

MOVIMENTOS DE DANÇA E LITERATURA: SALOMÉ E A CABEÇA DE JOÃO BATISTA NO RELATO DE MARCOS

Enéias Farias Tavares (UFSM)¹
Juliana de Abreu Werner T. (UFRGS)²

RESUMO: A dança perpassa a história de todas as civilizações antigas. Na cultura primitiva, ela estabelece uma forma de comunicação única entre um povo e suas tradições. Essa comunicação ocorre por meio de um vocabulário próprio de movimentos e gestos corporais que também farão parte dos rituais religiosos. No caso dos textos judaicos, a dança está associada a comemorações bélicas, à conquista militar, à realização pessoal e ao culto à divindade, além de exemplificar um aspecto do “ritual pagão” dos povos não-judaicos. Por sua vez, o episódio envolvendo a filha de Herodias, Salomé, registrado nos evangelhos de *Matheus* e *Marcos*, foi relido nos séculos posteriores figurando sua dança apenas em associação com a licenciosidade romana. O objetivo desse texto é analisar a relação dos textos velho-testamentários com a dança e opô-la ao relato de *Marcos*, ressaltando o modo peculiar com que o autor constrói sua narrativa. Nesse sentido, buscamos uma aproximação entre o texto literário bíblico e as práticas da dança no contexto judaico e romano.

Palavras-Chave: Literatura, Dança, Relato Bíblico, Salomé.

ABSTRACT: Dance passes through the history of all ancient civilizations. In the culture of primitive society, it provides a unique form of communication between people and their traditions. This communication occurs through a specific vocabulary of movements and body gestures which is also part of religious rituals. In the case of Jewish texts, the dance is associated with the celebration of war, military conquest, personal accomplishment and to worship their god, besides its "pagan worship" nature in non-Jewish cultures. On the other hand, the story of the dance of Salome, in Matthew and Mark, was reread in later centuries figuring dance only in association with the Roman licentiousness. The aim of this paper is to analyze the relationship of old-testamentary texts with dance and oppose them to Mark's account, highlighting the peculiar way in which the author described the dance, the setting and characters of the story. In this sense, we seek an approximation between biblical literary text and the practice of dance in a Jewish and Roman context.

Keywords: Literature, Dance, Biblical narrative, Salome.

A dança é uma das artes mais presentes nas manifestações culturais de todos os povos, em todos os tempos.

Salvatore D'Onofrio

¹ Enéias Farias Tavares é mestre em letras e doutorando em Estudos Literários. Atualmente, dedica-se à crítica e à tradução da poesia do poeta e pintor inglês William Blake.

² Juliana de Abreu Werner T. é professora mestre formada pela UFPEL e pela UFMS. Atualmente, está vinculada a programas de pós-graduação na UFRGS, buscando aprofundar seus estudos com a dança e sua representação cultural, além de sua relação com outras artes, como o cinema e a literatura.



A epígrafe que abre este artigo apresenta a dança como expressão artística e cultural essencial da comunicação entre povos. O antropólogo Curt Sachs menciona que ela é “a mãe de todas as artes [...], a representação vívida de um mundo visto e imaginado”, muito antes dos registros escritos surgirem (1943, p. 7). Alguns estudiosos supõem que o homem primitivo utilizava a dança como tecnologia comunicativa antes mesmo de elaborar seu caráter ritual. Ou seja, ela nasce mais para aproximar homens do que para elevá-los a um estado de comunhão com o divino, conclusão que é central para nossos propósitos de análise.

Segundo Paul Bourcier, no livro *A História da dança no Ocidente*, apesar da dificuldade de precisar o caráter da dança no período pré-histórico, em função de seus poucos registros, pode-se reconstituir fragmentos dessas práticas ao se observar traços pictóricos pré-históricos, alguns datados de 8.300 A. C. Neles, inscritos em rochas, pedras e em paredes de cavernas, há alusões nítidas que associam a dança a rituais de fertilidade. Todavia, se nosso foco de análise for o registro escrito, os primeiros relatos literários envolvendo a dança só foram escritos entre os séculos 9 e 7 A. C., em especial nos textos literários judaicos e gregos, textos que formariam nos séculos seguintes a Bíblia e o épico homérico.

A partir disso, este artigo objetiva observar a relação entre literatura e dança primeiramente no relato do velho testamento para então focar como esse foi tratado no relato de *Marcos*, em contraponto ao relato do livro de *Matheus*, frente ao contexto cultural do período. Faremos isso por aludir aos estudos de Robert Alter, Jack Miles, Eric Auerbach, Maribel Portinari, Eliana Caminada e Paul Bourcier, entre outros, críticos que se debruçaram tanto sobre o aspecto literário da bíblia quanto em discutir os caracteres da dança no mundo antigo. A análise dos textos concentrar-se-á mais na economia textual das narrativas, característica comum do texto bíblico semítico e grego, e no que se pode observar sobre a dança a partir da decisão do autor de *Marcos* em detalhar o episódio da festa de Herodes, na medida em que seu gênero o permitiu.

A dança no contexto judaico velho-testamentário

Contemporâneo à composição dos primeiros textos judaicos que, quando reunidos, formariam o Pentateuco, Homero aparece como o autor ou compilador dos primeiros relatos orais sobre os hábitos e costumes gregos, entre eles a dança, tanto usada em rituais quanto

em festividades diversas. É nos seus épicos, *A Ilíada* e *A Odisseia*, que se reconstituiu o cenário cultural grego do século 9. Marca da importância da dança no período é ela figurar, quatro séculos depois, não apenas na realização como também na própria origem do gênero dramático no contexto ateniense. Nesse aspecto, não havia uma diferenciação clara no contexto grego entre entretenimento e cerimônia religiosa. Possivelmente a cisão definitiva entre dança ritual e dança comemorativa aconteceu nos primeiros séculos do cristianismo.

Todavia, apesar da relativa antipatia pela dança e por qualquer prática corporal nos textos dos pais da igreja, tal cisão é pouco nítida nos relatos do antigo testamento. Neles há diversas expressões que expressam o “dançar”, a “dança de rodas”, o “dançar em rodas” e o “saltitar” com o acompanhamento musical. O verbo hebraico “hhul”, que significa “rodopiar” e “girar”, também foi traduzido por “dançar”. Dois substantivos que significam “dança” e “dança de rodas” derivam dos verbos “mahhól” e “mehholáh”³.

Culturalmente, a dança fazia parte das festividades anuais relacionadas à adoração a Javé. Os *Salmos* também endossam a dança como meio de honrar ou louvor ao divino. Além disso, três relatos presentes no antigo testamento associam a dança a desfiles de vitória militar, como na festa para comemorar a libertação do Egito, na dança da filha de Jefté, o juiz, e no retorno de Saul e Davi à Jerusalém após vencer os filisteus.

Os três episódios acima têm em comum dois fatores dignos de nota: todos recriam textualmente a execução da dança enfatizando a sua execução por mulheres e todos ocorrem após o triunfo contra nações inimigas. No primeiro caso mencionado, a narrativa apresenta os homens se unindo a Moisés num cântico de vitória enquanto Miriã lidera as mulheres em danças com o acompanhamento de pandeiros, segundo *Êxodo* 15:20,21. De acordo com Paul Bourcier, em *História da dança no ocidente*, a dança da filha de Jefté, como forma de homenagear a batalha de *Juízes* 11:34, retomaria o rito realizado por Miriã, dançando em fileiras junto de outras mulheres (2001, p. 19). Segundo o autor é também dessa forma que as mulheres receberão Saul e Davi em *1 Samuel* 18:6,7, com danças e cânticos que proclamam as vitórias nas guerras de Israel.

Além desses relatos, todos de conotação positiva, nos quais a dança é relacionada com a adoração, louvor e vitória militar, o velho testamento também apresenta relatos em que a dança é retratada de forma oposta,

³ O termo “hhul” aparece em *Juízes* 21:21, *Jeremias* 30:23 e *Lamentações* 4:6. Já “mahhól” aparece em *Jeremias* 31:4 e em *Salmos* 150:4, ao passo que “mehholáh” no *Cântico de Salomão* 6:13 e *Juízes* 21:23.



ou se não, como sendo motivo de repreensão por personagens dos relatos. Exemplo dessa primeira menção é o relato da festa com Bezerro de Ouro, em *Êxodo* 32. Nele, dá-se especial destaque para o aspecto pagão da cerimônia, que incluía a menção à dança enquanto prática pagã: um louvor a uma divindade outra que não Javé. A ofensa da celebração estava na suspeita de idolatria, prevista na prerrogativa que exigia adoração única, embora alguns autores suponham que o episódio tenha sido erroneamente interpretado. John Walton, Victor Matthews e Mark Chavalas, no *Comentário Bíblico do Antigo Testamento*, mencionam que

de modo geral, as danças no mundo antigo estavam associadas a festas rituais, especialmente relacionadas à fertilidade⁴, com um aspecto de sensualidade, ainda que não necessariamente. As danças também podiam estar relacionadas as celebrações das vitórias militares, o que pode sugerir que se tratava de uma celebração à divindade que os tirara do Egito (2003, p. 116).

Segundo os autores, o episódio do bezerro de ouro se deu em função da demora de Moisés em descer no monte Horebe, o que levou o povo a supor que seu líder estivesse morto. Frente à ideia do desfalecimento do único mediador entre eles e sua divindade, solicitaram a Arão que fizesse “deuses que os conduzissem” a partir de então. Os autores do *Comentário* ainda mencionam que tanto a expressão de Arão, “eis aí os seus deuses”, quanto o festejo de libertação, fortaleceriam a hipótese de que o ídolo representava o próprio Javé.

Discordando desse pensamento, Haroldo Reimer, no artigo intitulado *Corporeidade de Deus na bíblia hebraica*, destaca que o “aniconismo”, ou ausência da imagem e da forma material da divindade, “parece ser uma marca distintiva da religião do antigo Israel” (2005, p. 14). Mencionando ainda que em diversos relatos bíblicos as leis que proíbem a construção de qualquer imagem representativa do Deus hebreu são claras. Sendo assim, seguindo a linha narrativa do texto judaico, o bezerro de ouro não poderia ser uma representação da divindade e, portanto, a dança realizada em torno do ídolo se caracterizaria como uma dança pagã unicamente. Indiferente das duas interpretações, a dança nesse contexto reforça a conclusão dos autores do *Comentário Bíblico* de que o ofensivo, segundo o relato, estaria no “clima vulgar e

de excessiva licenciosidade a que o povo se entregou”, e não propriamente na música e na festa (2003, p. 116).

Também é importante comentar o episódio da dança de Davi, narrado em 2 Samuel 6:14-17, no qual o rei, ao recuperar a arca da aliança na guerra contra os filisteus, dança nu perante o povo. Interessante nesse relato é que enquanto Davi e o povo parecem rejubilar usando a música e a dança, a rainha Mihal passa a “desprezar Davi em seu coração” (2006, p. 309). Quando o rei apresenta-se a ela, a filha de Saul despreza-o pela exposição do monarca aos súditos, dizendo que o rei se mostrou aos servos “como se mostra um vadio qualquer”. Embora o desprezo de Mihal possa ser associado à dança de Davi, uma dança de júbilo bélico e religioso, parece que o ofensivo à rainha foi sua nudez (Walton, Matthews e Chavalas, 2003, p. 343).

Sobre esse episódio, Walter Vogels aponta, em Davi e Sua História, que o rei dança em celebração a Javé, tanto que o texto menciona que “Davi saltava com todas as suas forças diante do Eterno” (2007, p. 309). Sobre isso, Eliana Caminada, na sua *História da dança – evolução cultural*, destaca que tal dança era “a saudação de Davi a Javé; a dança realizada sem roupa, sugeria que os jograis daquele tempo dançavam despidos, o que talvez possa explicar o motivo de essa atividade não ser tida em bom conceito pela sociedade daquela época” (1999, p. 29), aspecto exemplificado pelo comentário desdenhoso da rainha, mais interessada nas formalidades da corte e na imagem do monarca perante o povo do que no ato simbólico da singular imagem de um rei que dança nu para o seu povo e para o seu deus.

Para concluir essa revisão dos episódios de dança no antigo testamento é fundamental mencionar que os críticos que fazem referência a esses episódios não destacam a figura ou mesmo a importância da dança nesses relatos. Antes, salientam outros aspectos como o papel profético de Miriã, a licenciosidade do povo hebreu diante do Sinai, o sacrifício da filha de Jefté, o início do conflito entre Saul e Davi baseado no conteúdo das canções entoadas e, por último a nudez de Davi. Mas em nenhuma das análises consultadas destaca-se a dança como expressão cultural importante ou como meio de expressão corporal que visava uma determinada comunicação, quer com o divino, quer com os presentes aos festejos, e ainda menos em seu caráter artístico. Nisso, a questão estética da dança, do movimento corporal ritmado ou do gestual aprazível ao olhar, é sempre de somenos importância. É como se os relatos de dança na bíblia judaica formassem tão somente o pano de fundo cultural, oportunamente ignorados, num texto que objetiva a descrição da relação de um povo com sua divindade. Pode-se especular sobre as razões desse

⁴ Os autores acrescentam a seguinte nota: “Cultos à fertilidade era uma prática comum em grande parte do mundo antigo. Os ritos tinham por objetivo garantir chuva abundante, crescimento das plantas, colheitas prósperas e grandes rebanhos. Em uma sociedade dominada pela agricultura e criação de rebanhos, a fertilidade era de suma importância”. *Comentário Bíblico – Antigo Testamento*, 2003, p. 842.



desinteresse.

Primeiramente, podemos mencionar que apesar da dança figurar em inúmeras práticas e festividades judaicas, ela nunca foi central à sua construção cultural. E nisso falamos não apenas da dança, mas também da música e da pintura. Como Paul Bourcier afirma, “o povo hebreu é o único a não ter transformado sua dança em arte” (2001, p. 17), centrado como era em sua ênfase pela criação textual, único registro preciso dos aspectos sociais, políticos e artísticos. Diferentes dos gregos, os judeus anteriores à Cristo nunca foram conhecidos por sua música, pintura ou mesmo filosofia. Antes, foram por suas conquistas militares, poucas mas marcantes, e por sua poesia e narrativa textual que eles foram lembrados.

Um possível segundo motivo para a diminuição da presença da dança no contexto judaico é que houve na leitura cristã posterior um evidente esforço de revisão cultural, presente tanto nas traduções dos textos hebraicos para o latim quanto na interpretação figural desse registros. Tal interpretação visava, entre outros objetivos, “descorporificar” uma tradição que, a princípio, enfatizava as práticas e os usos do corpo. Como exemplo dessa diferença crucial entre os autores do relato judaico e sua interpretação medieval-católica, pode-se mencionar que diversos textos velho-testamentários revelam o importante papel que o ato sexual possuía na cultura semítica (FOKKELMAN, 1997, p. 56). Como tratava-se de uma cultura que prezava pela manutenção da tradição por meio de gerações sucessivas, dela decorrem as “maldições” e “punições divinas”, no Gênesis e em outros livros, dedicadas às mulheres que não concebiam filhos.

Por sua vez, a cultura cristã de um milênio depois, a partir das cartas paulinas, renegou o corpo e qualquer expressão desse corpo, relacionando-o com o pecado, com a vulgaridade e com a degradação moral de nações “pagãs”. Sobre isso, Arias afirma que “para os judeus, o sexo era algo positivo e digno de ser vivido com felicidade, enquanto, para os cristãos, por tratar-se de uma função corporal, a atitude adequada consistiria em reprimi-lo”, assim como todas as suas manifestações, estando a dança entre elas (2004, p. 62).

Assim, apesar dos relatos de dança presentes na literatura bíblica do antigo testamento, encontra-se no novo testamento apenas um relato de dança, embora passagens de festas em geral sejam comuns. Nesse relato, o famoso episódio envolvendo a dança de Salomé, não há relação entre a dança e o caráter ritualístico anterior. Antes, somente serve para exemplificar entretenimento coletivo e degradação moral, associação que seria cara aos pensadores católicos medievais. Ainda

mais, os evangelhos sugerem, pela relação direta entre a dança de Salomé e a morte de João Batista, que essa expressão estava, no primeiro século, muito mais próxima das orgias romanas do que do louvor à divindade, fosse ela judaica ou mesmo romana. Todavia, uma análise desse relato revelará um interesse discreto, porém significativo, do autor de *Marcos* pela imagem da dança, mesmo ao associar diversão e degradação. Associação que seria cara à igreja medieval.

A dança no contexto judaico-romano: Herodes, Herodias, Salomé e João no Evangelho de Marcos

Pelo que vimos, a dança, apesar de não ser central, era uma forma de expressão válida e importante para a cultura judaica, pré-cristã, figurando em relatos de festas e também em alguns rituais em homenagem à divindade dos judeus. A participação do Jesus, judeu em hábitos, numa festa de casamento, ocasião na qual segundo os evangelhos realizou seu primeiro milagre, indica a assimilação dos costumes antigos judaicos por parte do “fundador” da religião cristã. Entretanto, as posteriores cartas paulinas, textos que influenciaram diretamente o catolicismo ortodoxo, revelam um evidente desprezo pelo uso do corpo, pela figura do feminino e ainda mais pelas práticas sexuais, sobretudo em contraste com suposta licenciosidade romana.

Segundo os historiadores Maribel Portinari, Paul Bourcier e Eliana Caminada, em textos sobre a importância da dança em Roma, pode-se mencionar três períodos nos quais ela foi realizada com diferentes enfoques, respectivos à monarquia, à república e ao império. Na monarquia, entre 754 e 200 A.C., destacam-se as festividades saturnais e lupercais. Se a primeira realizava-se em função do solstício de inverno para invocar a proteção de Saturno para as plantações, como um rito à fertilidade, a segunda cultuava os fundadores da cidade, os gêmeos Rômulo e Remo, e o Dionísio romano, Baco. Esta última, era caracterizada pelo improvisado da dança e pela recorrência de gestos vulgares, somados a “excessos sexuais e étlicos” (BOURCIER, 2001, p.36). Assim, nesse primeiro momento da utilização da dança em Roma, mesmo que em sua ênfase na fertilidade e nos jogos eróticos em homenagem a Baco, ela era cercada de um caráter ainda ritual e religioso, o que se dilui no período da república, quando passou a expressar a condição de requisito social, no qual é incluída nos costumes das famílias romanas (CAMINADA, 1999, p.62).

Por sua vez, no período imperial, a dança foi marcada pelas pantomimas que “em sua essência consistiam



em transmitir o enredo de uma peça sem usar a palavra, valendo-se apenas da expressão corporal” (PORTINARI, 1989, p.38). Ainda que esse tenha motivado ampla aceitação por parte do povo romano, o gênero se manteve apenas em seu aspecto recreacional, deixando “traços decisivos no teatro e na dança” (ibidem, p.40). Segundo Bourcier, desde o início da república romana as danças passaram a ser apenas uma arte de entretenimento, ignorando qualquer caráter religioso (2001, p.43). Caminada reforça essa ideia ao afirmar que “a presença obrigatória de jovens belas, executando com feminilidade as danças durante os banquetes, foi se deturpando e se tornando erótica; o resultado disso foram as reações por parte das primeiras comunidades cristãs” (1999, p.64). Pode-se sugerir então, o motivo da dança de Salomé ser reproduzida em outras artes como expressão sedutora e provocante, mesmo não sendo descrita em *Marcos* e *Mateus*.

Tendo em vista os ritos orgiásticos romanos⁵, nos quais a dança era um componente essencial, o uso da movimentação rítmica como homenagem ou como comunhão com o divino foi suprimido pelo cristianismo no primeiro século, algo que seria mais e mais intensificado nos séculos posteriores chegando ao ápice da dança apenas ser mencionada no contexto clerical quando associada negativamente aos sabás das bruxas medievais. Todavia, já nos relatos dos evangelhos, fica nítido o ressentimento dos judeus pela dominação romana e pelos hábitos de governadores judeus como Herodes Antipas. Assim, a corte na qual João Batista encontra-se preso é um lugar no qual a dança está associada aos festejos romanos pagãos.

Nesse aspecto, o episódio de *Marcos* em alusão ao aniversário de Herodes é sintomático do distanciamento cultural entre a crença judaica e romana, distanciamento que será responsável entre os primeiros séculos antes e depois de Cristo pelas inúmeras revoltas judaicas, que culminaria com o cerco e a destruição de Jerusalém em 70 D.C. De acordo com Jack Miles, um dos críticos mais pontuais dos aspectos literários da bíblia, afirma que o importante no episódio de *Marcos* 6 é que a personagem de João

não apenas perde a vida, como a perde de forma hedionda para gente desprezível. Herodes Antipas é pior, ou menos, que Macbeth. É um homem de curiosidade vã, cuja tímida boa intenção se desfaz sob pressão como uma escultura de açúcar. A disposição de Herodes de transformar assassinato em entretenimento deve ter chocado a opinião judaica como algo revoltante e essencialmente romano. Quando à Herodias, seu cinismo ao fazer da própria filha uma cúmplice de assassinato é o pior indício da subcultura devassa e desenraizada à qual pertence. (2002, p. 162)

Assim, analisar os relatos bíblicos da morte de João Batista, que decorre da dança de Salomé, presentes em *Marcos* e *Mateus*, é observar um complexo jogo de interesses culturais, políticos e religiosos que se mesclam na presença corpórea e na movimentação da dança da sobrinha de Herodes. A presença de um relato como esse num evangelho como o de *Marcos*, mais detalhado do que o de *Mateus*, é indício de que por alguma razão desconhecida a dança romana, de conotação negativa nos textos bíblicos gregos, tenha chamado a atenção do autor a ponto de receber em seu texto uma discreta porém curiosa ênfase. É um relato que muito revela, apesar de sua concisão e economia textual - grande marca do texto bíblico hebreu, aramaico ou grego -, sobre as práticas do corpo numa cultura que passaria a negar o corpo como evidenciação do divino e que o sujeitaria a uma discursividade relacionada ao pecado, ao erro e à impureza.

O que se percebe, é que há um contraste entre a personagem de João, o epítome da pureza corpórea usada para a atividade profética, e a de Salomé, sua perfeita antítese sexual, cultural e psicológica. Contraste reforçado em *Marcos* pelo silêncio do primeiro e pela dança da segunda, algo que marcaria tanto a leitura medieval do relato quanto provocaria a fascinação de pintores e poetas nos séculos posteriores. Em vista disso, interessa aqui as particularidades literárias de *Marcos*, visando uma interpretação do texto bíblico que evidencie a importância da dança, mesmo numa cultura que já preconcebiam-a como moralmente prejudicial.

O relato da morte de João Batista aparece no *Evangelho de Marcos*, capítulo 6, e no *Evangelho de Mateus*, capítulo 14. Neste, na verdade uma versão editada do de *Marcos*⁶, o autor repete o que anterior havia escri-

⁵ Sobre isso, Caminada diz que “representativas de Roma, foram as danças denominadas bacanaís, luperciais e saturnais. Executadas em honra ao deus Baco, o correspondente latino de Dionísio, embora não fossem iguais em todas as regiões, identificavam-se pelo caráter orgiaco e pela presença de mulheres tomadas de delírio. As bacantes, ménades de Roma, tais como as gregas, não eram sacerdotisas, mas ocupavam um lugar de destaque no culto a Baco. Empunhando o tirso, espécie de lança enramada de hera, e coberta apenas por peles de leão, celebravam orgias com gritos e danças desnortadas, mergulhadas num êxtase místico, que lhes proporcionava uma força prodigiosa” (1999, p.66).

⁶ Para mais detalhes sobre a formação e composição dos quatro evangelhos, ver Kermode, 2003, p. 406-408, no qual o autor menciona que os especialistas na formação do cânone bíblico que o *Evangelho de Marcos* foi o primeiro, e que os de *Mateus* e *Lucas* são profundamente baseados nele. A composição dos três dataria da quinta e/ou da sexta década do primeiro século. A parte desses, está o *Evangelho de João*, diferente em estrutura e conteúdo dos três primeiros, e que teria sido composto na última década do primeiro século,



to, embora altere significativamente a personagem de Herodes, protagonista do episódio. Na versão do autor de *Mateus*, fica claro que o ressentimento de Herodias advém da condenação de João contra Herodes, por ele ter desposado sua antiga cunhada. Em *Mateus*, Herodes é covarde e temerário, não pelo papel profético de João. Em *Mateus* 14:5, o narrador deixa claro que Herodes não mata João apenas por “temer a multidão que tinha João na conta de profeta” (1987, p. 67). Posteriormente, quando lhe é solicitado por Herodias, via Salomé, a cabeça de João Batista, essa covardia do rei é reforçada pelo narrador em 14:9, onde se afirma que o monarca “ficou contristado; mas por causa do seu juramento e dos convivas, ordenou que lha dessem e mandou degolar João no cárcere” (Idem). Assim, o autor de *Mateus* diminui a personagem de Herodes por só mencioná-lo como figura de autoridade, porém suscetível à influência da esposa e do povo.

No caso de *Marcos*, cujo relato é parecido, porém bem mais detalhado do que o de *Mateus*, o narrador desde o início do livro dá particular atenção à caracterização da personagem de João Batista. É o único dos quatro evangelhos que começa justamente com ele, enquanto prenunciador das boas novas do futuro messias⁷. Diferente dos outros evangelhos que parecem não ter grande interesse na personagem, o escritor de *Marcos* espera até o sexto capítulo de seu evangelho para apresentar sua prisão e sua morte na corte do rei Herodes. Qual seria a razão desse discreto, porém significativo, interesse?

Primeiramente, há algo na rudeza e na simplicidade da personagem João Batista que fascina o escritor de *Marcos* e que passou despercebido aos autores dos outros três textos. Nestes, há apenas a menção à João Batista como anunciador de Jesus. Já em *Marcos*, o autor frisa a importância desse prenunciador e da “voz que clama no deserto”, expressão que seria usada posteriormente por poetas como William Blake para caracterizar a natureza solitária e impopular da atividade profética. Ora, isso indica que havia algo no relato da vida ou da morte de João que tenha originado o interesse do autor de *Marcos*. Se não foi a vida e as ações da personagem que interessaram ao autor, a simplicidade e a retidão

juntamente com o *Apocalipse*, possivelmente do mesmo autor.

⁷ *Mateus* começa com a genealogia de Jesus. *Lucas* tem início com a dedicatória à Teófilo, cristão gentil, a quem o livro e sua segunda parte, *Atos dos Apóstolos*, é endereçado. Por último, *João* abre com o relato da natureza espiritual, pré-humana, do messias. Embora *Lucas* e *João*, logo depois de suas introduções, apresentem episódios relacionados ao profeta, sua pregação e o anúncio de seu nascimento por um anjo à Elisabete e Zacarias, tais episódios servem mais para marcar a importância de Jesus, e menos para caracterizar a “voz que clama no deserto”, como acontece em *Marcos*.

moral do profeta, então suporemos que tenha sido sua morte. Ao cotejar os quatro textos, percebe-se que apenas *Marcos* relata se detalhes sua morte, ou mantém sem cortes, como indicam a edição feita por *Mateus*, o relato que certamente recebeu de via oral.

Em *Marcos*, João Batista desaparece de cena depois de informar que ele foi preso, ainda no primeiro capítulo. Ele apenas reaparecerá, cronologicamente bem depois de sua morte, na memória de Herodes no versículo catorze do sexto capítulo. Aqui, o escritor usa um recurso textual praticamente inédito não apenas nesse evangelho como em toda a escritura, judaica ou grega: o da rememoração de fatos em ordem inversa.

O rei Herodes ouviu falar de Jesus, pois o seu nome tornara-se famoso. Uns diziam: “João, o Batista, ressuscitou dos mortos: eis por que o poder de fazer milagres atua nele”. Outros diziam: “É Elias. Outros diziam: É um profeta semelhante a um dos nossos profetas”. *Ao ouvir essas afirmações, Herodes dizia: “Este João que mandei decapitar, é ele que ressuscitou”*. De fato, Herodes mandara prender João e o acorrentara na prisão, por causa de Herodíades, mulher do seu irmão Filipe, que ele desposara. Porque João dizia a Herodes: “Não te é lícito ter contigo a mulher do teu irmão”. Por isto, Herodíades, o odiava e procurava matá-lo, mas não podia, pois Herodes temia João, sabendo que era homem justo e santo, e o protegia. Ao ouvi-lo, ficava muito perplexo; entretanto, ele o escutava de bom grado. (*Marcos*, 6, 14-20, itálico nosso)

Do ponto de vista estilístico literário, um dos primeiros críticos a contrapor a narrativa bíblica com outros textos contemporâneos à sua composição foi Eric Auerbach, no clássico *Mímeses*. Nele, o *Gênesis* judaico é contrastado, em seu estilo direto constituído preponderantemente de substantivos, com a narrativa homérica de *A Odisséia* e de *A Ilíada*, em muitos aspectos texto moderno em seu detalhamento descritivo. Embora existam diferenças textuais entre os relatos do velho e do novo testamento, diferença também marcada pelo distanciamento temporal entre a escrita do *Gênesis* e a de *Marcos*, e igualmente marcada pelas diferentes línguas em que foram escritos, num aspecto os dois textos guardam semelhança: naquilo que Auerbach chamou de “carência de forma”, na sua construção de personagem “nada tornada sensível”, “cujo acabamento é deixado, contudo, ao leitor”, ficando “tudo o mais no escuro” (2007, p. 6). Apesar de “épico”, é um texto no qual a interioridade dos seres fica “inexpresso”, mesmo quando falam (ibidem, p. 9).

Em *Marcos*, bem como nos outros evangelhos, a ob-

jetividade é um dos elementos mais caros aos relatos. Inexistem nesses textos descrições detalhadas, quer de pessoas ou lugares. Ao contrário. Parece que a narrativa bíblica é marcada pela sucessividade de ações, deixando a descrição literária para ser desenvolvida em outras culturas. E mesmo no novo testamento, as descrições das ações apenas são detalhadas quando possuem uma significativa importância alegórica, como o lavar de mãos de Pilatos, pedindo uma bacia de água, ou o banho que a mulher dá nos pés de Jesus, derramando lágrimas sobre eles. Fora isso, é a objetividade e a precisão dos acontecimentos, fantásticos ou não, que ganha peso.

Por isso surpreende num relato conciso e objetivo como o de Marcos frases como “*Ao ouvir essas afirmações, Herodes dizia: “Este João que mandei decapitar...”*”. Incapaz de usar uma forma literária mais subjetiva, fazendo uso de verbos como “pensar”, “rememorar” ou “refletir”, o escritor opta pelo “dizer”. Mas sabe, e aqui está sua qualidade enquanto narrador, que “dizer” é “pensar”, “rememorar”, “refletir”. Assim, o “dizia” de Herodes, no seu Subjuntivo Imperfeito, revela hábito, recorrência, como se os relatos que apontam Jesus como o João ressuscitado afligissem repetidamente a consciência do rei. Nesse aspecto, o “dizia” de Herodes é o código textual que o narrador necessita para contar o passado, e em detalhes.

Por isso a surpresa do leitor moderno ao perceber que o escritor de Marcos dá ao episódio de João Batista, via lembrança de Herodes, uma ênfase que não havia dado, e que não dará posteriormente, a nenhum de seus relatos. Todavia, não apenas isso surpreende. A própria técnica de narrativa cronológica ali usada é subvertida, numa inversão temporal talvez inédita em toda a Bíblia. Comentando *Marcos* no *Guia Literário da Bíblia*, editado e organizado por Frank Kermode e Paul Alter, John Dudry menciona que

os expedientes de Marcos são mais sofisticados tecnicamente. Seu relato da morte de João alude à morte de Jesus. Ela também é narrada com uma complexidade temporal quase proustiana. O fio de eventos deve ter sido: o motivo para a captura de João, João preso, João morto, João possivelmente ressuscitado. Mas Marcos retrocede. Começa com Herodes supondo que Jesus é João ressuscitado dos mortos em 6:14, menciona a morte de João em 6:16, seu aprisionamento em 6:17 e o motivo para isso em 6:18. A ordem da recordação é o inverso da ordem histórica. Apenas em 6:21 o tempo real e o tempo narrado movem-se juntos. Mas quando finalmente se sincronizam, eles o fazem com mais energia por terem resultado desse início circular. O pequeno conto resultante, comple-

xo e horripantemente fascinante atraíu Flaubert, Wilde e Richard Strauss, que o desenvolveram. Começar por um recuo: esse poderoso estratagema de abertura está obviamente aqui. Está oculto, ao menos para os leitores modernos, no prólogo do Evangelho que, como uma chave para toda a história subsequente, merece estrita atenção. (1997, p. 438).

Além desse elemento narrativo incomum e devidamente sublinhado por Dudry, também chama a atenção o modo como o autor descreve suas personagens. Num relato que trata da prisão e da morte de João, esperar-se-ia que o narrador trouxesse o profeta à cena, elucidando detalhes sobre ele que não haviam sido revelados. Contrariamente, o autor de *Marcos* providencialmente deixa João nos calabouços do palácio de Herodes para trazê-lo apenas enquanto cabeça decepada num prato de metal. Com isso, seu narrador está livre então para jogar luzes nos três verdadeiros protagonistas do relato: Herodes, Herodias e Salomé.

Quanto ao monarca, personagem sem importância alguma para os propósitos evangélicos do escritor de *Marcos*, este ganha o que nenhuma personagem do episódio tem: complexidade psicológica. Diferente do relato do evangelho de *Mateus*, o de *Marcos* é indiretamente contado sob a perspectiva do próprio Herodes. Após assegurar, “Este João que mandei decapitar, é ele que ressuscitou”, o narrador de *Marcos* passa a expor em detalhes o que aconteceu, destacando-se o “retrocesso cronológico” dos eventos, por meio das palavras do monarca. Detalharemos o sentido que usamos aqui para “complexidade psicológica”.

Estudando o Gênesis, Auerbach formula a característica principal dessas personagens, que pode também ser associada à descrição que o autor de *Marcos* faz desse momento preciso da vida interior de Herodes. Diferente das personagens homéricas, que falam proficuamente sobre o que as inquieta, as personagens bíblicas falam pouco, e quando falam, parecem mais desviar o assunto do que levá-lo a uma profundidade ou a um desvelamento das suas intenções. Segundo Auerbach, as personagens

dos relatos bíblicos são mais ricas em segundos planos do que as homéricas; elas têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência. Ainda que estejam quase sempre envolvidos num acontecimento que as ocupa por completo, não se entregam a tal acontecimento a ponto de perderem a permanente consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados. (2007, p. 9)



Tais “segundos planos” são exatamente o que as intensificam e o que as tornam ambíguas. Por isso o “dizer” rememorativo do qual falávamos ser tão importante. É ele que marca esse segundo plano psicológico no qual o leitor pode projetar sobre a personagem uma série de percepções ou angústias. Com isso, não se quer defender uma leitura aberta do ponto de vista interpretativo. Antes, o que sugerimos é que essa “abertura” de diversos sentidos, justamente o que define a psicologia humana em sua composição multifacetada, é uma característica do texto bíblico e um dos fatores responsáveis por sua complexidade literária. Por fim podemos, sem sombra de dúvida, afirmar que tal construção da personagem aproxima-a do leitor. Não, não apenas por isso.

O Herodes de *Marcos* também resulta menos suscetível à opinião do povo que, nos termos de Mateus, observa em João um profeta e o respeita por isso, o escuta. Enquanto o Herodes de *Mateus* deseja matá-lo, mas não o faz por temer a reação do povo, o de *Marcos* não o faz “porque sabe que ele era homem justo e santo, e o protegia” (1987, p. 119). Essa pequena diferença entre os dois relatos, porém importante em termos de sutileza literária e de interpretação crítica, é de central importância para a análise do episódio, pois revela um Herodes mais sensível a figuras de justiça e decência. Assim, o covarde de *Mateus* torna-se, em *Marcos*, um defensor, mesmo que ainda covarde e reticente, da “justiça” do condenado. Com esse pequeno adendo, o autor de *Marcos* diminui a culpabilidade de Herodes para a decapitação do profeta.

Mas essa diminuição da culpabilidade do monarca é então transferida para a figura de Herodias. Se em *Mateus* o desejo assassino é duplo, do rei e da rainha, já em *Marcos* se imputa a responsabilidade somente à Herodias, diminuindo também com isso, a culpa de Salomé. Essa centralidade do desejo da mãe de obter a morte de João também é reforçada pela expressão do versículo 21, que abre com a expressão “Mas chegando o dia propício...” (1987, p. 119), que reforça o plano de vingança da rainha contra o profeta. Sobre essa expressão, ausente em *Mateus*, Mendonça em *A dança de Salomé na literatura e nas artes*, afirma que ela “pode sugerir um procedimento ardiloso, uma conspiração até, previamente arquitetada” para obter do rei um tipo de armadilha discursiva que o obrigasse a condenar João (2007, p. 28). O relato de *Marcos* sobre a dança da filha de Herodias e seu posterior efeito sobre o rei e seus convidados reforça essa hipótese.

Usando a expressão de Dudley, é esse “complexo e horrivelmente fascinante” ato simbólico da dança de Salomé que precisa ser investigado e o modo como os processos narrativos do pequeno relato reforçam essa

impressão, mesmo em sua economia. Nesse sentido, quais as razões que levaram o escritor de *Marcos* a supervalorizar o episódio, a ponto de interromper sua narrativa principal – na qual os atos e milagres de Jesus são descritos – para inserir um episódio na corte do rei Herodes, fruto de uma de uma lembrança? Por que fazer isso com uma personagem secundária, nitidamente desinteressante como Herodes e não com personagens como João ou Jesus, tão centrais e fundamentais para os seus objetivos informativo-religiosos? O restante da passagem intensifica ainda mais a importância dessas perguntas.

Mas chegou o dia propício quando Herodes, por ocasião do seu aniversário, deu um banquete a seus dignitários, aos seus oficiais e às grandes personalidades da Galiléia. A filha de Herodíades veio executar uma dança e agradou a Herodes e a seus convivas. O rei disse à moça: “Pede-me o que quiseres e eu to darei”. E fez-lhe este juramento: “Tudo o que me pedires eu to darei, mesmo que seja a metade do meu reino”. Ela saiu e disse à mãe: “Que é que vou pedir?” Esta respondeu: “A cabeça de João, o Batista”. A toda a pressa, ela tornou à presença do rei e lhe pediu: “Quero que me dê imediatamente, sobre um prato, a cabeça de João, o Batista”. O rei contristou-se, mas por causa do seu juramento e dos convivas, não quis recusar-lhe. Imediatamente, o rei mandou um guarda com ordem de trazer a cabeça de João. O guarda foi decapitá-lo na prisão, trouxe a cabeça sobre um prato, deu-a a moça e a moça deu-a a sua mãe. (Marcos 6:21-29)

Primeiramente, deve-se enfatizar a expressão usada por Herodes para expressar sua impressão diante da dança de Salomé. “Tudo o que me pedires eu to darei, mesmo que seja a metade do meu reino”, afirma o rei, retomando literalmente as palavras do rei Assuero a Ester em *Éster* 5:3-6 e 7:2, nas quais o monarca persa oferece à jovem judia até metade de seu reino. Em *Marcos*, as palavras colocadas nos lábios de Herodes, se forem alusão direta ao livro de *Éster*, podem ser lidas com uma conotação nitidamente irônica. Afinal, o rei persa ofertar a sua amante metade do seu reino, praticamente boa parte do mundo antigo conhecido no quinto século A.C. é diferente da mesma oferta partir de um rei menor, que além de tudo divide um reino já fragmentado. A outra possibilidade de interpretação para as palavras de Herodes é tratar-se simplesmente de uma hipérbole respeitosa, usada pelo rei para expressar sua disposição em ofertar à sobrinha o que possuiria de mais valioso: o próprio reino.

Indiferente do que possam significar as palavras de Herodes, sobretudo quando usadas por um narrador sutil como o de *Marcos*, elas indicam a valorização que a



morte de João tem sob os desejos de Herodias. Como se a vida de um profeta sem nenhum recurso, conhecido por sua severidade diante dos luxos do mundo judaico-romano do período, valesse mais que a metade de um reino. O que deve ser ressaltado é que essa importância de João Batista não estava em seu poder político – inexistente – ou profético – também não muito importante, pois até onde se relata, ninguém nem mesmo suplicou ao rei por sua libertação –, mas somente nessa discreta simpatia que Herodes nutre por ele. E, sobretudo, na importância que tem por configurar moeda de troca entre as vontades de um rei e o ódio que a ressentida rainha nutre por ele.

Assim, a validade da vida de João Batista, pelo que nos revela *Marcos*, está apenas assegurada pelas palavras de uma dançarina que conseguiu por seus passos e movimentos rítmicos, não por sua nudez ou beleza – o que precisa ser enfatizado posteriormente – algo que a esposa do monarca não conseguira. Portanto, há em *Marcos* um fortalecimento do desejo assassino de Herodias e uma transposição desse desejo para as duas figuras que possuem o poder para concretizá-lo: Herodes por sua posição e Salomé por sua dança. Ao articular com essas duas instâncias, a Herodias de *Marcos* surpreende por sua capacidade articulatória e conspiratória de jogar com os outros agentes da trama para alcançar seus objetivos.

Quando retira-se o foco de atenção de Herodias e o coloca sobre Salomé, nota-se que a dançarina em *Marcos* é muito mais manipulável em relação à mãe do que o era a personagem de *Mateus*. Nota-se isso ao se comparar as duas versões dos acontecimentos depois da dança da jovem. Enquanto o autor de *Mateus* revela uma Salomé cúmplice da mãe, o de *Marcos* apenas a faz joguete dos interesses criminosos da rainha.

Ora, no aniversário de Herodes, a filha de Herodias executou uma dança perante os convidados e agradou a Herodes. Por isso ele se obrigou sob juramento a dar-lhe tudo o que pedisse. Incitada por sua mãe, ele lhe disse: “Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João, o Batista”. (Mateus 14:6, 7)

A filha de Herodias veio executar uma dança e agradou a Herodes e a seus convivas. O rei disse à moça: “Pede-me o que quiseres e eu to darei”. E fez-lhe este juramento: Tudo o que me pedires eu to darei, mesmo que seja a metade do meu reino”. Ela saiu e disse a mãe: “Que é que vou pedir?” Esta respondeu: “A cabeça de João, o Batista”. (Marcos 6:22-24)

No relato de *Mateus*, tudo é resolvido rapidamente, como se o narrador tivesse pressa em resumir a ordem dos acontecimentos da sua narrativa. Importa-lhe ape-

nas mencionar que Herodes sentiu-se seduzido pela dança da sobrinha e que, em discurso indireto livre, por esta dança prometera-lhe o que ela pedisse. Já no relato de *Marcos*, primeiramente pelo diálogo com a tradição velho-testamentária, citando Assuero e colocando tudo em discurso direto, e depois na menção direta da conversa entre mãe e filha, o tetrarca expressa sua fascinação extremada por frisar até onde iria para satisfazer a vontade de Salomé.

Fica subentendido em *Mateus* que a dançarina entrara na festa com a trama da morte de João planejada, o que transforma sua dança numa dança de morte e assassinato, sobretudo quanto ela rapidamente responde que deseja a cabeça do inimigo de sua mãe. Por sua vez, os efeitos de leitura da versão de *Marcos* são precisos demais para serem ignorados. Diferente do outro relato, a dançarina de *Marcos* é muito mais sutil e, possivelmente, inocente das tramas de mãe. Sua dança não prevê a morte, apenas o agrado do rei e dos seus convivas. Quando Herodes jura dar-lhe metade de seu reino, a jovem, sem saber o que pedir, vai conversar com a mãe e apenas aí temos a oportunidade de conhecer o plano desta em assassinar o inimigo. Ironicamente, onde *Mateus* responsabiliza Herodes, Herodias e Salomé pela morte de João, *Marcos* relega apenas à segunda a culpa, deixando o rei e a dançarina como meros bonecos do desejo de Herodias. A culpabilidade da mãe ainda é reforçada no versículo que conclui o episódio, 28, por narrar que o guarda “trouxe a cabeça sobre um prato, deu-a a moça e a moça deu-a a sua mãe”.

Com respeito ao cenário do episódio e ao efeito final da personagem de Herodes sob o leitor, o relato de *Marcos* reforça tanto a simpatia que o rei nutria pelo profeta como também a importância de um juramento diante de pessoas de autoridade que ali estavam presentes. Enquanto o autor de *Mateus* não se dá ao trabalho de descrever o festejo, o de *Marcos* detalha os convidados. São “dignatários, oficiais e as grandes personalidades da Galiléia”, pessoas importantes que reforçam o temor de Herodes de parecer desonroso diante do juramento que acabara de fazer. No final, embora permaneça frágil e covarde ao olhar do leitor, Herodes resulta, no relato de *Marcos*, um pouco mais aceitável e passível talvez de uma relativa simpatia, ora pelo reconhecimento da verdade da acusação de João, ora pela fascinação diante da dança de Salomé – que rei prometeria até metade de seu reino a uma dançarina, se esta não fosse realmente admirável? – e ora por sua fragilidade diante do plano cuidadosamente arquitetado por Herodias.

Por sua vez, a Salomé de *Marcos* também ganha tons mais humanos e menos hediondos. A ideia de uma dançarina que executa uma dança visando um assassinato



amedronta, algo que *Mateus* faz questão de ressaltar. Já em *Marcos*, a dança e o pedido subsequente para a mãe revela a fragilidade infantil da jovem que corre para a figura de autoridade quando incapaz de responder o que lhe perguntaram.

O que chama a atenção no texto de *Marcos* é a economia de detalhes descritivos, o modo como o narrador expressa tanto com tão pouco. *Marcos* diz que “Salomé executou uma dança que agradou a Herodes e aos seus convivas”. O que é preciso questionar é o que revela tamanha economia de termos e se o autor em questão teria a possibilidade de escrever qualquer outra coisa que não isso. Poderia, por exemplo, detalhar a dança, as roupas e a movimentação corporal de Salomé? Não no seu tempo. Não no seu gênero. Não num texto que objetiva elevar Cristo e diminuir Roma. Não sem revelar ao leitor o quanto a imagem mesmo que imaginária da dança, que pôs um rei e seus súditos de joelhos, deve tê-lo impressionado.

É por isso que acreditamos que o relato tenha afetado o seu autor de algum modo, a ponto de ele detalhar algo que não deveria ou que não teria detalhado de qualquer outro modo. Miles afirma que “A história do assassinio de João Batista é tão escassa de detalhes e comedida no tom como a história da prova de Isaque. Quando um detalhe é incluído, como o prato que a jovem pede, isso atrai a atenção pela raridade” (2001, p. 161), e também pela ironia fina presente nesse detalhe. Em um banquete, o prato principal é servido em momento de destaque, após serem oferecidas as iguarias mais usuais. No relato bíblico, a cabeça de João Batista, quando é trazida num “prato”, faz as horas do prato principal, sendo servido em uma bandeja, ao final da festividade, como a iguaria mais exótica apresentada aos convidados.

É importante também frisar que não é a beleza de Salomé ou de suas vestes que fascina o rei e os convidados, mas a dança por ela executada. Importante ressaltar isso, pois futuramente, sobretudo na releitura de Wilde, o papel da dança será relegado ao caráter sedutor da beleza ou das roupas de Salomé e não mais ao seu talento enquanto dançarina. Tal ênfase demarca a leitura mais óbvia do relato que entra em consonância tanto com a interpretação de sedução erótica quanto de incesto, subentendido na relação de um pai e de uma filha, ou de um padrasto e de uma enteada, ou então de um tio e de sua sobrinha. Sobre essa ênfase na beleza corporal e facial de Salomé, ela é também exagerada pela relação de sua dança com a dança dos sete véus. Nitidamente, por sua progressão de desvelamento e desnudamento do corpo. Quando isso acontece, quando a beleza e a sexualidade de Salomé se sobressaem a dança, da sua

criação e apresentação artística, acreditamos que há um distanciamento justamente daquilo que possivelmente deve ter fascinado o autor de *Marcos*: não a beleza de Salomé ou sua sedução sexual e sim justamente sua dança. Se essa é apenas uma desculpa para aquelas, não seria necessária a composição do relato da “execução da dança”. Bastaria se o objetivo fosse esse que o narrador informasse o leitor que o rei e seus convidados ficaram seduzidos pela beleza da jovem.

Em literatura, sabe-se que os detalhes são de grande importância. Assim, quando um narrador deseja reforçar uma determinada característica de sua personagem ele escolherá aquilo que achar mais forte do ponto de vista dramático. Em vista disso, pode-se perguntar se não haveria modo de reforçar a fragilidade monárquica temerária – talvez covarde – de Herodes sem precisar recorrer a esse exercício retroativo de descrição rememorativa. Se o faz, é porque estava convencido de que não haveria forma mais eficaz para caracterizá-la. Mas por que um relato de dança? Por que uma dança em troca de uma vida?

Embora não passe de especulação interpretativa as suposições que fizemos sobre os interesses estéticos do autor de *Marcos* e sua resposta à visão corrente de ver na dança um elemento exemplificador da licenciosidade romana, o certo é que a imagem da dança de Salomé o deve ter fascinado como fascinara o frágil e manipulável personagem de Herodes. Tal fascinação pela beleza do corpo da jovem em movimento seguindo o ritmo dos instrumentos musicais do festejo, em contraste com o horror da visão posterior da cabeça de um homem sob um prato de banquete, marcaria não apenas a visão do autor de *Marcos*, como também boa parte dos pintores e escritores a partir do século dezesseis, quando os episódios bíblicos começam a ser novamente pensados e caracterizados como histórias de arte e entretenimento. Nesse contexto, tanto a literatura quanto as artes plásticas mesclarão a figura de Salomé com uma determinada figuração mítica que associaria a fascinação sexual com a perversão do assassinato.

Conclusão

Em nosso exercício, baseado sobretudo nos esparsos dados que temos, pode-se perceber o contraste entre a corporeidade da sociedade romana, com sua ênfase a saciedade dos sentidos, em oposição à espiritualidade do profeta. Partindo dos dados e análises mencionadas no presente trabalho, nos questionamos sobre o fascínio que essa narrativa exerceu sobre tantos artistas posteriores. Ao considerar a dualidade entre a dança, uma expressão de vida, e a cabeça de João Batis-



ta, uma expressão do horror do assassinio, buscaremos futuramente analisar o modo como outros artistas recriaram o episódio.

Ao leitor desse texto pode surpreender a profundidade da análise do relato de *Marcos* em contraste com os dados limitados que se apresentamos sobre a dança no contexto judaico e romano. Essa disparidade entre análise textual e aprofundamento histórico-cultural resulta da dificuldade em se encontrarem estudos que detalhem as práticas da dança nos contextos referidos. Alguns autores apresentam visões superficiais, e por vezes até contraditórias, o que impediu um aprofundamento maior da análise cultural da dança executada por Salomé. Ainda, por tratar-se de uma prática artística gestual, talvez a própria natureza da dança possa explicar o pouco registro que a mesma apresenta no decorrer do tempo. Assim, cabe ao estudioso recriar uma prática artística com os dados que tem à disposição. Portanto, depois da reflexão que apresentamos aqui, como responder a pergunta inicial que nos fizemos: que dança executa Salomé?

Considerando a visão negativa que o cristianismo teve da dança romana, bem como de outros costumes romanos, podemos concluir nosso artigo com uma tentativa imaginária de preencher os detalhes inexistentes no *Evangelho de Marcos*. Para tanto, recriemos a singela frase “a filha de Herodias veio executar uma dança” num quadro mais rico em detalhes, num painel que possa permitir ao leitor e ao observador moderno perceber o que teria sido o esplendor visual e sensorial da festa natalícia de Herodes.

Em ocasiões festivas como a reproduzida no relato de *Marcos* há uma ênfase em satisfazer e saciar os sentidos. Portanto, imaginemos um amplo salão da residência de um maioral, belamente decorado por ocasião de seu aniversário natalício, com incensos e cheiros repousantes que causam prazer e contentamento naqueles que o sorvem. Visualizemos tapetes, cortinas e os móveis recobertos de tecidos das mais diversas cores, tons e padronagens. Nas mesas do banquete, a riqueza visual e gustativa das distintas iguarias bem apuradas e dos vinhos servidos em taças de prata. Músicas e sons

diversos se mesclam às vozes dos convidados satisfeitos, que comentam, extasiados, sobre os homens e mulheres jovens que dançam para seu deleite. Como ponto alto da festa, Salomé dança para Herodes. Herodias, satisfeita, ora olha para a filha ora observa as reações dos homens. A delicadeza dos traços da jovem, suas roupas discretas e os movimentos de dança destoam os excessos das danças anteriores. Todos os olhos da noite estão focados nos gestos e na beleza da dança de Salomé. Enquanto isso, no porão da grande casa, está João Batista, nu, jogado no piso frio e sujo da masmorra. Dentro de instantes, ele também visitará o banquete.

Referências

- ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martin Fontes, 2001.
- CAMINADA, Eliana. *História da Dança – Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- DUDRY, John. *Marcos*. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- Bíblia Hebraica*. São Paulo: Editora Sêfer, 2007.
- MENDONÇA, Jeová. *A Dança de Salomé na Literatura e nas Artes*. João Pessoa: Idéia, 2007.
- MILES, Jack. *Cristo: Uma Crise na Vida de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Novo Testamento*. Tradução Ecumênica da Bíblia. São Paulo: Edições Loyola, 1987.
- PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- REIMER, Haroldo. *Corporeidade de Deus na Bíblia Hebraica*. In: Fragmentos de cultura, Goiânia, v.15, p.13-21, janeiro 2005.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1943.
- VOGELS, Walter. *Davi e Sua História*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- WALTON, John; MATTHEWS, Victor; CHAVALAS, Mark. *Comentário Bíblico do Antigo Testamento*. Belo Horizonte: Editora Atos, 2003.

