



A DANÇA DE SALOMÉ: DA *BÍBLIA* A PASOLINI

Lira Córdova Vieira¹

A dança do povo hebreu é documentada pela escrita, por meio da *Bíblia*. Alusões em livros líricos como os *Salmos* são bastante recorrentes e elas constituem-se como uma espécie de escultura em movimento.² “A dança das mulheres hebréias é freqüente na literatura bíblica em contextos de júbilo e às vezes com resultados trágicos.”³ Há também traços de danças de corte em comemorações profanas, uma vez que em Roma, no período imperial (27 a.C. a 476 d.C.) a dança é colocada em voga, praticada por mulheres das classes altas.⁴ Um exemplo está na festa de Herodes: a dança da filha de Herodíades.⁵

Festa de aniversário do rei: dia oportuno em que Herodíades, esposa de Herodes, poderá executar seu plano: destruir João Batista. O que leva a mulher a pôr tal plano em prática é o fato de o profeta condenar seu atual casamento. Herodíades casa-se com o irmão de seu primeiro marido; trata-se, portanto, de uma relação incestuosa, não legítima, repreendida pelo Batista. Herodes o prende; teme executá-lo por se tratar de um homem santo. Mantinha-o, então, em segurança. Herodíades quer sua morte. Entra em cena o instrumento para a concretização do plano: a filha da própria Herodíades dançando.

O evangelista Marcos, detalhista, ambienta a cena: menciona a presença de outros convidados – cortesãos, coronéis e notáveis da Galiléia. Todos os que estão na mesa ficam satisfeitos por verem a dança. Ao entrar dançando, a dançarina agrada o rei, que ordena que ela peça imediatamente o que quiser. Ele continua, prometendo dar-lhe metade de seu reino. Direto, Mateus, ao contrário, parece não querer contar uma boa história; diferentemente de Marcos, não completa os assentos da mesa de celebração do aniversário de Herodes para a chegada da filha de Herodíades; no primeiro momento, somente se fala do rei e da dançarina, que logo entra no meio. Por ser sintética a linguagem de Mateus, a cena parece ser ágil e limpa: o rei manda decapitar João, e a cabeça é trazida, entregue à filha, que leva à mãe. Não há a figura de um algoz, como em Marcos. Os executores do plano e causadores da morte do profeta já estão em cena.

¹ Mestranda em Literatura, Estudos Clássicos, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit).

² BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 17.

³ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos. *Phoînix – Laboratório de História Antiga*, ano XIV, Rio de Janeiro, 2008, p. 374. Ver: *I Samuel* 14; *Juízes* 11:34; *Êxodo* 32:18-24; *Juízes* 21:19-23.

⁴ MONRABAL, María Victória Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006, p. 56.

⁵ *Marcos* 6; 21-28; *Mateus* 14; 6-11.



Ao ler os relatos dos evangelistas Mateus e Marcos, elementos superficiais são encontrados para a construção do corpo da dançarina, exaustivamente retratada. Nos textos bíblicos, ela sequer é nomeada, recebendo somente a denominação de *korásion* – diminutivo de *kóre*. Mocinha parece-nos a tradução mais adequada: palavra diminutiva, designação de pré-adolescente. O nome Salomé é designado pelo historiador Flávio Josefo. A forma feminina para Salomão, Salomé, representa a forma grega para *shalom* (paz, irene, *eiréne*). “Muito sombrio”, porém, pode ser também outro significado.⁶ A ambigüidade do nome segue com a personagem, como veremos.

João Crisóstomo (345-407), arcebispo de Antioquia, foi orador nato e pregou ao povo contra o paganismo. Uma vez que lhe agradava pregar sobre o Evangelho, discorre longamente sobre o de Mateus e o de João.⁷ Em uma de suas homilias – “Homilia 48” –, narra-se a passagem da morte de João Batista.

Os banquetes são condenados por serem regados por embriaguez e gula. Herodíades, mulher sanguinária e mais furiosa que as Erínias, não se comove diante de tal espetáculo. O ritual da dança de Salomé é semelhante ao de uma bacante, participante do culto a Dioniso. Conta a mitologia grega que Agave em estado delirante se uniu a esse grupo de mulheres; ela é mãe de Penteu, rei ímpio que condena o culto ao deus. Seguindo o conselho do próprio Dioniso, Penteu vai ao monte Citéron para presenciar os excessos praticados pelas bacantes; confundido com um leão, é atingido pela própria mãe, que lhe corta a cabeça e chega a Tebas carregando-a como troféu. Como se vê, ambas as comemorações culminam com o dilaceramento do corpo de um homem.⁸

“Relacionada [...] ao irracional assim como ao corpóreo, a dança é tida como algo que se apodera do dançarino, geralmente sem o consentimento da mente racional.”⁹ Enérgico, Crisóstomo caracteriza a apresentação de Salomé como uma dança que não se deve imitar, pois é diabólica. Em sua Homilia, Salomé deixa de ser *korásion* e passa a ser *kóre*, jovem. Ao retirar o diminutivo, aumenta-se sua responsabilidade pela execução do profeta.

A dança de Salomé está presente no imaginário de vários artistas. Na Idade Média, encontra-se a história de Salomé entre representações da vida de São João Batista, que, junto à trajetória do

⁶ Ver Wilkenson e Cruden citados por LOCKYER, Herbert. *All the women of the Bible*. Michigan: Zondervan, 1988, p. 150.

⁷ ECCLESIA. Disponível em: <www.ecclesia.com.br>.

⁸ Também encontramos em São Pedro Crisólogo, no Sermão CXXXVII, uma descrição monstruosa de Salomé: “[...] intrat bestia, non puella; quarit amputare, non saltare; discurrit fera, non femina; spargit iubes per cervicem, non capillos [...]” (MIGNE, J. P. (Org.). *Patrologiae latinae: Sancti Petri Chrysologi Opera omnia Sanctorum Valeriani S.* Paris: Nicetae Imprenta, 1894.)

⁹ HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. *Revista Estudos Femininos*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=&nrm=iso&tlng>. Acesso em: set. 2008.



Cristo e da Virgem Maria, é um dos temas mais populares. A dançarina é o símbolo ideal da beleza da forma humana.¹⁰ Dado o sugestivo poder visual da dança, as possibilidades da história se estendem além da figura de Salomé, até uma imagem que para os artistas é tão poderosa quanto a dança: a imagem de João Batista decapitado.¹¹ Escritores, pintores, compositores debruçam-se sobre o tema violento da morte do profeta, suprimindo os detalhes que a narrativa bíblica apenas sugere.¹²

O século XIX modifica radicalmente a história: explicita a paixão de Herodes pela enteada e, além disso, acrescenta a atração de Salomé pelo profeta. O corpo de Salomé torna-se obsessão.

Tal persistência nos autoriza a concluir que as histórias da perversa bailarina que fascinou o *fin-de-siècle* constituem, no seu conjunto, um mito; mais que personagem literário ou iconográfico, Salomé foi uma figura emblemática de uma sensibilidade que a época viveu com intensidade e inquietação.¹³

O século XIX, principalmente com o trabalho do escritor inglês Oscar Wilde, eterniza a imagem hollywoodiana que se tem hoje da dançarina – de dança do ventre, diga-se de passagem –: sedutora, com grande poder de destruição. A mãe castradora e a ninfa sedutora, perigos eminentes da sexualidade feminina irracional e desenfreada,¹⁴ são personalidades que se unem. A alternância entre as duas personagens, mãe e filha, persiste em muitos autores, tanto que Flaubert, Mallarmé, Heine usam o nome Herodíades, apesar de a heroína-dançarina ser Salomé. Manipulada pela mãe nos Evangelhos de Mateus e Marcos, a mocinha assume a forma de mulher fatal e torna-se tema recorrente. “[Salomé] assume o plano central do drama e não o papel secundário que a narrativa bíblica lhe reservou, atraindo para si a atenção do leitor.”¹⁵

Já em *O Evangelho segundo São Mateus*, filme de Pasolini, há a retomada da *koráision*. Vemos uma pré-adolescente de tipo esguio dançar tímida frente ao rei. A determinação de um termo, usado na forma hipocorística, constitui uma figuração e por si só uma interpretação de toda a passagem.

“O cinema de Pasolini é literário no sentido de buscar trazer para o interior de suas narrativas, textos de sua predileção.”¹⁶ O diretor afirma ter sentido a necessidade de reconhecer, encontrar, interpretar, analisar o efeito que o sagrado provoca na realidade humana.¹⁷

¹⁰ BUCKNELL, Brad. On “seeing” Salome. *ELH*, v. 60, n. 2, summer 1993, p. 503-526. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2873388>. Acesso em: set. 2008, p. 506.

¹¹ BUCKNELL. *Idem*, p. 505.

¹² RODNEY, Nannette B. Salome. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, v. 11, n. 7, mar. 1953, p. 190-200. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3257597>. Acesso em: set. 2008, p. 190.

¹³ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2002., p. 29.

¹⁴ BUCKNELL. *Idem*, p. 525.

¹⁵ MORAES. *Idem*, p. 34.

¹⁶ PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, jul.-dez. 2004. Disponível em: <publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf>. Acesso em: set. 2008, p. 21.



Minha idéia é filmar, ponto por ponto, *O Evangelho segundo São Mateus*, sem fazer reduções ou roteiro. Traduzi-lo fielmente em imagens, seguindo, sem acrescentar nada, a narrativa; também os diálogos deverão ser rigorosamente os de São Mateus, sem uma frase sequer de explicação ou resumo, porque nenhuma imagem ou palavra acrescentada poderá estar à altura poética do texto.¹⁸

Filmes, por serem uma transposição intersemiótica, apresentam inevitáveis perdas e ganhos, típicos de qualquer tradução.¹⁹ O texto literário tem somente um meio para se expressar: a palavra escrita; enquanto o filme possui pelo menos cinco formas: imagem em movimento, voz, música, ruídos, materiais escritos. Uma complexidade de elementos.²⁰ As cenas compostas, iluminadas, editadas carregam automaticamente divergências. E também semelhanças, como, por exemplo, os silêncios e os cortes. Cenas que se parecem com sonhos salientam a articulação entre o texto e o filme. Faz-se a história lacônica de Mateus.²¹

Preparativos para a festa de Herodes: sobe-desce de escadas, vozes, músicos que aquecem seus instrumentos, sopro e corda. A flauta, possuidora de simbolismo muito rico, tradicionalmente relaciona-se a ritos de passagens; instrumento que possibilita atingir a zona intermediária entre o material e o que está além da verificação sensível.²² A flauta é instrumento próximo e familiar, sempre presente em banquetes festivos. A percussão também se faz presente. Em passagens bíblicas, normalmente onde há dança, ouve-se o som de um tambor(im), que marca o ritmo.

Em cena, João Batista. O profeta encontra-se no chão da prisão – local escuro e sujo; suas roupas estão no mesmo estado. A câmera focaliza seu rosto inquieto, o olhar sem foco, a respiração ofegante. A luz em seu rosto assemelha-se a uma cena anterior em que, já na prisão, João Batista se coloca de joelhos. O oposto para o registro de Salomé: local fechado, mas claro e amplo. Vestindo uma “camisola” em tom claro, sentada em um “sofá”, joga serenamente “cinco Marias” – jogo também conhecido como “três Marias”. Esse jogo é tradicionalmente feito com ossinhos. Os gregos e os romanos provavelmente aprenderam esse jogo com os egípcios que, inicialmente, utilizavam ossinhos para conhecerem o futuro. Ao perderem o caráter sagrado, os ossinhos foram os

¹⁷ PANZERI, Fulvio. *Guida alla lettura di Pasolini*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1988, p. 126.

¹⁸ Pasolini citado por AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 50.

¹⁹ STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. Brunswick: Rutgers UP, 2000.

²⁰ STAM. *Idem*.

²¹ AICHELE, George. Translation as de-canonization: Matthew’s Gospel according to Pasolini, 2002. Disponível em: <home.comcast.net/~gcaichele/writings/pasolinimatthew.pdf>. Acesso em: set. 2008.

²² MONRABAL, María Victória Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 2006, p. 27.



instrumentos de jogo de azar antes de se tornarem jogo de destreza.²³ É essa agilidade que traz foco ao olhar da mocinha; o movimento de sua cabeça é ritmado.

Vemos do lado oposto Herodíades, sombria. As duas se encontram no meio. A partir disso, assiste-se à sintonia existente na relação de mãe e filha; a ação da mãe recebe como resposta a reação da filha, da mesma natureza. A instrução de Herodíades, o diálogo ausente no Evangelho de Mateus acontece no jogo de ação e reação: cruzamento de olhares; troca de sorrisos; cerramento de sobrancelhas. Pasolini tende a manter em seu filme os mesmos diálogos, ou melhor, ausências de falas presentes em Mateus. Sendo assim, é o corpo quem transmite os sinais, as instruções; demonstra-se que a filha-instrumento está bem preparado, e é facilmente manipulada. Muito diferente da Salomé de Wilde, que age inesperadamente, não atendendo aos comandos de voz de sua mãe.

Pasolini, ao selecionar os atores participantes de *O Evangelho*, opta por desconhecidos: todos são principiantes. A atriz que interpreta Salomé, Paola Tedesco, à época da filmagem, tem doze anos de idade, similar à *korásion* bíblica. Corpo esguio e o coque bem feito, acima da cabeça, são característicos, nos tempos atuais, de uma bailarina clássica. Devido ao coque, poucos fios do cabelo da menina se rebelam, o que a difere das dançarinas de dança do ventre, que usam cabelos soltos. A ausência de maquiagem também apaga a “sombra” da presença da mulher fatal. A mãe – que usa também coque e roupa de mesmo corte – veste roupas de tons escuros; ela é quem prepara a dançarina. A filha é construída à imagem da mãe.

Dividido entre a pintura e a literatura, Pasolini chegou a escrever um estudo sobre artes plásticas [...]. Seu gosto apurado e muito bem definido, com a preferência por Giotto, Piero della Francesca, entre outros, ficará muito evidente nos futuros filmes, marcados por uma espécie de artesanato na composição das cenas, muitas delas reproduções de quadros famosos.²⁴

Em afresco elaborado na catedral de Prato, o banquete de Herodes e a dança de Salomé são capturados por Filippo Lippi, pintor italiano (1406-1469). Observando-se o figurino vestido, nota-se a mocinha que está em cena no filme de Pasolini assemelha-se à do pintor renascentista. Em cena, três momentos são retratados: Salomé, com um vestido esvoaçante, dança, recebe a cabeça e a entrega à sua mãe, Herodíades.

²³ BRANDÃO, Heliana; FROESLER, Maria das Graças V. G. *O Livro dos jogos e das brincadeiras*: para todas as idades. Belo Horizonte: Editora Leitura, 1997. Disponível em: <www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/jogos/j-ossos.html>. Acesso em: out. 2008

²⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 27.



Filippo Lippi, “Salomè riceve la testa del Battista, Banchetto di Erode e danza di Salomè, Salomè porge ad Erodiade la testa del Battista” Disponível em: www.toscanaoggi.it

No meio, Salomé. A coreografia contém pouca variação, não há saltos, piruetas, movimentos de quadris. A falta desses elementos contribui para amenizar o caráter sensual da dança, exaltado pelos românticos. No Ocidente, a dança, historicamente vista como a representação tanto da possessão ou loucura dionisíaca, excesso e transgressão (usualmente a dança “estrangeira” ou moderna), também é representante da ordem apolínea com o balé clássico, que enfatiza o controle físico e a disciplina.²⁵

Na segunda parte da música, em que supomos que haja uma repetição da coreografia, o olhar da câmera dirige-se a Herodes. Agora, ele é quem está em foco. Seus olhos grandes, fixos, lascivos surpreendem. Pode-se perguntar: ele vê a mesma dança que os espectadores vêem? Ou é a dançarina quem teria modificado sua expressão ou repertório de movimentos? Pasolini recupera de modo velado, pelo olhar de Herodes, a tradição de Crisóstomo, tão apreciada pelo século XIX, o caráter sedutor da dança.

A música para a dança de Salomé é instrumental. Contudo, para outra versão da trilha sonora do filme, identifica-se a seguinte uma melodia em que se faz presente o símbolo da perdiz, que é caracterizado pela ambigüidade: o seu canto desagradável, que atrai chuva, pode também ser

²⁵ HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=&nrm=iso&tlng >. Acesso em: set. 2008.



interpretado como um apelo ao amor. A partir disso, surge sua fama lasciva. Símbolo de graça e beleza em muitas tradições, seu andar é comparado ao de uma mulher altiva e elegante. Os olhos são referências de beleza na iconografia indiana.²⁶ Para a tradição cristã, esse pássaro é símbolo de tentação, corrupção e perdição. “São Jerônimo fala da perdiz, de sua capacidade para o engano. Santo Ambrósio diz o seguinte: ‘A perdiz toma o seu nome da voz hebréia *core*, que significa perder-se.’ E acrescenta: ‘É Satanás, que atrai a muitos com sua voz.’”²⁷ Na mitologia grega, Atena transforma em ave o sobrinho de Dédalo, Perdiz, no momento em que o rapaz era lançado do precipício pelo próprio tio. Esse pássaro é o que teria assistido com alegria aos funerais de Ícaro, filho de Dédalo. Perdiz, irmã de Dédalo, ao saber da morte do filho, enforca-se desesperada.²⁸ Em outra fonte, lê-se que, por ser um animal corajoso que defende seus filhotes até a morte, a perdiz simboliza o próprio Jesus Cristo.²⁹ A Trindade, a perfeição da Unidade divina, é expressa pelo número três. O três, aliás, é um número fundamental universalmente. Herodes, Salomé e Herodíades: são três os personagens atuantes. Como num jogo – cada qual atuando como melhor convêm –, os três se unem para conseguir a morte, o cadáver do profeta em suas mãos. A dançarina encontra-se no meio.

Salomé olha para os ramos, Herodes e Herodíades olham para a dançarina: o foco do olhar, presente em cena é explorado na música. E os braços, condutores da dança, assemelham-se às asas de uma ave. O título sugere a entrega. Para a dança de Salomé indica também a sedução.

Tímida, ao terminar a dança, a mocinha apressadamente dirige-se à mãe. Herodes, encantado, lança sua pergunta. Para respondê-la, mãe e filha se entreolham, dando continuidade ao primeiro jogo de ação e reação, feito antes de Salomé executar a dança. Pacto silencioso. “Instigada pela mãe”, então, faz seu pedido.

A cena termina com algozes – ausentes no texto de Mateus – chegando à prisão para decapitar João Batista. Não há o desfecho do Evangelho: a cabeça não é entregue à menina. O acontecimento principal é a dança, não a decapitação. Contudo, o horror, o elemento chocante não

²⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003, p. 708.

²⁷ TELES, Gilberto Mendonça. Introdução (Luxúria). YUNES, Eliana Lucia Madureira; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (Org.). *Pecados*. São Paulo: Edições Loyola, 2001. Disponível em: <books.google.com.br/books?id=otYXNGIhqz8C&printsec=frontcover>. Acesso em: out.. 2008, p. 104.

²⁸ GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 367.

²⁹ VARGAS, Roger. Os doze dias do Natal. (2003) *Catolicismo: revista de cultura e atualidades*. Disponível em: <www.catolicismo.com.br>. Acesso em: out. 2008.



está na dança, mas no uso que se faz dessa dança. A mãe, não capaz de competir por meio de palavras, lança mão da dança rítmica da filha a fim de ganhar o que deseja.³⁰

Na cena da dança de Salomé em *Evangelho segundo São Mateus*, assim como acontece no texto bíblico,

[...] é muito curioso, prestar atenção nessa dança, nas entradas e saídas da mocinha, na petição que, na verdade, é para a mãe e não para a dançarina, observar essas sutilezas, quebra o nosso imaginário *hollywoodiano* sobre a cena. O que é mais interessante notar é que a perversão fica deslocada, da dançarina para a mãe e da dança para a palavra-ação materna que pede através de um agente ingênuo o ato torpe de decapitação de um homem justo.³¹

Caminhos percorridos

Na literatura,

técnicas narrativas básicas de exposição, diálogo, e caracterização pela descrição sempre foram enriquecidos pela expressão dos movimentos do corpo ou comportamentos que traduzem mensagens escondidas, emoções internas e mensagens verbais em manifestações externas e passivas, geralmente expressões corporais involuntárias, ou *affect display*. [...] Comportamento não-verbal supre o artista com instrumentos adicionais para dramatizar, caracterizar, e estruturar conflito, contato e coesão decisivos.³²

Ver Salomé significa olhar para a tradição, a série de repetições e divergências que constituem essa palavra; dois mil anos de construção de um mito. Pensar sobre as possibilidades da dança-inocente de uma adolescente manipulada por sua mãe; da dança-fera de Crisóstomo; da dança dos sete véus, tradição principiada por Wilde é pensar no que pode a literatura. Analisar as ações corporais, os desenhos visíveis da dança descritos pelo corpo da Salomé pasoliniana. O texto – nesse caso, o corpo – de origem pode ser entendido como uma frase situada, produzida em um meio e um contexto histórico, e, então, transformada em outra frase produzida em contexto diferente (e, em algumas situações, em *media* diferente).

Os clássicos – a *Bíblia*, Crisóstomo, Wilde e Pasolini – são “textos que nos chegam trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”;³³ por isso, constituem, agora, um amálgama que direciona o nosso pensamento contemporâneo.

³⁰ BUCKNELL, Brad. On “seeing” Salome. *ELH*, v. 60, n. 2, summer 1993, p. 503-526. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2873388>. Acesso em: set. 2008, p. 504.

³¹ BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos. *Phoënix* – Laboratório de História Antiga, ano XIV, Rio de Janeiro, 2008, p. 375.

³² LATEINER, Donald. *Sardonic smile: nonverbal behavior in homeric epic*. Ann Harbour: The University Michigan Press, 1998, p. 5. *Affect display*: expressão visível, audível ou tátil-emocional, intencional ou não.

³³ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11.



Referências

- AICHELE, George. Translation as de-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini, 2002. Disponível em: < home.comcast.net/~gcaichele/writings/pasolinimatthew.pdf >. Acesso em: set. 2008.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- BACALOV, Luiz Enrique. *Il Vangelo secondo Matteo*. 1996. França, Itália. CD – faixas, 4, 5 e 6.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A performance ritual dos desvios: danças de loucos e possuídos. *Phoenix – Laboratório de História Antiga*, ano XIV, Rio de Janeiro, 2008. p. 372-388.
- BECKER-LECKRONE, Megan. Salome©: the fetishization of a textual corpus. *New Literary History*, 26.2, 1995, p. 239-260. Disponível em: < muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/v026/26.2becker-leckrone.html >. Acesso em: set. 2008.
- BÍBLIA. *Novo Testamento trilingüe*: grego, português e inglês. Edição de Luiz Alberto Teixeira Sayão. São Paulo: Vida Nova, 1998.
- BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Rio de Janeiro: Sociedade bíblica do Brasil, 1969.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Heliana; FROESELER, Maria das Graças V. G. *O Livro dos jogos e das brincadeiras*: para todas as idades. Belo Horizonte: Editora Leitura, 1997. Disponível em: < www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/jogos/j-ossos.html > . Acesso em: out. 2008.
- BUCKNELL, Brad. On “seeing” Salome. *ELH*, v. 60, n. 2, summer 1993, p. 503-526. Disponível em: < www.jstor.org/stable/2873388 >. Acesso em: set. 2008.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=&nrm=iso&tlng >. Acesso em: set. 2008.
- LATEINER, Donald. *Sardonic smile*: nonverbal behavior in homeric epic. Ann Harbour: The University Michigan Press, 1998.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert; JONES, Henry Stuart; MCKENZIE, Roderick. *A Greek-English lexicon*. Rev. and augm. throughout. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.
- LOCKYER, Herbert. *All the women of the Bible*. Michigan: Zondervan, 1988.



- MIGNE, J. P. (Org.). *Patrologiae latinae: Sancti Petri Chrysologi Opera omnia Sanctorum Valeriani S.* Paris: Nicetae Imprinta, 1894.
- MONRABAL, María Victória Triviño. *Música, dança e poesia na Bíblia.* São Paulo: Paulus, 2006.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille.* São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 2002.
- O EVANGELHO segundo São Mateus. Direção de Pier Paolo Pasolini. Distribuição: Versátil Home Vídeo, 1964. DVD (132 min).
- PANZERI, Fulvio. *Guida alla lettura di Pasolini.* Milano: Arnoldo Mondadori, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. In: _____. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984).* São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, jul.-dez. 2004. Disponível em: < publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf >. Acesso em: set. 2008.
- RODNEY, Nannette B. Salome. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, v. 11, n. 7, mar. 1953, p. 190-200. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3257597>. Acesso em: set. 2008.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation.* Brunswick: Rutgers UP, 2000.
- TELES, Gilberto Mendonça. Introdução (Luxúria). YUNES, Eliana Lucia Madureira; BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (Org.). *Pecados.* São Paulo: Edições Loyola, 2001. Disponível em: < books.google.com.br/books?id=otYXNGIhqz8C&printsec=frontcover >. Acesso em: out. 2008.
- VARGAS, Roger. Os doze dias do Natal. (2003) *Catolicismo: revista de cultura e atualidades.* Disponível em: < www.catolicismo.com.br >. Acesso em: out. 2008.