais textos foram produzidos. Esse discurso apologético era importante como meio de afirmação em meio à disputa que havia naquele período, quando inúmeras facções enfrentavam-se – não só no campo das ideias – dentro do Judaísmo do I e II séculos.

⁷⁰ Se lembrarmos do texto apócrifo da carta de Herodes a Pilatos narrando a morte da filha de Herodias, onde a moça é chamada de Herodias e não de Salomé, esta parece ter sido uma versão razoavelmente bem difundida entre os cristãos, pelo menos durante algum tempo.

O que temos então, inicialmente, é uma cena imaginada pelos evangelistas, onde uma virgem se apresenta com danças diante de uma plateia masculina, numa situação considerada atípica dada sua posição social, e, tendo atraído seu padrasto que lhe prometeu o que ela quisesse, consultou a mãe e declarou que seu desejo era a decapitação de um famoso profeta. Os personagens principais são Herodes e sua mulher, Herodias, mas a jovem Salomé, ao longo do tempo, acabou por agregar características particulares de determinadas épocas e/ou sociedades por onde sua imagem passou, sendo constantemente reinterpretada de acordo com escolhas estéticas, literárias e/ou teológicas. Implica dizer que muitas dessas escolhas recaíram sobre relações morais dos primeiros cristãos, e que foram utilizadas como modelares durante séculos, especialmente quando se tratava da visão que se tinha da mulher em determinada sociedade. Com a mudança de simbologia inerente à passagem do tempo, Salomé assume a primazia na cena da morte do Batista – mas o motivo dessa ressignificação permanece obscura, a menos que se tenha em mente que (1) ela dançou diante de uma plateia masculina, numa sociedade que separava homens e mulheres em espaços diferentes nas reuniões públicas; (2) havia uma crítica à moral dita “passiva”, em contraponto ao moralismo da virilidade incentivado no Império Romano do período, que condenava espetáculos de dança ou pantomima, dando preferência aos espetáculos de gladiadores, tidos como mais “viris” e “educativos”. Considerando-se a opressão em que as classes mais baixas viviam, estas buscavam algum resgate da dignidade sendo extremamente mais conservadoras se comparadas às classes superiores; assim, as críticas às posturas tidas como “liberais” dos detentores de poder costumavam ser as mais duras possíveis. Destarte, a moral sexual comumente vigente no Império Romano deve ser entendida como uma questão de *status*.

A moral cristã, por sua vez, herdeira da romana, insistirá durante séculos no perigo que o teatro e a dança representam. Não por acaso, portanto, Salomé assume o protagonismo, antes pertencente à sua mãe, da morte de João. Ela deixa de ser manipulada pelos interesses maternos, e passa a representar os desejos daquela classe dominante, liberal e amoral, segundo a visão conservadora. E o que permite essa transição é justamente seu ato de dançar.

Em meio aos debates teológicos que sempre cercaram o cristianismo – e que se acirraram a partir do século IV, quando o episcopado começa a legislar no sentido de estabelecer fronteiras mais claras entre o judaísmo e o cristianismo⁷¹ – o papel das mulheres na sociedade e na religiosidade foi um dos temas mais discutidos, tencionando criar padrões morais bem definidos e facilmente identificáveis, de forma a legitimar posturas e

⁷¹ Para mais detalhes sobre esses embates entre judeus e cristãos no IV século, ver Ventura da Silva, 2008:164-188.

comportamentos. Embora a Bacia Mediterrânea tenha produzido uma infinita pluralidade de culturas e interações, alguns padrões de narrativas se repetiram, e isso aconteceu com nossa personagem. Inicialmente parte da cena nas representações imagéticas (que também tinham um papel educativo), no decorrer do tempo ela passa a assumir a primazia, em um momento em que o controle corporal e sexual cristão já está plenamente instaurado, e, graças à sua dança – expressão livre daquele mesmo corpo que deve ser controlado –, a mocinha antes manipulada pela mãe passa a figurar como criminosa e pecadora.

Quando esse rígido controle teológico sobre o corpo começa a ser questionado, muitas vezes personagens rejeitadas deixam de lado seus papéis de antagonistas e assumem como uma espécie de anti-heroína. Foi o que aconteceu com Salomé a partir da segunda metade do século XIX. Em meio às agitações ideológicas causadas pelas teorias de Darwin, grandes descobertas e a multiplicação dos meios de comunicação, Salomé surge como símbolo do desejo secreto. E como tal é cantada pelos poetas, que não se cansam de exaltar suas qualidades – antes vistas como graves defeitos –, desenvolvendo a personagem para além dos textos bíblicos. Foi o que fizeram Wilde, Mallarmé, Flaubert, entre outros, trazendo a paixão pelo Batista, pormenor inexistente na documentação escrita, e que resultou na morte da própria Salomé.

O filme de Nazimova marca a vanguarda artística em um momento de controle e censura. Optando por seguir a obra de Wilde, além de fomentar polêmicas – como o boato de que todo o elenco era homossexual –, Nazimova também atraiu para si a desconfiança da conservadora sociedade norte-americana da época, em especial da parcela fundamentalista. Quaisquer obras artísticas com temática religiosa eram questionadas pelas igrejas (católica e protestante), figurando tal pressão religiosa como principal vetor de limitação desses artistas, já que as instituições de censura apoiavam-se em práticas, poderes e relações aprovadas e embasadas pela dita moral cristã. Os religiosos inquietavam-se com as tendências liberais que “infiltravam-se” nas igrejas, advindas da cultura de massa, especialmente aquelas que atingiam as mulheres – em particular as jovens. Roupas, atitudes (como beber, fumar, divorciar-se) eram tidas como sinal do declínio moral que a sociedade estava vivendo naqueles dias.

Os decadentistas faziam parte dessa turba considerada amoral pelos religiosos. Artistas em busca de dúvidas (em contraponto às certezas religiosas e científicas), novas sensações, intensidade, recorriam à sensualidade para alcançar seus fins – daí então toda sua filosofia e estética estarem centradas em dois ícones: O *dândi* e a *femme fatale*. Sendo a *femme fatale* o oposto da mulher tida como “natural” pela sociedade – e encorajada pela Igreja –, era de se esperar que os decadentistas fossem em busca de personagens que pudessem assumir esse perfil

contestador; e quem melhor do que a mulher que, com sua dança, levou um homem à morte? Salomé encarna, então, o arquétipo da perversidade feminina.

A Salomé de Nazimova, em particular, vem desafiar não só o perfil “natural” feminino, como, na esteira das concepções Orientalistas, também propõe uma inversão de valores de gênero, onde a mulher ativamente se impõe enquanto os homens, estereotipadamente efeminados, submetem-se a ela.

Por fim, para além das alterações da personagem na documentação escrita quando comparada à documentação fílmica, o que não pode ser ignorado é a diferença na direção do discurso. Enquanto os evangelistas, vozes anônimas de pequenas comunidades, construíram sua argumentação em prol de uma rígida moralidade em busca de um resgate da dignidade, dignidade esta que lhes era tirada através da opressão das classes mais altas, o cenário onde Nazimova produziu seu filme era oposto; a sociedade dos EUA da década de 20 do século XX estava alicerçada justamente nesses rígidos preceitos morais pelos quais lutavam os evangelistas. Padrões de comportamento, que antes eram usados como sustentáculo de pequenas comunidades e da população mais pobre do Império Romano, no decorrer de um longo período passam a ser medida de controle da classe dominante. E Salomé e sua dança são o melhor exemplo da mão pesada do controle sobre o corpo exercido por essa antiga moral romana, hoje chamada de cristã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentação textual

BÍBLIA de Jerusalém, A. São Paulo: Paulinas, 1991.

JOSEPHUS. **Jewish Antiquities**. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press: 1995 (books I-IV), 1988 (books V-VIII), 1995 (books IX-XI), 1986 (books XII-XIV), 1990 (books XV-XVII), 1992 (books XVIII-XIX), 1993 (book XX-General Index).

Filme

SALOME. Direção: Charles Bryant. Produção: Nazimova Productions. Intérpretes: Alla Nazimova; Mitchell Lewis; Rose Dione e outros. Los Angeles: Allied Producers & Distributors Corporation, 1923. 1 filme (72 min), mudo, pb.

Obras digitais

DIONYSIUS of Halicarnassus. **Antiquitates Romanae**. Ed. Karl Jacoby. Disponível em:
Books I-III (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0572>);
Books IV-VI (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0573>);
Books VII-IX (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0574>);
Books X-XX (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0575>).
Acessado em 25 de setembro de 2012.

TITUS Livius. **The History of Rome**. Ed. D. Spillan, Cyrus Evans e William A. McDevitte.
Disponível em: I-VIII
(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0145>); IX-XXVI
(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0147>); XXVII-
XXXVI (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0148>);
XXXVII-XLV
(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0149>). Acessado em
25 de setembro de 2012.

Bibliografia

- ALBRIGHT, W.F.; MANN, C.S. **Matthew**. New Haven: Yale University Press (The Anchor Yale Bible), 2011.
- ANDRADE, Marta Mega. **Espaço, Cotidiano e Cidade na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: DP&A Editora; FAPERJ, 2002.
- HOUSSAYE, Arsène. Salomé. In.: WILDE, Oscar. **Salomé**. São Paulo: Landy, 2002.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. 3ª reimpressão. Trad.: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso – História e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.
- BARDÈCHE, Maurice. BRASILLACH, Robert. **The History of Motion Pictures**. New York: W.W. Norton & Company / The Museum of Modern Art, 1938.
- BARRERA, Julio Trebolle. A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã – Introdução à história da Bíblia. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BAROJA, Júlio C. Honra e Vergonha – Exame Histórico de Vários Conflitos. In.: PERISTIANY, John G. **Honra e Vergonha**. Valores das Sociedades Mediterrânicas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Trad. Ivan Junqueira et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BENTLEY, Toni. **Sisters of Salome**. New Heaven: Yale University Press, 2002.
- BERNHEIMER, Charles. **Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe**. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- BERNSTEIN, Matthew. STUDLA, Gaylyn. **Visions of the East: Orientalism in Film**. New Jersey: Rutgers, The State University, 1997.
- BOUÇAS, Luiz Edmundo. Um dandy decadentista e a estufa do novo. In.: JOÃO DO RIO. **A Mulher e os Espelhos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOYARIN, Daniel. **Israel Carnal**. Lendo o sexo na cultura talmúdica. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

- BRUNEL, Pierre (org.). **Dictionnaire des mythes littéraires**. Paris: Du Rocher, 1988.
- BUONAVENTURA, Wendy. **Something in the Way She Moves: Dancing Women from Salome to Madonna**. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2004.
- CARD, James. **Seductive Cinema: The Art of Silent Film**. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Tinham os antigos uma literatura? In.: **Phônix**. UFRJ. Laboratório de História Antiga/LHIA. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999. p.99-120.
- CHERNIAVSKY, Felix. **Maud Allan and Her Art**. Toronto: Dance Collection Danse Press, 1998.
- CHEVITARESE, André Leonardo. **Cristianismos**. Questões e Debates Metodológicos. Rio de Janeiro: Kliné, 2011.
- _____; CORNELLI, Gabriele. **Judaísmo, Cristianismo e Helenismo**. Ensaio acerca das interações culturais no Mediterrâneo Antigo. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. “Mário de Sá-Carneiro: uma confissão decadentista” In: **Annali Della Facoltà Di Lettere e Filosofia Università Degli Studi Di Perugia**. v. XXXVII. Perugia: 2002.
- _____. “Gonzaga Duque e as molduras do idioleto decadentista” In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (org.) **Arte e Artificio: Manobras de fim-de-século**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002B.
- CROSSAN, John Dominic. **Quem Matou Jesus?** As raízes do anti-semitismo na história evangélica da morte de Jesus. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____. **O Nascimento do Cristianismo**. O que aconteceu nos anos que se seguiram à execução de Jesus. São Paulo: Paulinas, 2004.
- _____. **Em Busca de Paulo**. Como o Apóstolo de Jesus Opôs o Reino de Deus ao Império Romano. Rio de Janeiro: Paulinas, 2008.
- D'ANGELO, Mary Rose. (Re) Presentations of Women in the Gospels. In.: D'ANGELO, Mary Rose; KRAEMER, Ross Shepard (ed.). **Women & Christian Origins**. New York: Oxford University Press, 1999, p. 129-149.
- DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004.
- DIERKES-THRUN, Petra. **Salome's Modernity: Oscar Wilde and the Aesthetic of Transgression**. Michigan: University of Michigan Press, 2011.
- EAGAN, Daniel. **America's Film Legacy**. The Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry. Nova York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010.

- EHRMAN, Bart D. **O que Jesus disse? O que Jesus não disse?** - Quem mudou a Bíblia e por que. São Paulo: Prestígio, 2006.
- _____. **The Lost Gospel of Judas Iscariot** – A new look at betrayer and betrayed. New York: Oxford University Press, 2006b.
- ERNST, Josef. **Johannes der Täufer**: Interpretation, Gerschichte, Wirkungsgeschichte. Berlin: de Gruyter, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FIGUEIREDO, João Pinto de. **A morte de Sá-Carneiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- FINLEY, Moses I. **Historia Antigua** – Problemas Metodológicos. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GARDNER, Laurence. **O Legado de Maria Madalena**. São Paulo: Madras, 2005.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIFFORD, Denis. **The British Film Catalogue 1895-1985**: A Reference Guide. New York: Facts on File Publications, 1986.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. 16ªed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- HALLETT, Judith P. Women's Lives in the Ancient Mediterranean. In.: D'ANGELO, Mary Rose; KRAEMER, Ross Shepard (ed.). **Women & Christian Origins**. New York: Oxford University Press, 1999, p. 13-34.
- HOBSBAWN, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In.: HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLMAN, C. H. **A Handbook to Literature**. Indianapolis: The Odyssey Press, 1972.
- HOPKINS, Johns. Prefácio. In.: DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2004.
- HORSELY, Richard A.; HANSON, John S. **Bandits, Prophets, and Messiahs**: popular movements in the time of Jesus. Harrisburg, PA: Trinity Press international, 1999.
- JAMES, Russel. **The Maud Allan Affair**. South Yorkshire: Pen & Sword Books Ltd, 2008.
- KOESTER, Helmut. **Introdução ao Novo Testamento**. História e Literatura do Cristianismo Primitivo. São Paulo: Paulus, 2005.
- KOSZARSKI, Richard. **An Evening's Entertainment**: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928. California: University of California Press, 1990.

- KRAEMER, Ross S. Jewish Women and Women's Judaism(s) at the Beginning of Christianity. In.: D'ANGELO, Mary Rose; KRAEMER, Ross Shepard (ed.). **Women & Christian Origins**. New York: Oxford University Press, 1999, p. 51-79.
- KUHN, Annette. **Cinema, Censorship and Sexuality: 1909-1925**. London: Routledge, 1990.
- A POTTERIE, Ignace de. **Mors Johannis Baptistae (Mc 6, 17-29)**. Verbum Domini, v.44, 1966, p. 142-151.
- LE GOFF, Jacques. TRUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LELOUP, Jean-Yves. **O Evangelho de Maria, Miryam de Mágdala**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- LIENESCH, Michael. **In the Beginning: Fundamentalism, the Scopes Trial, and the Making of the Antievolution Movement**. North Carolina: University of North Carolina Press, 2007.
- LIMBACHER, James L. **Feature Films on 8mm and 16mm**. New York: R.R. Bowker Company, 1974.
- MARCUS, Joel. **Mark 1-8**. New Haven: Yale University Press (The Anchor Yale Bible), 2009.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo, Cultrix, 2004.
- MEEKS, Wayne A. **O Mundo Moral dos Primeiros Cristãos**. São Paulo: Paulus, 1996.
- MEIER, John P. **Um Judeu Marginal**. Repensando o Jesus Histórico. v.2, livro 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- MENEFEE, David W. **The First Female Star: Women of the Silent Era**. Westport: Praeger Publishers, 2004.
- MORÃO, Paula. "Salomé e seus avatares: representações do feminino perverso nos poetas portugueses de Orpheu". In: **Convergência Lusíada**. n. 24. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1997.
- MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907**. California: University of California Press, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falava Zaratustra - Um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Escala, [s.d.], p.101.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**. Princípios e Procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2002
- OTERO, Aurelio de Santos. **Los Evangelhos Apócrifos**. Edición Crítica y Bilingüe. Madrid: Biblioteca des Autores Cristianos, 1996.
- PARISH, James Robert. STANKE, Don E. **The Glamour Girls**. New Rochelle, New York: Arlington House, 1975.

- PERISTIANY, John G. **Honra e Vergonha**. Valores das Sociedades Mediterrânicas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- ROSENSTONE, Robert A. **A História nos Filmes, Os Filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Schwarcz, 2007.
- SELVATICI, Mônica. Para uma Leitura Histórica da Bíblia. In: **Gaíá**. Rio de Janeiro: UFRJ. Laboratório de História Antiga/LHIA, n° 2, ano I, 2000.
- SCOTT, Eugenie Carol. **Evolution vs. Creationism: An Introduction**. Westport, CT: Greenwood Press, 2004.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Mulher e realidade: mulher e educação**. Porto Alegre, Vozes, V. 16, n° 2, jul/dez de 1990.
- SHERWOOD, Robert E. **The Best Moving Pictures of 1922-1923, also Who's Who in the Movies and the Yearbook of the American Screen**. Boston, Massachusetts: Small, Maynard & Company, 1923.
- SMITH, Gary A. **Epic Films: Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1991.
- SILVA, Marina Martins da. **Suíte Retratos de Salomé: Figurações da Dança, Incorporações e Desdobramentos do Mito Moderno da Mulher-Fatal**. 2005. 458 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/PPGT, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2005.
- STEGEMANN, Ekkehard W. **História Social do Protocristianismo: os primórdios no judaísmo e as comunidades de Cristo no mundo mediterrâneo**. São Leopoldo, RS: Sinodal; São Paulo, SP: Paulus, 2004.
- TATUM, W. Barnes. **John the Baptist and Jesus: A Report of the Jesus Seminar**. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1994.
- _____. **Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years**. Santa Rosa, CA: Polebridge Press, 2004.
- TAYLOR, Verta; WHITTIER, Nancy. "Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization", p. 53-65. In.: **Frontiers in Social Movement Theory**, ed. Aldon D. Morris and Carol McClurg Mueller. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.
- TREBOLLE BARRERA, Julio. **A Bíblia Judaica e a Bíblia Cristã**. Introdução à história da Bíblia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

- VENTURA DA SILVA, Gilvan. A Condenação dos Judaizantes nos Concílios Eclesiásticos do Século IV. In.: **Phoînix**. UFRJ. Laboratório de História Antiga/LHIA. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999, p. 164-188.
- VERMILYE, Jerry. **The Films of the Twenties**. Secaucus, New Jersey: The Citadel Press, 1985.
- VEYNE, Paul. **A Sociedade Romana**. Lisboa: Edições 70, 1990.
- WILDE, Oscar. **Salomé**. São Paulo: Landy, 2002.