

II Encontro anual de  
**INICIAÇÃO**   
**CIENTÍFICA DA UNESPAR**

**PECADO DA LUXÚRIA NA DANÇA SALOMÉ: O CORPO CONDENADO NA BAIXA IDADE MÉDIA**

Lucineia Leite (PIC)  
Unespar/Paranavaí, [neiadance@hotmail.com](mailto:neiadance@hotmail.com)  
Meire Aparecida Lóde Nunes (orientador)  
Unespar/Paranavaí, [meirelode@hotmail.com](mailto:meirelode@hotmail.com)

**Palavras-chave:** Corpo. Luxúria. Dança. Baixa Idade Média.

### **Introdução**

Nosso objetivo nesse texto é realizar análise iconográfica da pintura *Banquete para Herodes* de Lippo Lippi e *Dança de Salomé* de Benozzo Gozzoli (1420- 1497) com o propósito de refletir sobre o pecado da luxúria como um preceito educativo.

A investigação desenvolve-se por meio da inquietação sobre a articulação entre Educação, História da Educação e Educação Física. Entendemos a Educação como um processo de formação que se efetiva pelas relações sociais.

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. Nesse sentido, nos propomos a entender como o corpo expressa os diferentes processos educativos.

A perspectiva que adotamos para refletir sobre educação e o corpo são a histórica. 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.

O estudo é desenvolvido por meio da análise de obras de arte, as quais são entendidas 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 o desenvolvimento de pesquisas na área da Educação Física.

O recorte temporal, Idade Média, justifica-se por entendermos que, historicamente, a Igreja sempre teve um papel de destaque na constituição dos valores sociais, mas nesse período essa função tem um papel de extrema relevância. Analisar o pecado da luxúria é estudar a formação humana daquele período que deixou muitos resquícios que influenciaram/influenciam o conceito contemporâneo de corpo.

O trabalho está dividido em três (3) momentos, primeiro nos dedicamos ao estudo do pecado da luxúria, na sequência nos dedicamos à análise da pintura de Lippo Lippi, logo após, o estudo da pintura de Benozzo Gozzoli.

## **2. Metodologia**

Nossa pesquisa é desenvolvida por meio do estudo de fontes bibliográficas e imagéticas. Marconi e Lakatos (2007) entendem como pesquisa bibliográfica aquela que é feita por meio de estudos em jornais livros, revistas, etc.

O direcionamento para a análise de imagens vem de Panofsky (1892-1968), que indica três fases de análises: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. Nesse trabalho, nos dedicamos à primeira fase que consiste na identificação de questões simples observadas na imagem pelo pesquisador.

## **3. Desenvolvimento**

### **3.1 A Igreja e o pecado da luxúria**

Durante a Idade Média a Igreja impôs seus domínios sobre toda sociedade, principalmente no que se refere às questões políticas e religiosas, tornando-se, assim, o centro de todos os acontecimentos. Nesse aspecto, era compreendida como o lugar do mundo terreno onde ficava Deus, isso lhe conferia grande poder devido ao teocentrismo, ou seja, Deus como o centro de todos os acontecimentos. Assim, a Igreja influenciava de maneira muito forte a conduta das pessoas no campo ético, nos relacionamentos interpessoais, na vida familiar e na forma de refletir e vestir dos homens medievais (FARACO e MOURA 1995).

O pensamento medieval conduzia os homens a se preocuparem com a salvação eterna de suas almas e, sobre a influência da Igreja, renunciava seus bens materiais e os prazeres terrenos. Acreditava que, assim, iria para o “paraíso” depois de sua morte na Terra. Essa ideia pode ser creditada ao fato de que o homem daquele período ter, como concepção da vida, o sagrado que os faziam temer a morte e buscar a salvação nos preceitos religiosos.

Durante quase toda a Idade Média, o corpo foi aceito pela Igreja como algo impuro. De acordo com esse pensamento a Igreja passou a ditar padrões sexuais tendo domínio da vida íntima da população. Quando o ato sexual fosse cometido de forma desmedida e por prazer, sem o intuito de procriação era considerado pecado, a luxúria. O destino dos pecadores era a companhia do diabo no inferno.

Esse pensamento reforçava o poder da Igreja sobre a sociedade fazendo com que todos receassem desobedecer a suas leis. Para conseguir a salvação, o homem medieval poderia abandonar os bens materiais e, inclusive, seu corpo. O corpo reprimido pela igreja e submetido a pesadas regras éticas, pode ser entendido com um importante elemento educativo que influenciou a formação moral dos homens medievais. O estudo de sua história pode nos auxiliar a entender aquela realidade, como nos mostra Le Goff:

Pois o corpo tem uma história. A concepção do corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas. Da ginástica e no esporte na Antiguidade greco-romana ao ascetismo monástico e ao espírito cavaleiresco da idade média, quanta mudança! Ora, onde há mudança no tempo, há história. A história do corpo na Idade Média é, assim, uma parte essencial de sua história global (LE GOFF; TRUONG, 1924, p. 10).

Assim, esclarecido a importância do estudo da história do corpo, delimitamos a tratar dos pecados corporais, especificamente a luxúria, na qual a mulher tem um papel considerável. O corpo feminino, que se insinua e instiga o pecado, vai ser aproximado do demônio. Para que haja uma melhor compreensão sobre essa questão, retomemos ao surgimento dos sete pecados capitais.

Sua origem é relatada nos episódios bíblicos que se iniciam no período em que Adão e Eva viviam no Paraíso e foram proibidos de comer o fruto da árvore central do Jardim do Éden. Como nos mostra a passagem de Gêneses:

Vocês não comerão dele nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer. Então a serpente disse para a mulher. “De modo nenhum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal.” (GENESIS 2-3).

Porém, incitada pela serpente, Eva desobedeceu ao pedido de Deus e, além de comer o fruto causador da perdição de todo o gênero humano, fez seu companheiro, Adão, cair em pecado. Essa desobediência fez todos seus descendentes sofrerem pela consequência de suas escolhas.

A Luxúria, segundo os católicos, é um dos sete pecados capitais e é definido pelo Dicionário Português como: Atração pelos prazeres carnavais, comportamento desmedido em relação aos prazeres sexuais; lascívia. Já na Bíblia Sagrada podemos entender que somente a intenção sexual pode ser considerada como pecado da luxúria: "Eu, porém, vos digo: qualquer que olhar para uma mulher com intenção impura, no coração, já adulterou com ela" (Mt, 5: 28).

No entanto, nem todo ato sexual é totalmente pecado, aquele cometido para procriação era aceito perante a Igreja, diferente do ato sexual que visava somente o 'prazer pelo prazer'. Esse sim era abominado pelas Sagradas Escrituras e punidos pela visão Igreja. A justificativa para esse pensamento pode ser entendida pelo fato do cristianismo compreender que o prazer está associado ao pecado e o papel do sexo é "estritamente fisiológico: a reprodução" (RUFFIÉ, 1988, p. 145).

Refletindo sobre o rígido controle sexual realizado pela Igreja, Jacques Ruffié avalia que:

Na realidade cotidiana, poucos homens ou mulheres, um dia ou outro terão tido vontade de cometer um homicídio ou um roubo. Mas todos, ou quase, terão sido solicitados para uma ou várias aventuras extraconjugais. Encarregando-se do controle da sexualidade e travando-lhe limites estreitos, o cristianismo faz de todo homem um pecador, tendo-o à sua mercê, pois somente a Igreja, através do sacramento de penitência, possui a chave da Redenção (RUFFIÉ, 1988, p. 149).

Esse pensamento de Ruffié nos possibilita a fazer uma reflexão sobre como é fácil cometer o pecado da Luxúria, pois diferentemente de outros pecados, a relação sexual faz parte das necessidades humanas e para a manutenção da espécie. Assim, todos os homens eram pecadores, em atos ou em pensamentos, e somente a Igreja poderia minimizar essa situação, pela penitência.

Nesse período houve a proibição de diversos tipos de manifestação cultural como teatro e dança, que foram abolidos pela Igreja. A dança, em especial, foi considerada uma atividade diabólica, pois achavam que ela era uma forte aliada do pecado e desviaria o homem do caminho de Deus levando-o a cometer a luxúria.

Podemos entender a reprovação que a Igreja impôs à dança por meio da seguinte passagem:

Os padres da Igreja, Santo Agostinho entre eles, condenara "essa loucura lasciva chamada dança, negócio do diabo". Além desta maldição circunstancial, a contaminação do pensamento bíblico pelo dualismo grego que levou São Paulo a opor o espírito aos sentimentos e a desprezar o corpo: o bem, no homem, só está na alma, e todo o mal vem da carne. Essa perversão dualista do cristianismo trouxe como consequências a consideração do corpo como obstáculo à vida da alma e a orientação da vida para outro mundo, com a negação da carne, que deve ser ignorada, punida, e mortificada (WISSMANN, 2008 apud DINIZ e SANTOS, S/d, p.6).

Nessa perspectiva a dança perdeu o papel que desempenhava na sociedade grega da Antiguidade, devido à imposição da Igreja e a busca dos homens pela vida eterna, a forma mais singular para fugir do pecado era abandonando as manifestações corporais que davam

prazer. Nesse sentido, podemos entender que a dança ocupa um dos primeiros lugares entre essas manifestações.

### 3.2 A dança de Salomé em Fra Filippo Lippi

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 8 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 de partida comum, resumido na expressão “Arte Gótica Internacional” (MARTINDALE [s/d], p. 10).

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.

Na pintura banquete para Herodes Fra Felippo Lippo registrou a cena contada pelo evangelista Marcos que narra o acontecido da seguinte forma:

Finalmente Herodias teve uma ocasião oportuna. No seu aniversário, Herodes ofereceu um banquete aos seus líderes mais importantes, aos comandantes militares e às principais personalidades da Galileia.

22 Quando a filha de Herodias entrou e dançou, agradou a Herodes e aos convidados. O rei disse à jovem: "Peça-me qualquer coisa que você quiser, e eu darei".

23 E prometeu-lhe sob juramento: "Seja o que for que me pedir, eu darei, até a metade do meu reino".

24 Ela saiu e disse à sua mãe: "Que pedirei?"

"A cabeça de João Batista", respondeu ela.

25 Imediatamente a jovem apressou-se em apresentar-se ao rei com o pedido: "Desejo que me dê agora mesmo a cabeça de João Batista num prato".

26 O rei ficou aflito, mas, por causa do seu juramento e dos convidados, não quis negar o pedido à jovem.

27 Enviou, pois, imediatamente um carrasco com ordens para trazer a cabeça de João. O homem foi, decapitou João na prisão

28 e trouxe sua cabeça num prato. Ele a entregou à jovem, e esta a deu à sua mãe.

29 Tendo ouvido isso, os discípulos de João vieram, levaram o seu corpo e o colocaram num túmulo. (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, 2011, p. 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  
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 música 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, 1999, 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 lembrar 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.



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 doméstico. 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.

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.

### **3.3 A dança de Salomé de Benozzo Gozzoli**

Benozzo Gozzoli nasceu em Florença em 1420 e faleceu em 1497. Nascido de família humilde chamava-se Benozzo di Lese di Sandro, apelidado Gozzoli foi aplicado por Vasari (1568); não é conhecida sua justificação, e o nome Gozzoli nunca aparece em documentos e nem em suas obras. Sobre suas obras, sabe-se que recebeu influência de Filippo Lippi e foi discípulo de Fra Angélico.



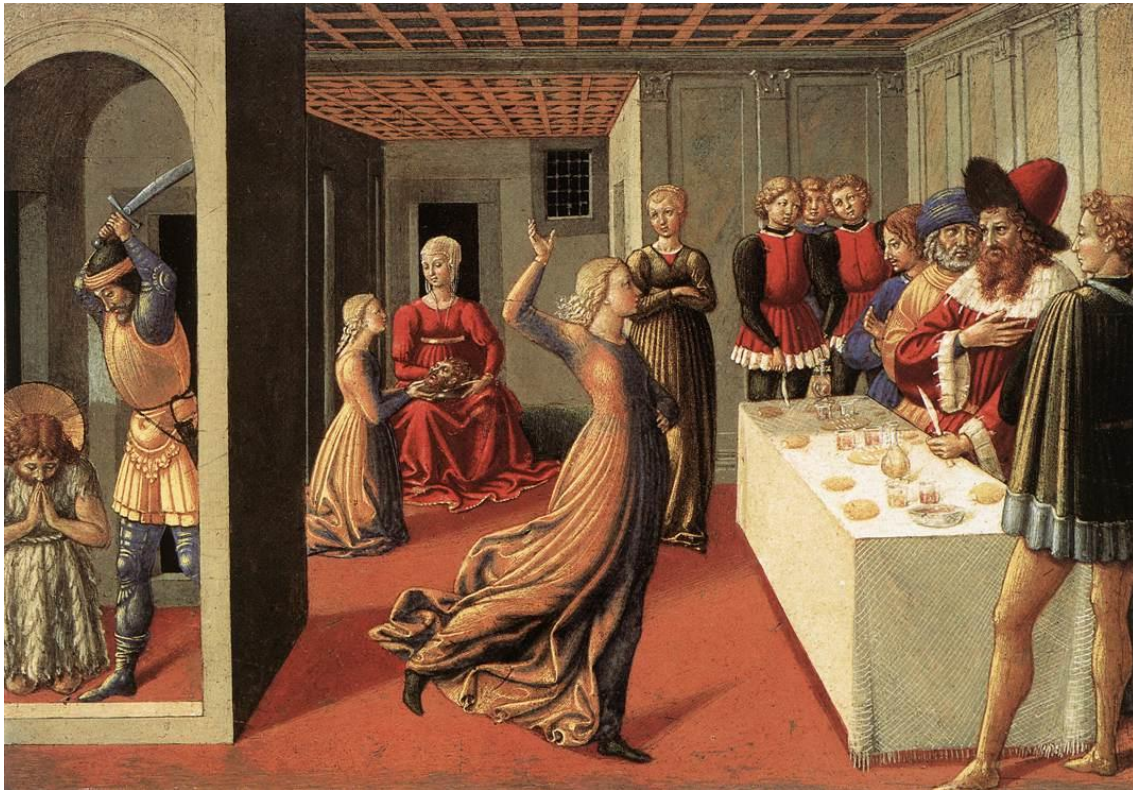


Figura 3: Benozzo Gozzoli, *Salomé e o banquete de Herodes*, 1461-1462, *National Gallery*, Washington  
Disponível em: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Na obra, *Salomé e o banquete de Herodes* (1461-1462) percebe-se que Gozzoli conferiu uma tonalidade forte. O vermelho que toma todo o chão se estende pelas roupas de alguns personagens dando a impressão de um ambiente cheio de energia.

Em primeiro plano, observa-se Salomé que dança olhando fixamente para Herodes que corresponde o olhar. Herodes está com a mão direita no peito, próximo ao coração, fazendo-nos pensar no sentimento que a dança da jovem e bela Salomé provoca em seu interior.

A tela de Gozzoli parece mover-se diante dos olhos do apreciador de modo a contar a sequência dos acontecimentos. Do lado esquerdo, atrás de Salomé, podemos observar a recompensa que recebeu por sua dança, João Batista está prestes a morrer pela espada do carrasco. Ao fundo da cena, vemos Herodíades, sentada, recebendo das mãos da filha, que está ajoelhada aos seus pés, a cabeça do profeta em uma bandeja.

Nesse contexto podemos concluir que a dança de Salomé representa o pecado da luxúria; na obra isso é notável devido sua expressão agressiva e sedutora, pois seu olhar demonstra plena convicção de seu ato, usando do artifício de sua beleza para conseguir o que a mãe almejava: a cabeça de João Batista, ou seja, o ato de sua dança é realizado com a intensão do pecado.

Parece-nos que a Salomé pintada por Gozzoli possui uma personalidade mais forte, seu olhar altivo, assim como seus movimentos fortes e bem marcados, parece expressar os planos de sua mãe. O movimento de sua perna no ar faz seu vestido se movimentar contribuindo para o encantamento que os movimentos dançantes constroem. A personalidade da dançarina parece ser completada pela cor do vestido que Gozzoli a veste, vermelho, a cor da carne e que simboliza a luxúria.

Dessa forma, podemos entender que a pintura de Gozzoli traz indícios que nos possibilitam entender que o pecado da luxúria está presente na cena, o que estaria em consonância com o pensamento medieval que condena a dança.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da realização desse estudo podemos supor que Salomé de Lippo Lippi 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. No entanto, a impressão é inversa na obra de Benozzo Gozzoli que pinta uma Salomé com gestos exuberantes e veste a cor do pecado.

Essa diferença entre a pintura dos dois artistas nos possibilita entender que o pecado da luxúria estava na mente dos medievais e foram registrados nas obras de arte. Mas, a compreensão da dança de Salomé como justificativa para a condenação da dança pode não ter sido unânime.

#### Referências Bibliográficas

- CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro. SPRINT, 1999.
- CHEVALIER, Jean. Dicionario De Los Símbolos. Barcelona: Herder, 1986.
- DINIZ, T. N., SANTOS, G. L., **História da Dança – Sempre**, UEL, Londrina.
- Evangelho de Gênesis e Mateus, **Bíblia de Jerusalém** (Novo testamento). Ed: Paulinas, São Paulo, 1981.
- 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.
- FARACO & MOURA, *Língua e Literatura – 2º grau*, Vol.1, São Paulo: Editora Ática, 1995.
- FILIPPO LIPPI. The Feast of Herod: Salome's Dance. Disponível em: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> acessado em: 26/08/2015
- LE GOFF, Jacques, **As raízes medievais da Europa**, Petrópolis RJ, ed: Vozes, p.71,86,2007.
- \_\_\_\_\_. História do corpo

RUFFIÉ, Jacques. *O sexo e a morte*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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.