

Encontro anual de
INICIAÇÃO 
CIENTÍFICA DA UNESPAR

A DANÇA DE SALOMÉ COMO UM PRECEITO EDUCATIVO NA IDADE MÉDIA: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA DE UM BANQUETE PARA HERODES DE LIPPO LIPPI

Lucineia Leite¹neiadance@hotmail.com
Unespar/Campus de Paranavaí
Meire Lóde², meirelode@hotmail.com
Unespar/Campus de Paranavaí

Resumo: Nosso objetivo é analisar obra *Banquete para Herodes* de Fran Lippo Lippi (1406-1469). A investigação é desenvolvida pelo olhar da História da Educação e da Educação Física, os pressupostos teóricos são provenientes da História Social, a qual nos permite dialogar com várias áreas do conhecimento e utilizar a produção imagética como fonte de pesquisa. A análise iconográfica segue as indicações de Erwin Panofsky (1892-1968) no que se refere a análise pré-iconográfica e iconográfica. Nossas reflexões são direcionadas pelas inquietações acerca da compreensão do *corpo* no contexto na Baixa Idade Média. Sabe-se que durante a Idade Média o corpo e as práticas corporais foram condenados por serem entendidas como pecado. Entre essas práticas corporais, direcionamos nosso olhar para a dança, que era proibida sob a justificativa das narrativas apresentadas pelos evangelistas Matheus (14, 6-11) e Marcos (6, 17-28). Os evangelistas contam que a jovem Salomé, após dançar para o rei Herodes pede, a mando de sua mãe Herodiades, a cabeça de João Batista em uma bandeia. Essa é a cena pintada pelo renascentista Fran Lippo Lippi que nós induz a investigar como o corpo/dança de Salomé foi registrada pelo artista. A questão reflexiva constrói-se pela oposição acerca do corpo medieval e renascentista: no Renascimento evidencia-se a preocupação artista com a figuração de um corpo perfeito/belo, sob a inspiração da Antiguidade, o que se opunha ao corpo pecador e condenado durante a Idade Média. Por meio da análise iconográfica realizada, podemos supor que Salomé não representa, na obra o pecado. A jovem vestida com roupas brancas parece executar movimentos leves e delicados, quase angelicais, o que nos possibilita entender que Fran Lippo Lippi não ignora o pecado – expresso pela cabeça de João Batista nas laterais da cena -, mas esse não está na dança. Salomé, talvez, foi o instrumento para a concretização do pecado que, no caso, teve sua origem o plano elaborado por Herodiades. Dessa forma, o artista nos possibilita a supor uma absolvição da dança e do corpo no período que se principiava, o Renascimento.

Palavras-chave: Educação na Baixa Idade Média. Corpo. Imagem.

Introdução

¹ Acadêmica do curso de Educação Física da UNESPAR, campus de Paranavaí

² Docente do curso de Educação Física da UNESPAR, campus de Paranavaí.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Nosso objetivo nesse texto é realizar análise iconográfica da pintura *Banquete para Herodes* de Lippo Lippi com o propósito de verificar em que medida a Baixa Idade Média conserva os valores religiosos que condenaram corpo durante a Idade Média.

A investigação desenvolve-se por meio da inquietação sobre a articulação entre Educação/História da Educação/Educação Física. A relação estabelecida entre as áreas edifica-se pela compreensão de Educação. A reflexão a respeito dos conceitos e definições de Educação nos leva a entendê-la como um processo destinado à formação do homem: desde as sociedades primitivas, sua finalidade é a formação das novas gerações. Com a intencionalidade de criar hábitos que favoreçam o convívio com outros homens e com o meio circundante, o processo é realizado por meio de uma instrução, no qual são envolvidos todos os segmentos sociais e não exclusivamente as instituições destinadas à esse fim. Assim, entendemos a Educação como um processo de formação humana que se constrói pela substituição, ou criação de novos hábitos. Dessa forma, podemos aproximar a Educação das reflexões de Norbert Elias (2006) sobre o processo civilizador. Para o autor o ser humano não é, por natureza, civilizado, mas possui uma potencialidade para atingir esse estado.

Nessa perspectiva, inserimos a Educação Física/corpo pra pensarmos o processo de educação/formação humana. Soares (2003) nos auxilia a estabelecer o vínculo entre Educação física e corpo ao identificar a Educação Física como um vasto território que possibilita a construção de inúmeros objetos de estudo tendo como centralidade o corpo. Bracht (1999) em consonância com Soares indica que a educação corporal deve ser pensada dentro do contexto da educação porque a educação corporal é educação do comportamento que, por sua vez, não é corporal, e sim humano. Assim, educar o comportamento corporal é educar o próprio homem. Face ao exposto, fica-nos evidente o elo entre Educação/ Educação Física/ Corpo.

Todavia, os valores que interferem na constituição dos hábitos são decorrentes de cada contexto histórico. Assim, se queremos pensar a Educação e a Educação Física precisamos entender seus antepassados. Ullmann (2000, p. 25) explica que: “Desraigados de sua origem e de sua história, o homem e as instituições perdem a identidade e, pior do que isso, o endereço. Sem tradição, não existe cultura, nem preservam os valores, que dignificam o ser humano”. Assim, em consonância com essas premissas que sustentam de forma geral nossas pesquisas, apresentamos a proposta específica desse projeto.

Ao propormos a investigação da História da Educação Física por meio do estudo do corpo, entendemos que estamos desfragmentando sua compreensão. Percebe-se que desde as décadas de 1980, quando iniciou o movimento dos intelectuais em busca do estabelecimento de uma identidade para a Educação Física muitos avanços foram alcançados, mas ainda estamos longe de um consenso

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

acerca de sua ‘personalidade’. Os diferentes olhares, bem como sua inserção social, possibilita a Educação Física ser inserida na área da saúde como da educação. Essa informação é apenas uma ilustração da multiplicidade de perspectivas, que muitas vezes, reduzem a sua compreensão a questões superficiais. Entendemos que quando tratamos a Educação Física tendo como centralidade o corpo, dentro de uma perspectiva totalizante, estamos inserindo o homem com propulsor de sua efetivação. Fato que, a nosso ver, devolve a Educação Física o respeito enquanto área do conhecimento humano. Como atenta Corbin (2010, p. 08), “[...] é preciso tornar mais complexa essa noção de corpo, mostrar o papel que nele desempenham as representações, as crenças, os efeitos de consciência”. É pelo corpo que conhecemos que temos as primeiras impressões do mundo e nos constituímos como homens. Estudar a história do corpo é compreender a história dos homens.

Todavia, esse estudo pode ser desenvolvido por vários vieses. Elegemos estudar os corpos por meio das obras de arte. Indiferente da linguagem artística, ela é entendida por nós como um registro de como os homens pensavam nos diferentes momentos históricos. A arte é fruto da sensibilidade humana, a qual se constitui primeiramente pelo corpo. Portanto, a aproximação entre arte e corpo pode ser riquíssima para a o desenvolvimento de pesquisa na área da Educação Física.

A retomada ao contexto medieval justifica-se por entendermos que, historicamente, a igreja sempre teve um papel de destaque na constituição dos valores sociais, mas na Idade Média essa função apresentava proporções imensuráveis. Assim, analisar o pensamento religioso medieval é estudar a formação humana daquele período, o qual deixou a nos muitas heranças, inclusive, algumas questões que influenciam o conceito contemporâneo de corpo. Delimitamos nosso olhar as condenações do corpo pelo fato do homem medieval entendê-lo como fonte de sedução e propiciador do pecado da luxúria e, conseqüentemente, um empecilho à salvação. Para refletirmos essa questão, optamos pela passagem bíblica que narra a dança de Salomé, a qual foi muito usada para justificar a proibição dessa ‘prática profana’. A problemática que se constrói e direcionará a análise iconográfica é: será que no final da Idade Média, período que precisa romper com o passado para o nascimento de uma nova sociedade, a condenação do corpo é evidenciada na pintura de Lippi? Para pensarmos sobre essa questão estruturamos nosso texto em três (3) momentos. Iniciamos com informações sobre Fran Lippo Lippi, passamos para algumas considerações sobre o tempo em que o artista viveu e por fim nos dedicamos a análise da pintura *Um Banquete para Herodes*.

Biografia de Fra Filippo Lippi

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Filippo Lippi foi um pintor do Renascimento italiano que nasceu em Florença no ano de 1406 e morreu em outubro de 1469. Vasari (2011) conta que seu pai, Tommaso di Lippo, morreu quando ele tinha dois anos e, como já era órfão de mãe foi criado por uma tia. Lappaccia, sua tia, o criou até os oito anos quando o colocou num mosteiro na cidade de Santa Maria Del Carmine, onde tinha uma capela recém-pintada pelo pintor Masaccio. Masaccio foi o precursor da arte renascentista italiana, recebeu esse apelido, pois era considerado desastrado, seu verdadeiro nome era Tommaso de Giovanni. O pintor trouxe grandes novidades para a pintura como personagens realistas com traços sólidos, o uso inovador de uma perspectiva linear e aérea e efeitos de luz e tons. Deu início a sua arte utilizando um estilo gótico, porém aos poucos foi se afastando buscando um estilo mais naturalista e real.

Na capela de Masaccio, o jovem Lippo Lippi passava grande parte de seu tempo devido ao interesse pelas artes manuais. Assim, ao invés de estudar, ficava ‘rabiscando’ desenhos em seus livros e de seus colegas. Apesar de ser muito devoto, Lippo Lippi não apresentava habilidades para a vida religiosa, como mostra Vasari:

Segundo se conta, era tão sensual, que, ao ver uma mulher que lhe agradasse, se pudesse tê-la por meio de dinheiro, dava-lhe todos os seus bens; e, se não pudesse, por falta de meios, fazia-lhe o retrato e, com conversa, ascendia-lhe a chama do amor. Perdia-se tanto na satisfação desse apetite, que, quando estava nesse estado de humor, pouco ou nada trabalhava nas obras encomendadas. (VASARI, 2011, p. 304)

Em decorrência dessa tendência, apaixonou-se por Lucrezia Butte - uma jovem noviça -, dessa união nasceu um menino que também recebeu o nome de Filippino Lippi e seguiu o caminho do pai tornando-se um grande pintor.

Lippo Lippi aprendeu os primeiros rudimentos da pintura com Lorenzo Mônico, também conhecido como Lorenzo, *O Monge*, um pintor florentino que entrou para o Monastério dos Camaldulenses de Santa Maria Degli Angeli em Florença no ano de 1391. Suas obras são influenciadas pelo Gótico Internacional do final do século XIV. Martindale se remete ao estilo da seguinte forma:

O tema da mudança é, evidentemente, em geral comum a todas as artes, em todos os tempos. Mas na Europa (1400) ocorreu um desses raros momentos de comunidade de expressão artística entre a Itália e o Norte, que acarretou mudanças de natureza algo semelhante a um ponto departida comum, resumido na expressão “Arte Gótica Internacional” (MARTINDALE [s/d], p. 10).

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Essa arte baseia-se em características com as linhas ricas, decorativas e coloridas, com uso abundante do ouro. O Gótico Internacional fez um uso mais racional da perspectiva, de um modo que não tinha sido visto antes desde a Antiguidade, era uma arte mais naturalista e que se prendia aos detalhes, porém mantendo simultaneamente, um forte caráter simbólico.

Suas pinturas também sofreram influências da Escola Sienesa³, cujas características se baseiam na estilização de figuras, bem como no uso de fundos ornamentais dourados, produzindo uma grande expressividade lírica, junto com um profundo misticismo.

Lippo Lippi utilizava-se do humor como elemento primordial, a fim de diminuir a barreira entre o externo e o interno, entre figuras e espectador, por esse motivo é considerado um dos melhores coloristas e desenhistas do seu tempo.

2.2 Contexto de Felippino Lippi

Filippino Lippi viveu na primeira metade do século XV, período situado como pertencente a Baixa Idade Média segundo a compreensão de Franco Junior (2001), que a classifica com início no século XIV e se estendendo até XVI. Sobre o homem que viveu nesse período Franco Junior (2001, p. 19) menciona que:

De maneira geral, prevalecia o sentimento de viverem em ‘tempos modernos’, devido à consciência que tinham do passado, dos ‘tempos antigos’, pré-cristãos. Estava também presente a ideia de que se caminhava para o Fim dos Tempos, não muito distante.

Assim, temos a visão do homem medieval sobre sua existência naquele momento e sobre o que estava por vir. Entendemos que o período da Baixa Idade Média foi marcado por crises que conduziu a sociedade medieval à Modernidade. As crises que se desencadearam nessa sociedade levaram o homem a uma

³ É denominada de escola sienesa um grupo de pintores do trecento italiano da cidade de Siena.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

[...] obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do inferno, das bruxas e dos demônios. O pano de fundo de todos os modos de vida parecia negro. Por toda a parte as chamas do ódio se alteiam e a injustiça reina. Satã cobre com as suas asas sombrias a Terra triste (HUIZINGA, 19--., p. 30).

O pessimismo tornou-se mais forte no final da Idade Média, quando a sociedade foi assombrada por crises de toda ordem fortalecendo ainda mais o pensamento do fim, do julgamento das leis de Deus. A crise também atingiu a religião. Encontramos em Franco Junior um resumo do papel desempenhado pela Igreja desde o momento em que o cristianismo foi aceito como religião oficial até o momento de sua maior crise, cujo resultado foi a Reforma Protestante.

Num primeiro momento, a organização da hierarquia eclesiástica visava à consolidação da recente vitória do cristianismo. A seguir, a aproximação com os poderes políticos garantiu à Igreja maiores possibilidades de atuação. Em uma terceira fase, o corpo eclesiástico separou-se completamente da sociedade laica e procurou dirigi-la, buscando desde fins do século XI erigir uma teocracia que esteve em via de se concretizar em princípios do século XIII. Contudo, por fim, as transformações que a Cristandade* conheceu ao longo desse tempo inviabilizaram o projeto papal e prepararam sua maior crise, a Reforma Protestante do século XVI. (FRANCO JUNIOR 2001, p. 89)

A vontade de uma nova estruturação social, por causa das crises, é o pano de fundo do Renascimento.

2.3 Análise Iconográfica

A cena que Fra Felippo Lippo registrou foi contada pelo evangelista Marcos que narra o acontecido da seguinte forma:

E, chegando uma ocasião favorável em que Herodes, no dia dos seus anos, dava uma ceia aos grandes, e tribunos, e príncipes da Galiléia, Entrou a filha da mesma Herodíades, e dançou, e agradou a Herodes e aos que estavam com ele à mesa. Disse então o rei à menina: Pede-me o que quiseres, e eu te darei. E jurou-lhe, dizendo: Tudo o que me pedires te darei, até metade do meu reino. E, saindo ela, perguntou a sua mãe: Que pedirei? E ela disse: A cabeça de João o Batista. E, entrando logo, apressadamente, pediu ao rei, dizendo: Quero que imediatamente me dê num prato à cabeça de João o Batista. E o rei entristeceu-se muito; todavia, por causa do juramento e dos que estavam com ele à mesa, não lhe quis negar. E, enviando logo o rei o executor, mandou que lhe trouxessem ali a cabeça de João. E ele foi, e

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

degolou-o na prisão; E trouxe a cabeça num prato, e deu-a a menina, e a menina a deu a sua mãe. ([Mc 6:21-29](#))

Matheus (14,6-11), também narra à mesma cena, mas diferentemente de Marcos não conta o acontecido com detalhes. Fra Lippo Lippi segue as indicações bíblicas e nos apresenta a mesma narrativa por meio dos recursos imagéticos. Sobre essa obra Vasari comenta que:

[...] e no Banquete de Herodes, a majestosidade do festim, a sagacidade de Herodíades, o assombro dos convivas e a enorme tristeza da apresentação da cabeça decepada na bandeja. Rodeando o banquete, vê-se um sem-números de figuras em belíssimas atitudes, todas muito bem-feitas nos planejamentos e nas expressões, entre as quais ele retratou a si mesmo, vestindo de preto em hábito prelado, e a seu discípulo, frei Diamante. E de fato, essa obra foi o que de melhor ele fez, tanto na concepção, como acima referido, quanto pelo tamanho das figuras, que são um tanto maiores que o natural. Tais coisas incentivaram os pósteros a aumentar as dimensões das obras. (Vasari, 308)

O pintor constrói um cenário que expressa um banquete com pessoas da alta realeza, convidados do Rei Herodes para celebrar seu aniversário. A mesa é farta, com bebidas e comidas diversas para comemorar a data.



Figura 1: The Feast of Herod: Salome's Dance (Afresco ,1460-1464). Cappella Maggiore, Duomo, Prato, Italy

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Fonte: Filippo Lippi.

No centro da pintura, Lippo Lippi colocou Salomé. Sua presença se faz com uma iluminação diferenciada do restante dos personagens. As cores brancas de suas roupas podem ser analisadas por meio da simbologia mencionada em *Simbologia e cores do calendário Litúrgico* (2004) que entende o branco como cor da paz. O branco, assim como cor do ouro, pode simbolizar a divindade, luz, glória, alegria e vitória. Assim podemos nos perguntar, porque aquela que foi a causa da morte de João Batista veste a cor da pureza e da divindade? O mesmo questionamento se estende com relação a aparente suavidade de sua dança. Parece que Lippo Lippi coloca em Salomé movimentos delicados, sua posição lembra passos delicados que se completam com leveza de suas roupas. Podemos, quase, visualizar seus movimentos sendo induzidos pela musica suave tocada pelos músicos que são quase transparentes atrás da moça.

Essa impressão contradiz a descrição apresentada por Caminada: “Sua dança, que conhecemos como a ‘dança dos sete véus’, era de estilo acrobático, convulsivo, sedutor e erótico; absolutamente enquadrado dentro das características das altas culturas dos metais e da transição para as culturas superiores” (CAMINADA, p.30). De acordo com essas referências, a dança, de forma geral, foi aproximada, pelos cristãos, ao pecado. O pecado, relacionado com a condição terrestre do homem é tradicionalmente representado com tons vermelhos por lembra o corpo/carne/ sangue. Chevallier (1986, p.888) menciona que o vermelho é a “Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida”. Assim, podemos entender que Salomé se afasta dessa condição pelo vestuário e sua dança que não expressa sensualidade, mas sim suavidade. A moça expressa, inclusive, tristeza. A cabeça inclinada para o chão acompanhada por um olhar que reprova a consequência de sua dança parece invadir sua alma de uma profunda tristeza.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**



Figura 2: The Feast of Herod: Salome's Dance (detalhe) - Afresco , 1460-1464. Cappella Maggiore, Duomo, Prato, Italy

Fonte: Filippo Lippi.

As consequências da dança de Salomé foram pintadas por Lippo Lippi em dois momentos e de forma que parece envolver a moça. Do seu lado direito (esquerdo do observador) está uma jovem recebendo a cabeça de João Batista em um objeto domestico. A jovem é acompanhada pelo Rei Herodes que, também não demonstra contentamento, pois olha firmemente para frente como se não quisesse olhar a cabeça decapitada do profeta.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**



Figura 3: . The Feast of Herod: Salome's Dance (Afresco ,1460-1464). Cappella Maggiore, Duomo, Prato, Italy

Fonte: Filippo Lippi

Do outro lado do quadro, observa-se Herodíades recebendo a cabeça de João Batista. Lippo Lippi veste a mãe de Salomé com a cor do pecado, o que pode ser compreendido como uma indicação de que o pecado não estava na dança, mas sim no pensamento daquela que articulou o plano para matar o profeta que anunciou a vinda do Messias.

**Encontro Anual de Iniciação Científica
da Unespar**



Figura 4: The Feast of Herod: Salome's Dance (Afresco ,1460-1464). Cappella Maggiore, Duomo, Prato, Italy

Fonte: Filippo Lippi

3- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da realização desse estudo podemos supor que Salomé não representa, na obra, o pecado. A jovem vestida com roupas brancas parece executar movimentos leves e delicados, quase angelicais, o que nos possibilita entender que Fran Lippo Lippi não ignora o pecado – expresso pela cabeça de João Batista nas laterais da cena, mas esse não está na dança. Salomé, talvez, foi o instrumento para a concretização do pecado que, no caso, teve sua origem o plano elaborado por Herodíades. Dessa forma, o artista nos possibilita a supor uma absolvição da dança e do corpo no período que se principiava, o Renascimento.

Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Referências Bibliográficas

CHEVALIER , Jean. Dicionario De Los Símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

Evangelho de Marcos e Mateus. **Bíblia de Jerusalém** (Novo testamento). São Paulo: Paulinas, 1981.

Evangelho de Marcos. **Bíblia de Jerusalém** (Novo testamento). São Paulo: Paulinas, 1981.

Faculdade de Teologia da Igreja Metodista Anuário Litúrgico 2004

FILIPPO LIPPI. The Feast of Herod: Salome's Dance. Disponível em:
<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> acessado em: 26/08/2015

Fontanella, C. Francisco. **Sobre a Pedagogia**. Piracicaba, Editora Unimep, 1999.

FRANCO JÚNIOR, H. **A idade média**: nascimento do ocidente. São Paulo:

FRANCO JÚNIOR, H. **A idade média**: nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2001.

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. Ulisseia, 19--.

MARTINDALE, A. **O mundo da arte**: o Renascimento. Encyclopédia Britânica do Brasil
Publicações LTDA. [s.d].

VASARI Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.