



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ERIKA PERES VENTURA

***CONTRA VIM MORTIS NON CRESCIT HERBA IN HORTIS: Representações do físico
nas Danças Macabras do século XV***

RECIFE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

ERIKA PERES VENTURA

***Contra vim mortis non crescit herba in hortis: Representações do físico nas Danças
Macabras do século XV***

TCC apresentado ao Curso de História da
Universidade Federal de Pernambuco, Centro
de Filosofia e Ciências Humanas como parte
dos requisitos necessários para a obtenção do
título de Bacharela em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Bruno Uchoa
Borgongino

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Ventura, Erika Peres.

Contra vim mortis non crescit herba in hortis: Representações do físico nas
Danças Macabras do século XV / Erika Peres Ventura. - Recife, 2024.

75 p. : il.

Orientador(a): Bruno Uchoa Borgongino

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História - Bacharelado,
2024.

1. Macabro. 2. Morte. 3. Medicina Medieval. 4. Representação. I. Borgongino,
Bruno Uchoa. (Orientação). II. Título.

900 CDD (22.ed.)

ERIKA PERES VENTURA

***Contra vim mortis non crescit herba in hortis: Representações do físico nas Danças
Macabras do século XV***

TCC apresentado ao Curso de História da
Universidade Federal de Pernambuco, Centro
de Filosofia e Ciências Humanas, como parte
dos requisitos necessários para a obtenção do
título de Bacharela em História.

Aprovado em: 27/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^o Dr. Bruno Uchoa Borgongino (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.^a Dr. Juliana Luiza de Melo Schmitt (Examinador Externo)
Fundação Armando Álvares Penteado

Prof.^a Dr. Raquel de Fátima Parmegiani (Examinador Externo)
Universidade Federal de Alagoas

Para o meu pai, José Antônio, que sempre
incentivou minha curiosidade e ambição.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente minha mãe, Mônica, e minha irmã, Camila, por tanta paciência, ajuda e apoio incondicional. Não faria nada sem vocês.

Aos amigos, os de longa data e os que fiz pelo caminho. Agradeço especialmente às “minhas meninas” – Camila, Dara, Luísa e Ingrid – e Carlos, que estiveram comigo desde as primeiras semanas do curso, sou muito grata por ter tido a sorte de partilhar os azares com vocês. À Beatriz e Yasmin, comigo desde a escola, minhas consultoras, editoras e “irmãs”.

Ao meu orientador, Prof. Bruno Uchoa, por anos de paciência e por ter acreditado no meu potencial.

A todos aqueles que se apaixonaram pelo Macabro antes de mim e permitiram que eu também pudesse seguir esse caminho.

“Procurou seu habitual medo da morte e não o encontrou. Onde ela está? Que morte? Não havia nenhum medo, porque também a morte não existia. Em lugar de morte, havia luz.”

Lev Tolstói

RESUMO

Ao lidar com mudanças significativas, tanto exógenas quanto endógenas, durante o período tardo-medieval, a sociedade passou a encarar a morte sob uma nova perspectiva. Surgia uma preocupação crescente a respeito dos processos físicos da morte, e o corpo em decomposição se tornava um elemento principal dessa nova visão grotesca e macabra. Expurgando as angústias e curiosidades que emergiam acerca da morte nesse contexto, surgiram, no século XV, as Danças Macabras - obras imagéticas e literárias que retratam membros da sociedade medieval sendo guiado por cadáveres em uma última dança, que resultaria no fim de suas vidas. Ainda portando seu característico objeto de trabalho, a málula, o físico se destaca entre os personagens. Diante da morte, o praticante da medicina, é representado de maneira complexa, trazendo simultaneamente elementos leigos e religiosos, enquanto encara dilemas pessoais sobre as suas escolhas em vida e limitações do seu ofício. Este trabalho busca analisar a representação dessa figura nas Danças, explorando sua construção e a relação estabelecida entre a prática da fé e o exercício da razão.

Palavras- chave: Danças Macabras; Morte; Macabro; Medicina medieval; Representação

ABSTRACT

Facing significant changes, both endogenous and exogenous, during the late-medieval period, society started to perceive death from a new perspective. There was a growing concern about the physical process of death, and the decomposing body became a central element of this new grotesque and macabre view. Purging the anxieties and curiosities about death that emerged in this context, the Dance of Death appeared in the 15th century – visual and literary works portraying members of medieval societies being guided by corpses in a last dance that results in the end of their lives. Still carrying his characteristic working tool, the matula, the physician stands out among the other characters. Facing death, he is represented in a complex way, incorporating simultaneously laic and religious elements, while facing personal dilemmas about life choices and professional limitations. This work aims to analyze the physician's representation in the Dances of Death, exploring its construction and the relation between faith and reason.

Keywords: Dance of Death; Death; Macabre; Medieval Medicine; Representation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Quatro músicos mortos destacados pelos arcos ornamentados.....	48
Figura 2: A autoridade na Dança Macabra de Berlim (1490).....	49
Figura 3: O Papa e o Imperador em La Danse Macabre (1486).....	55
Figura 4: O físico e jovem enamorado em La Danse Macabre (1486).....	57
Figura 5: Ordem da Dança Macabra de Berlim (1490).....	60
Figura 6: O físico na Dança Macabra de Berlim (1490)	61
Figura 7: O homem que morreu despreparado (1492)	63
Figura 8: O doutor (1492).....	65
Figura 9: O físico (1492)	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - O MACABRO.....	18
1.2 Uma nova atmosfera.....	26
CAPÍTULO II - PRÁTICAS DA MEDICINA E DOS SABERES NATURAIS NO MEDIEVO	36
CAPÍTULO III – REPRESENTAÇÕES E IMAGENS	45
CAPÍTULO IV - REPRESENTANDO OS FÍSICOS	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73

INTRODUÇÃO

Durante o início do século XV, a França passava por uma forte crise política, econômica e sanitária. A população sofria com a baixa demográfica resultante da Guerra dos Cem Anos e dos surtos de Peste e de outras enfermidades, juntamente com um esgotamento social resultante de períodos de subprodução agrícola, fome, e desdobramentos da Guerra Civil (Bove, 2009, p. 264-306 apud Schmitt, 2021, p. 174). Pairava no ar um lembrete constante da fragilidade humana e mortalidade, que não se limitava apenas à França, mas contaminava toda a Europa. Diante dessa realidade, a visão da morte passa por profundas mudanças, deixando sua roupagem tranquila, esperada e voltada para aspectos espirituais, assumindo um caráter verdadeiramente grotesco, focado no horror da putrefação e decadência física. Dessa transformação emerge o macabro medieval,¹ que se manifestava por meio da iconografia e literatura, retratando a morte através de corpos em decomposição, evidenciando a repulsa e podridão do processo. Dentro dos temas pertencentes à temática, encontram-se as Danças Macabras, objeto do presente estudo.

Tais obras dividiam seu fascínio pela morte com outras manifestações artísticas e literárias que se enquadravam no gênero do macabro, como o Triunfo da Morte ou o Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos. Esse interesse crescente, característico do período, é lido de diferentes maneiras, sendo relacionado aos sintomas de crise de uma época (Huzinga, 1919), surgimento de novas percepções do que é ser humano, vivo e frágil (Tenenti, 1957) ou resposta ao sentimento de desilusão e fracasso pessoal (Ariès, 1975). Aqui, parte-se da ideia de que as Danças Macabras refletem mudanças internas que a sociedade sofria em relação a consciência de si e de sua fragilidade, mas também mudanças externas, sociais, associadas a grandes tragédias, que alimentaram as angústias internas.

As Danças eram compostas por elementos textuais e imagéticos, normalmente ambos simultaneamente, que se faziam presentes em afrescos, livros de horas, gravuras e manuscritos. Elas expunham personagens em uma interação ordenada, ou seja, filas, procissões, desfiles ou danças de fato, em que se misturavam figuras vivas e mortas. Nesse processo os personagens vivos estariam sendo guiados pelos mortos, ou apenas uma única figura que se repete correspondendo à representação da morte, em um caminho que resultaria no fim de suas vidas. Os participantes pertenciam as mais diversas camadas sociais, dos mais influentes aos socialmente marginalizados, com membros do clero e do laicato, pessoas de todas as idades, de

¹ Manifestações que tem seus primeiros indícios a partir do século XIII, tendo no século XV seu período de maior alcance e popularização. (Ariès, 2017, p.133)

todos os ofícios, homens e mulheres. Os mortos², por sua vez, eram identificados inicialmente pelo seu caráter grotesco e evidente processo de decomposição, que chamava atenção para o ventre aberto, ligamentos expostos e ossos saltantes. Esses eram chamados *transis*, pois encontravam-se na transição física da vida para a morte³. Enquanto os vivos demonstravam apreensão e até mesmo uma rejeição inicial ao destino que lhes aguardava, os mortos se mostravam contentes diante daquela interação. Nas obras é possível notar um tom de ironia e cinismo, que ri do desespero dos personagens. É evidente uma mensagem: com a morte não há negociação, ela é universal, inevitável e inesperada.

Algo a ser destacado na configuração das Danças é a forma com que os personagens se organizam, pois, como indica Louis Marin, é possível identificar a presença de estruturas do espetáculo nos participantes de manifestações como essa (2002, p. 40), que se ordenam e se apresentam seguindo um arranjo específico e intencional, estimulando a sua análise. Nas obras, há uma preferência pela alternância entre clérigos e leigos, permitindo que o observador note quais figuras ali eram vistas sob uma lente da religiosidade e quais não eram. Além disso, existe a possibilidade de compreender como o prestígio, ou rejeição, de cada ofício era observado em diferentes sociedades, fossem elas rurais, urbanas ou de diferentes regiões.

Nesse processo de ordenação, o físico chama atenção entre os outros participantes, suas vestes e objeto característico – a mátula – capturam o olhar do observador, que é convencido a permanecer diante da localização da figura – entre o clero - e dos dilemas que enfrenta durante o diálogo com o morto que o acompanha. Ao observá-lo é difícil ignorar suas peculiaridades, permanecendo um questionamento sobre a sua representação nas Danças Macabras e o papel que a figura exercia socialmente. O trabalho busca, então, refletir sobre a representação do físico nas Danças, relacionando a construção de sua imagem à sua atuação e lugar social durante o século XV.

O personagem é um praticante da medicina, que carrega a mátula, objeto amplamente utilizado no período para realizar a uroscopia, e constantemente tem a eficácia de seu ofício questionada diante do irremediável fim. Mesmo que exista um padrão na sua representação, a sua denominação possui variações de acordo com a língua ou região de sua produção, sendo citado como *doctor*, *medicin*, *mire*, *artzt* ou *phēcissian*⁴. Com a existência dessa variedade

² Em alguns casos específicos, é possível identificar uma Dança da Morte, ao invés de Dança dos Mortos. Um exemplo é a obra *Dodendantz* (1520), que traz os personagens conversando com uma personificação da morte, que assume o lugar dos *transis*.

³ Posteriormente, com o avanço das obras e modificações realizadas pelos artistas, os mortos passam a ser mais representados como esqueletos.

⁴ Termos utilizados na Dança Macabra de Berlim e *Der Doten Dantz mit figuren*; *La Danse Macabre*; *Der Doten Dantz mit figuren*, novamente; e a Dança Macabra de John Lydgate, respectivamente.

nominal, opta-se pelo uso semântico de físico. Físico, pois, a realidade da medicina no período posterior ao século XII partia do debate com obras de árabes e gregas, que, inspiradas no pensamento aristotélico, influenciavam no entendimento da execução das artes médicas como parte do exercício do filósofo da natureza. Assim, o físico é um erudito, que não tem seu trabalho voltado apenas para a cura das doenças, mas estuda todo o mundo natural e seus fenômenos (Silva, 2016, p. 44).

Visando se debruçar sobre essa figura presente em diversas Danças, será feita a análise do personagem em três obras⁵ do século XV. Todas as produções mesclam elementos visuais e textuais, e ambos serão igualmente considerados⁶. O *corpus documental* é inicialmente formado pela *La Danse Macabre*, do artista Guyot Marchant, composta por impressões imagéticas e literárias que foram produzidas na França, por volta do ano de 1486⁷. Sua relevância se dá pela grande semelhança com a Dança Macabra do Cemitério de *Saints Innocents*, primeiro exemplar conhecido do gênero. Nela, quarenta membros da sociedade⁸ são apresentados em uma alternância entre clérigos e leigos, tendo início com as figuras religiosas. São estabelecidos diálogos em cada um dos quadros, permitindo que tanto os vivos quanto os mortos se apresentem e deem sua impressão do fim eminente, encerrando a conversa com um lema. Tendo início com a autoridade – personagem responsável por iniciar a dança e anunciar o futuro que aguarda os participantes e, também, os observadores – as figuras se apresentam em sequência, com o acompanhamento dos *transis*.

O segundo documento a ser utilizado é a Dança Macabra de Berlim, afresco presente - ainda preservado, mesmo que ilegível em alguns trechos - na Igreja de Santa Maria, produzido na Alemanha por um autor anônimo na década de 1490. Nele, os vinte e oito personagens são organizados em torno de uma figura de Cristo crucificado, dividindo os clérigos – que permanecem ao lado direito – dos leigos – localizados à esquerda. Assim como na obra anterior,

⁵ Todas as danças selecionadas estão disponíveis em Gertsman (2010) ou no seguinte site: <http://www.dodedans.com/Eindex.htm>. O site é uma iniciativa de Martin Hagstrøm, que dedica o espaço a debates e à reprodução e divulgação das Danças Macabras, suas imagens e textos. Apesar de não ser possível identificar publicações acadêmicas de Hagstrøm sobre o conteúdo do seu site, todo o conteúdo traz referências a uma bibliografia em língua inglesa ou alemã bem consolidada na área.

⁶ Em relação à tradução e transcrição dos textos, opta-se por uma tradução minha no corpo do texto, que será complementada por uma transcrição do original nas notas de rodapé.

⁷ Na segunda edição impressa, o autor insere novos personagens e elementos do macabro. Quando necessário, serão frisadas semelhanças e diferenças entre as versões produzidas por Marchant e as referências trazidas da Dança Macabra dos Cemitério dos *Saints Innocents*.

⁸ Em todos os documentos a figura da autoridade - personagem responsável por anunciar o início da dança, normalmente trazida enquanto um clérigo e que carrega em sua fala um tom de sermão religioso - foi excluída na contagem de participantes, devido à sua função de apresentação e não participação na dança de fato. Apesar disso, é reconhecida a importância de sua fala e representação iconográfica.

o físico é retratado como uma personalidade religiosa. Igualmente, há a presença da autoridade e o estabelecimento dos diálogos entre personagens vivos e mortos.

Por fim, a terceira Dança, também de origem alemã, é a *Der Doten Dantz mit figuren Clage vnd/ Antowort Schon von allen Staten der Welt*. Composta por trinta e sete figuras e suas respectivas falas, sendo a última delas a reunião de todos os vivos que participaram. A obra faz parte de um livro provavelmente impresso em Meinz, por Jakob Meydenbach, no ano de 1492⁹. Os personagens não se distribuem de maneira exatamente alternada, como no caso do documento francês, possuindo alguns lapsos na ordenação, mas há uma tendência a separar os clérigos e leigos. Nela, há a repetição de mais de um personagem com a existência de dois físicos, um alemão e outro parisiense - semelhante ao presente na *La Danse Macabre*, sendo uma possível homenagem - que se comportam e são tratados de forma levemente distinta. Além disso, há também a presença de dois frades, um franciscano - tido como bom, pois não tenta escapar do destino-, e um dominicano - visto como ruim, pois rejeita inicialmente a morte.

Uma vez que o trabalho tem o objetivo de realizar a análise tanto de elementos literários quanto imagéticos,¹⁰ ambos necessitam de análises aprofundadas. No âmbito das imagens, serão utilizadas contribuições do método iconológico de Panofsky,¹¹ que sistematiza uma análise e rompe com limitações frequentemente encontradas no campo dos estudos imagéticos. Assim, é feita uma leitura que não fica somente no estudo dos conceitos, estilos e temas do universo artístico, mas engloba, também, aspectos culturais e simbólicos de produção das obras (2017).

Nesse sentido de atentar ao cultural e simbólico, unir o método panofskiano ao estudo da semiótica, especialmente das semioses pictóricas, mostra-se bastante enriquecedor. Tendo os estudos de Louis Marin (2001) como norte, alio os conceitos semióticos ao estudo das Danças. Como indica Gertsman, isso permite considerar os objetos visuais enquanto signos culturais, mediados, em diferentes graus, por artistas, patronos e o público observador (2010, p.14). A ênfase, então, não está na leitura superficial das imagens, ou mesmo em redução delas

⁹ A dança possui diferentes edições, sendo três delas impressões e um manuscrito. As versões possuem algumas diferenças entre elas, como alterações na ordem dos personagens, detalhes nas ilustrações ou troca de palavras nos diálogos. Levando isso em consideração, optou-se pelo manuscrito de 1492, pois as figuras se distribuem de maneira mais coerente. Quando, e se, necessário, existe a possibilidade de comparar com as outras variações dela.

¹⁰ Opta-se pelo uso do conceito de imagem e material visual, tomando como norte o historiador Peter Burke. A escolha dessa abordagem se deve ao fato dela se mostrar capaz de englobar um número de materiais mais amplo, evitando a hierarquia deles. Dentro do conceito estão incluídas produções de artistas (arte), mas também outros constituintes do espectro visual. (1992, p.238)

¹¹ Destaca-se aqui o uso de contribuições e não a realização de uma leitura puramente fundamentada na abordagem panofskiana. O direcionamento de uma leitura a partir de bases mais estruturadas, como é construída pelo autor, é aceito, enquanto sua visão de significação intrínseca na obra é rejeitada. O ponto principal de sua utilização é uma perspectiva cultural do uso das imagens, tendo um auxílio de uma metodologia mais definida.

ao papel de auxílio e ilustração dos textos, mas em observá-las como ferramentas essenciais do processo de comunicação.

Evito, também, compor o estudo apenas pelo conteúdo da obra *per si*, observando o suporte em que essa está inserida e os limites do conteúdo. Percebe-se, aqui, a importância dos elementos materiais nos processos de comunicação e a influência que esses exercem nos receptores das mensagens. Integra-se, então, o ser humano ao que ele observa, sem traçar limites definitivos entre o conteúdo e observador, ou sujeito e objeto.

No caso do corpus documental selecionado, o suporte consiste em afrescos presentes em igrejas e livros, o que permite uma grande visibilidade e exposição das obras, consequentemente a transmissão de sua mensagem. Sob esse prisma, são caros os estudos realizados por Schmitt (1997) e Pereira (2010) a respeito das funções e usos de afrescos, livros e suas iluminuras, assim como de Gertsman (2010) e Oosterwik (2011) sobre o impacto das Danças expostas neles.

Uma vez que considero a existência de uma integração do receptor ao objeto, tornando-o parte do espetáculo que observa (Marin, 2002), o conceito de representação não pode ser deixado de lado, pois a dimensão reflexiva da representação, ou seja, a forma com que ela se apresenta permite que o suporte atue como essa ponte. Sua outra dimensão – a transitiva – que traz a representação de algo, também é de fundamental importância, principalmente no tocante da análise de figuras específicas, como se faz presente o caso do físico, o foco principal do trabalho.

Assim como nas análises iconológicas, os aspectos sociais se refletem na produção das obras. As Danças não escaparam a efervescência do século XV, muito pelo contrário, dialogaram com a mudança do olhar sobre a vida e a morte, ampliação das cidades e ofícios e o crescimento da valorização do mundo material (Schmitt, 2017, p.16). A representação do físico também reflete a visão de medicina filosófica, que cresce com o maior contato com escrituras árabes, e consequente com textos aristotélicos e galênicos, a partir do século XII.

Para analisar a representação dos físicos nas Danças Macabra, o trabalho será segmentado em quatro capítulos. No primeiro capítulo exploro o gênero do macabro medieval, focando na produção das Danças Macabras. Compreende-se suas obras enquanto manifestações artísticas que refletem, não somente, as mudanças das relações humanas com a morte e seus processos físicos, mas também as mutações e manutenções dos usos da imagem no período. Ademais, suas produções são lidas enquanto resultantes da incorporação de fatores internos, como a alteração nas mentalidades, explorada por Ariès em suas obras *História da Morte no Ocidente* (1975) e *O Homem Diante da Morte* (1977), a fatores externos, como o crescimento

dos discursos voltados para a mortalidade produzidos pelas ordens mendicantes, e tragédias resultantes de doenças, fomes e guerras. Na construção desse debate, viso abordar os autores clássicos que discutiram o tema como Ariès (1975) e Huizinga (1919), mas também trazer produções mais atuais, como as Juliana Schmitt (2017, 2018), Elina Gertsman (2010) e Sophie Oosterwik (2011).

No segundo capítulo abordo a prática da medicina medieval. A leitura dos diálogos entre o físico e o *transi* evidencia a criação de paralelos entre a prática da medicina filosófica e a medicina da fé, resultando no sofrimento do físico diante da incapacidade de escapar do destino e aceitação de suas limitações. Isso é um reflexo das mudanças na prática da medicina que ocorrem na Europa a partir do século XII. Torna-se necessário, então, observar quais as visões presentes das artes médicas no período, trazendo tanto perspectivas religiosas quanto filosóficas. Entretanto, evito a todo custo trazer essas duas visões enquanto antagonistas, mas observando os entrelaces e coexistências entre ambas.

No terceiro capítulo parte-se para uma compreensão teórica das imagens no medievo e as formas de se analisar as figuras presentes nelas. Ao incorporar as Danças aos estudos da imagem medieval, é identificável que há a função de representar figuras da sociedade, mas não é coerente afirmar que esse é o único uso dela, ou que ocorre de forma pura, uma vez que a imagem medieval possui, também, finalidades instrucionais, litúrgicas, devocionais, de poder e outras, que se interligam e dialogam entre si (Baschet, 1992). Dessa forma, buscar essa compreensão é, não somente entender qual o objeto representado e sua construção, mas os motivos e usos de sua imagem.

No quarto capítulo relaciono as leituras dos capítulos anteriores, analisando os físicos nas Danças Macabras selecionadas. Aliando o que foi colocado sobre o macabro, a medicina e as imagens medievais, parte-se para a compreensão das obras e as complexidades do físico exploradas nelas.

Cercada de simbolismo, a morte é um dos fenômenos mais marcantes da vida humana. Mesmo que muitos evitem sequer mencionar sua existência, tratando o tema como tabu, sua presença é inevitável. Diante do contexto pandêmico, tornou-se ainda mais necessário abordar a forma que a sociedade lida com o morrer e seus desdobramentos. Há uma vasta produção de obras que discutem o tema da morte, entretanto, as manifestações artísticas do macabro não são tão exploradas na academia brasileira. Encontra-se, então, uma lacuna, que vem sendo gradualmente preenchida nos últimos anos, nos debates a respeito das Danças Macabras e outras obras pertencentes ao gênero. No trabalho, não pretendo de forma alguma englobar todas as possibilidades que o estudo das Danças permite. Almejo, aqui, enriquecer os estudos, fomentar

diálogos e ampliar os horizontes da temática em cenário brasileiro, abrindo espaço para reflexões tanto socialmente quanto academicamente necessárias.

CAPÍTULO I - O MACABRO

Com seus desfiles de animados cadáveres putrefatos e assustados membros da sociedade, as Danças Macabras conquistaram, desde o século XV, a curiosidade e interesse de muitos. Sua aparição, no entanto, não é de caráter completamente inédito e inusitado, pois o tema partilha espaço com outras obras que também expunham processos físicos da morte e reflexões acerca dele.

É possível identificar um crescimento do interesse pela retratação do corpo em decomposição em produções literárias, imagéticas e esculturais, além de figurarem em esfera pública e privada, durante o período tardo-medieval. Primeiras aparições podem ser vistas ainda no século XIII, com obras iniciais do tema do Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos¹². Mas é no século XV que o macabro ganha uma grande projeção, principalmente a partir das Danças. Ao observar produções contemporâneas, pertencentes ao gênero e outras também a respeito da morte e do morrer, é possível desenvolver uma compreensão maior do macabro e suas características.

Philippe Ariès descreve o macabro como “representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição” (2014, p.143). Nelas, não faltam detalhes nas imagens ou descrições das figuras cadavéricas, seus corpos são mostrados evidenciando toda a podridão escondida abaixo da terra, com ligamentos expostos, cabelos caindo, ventres abertos ou inchados, cobertos por vermes que devoram a carne e deixam ossos visíveis para o impacto do observador. De acordo com a historiadora Elina Gertsman, três temas podem ser considerados pertencentes à Arte Macabra¹³: as Danças Macabras, os Encontros dos Três Mortos com os Três Vivos e as esculturas tumulares de *transis* (2010, p.23). Indo de acordo com o que é colocado por Ariès, a autora define que o denominador comum a esse tipo de obra seria a fixação pelos corpos cadavéricos, em decomposição ou já em forma de esqueleto¹⁴. As obras são marcadas pela presença de uma retórica didática cristã, que é o cerne das questões levantadas a partir do contato entre vivos e mortos. Os personagens, e consequentemente os observadores, são

¹² O tema também pode ser encontrado com outros nomes, dependendo da tradição linguística de origem da obra. Obras provenientes de regiões da Alemanha têm como título “O Encontro de Três Reis Mortos e dos Três Reis Vivos”. Além disso, a inversão da ordem dos nomes também é bastante comum, ou seja, o uso de “O Encontro dos Três Vivos com os Três Mortos” (Jugan, 2022). Aqui, opta-se por padronizar o nome de acordo com a tradição francesa, seguindo o título da obra de Baudoin de Condé (sec. XIII), autor do primeiro Encontro conhecido, intitulada *Le Dit des trois morts et des trois vifs*.

¹³ Esta não é uma definição única, outros autores podem considerar mais temas dentro do que compreendem enquanto arte macabra. Apesar de divergências quanto aos possíveis temas, os entendimentos do que significa o macabro medieval tendem a se mostrar bastante semelhantes. O foco do macabro é o corpo em decomposição e as reflexões decorrentes do contato com ele.

¹⁴ Representações do corpo em decomposição, ou morte úmida, são mais fortes até o século XVI. A partir de então, o esqueleto, ou *morte secca*, passa a ser mais presente (Schmitt, 2018, p.38), perdurando até os séculos XVII-XVIII.

obrigados a encarar a sua própria fragilidade e questionar suas condutas. A morte - ou os mortos em diversos casos - constantemente indaga se as figuras que encontram estão vivendo uma vida correta, justa e espiritualmente rica.

No tocante da apresentação dessa mensagem, suas características mais marcantes são os temas da duplicação e repetição. Os temas apresentam elementos bastante semelhantes, que se repetem ao longo das imagens e textos, frisando o conteúdo. Para a sua transmissão, há uma forte ênfase na fisicalidade da decomposição, no horror do corpo pútrido e consumido por vermes, que choca aqueles que tem contato com as obras e dão força ao caráter de espetáculo didático e marcante delas (Gertsman, 2010, p.23).

Ao lidar com o macabro medieval, é inevitável esbarrar em uma questão etimológica: o significado da própria palavra macabro. Seu primeiro uso registrado é no ano de 1376, no poema *Le respit de la mort*, de autoria do poeta francês Jean Le Fèvre (1322 – 1387). A historiadora Juliana Schmitt destaca que esse primeiro uso da palavra já é feito a relacionando à palavra dança (2018, p.34). Na obra, o autor descreve uma experiência de quase morte, suas angústias decorrentes desse contato e alegria de ter prorrogado o seu fim. Ao longo de seu testemunho, Fèvre emprega o termo na frase “fiz de macabra a dança”¹⁵. No entanto, não há consenso nas interpretações de suas intenções ao fazer essa afirmação.

Diversas hipóteses foram levantadas acerca de seu significado. Schmitt elenca algumas e considera quais delas têm maior adesão (2018, p.36). Uma primeira hipótese deriva de leitura bastante popular ainda no século XIX, que tem sua origem com autores que iniciavam trabalhos a respeito do macabro. historiador Francis Douce (1833 apud Schmitt, 2018) compreende o uso de *macabre* enquanto uma referência a um nome próprio. Nome esse que poderia ser de um indivíduo que é levado para a morte ou de um possível autor de uma produção anterior, que fora perdida. Nesse sentido, as Danças Macabras seriam as Danças de Macabre.

Essa visão chegou a influenciar figuras como Johan Huizinga (Schmitt, 2018), mas perdeu forças, não sendo tão considerada atualmente. Outra leitura, mais aceita, relaciona o termo aos irmãos mártires Macabeus. Ariès, ao pensar as origens da palavra, considera uma relação entre práticas relacionadas ao “corpo morto”¹⁶ e aos santos, pois, “esses já eram há muito tempo venerados como patronos dos mortos, porque eram considerados, com ou sem razão, inventores das orações de intercessão pelos mortos” (2014, p.151). Nesse cenário, é possível, também, traçar uma relação com as danças, pois haveria a existência de uma prática

¹⁵ “*Je fis de macabre la dance*” (Schmitt, 2018, p.35).

¹⁶ O historiador coloca que, durante o século XIV, cadáver não era um termo amplamente utilizado. Em seu lugar, utilizava-se “corpo morto” (Ariès, 2014, p.151).

chamada “dança dos Macabeus”, que consistia em uma cerimônia realizada com o objetivo de interpretar a história dos mártires ou realizar solenidades funerárias (Schmitt, 2018, p.37).

Uma terceira hipótese elencada é a referência a São Macário. A figura é associada, assim como os Macabeus são, ao culto dos mortos. O santo é até mesmo retratado em obras, como o famoso afresco do Triunfo da Morte no Camposanto de Pisa ou em Encontros dos Três Mortos com os Três Vivos, ao lado da morte/ dos mortos (Schmitt, 2018, p.37). Para o historiador Víctor Infante, essa relação é fruto de uma lenda hagiográfica em que São Macário foi responsável pela ressurreição de um morto. Assim, devido a dificuldades, ou desleixos, encontradas no processo de tradução e transcrição entre obras, as letras podem ter sido trocadas e o nome do santo – em francês *Macaure*¹⁷ - foi substituído por *Macabre* (Douce, 1833, p.34 *apud* Schmitt, 2018, p. 37).

Por fim, outras hipóteses não relacionam o termo *macabre* a figuras humanas, mas objetos que estariam relacionados a morte e o morrer. *Macabre* poderia, então, ser uma corruptela de *marcheria*, palavra usada em latim para se referir a muro. Muro, pois, seriam feitas ilustrações nos muros de cemitérios. A última hipótese elencada por Schmitt é a de que a palavra poderia ser relacionada aos termos utilizados para túmulo ou cemitério em árabe, *Maqbara* para o singular e *Maqabir* para o plural.

Compreendendo o macabro, parte-se para os diferentes temas que pertencem a ele e quais características são explorados em cada um deles. Como um primeiro elemento do gênero a ser considerado¹⁸, há a produção de efígies tumulares que retratavam os finados que ali descansavam enquanto cadáveres, em um estado que pode ser chamado de transpassados ou *transis*. Até então predominavam esculturas que traziam imagens mais delicadas, com os falecidos envoltos no “sono eterno”, apresentando um semblante tranquilo, braços cruzados sob o peito, vestes ou mortalhas (Schmitt, 2017, p.26). A partir do século XIV, novas versões das efígies começam a ganhar espaço no norte da Europa, trazendo um caráter grotesco e focado no corpo cadavérico. Essas representações eram ocasionalmente presentes em esculturas de dois andares, que traziam duas versões dicotômicas, exibindo o finado “descansando”, com boa aparência e apresentando características de suas funções e lugar social e, em seguida, enquanto um corpo decadente, nu e com sinais aparentes de decomposição (Binski, 1996, p. 147). Era possível encontrar, também, esculturas que retratassem apenas o cadáver, frágil, de aparência

¹⁷ Grafa-se *Macaire* no francês moderno.

¹⁸ As considerações acerca desses elementos do macabro não são ordenadas de forma cronológica, apesar das referências a marcos temporais iniciais e possíveis mudanças sofridas ao longo dos séculos. Opta-se por construir uma rede de relações entre os temas, partindo de características importantes e semelhanças encontradas entre as obras, a fim de criar um melhor entendimento do gênero.

desordenada, com ossos aparentes e imagem repugnante, como o que é visto no túmulo de Guillaume de Harcigny, um médico falecido em 1393, que tem sua sepultura exposta no Museu de Laon.

Apesar de impressionantes, as esculturas tumulares, principalmente as de grande dimensão, são casos mais isolados. Sua presença é bastante limitada a regiões mais ao norte da Europa Central, sendo presente no Norte e Oeste da França, Borgonha, Flandres, Alemanha e Inglaterra. Regiões mediterrâneas, como Península Itálica, Península Ibérica e Sul da França, por sua vez, sequer apresentam indícios do tema. Além disso, as obras têm uma adesão bastante curta, surgindo por volta do fim do século XIV e se estendendo até por volta do século XVI. Mesmo que reduzidas, essas produções são, sem dúvidas, indício de uma relação cambiante com o morrer, que ocupa progressivamente um lugar no imaginário social. Para Philippe Ariès, essa nova relação de exposição do cadáver em forma de escultura é relacionada ao hábito de ocultar o morto. O macabro surge onde o seu rosto foi escondido (2014, p.148).

Ariès coloca que a arte funerária é a menos macabra das artes sobre a morte nesse momento (2014, p. 149). Apesar disso, ela apresenta uma questão socialmente relevante, que também é vista em outros temas. Esses túmulos grandiosos são expostos como demonstrações públicas de poder e riqueza, desejadas pelos próprios finados, mas que se mesclam com uma evidente decadência física. Apresenta-se uma figura poderosa, mas em um estado fragilizado e repugnante. Paul Binski aponta que essa representação ameaça à integridade ideológica do corpo político, frisando a vulnerabilidade da nobreza diante da inevitabilidade da morte e provocando a reflexão naqueles que entram em contato com as obras (1996, p.149).

O Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos também apresenta esse confronto de nobres com a morte. Um dos primeiros e principais temas do macabro medieval, ele retrata um inesperado encontro entre três jovens, nobres e orgulhos, que saem para caçar e são surpreendidos por três figuras cadavéricas em diferentes estágios do processo de decomposição – da “morte úmida” ao esqueleto totalmente exposto. Essas figuras, que um dia também foram pertencentes à nobreza, questionam os jovens sobre a vida que estão conduzindo. Surpreendidos e aterrorizados com a aparição macabra diante deles, os vivos são apenas advertidos. A mensagem é caracterizada pela frase “Vós sereis isso que somos”¹⁹, e tanto os personagens quanto os observadores são deixados para refletir. Ao contrário das Danças Macabras, esses jovens não são levados para o fim de suas vidas pelos mortos que os encontram, mas retornam do encontro marcados pelos conselhos dos que já foram.

¹⁹ “vous serez ce que nous sommes” (GLIXELLI, 1914, p.20).

O tema foi fortemente presente em produções literárias e imagéticas. A obra mais antiga²⁰ preservada é de autoria do francês Baudoin de Condé, produzida no final do século XIII. Assim como as esculturas tumulares, obteve grande sucesso em regiões mais ao norte da Europa, principalmente na França e Alemanha. Seu diferencial, no entanto, está na maior disseminação do tema, que ultrapassou esses limites geográficos e pode ser encontrado na Península Itálica, Inglaterra e Península Ibérica (Gertsman, 2010, p.26). Essa difusão, muito provavelmente, auxiliou o crescimento da Arte Macabra no continente.

Apesar de serem categorizados como obras que estão “à espreita nas margens do macabro” por Gertsman (2010, p.26), os Triunfos da Morte partilham de diversas características com as Danças, havendo até mesmo a ocorrência de obras em que ambos são juntamente retratados em afrescos, como o caso da produção italiana presente no Oratório de São Bernardino, em Clusone. O afresco de 1484-85 apresenta três temas macabros, retratando no mesmo espaço um Triunfo da Morte, um Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos e uma Dança Macabra. A mensagem segue a mesma linha que as esculturas e encontros, a morte irá chegar e é preciso ter consciência disso.

Nos Triunfos, no entanto, a morte chega de outra maneira. Não há advertência de criaturas cadavéricas conselheiras, que permitem os personagens a reavaliarem suas condutas e seguirem a diante, mas uma única figura – uma personalização da morte - que é tida como uma força violenta e imparável, que ceifa toda vida que existe por onde passa. Tampouco trata-se de uma questão individual, um encontro entre um homem e a morte, mas sim, o poder coletivo e destruidor da morte. É uma imagem de uma máquina de guerra, que esmaga uma população inteira, independente de idade ou posição social, diante dela todos são reduzidos a pó (Ariès, 2014, p.154). Sua imagem foi descrita por Petrarca no poema *Il Trionfo dela Morte* como uma dama de negro, que portava uma espada e levava os homens ao fim de suas vidas. Entretanto, ela não é retratada somente como tal, existindo imagens que a trazem como um cadáver, um *transi* ou um esqueleto, que montado em seu cavalo aterroriza igualmente os vivos (Schmitt, 2018, p. 69). Surgidas no século XIV, essas obras ganharam bastante popularidade na Itália, onde se originaram, mas também se expandiram para França, Alemanha e Espanha. Seu apelo macabro talvez não estivesse tão relacionado a decadência física e podridão cadavérica, mesmo que ela também figurasse em vários casos, mas a violência e ao caráter impactante, e simultaneamente didático, de sua mensagem.

²⁰ Há registros de um Encontro anterior, de origem anônima, datado de alguns anos antes, mas que foi perdido (Schmitt, 2018, p.31).

Alguns temas não tão conhecidos também podem ser associados a Arte Macabra. A *Association Danses macabres d'Europe* e seus membros dedicam espaço para produções contemporâneas mais desconhecidas, que também se debruçam sobre representações do corpo cadavérico e a fragilidade humana. Toma-se como exemplo *Os Estados e a Morte*²¹, obras que surgem no século XV e retratam uma personificação da morte – de forma semelhante à do Triunfo – que atinge com flechas representações dos membros de cada uma das ordens sociais²² (Jugan, 2018, p. 11). A mensagem de inevitabilidade e universalidade da morte, tão marcante no macabro, é bastante evidente nas obras. O tema é um dos que se alongam pelos séculos, sofrendo mutações na apresentação, mas mantendo a retórica didática e críticas sociais das obras iniciais.

Além das, já exploradas representações visuais da morte durante a Baixa Idade Média, há também, diversas obras literárias que discorrem acerca de visões fatalistas e focadas na decomposição do corpo humano. Um primeiro exemplo é a produção do poeta Pierre de Nesson (1383 – ca. 1442), que adquiriu grande reconhecimento pelo seu poema *Nove lições de Jov*²³. Nele, o autor aborda o livro de Jó e traz comentários, discutindo quais lições pessoais podem ser tiradas deles. No total, Nesson discute nove lições, bastante voltadas para a morte e morrer. Entre elas, está a conclusão de que o homem está fadado a morte, e ao apodrecimento, desde o seu nascimento. Para ele, o corpo humano é inútil se comparado com as plantas, pois as árvores florescem e dão frutos, enquanto do homem resta lixo, vermes, secreção e podridão. Além de um processo grotesco, o poeta também descreve a morte enquanto uma passagem dolorosa e repugnante, marcada por um cheiro insuportável. Por fim, conclui que o destino do corpo é uma fossa, coberta por uma pedra, que poderia ser descrito como terrivelmente solitária se não fosse pela única companhia dos corpos decadentes, os vermes engendrados na podridão da carne decomposta (Schmitt, 2018, p.71 -73).

Outro poema importante é a obra inglesa *Debate entre o corpo e os vermes*²⁴, de autoria anônima. A obra, também apresenta uma imagem na qual é possível ver um túmulo semelhante as efigies macabras, de dois andares, em que o defunto é representado em boas condições, apresentando características de seu lugar social e uma imagem bastante higienizada, que é contraposta com o andar inferior em que o cadáver está exposto, com a mortalha rasgadas e

²¹ Tradução minha. Devido ao desconhecimento de produções a respeito do tema em português, opto por uma tradução literal, evitando adaptações que possam influenciar na leitura das obras.

²² É interessante notar que inicialmente, durante o século XV, as obras retratam apenas três estados, mas devido a complexificação da estrutura social, esse número passa a aumentar. Encontram-se referências a quatro estados no século XVI e até mesmo sete estados, no século XVII (Jugan, 2018).

²³ *Neuf leçons de Job*. A obra foi posteriormente intitulada *Vigiles des mort* (Schmitt, 2018, p.71).

²⁴ Do original *Disputacioun Betwyx the Body and Wormes*.

sendo devorado por insetos e vermes. Produzido na primeira metade do século XV, o texto retrata um diálogo estabelecido entre um corpo de indivíduo em decomposição e os vermes que o consomem.

Ao comparar o texto com o gênero que o antecede, Debate entre a alma e o corpo, uma mudança macabra é evidente. A troca dos personagens demonstra a nova visão que surge, voltada para a decadência física, visto que a alma não participa do diálogo, apenas o corpo e o vermes que o consomem. Além disso, a conversa é marcada pela ironia – figura de linguagem forte no macabro medieval – que contrasta a vaidade dos vivos e o universal destino de deterioração, em que a sua única companhia são os vermes, pois esses não são capazes de cheirar ou provar, e, se caso fossem, o evitariam assim como todos os outros.

Por fim, o período tardo-medieval também foi marcado por outra forma de representar a morte e o morrer: as *Ars Moriendi*²⁵. Seu surgimento é contemporâneo ao da Arte Macabra, também ganhando bastante popularidade por volta dos séculos XV e XVI. Parecia pairar uma necessidade de discutir e destrinchar a morte em todas suas formas, que permanecia fixada, quase inabalável no imaginário social. Enquanto obras macabras voltavam o olhar para a decomposição e o caráter físico da morte, as *Ars Moriendi* tratam do exato momento da morte e os eventos espirituais que se desenrolam no quarto do moribundo. Diante de um cenário já conhecido, e aparentemente tranquilizante, uma batalha é travada pela alma que partirá, mas esse é “um espetáculo reservado unicamente ao moribundo (...). Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do ‘jacente’. De um lado a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos” (Ariès, 2017, p.51). Independente da forma de representação do morrer, é perceptível que não se trata mais de uma passagem tranquila, mas de uma nova relação que a sociedade vinha construindo com os entendimentos de si e de seu fim.

Reconhecendo outros temas do macabro e demais representações da morte e do morrer medieval, é possível compreender melhor as Danças Macabras. Bastante populares nos séculos XV e XVI, tidas como o ápice das representações artísticas de uma nova visão angustiante e pútrida da morte que vinha sendo explorada e construída, as Danças são descritas por Huizinga como “o ponto central de todo um grupo de concepções associadas” (1996, p.108). Em outras palavras, elementos já vistos em outras obras produzidas até então são reunidos nessa mórbida dança, evidenciando, de maneira extremamente clara, a nova atmosfera macabra do período tardo-medieval.

²⁵ Ou *artes Moriend*, como é grafado nas produções de Ariès (2014, 2017).

Surgidas no século XV, as Danças Macabras podem ser definidas como obras imagéticas e/ou literárias²⁶, que ilustram algum tipo de interação ordenada – danças, procissões ou paradas - entre personagens vivos e mortos. Essas figuras desfilam diante do observador em uma dança guiada pelos cadáveres em decomposição – ou *transis* - em que os vivos são conduzidos para o fim de suas vidas. Os participantes representam os membros da sociedade medieval, que se enfileiram e são apresentados em uma alternância entre clérigos e leigos. Eles são puxados pelos mortos em uma ordem decrescente de poder e relevância social. Cada personagem é acompanhado por um defunto, que o informa de seu destino. Dessa forma, todos participam delas, sem distinção, de forma que autoridades como o Papa e o Imperador dividem a dança, e o mesmo destino, com artesãos, lavradores e crianças.

Imagens e poemas dividem espaço no espetáculo que é uma Dança Macabra. Expostas em afrescos de igrejas, cemitérios, livros de horas ou impressões diversas, as obras imergem o observador em seus diálogos, fazendo com que todos que têm a experiência de entrar em contato com elas se sintam parte da dança que se desdobra diante de seus olhos. Quando presentes, os textos costumam ser compostos por diálogos entre os mortos e os vivos, onde os membros da sociedade percebem que estão prestes a partir e devem aceitar esse fato. Essas interações desdobram-se em uma estrutura de repetição, com todos os personagens sendo advertidos de seus destinos e reagindo às notícias – inicialmente podem ter breves reações negativas, como rejeições momentâneas ou tentativas falhas de negociações, mas acabam cedendo e aceitando o inevitável. Diante desses diálogos que se desdobram diversas e diversas vezes, o observador atinge os objetivos didáticos da mensagem diante de seus olhos e reflete acerca de sua própria fragilidade.

Marcadas por um tom irônico, as Danças Macabras contrastam a mórbida alegria dos *transis*, que se movem animados e convidam alegremente seus convidados para uma última dança, e o horror dos vivos, que permanecem imóveis, estáticos. Além disso, o termo dança não é utilizado sem razão, pois é comum que as obras apresentem figuras cadavéricas portando instrumentos musicais, escancarando a diferença de ânimos entre os participantes do espetáculo e estabelecendo o ritmo da dança (Schmitt, 2018, p. 40). Para Ariès, a arte reside nesse contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos (2014, p. 151). Ironicamente, a vida das obras está nas figuras cadavéricas e já apodrecidas.

As reações dos vivos podem variar, assim como os personagens que participam, pois esses dependem das intenções dos artistas e da sociedade que estavam inseridos. Nesse sentido,

²⁶ É bastante comum que elementos visuais e textuais – normalmente poemas - sejam presentes em um mesmo documento.

é possível ver que figuras como “o burguês” e o “camponês” podem figurar diferentes posições nas obras dependendo do local de suas produções (Schmitt, 2018, p.39) ou os mesmos personagens podem assumir diferentes comportamentos frente à chegada da morte. Em geral, as respostas assustadas divergem entre aqueles que rejeitam a morte, tentam escapar, negociar, ou lamentam seus destinos até a inevitável aceitação, e os poucos que aceitam logo no início.

Sobre elas, Philippe Ariès pontua:

os vivos não esperam por esse encontro. Esboçam com a mão ou a cabeça um gesto de recuo, de negação, mas não vão além desse reflexo de surpresa e não deixam aparecer angústia profunda nem revolta. Apenas um desgosto atenuado pela resignação, mais desgosto entre os ricos, mais resignação entre os pobres: questão de dosagem (2014, p.153).

É possível perceber que, ao analisar essas interações, pode-se compreender como determinadas figuras são vistas socialmente, quais comportamentos são estimulados ou reprimidos e quais críticas sociais, políticas e até religiosas podem ser apreendidas delas.

Nas Danças Macabras, a morte é transformada em um espetáculo decadente, muito mais brutal que os outros já vistos, pois a dimensão física e o corpo são enfatizados. Os envolvidos não somente se tocam, mas se esbarram, tropeçam e são agarrados com força (Gertsman, 2010, p. 33). A morte não avisa mais, como nos Encontros entre os Três Mortos e Três Vivos, ou está à espreita, portando sua foice, mas sem tocar, de fato, em suas vítimas, como nos Triunfos da Morte. Nelas, seu poder é diretamente imposto aos vivos, que são puxados por cadáveres e não têm escapatória, seus destinos já estão traçados. A morte declara, com grande ironia, sua invencibilidade diante da humanidade, ela é universal, inescapável e inevitável.

1.2 Uma nova atmosfera

A partir das manifestações visuais e literárias referentes a morte e o morrer, é possível perceber que essas obras são fruto de um período específico. Suas manifestações têm início por volta do fim do século XIII, com a primeira obra conhecida do Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos produzida por Baudoin de Condé, e ganham uma maior projeção no século XV, com uma maior quantidade de obras, de diferentes temas e em diferentes regiões, sendo produzidas.

Esse interesse crescente nos temas macabros levanta questões sobre as relações das sociedades medievais com a morte. Afinal, pensar o crescimento de uma manifestação artística que passa a ocupar um espaço considerável no imaginário social de diversas regiões do continente europeu - se desdobrando de diferentes formas, mas sempre relacionada a uma preocupação com o morrer e a necessidade de refletir acerca desse fato - demanda reflexões acerca dos posicionamentos sobre o fim da vida até o período e que circunstâncias levaram a

emergência de novas visões. Além disso, uma vez que o foco são as Danças Macabras, é necessário considerar, também, a emergência do tema em específico.

Em seus estudos sobre a morte, Phillipe Ariès compreende que o Ocidente, durante toda sua história, passa por quatro atitudes diante da morte a morte domada, a morte de si, a morte dos outros e a morte interdita (2017). Uma vez que os fenômenos denominados a morte dos outros e a morte interdita são mais modernos, relacionados às sociedades industriais²⁷, o foco é limitado aos dois primeiros. Afinal, durante a Idade Média, apenas duas dessas atitudes são presentes, a morte domada, e a morte de si, que passa a ganhar espaço a partir do século XII.

Amplamente explorada em romances e relatos de monges ou cavaleiros medievais, a morte domada corresponde a uma relação que perdurou séculos e encarava o fim da vida de maneira simples e natural. Esse processo era vivido de forma consciente. Ao sentir os primeiros sinais de que algo estaria errado, os indivíduos já se preparavam para aceitar a morte e cumprir com seus rituais. Nessa relação a aceitação da chegada da morte era a regra, não havia resistência ou rejeição. “Não se morre sem ter tido tempo de saber que vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido” (Ariès, 2017, p.29).

Morrer era, em grande parte, cumprir com rituais que garantissem uma boa passagem (. Uma partida em paz começava com o correto posicionamento do corpo. Tomando o exemplo retirado dos Romances da Távola Redonda, Lancelot, ao notar que não há mais saída e a morte estava próxima, parte para o cumprimento de seus rituais. O cavaleiro deixa suas mãos livres e se deita, direcionando seu corpo para o Oriente, ou melhor, Jerusalém, como se estivesse jazendo no leito²⁸, a maneira ideal de esperar pela morte (Ariès, 2017, p.34).

Após o devido posicionamento do corpo, as etapas seguidas deveriam ser reflexivas. O indivíduo partiria para ponderações acerca da vida que foi vivida, quase um breve balanço de suas experiências. Lamentava-se o fim dela, realizava-se uma necessária despedida das coisas e pessoas que o moribundo amou. Uma vez que fosse realizado esse reconhecimento, era necessário pedir perdão para os amigos, familiares, companheiros e aqueles que o moribundo causou algum mal.

O morrer caracteriza um processo fortemente marcado pela dimensão espiritual e essa esfera não poderia ser deixada de lado. Após o encerramento de questões terrenas e as acerto

²⁷ A morte dos outros corresponde a um fenômeno dos séculos XVIII – XX e a morte interdita passa a figurar a partir do XIX e ganha mais força na segunda metade do século XX.

²⁸ No caso de Lancelot, o personagem estende os braços em cruz, porém esse comportamento não é retratado com frequência. É mais comum que os indivíduos cruzem os braços sobre o peito, como é retratado no relato a morte do arcebispo Turpin ou nas estátuas de jacentes ou deixem os braços paralelos ao corpo. (Ariès, 2017, p.34).

de contas das relações interpessoais, o moribundo deveria pensar em Deus. As preces seguiriam um caminho em que o indivíduo reconheceria sua culpa e pediria perdão pelos seus pecados. Uma vez que a morte era esperada, muito provavelmente uma figura eclesiástica participaria do evento concedendo a absolvição sacramental. “Esta era dada pelo padre que lia os salmos, o Libera, incensava o corpo o aspergia com água benta. Essa observação também era repetida perante o corpo no momento de seu sepultamento” (Ariès, 2017, p.36). A partir de então, os rituais estavam prestes a ser finalizados. O moribundo passaria por uma última prece, rezava-se o *Corpus Christi*, ou era realizada a extrema-unção, e esperaria a chegada do fim.

Dessa forma, como é observador por Ariès, existia toda uma cerimônia, composta por etapas bem definidas e que exigiam uma organização do moribundo e dos que estavam ao seu redor. Esse era, sem dúvida, um evento coletivo, pois, por mais que a passagem fosse individual, muitos viviam todo o processo do morrer com o moribundo. Era essencial que houvesse despedidas, e todos deveriam estar envolvidos nelas, além dos protocolos espirituais.

Essa atitude diante da morte perdurou séculos e era tratada com profunda naturalidade. O morrer era próximo e vivido por toda a comunidade, englobando relações sociais e religiosas, até crianças participavam das cerimônias. A preocupação não era evitar que ela ocorresse, ou que ocorresse de forma discreta, mas era permitir que o moribundo partisse de maneira tranquila e que seus rituais fossem cumpridos. Como é definido por Ariès, a morte não era um evento apavorante, ela era familiar, era domada (2017).

A naturalidade diante da morte também se expandia para a relação com os mortos. Durante a Antiguidade, havia um receio que aqueles que partiram retornassem, e, conseqüentemente, também existia uma necessidade de afastamento entre o mundo dos vivos e dos mortos. Diante desse temor, os enterros jamais eram realizados dentro das cidades, mas fora delas, como o caso da Via Appia em Roma (Ariès, 2017, p.39). Com o crescimento do culto aos mártires, houve um aumento nos enterros próximos aos corpos dos santos, assim como da necessidade de construir igrejas que os protegessem. A partir de então, as margens entre os espaços destinados aos vivos e aos mortos se tornavam cada vez mais embaçadas e os finados adentravam a cidade, e em especial, as igrejas.

As igrejas eram locais múltiplos, vivia-se a comunidade de diversas formas nela. Ao mesmo tempo que festas poderiam ser realizadas dentro de seus limites, sepultamentos também eram feitos lá. Entre os eventos que se desdobravam, Ariès pontua:

Pregava-se, distribuíam-se os sacramentos nas grandes festas, faziam-se procissões no pátio ou Atrium da igreja, que também era abençoado. Reciprocamente, enterravam-se ao mesmo tempo na igreja, contra suas paredes e nas imediações, *in porticu*, ou sob a calha, *sub stillicidio*. A palavra cemitério designou mais particularmente a parte externa da igreja, o *atrium* ou *aître* (átrio) (2017, p.42)

Dessa forma, não era estranho que aqueles que visitassem o espaço se deparassem com sessões destinadas aos ossos secos, como os carneiros²⁹, em que ossadas exumadas eram deixadas empilhadas e expostas para a população. Além disso, havia as fossas comuns, ou “fossa dos pobres”, valas coletivas onde vários cadáveres eram enterrados, sem muitos luxos ou diferenciação entre os corpos, e o provável destino daqueles que não tinham condições de serem enterrados dentro das igrejas. Lugar esse que também não era muito sofisticado, pois, mesmo que sepultados dentro das igrejas, os cadáveres eram enterrados em terra batida e, posteriormente, seus ossos seriam deixados no mesmo lugar que os outros, os carneiros.

Essa convivência frequente e intensa de vivos e mortos em igrejas/cemitérios permitia que a relação com a morte presente na Baixa Idade Média florescesse e passasse por mutações. A visão de uma morte domada vai progressivamente passando a dividir espaço com uma nova visão a partir dos séculos XI e XII³⁰. Ao mesmo tempo que havia uma naturalidade no contato com os mortos, vivia-se em um ambiente que possibilitava reflexões sobre o fim da vida e a fragilidade humana. A inquietude diante da morte começava a crescer e, o rito domado e coletivo ia sendo individualizado. Surgia uma visão de morte de si.

Diante dessa nova relação, a morte passava a ser uma questão bem mais pessoal do que antes. O rito coletivo, tranquilo e naturalizado sofria interferência de dilemas pessoais. A passagem para o mundo espiritual estava se tornando uma responsabilidade própria do indivíduo. Essa visão é vista, por exemplo, no caso da *Ars Moriendi*, em que o moribundo, diante de seu fim encara sozinho uma batalha travada entre anjos e demônios pela sua alma. Ilustradas em imagens, é frisada uma mensagem a respeito do papel individual de resistir a uma última tentação e, assim, garantir uma boa morte.

O corpo também ganhava progressivamente mais espaço no campo da morte. Deixando de estar em segundo plano, abaixo da alma, ele passava a ser símbolo do vínculo com a existência terrestre. Diante do morrer, essa relação com o mundo material era vista na emergência de imagens que retratassem o corpo humano. Juntamente à identidade pessoal, a forma física era enfatizada. Sobre isso, Schmitt destaca as formas que essa visão passava a ocupar os cemitérios, como o surgimento das primeiras identificações lapidares, com seus

²⁹ Carneiros é a tradução do francês *charnier*. “Originalmente, *charnier* era sinônimo de *âitre*. No fim da Idade Média, *charnier* designou apenas uma parte do cemitério, ou seja, as galerias que se alinhavam ao longo do pátio da igreja e que era recobertas de ossários” (Ariès, 2017, p. 43).

³⁰ É importante destacar que, quando essas novas visões da morte passam a se desdobrar, as atitudes anteriores não são deixadas de lado. No tocante dessas relações, uma analogia é comumente usada pelos historiadores da morte, que compara as visões a telhas, pois elas não substituem as outras, mas são sucessivamente empilhadas, podendo figurar simultaneamente o mesmo lugar, coexistindo (Vovelle, 1996, p. 17).

objetivos de eternizar a memória individual e física do finado, e os ofícios dos mortos, que passavam a deixar os corpos expostos para reconhecer e homenagear os defuntos (2018, p.20).

É dessa relação que nasce a Arte Macabra, e em especial, as Danças Macabras. No século XV, a morte tomava conta do imaginário e figurava constantemente em representações imagéticas e literárias. Apesar de haver evidências que as atitudes diante da morte sofreram mudanças, a historiografia do macabro diverge quanto algumas leituras que podem ser feitas do fenômeno e do crescente interesse pelo cadáver.

Ao tratar dos fatores que poderiam levar a um maior interesse pelos processos de decomposição e a representação da morte, aspectos exógenos e endógenos podem ser considerados. Diante dos possíveis elementos externos, ou seja, catástrofes naturais, guerras, epidemias e qualquer tipo de grande perturbação social que refletisse radicalmente nos índices demográficos, um evento vem à mente de qualquer um rapidamente: a Peste.

Pensar no surto de Peste aparenta ser um caminho óbvio, afinal, ambos os fenômenos tiveram suas aparições em regiões e períodos próximos e a obsessão com o corpo cadavérico seria uma consequência de um grande contato com a morte e a sensação de esvaziamento da vida diante de um cenário de crise. As estatísticas populacionais e epidemiológicas, se cruzadas com informações a respeito da Arte Macabra, também evidenciam uma relação entre ambos, como é apontado por Elina Gertsman:

De fato, a imagem da dança macabra floresceu em várias áreas afetadas pela doença. Ela apareceu primeiro em Paris (que sofreu a perda de 40.000 pessoas apenas em 1466); tornou-se popular nas cidades da Liga Hanseática (afetadas repetidamente por surtos de peste durante o século XV, e finalmente retornou a Itália, onde epidemias ocorreram em 1400, entre 1422 e 1425, e de novo em 1436-39, 1471-79, e 1485-87 (2010, p.42, tradução minha).

Juntamente à Peste, outros elementos exógenos também são considerados, como a Guerra dos Cem Anos, secas e, conseqüentemente, períodos de fome decorrentes da perda de produção.

No entanto, apesar de haver essas ligações, relacionar a emergência do macabro de maneira tão enraizada à Peste é uma atitude equivocada. Se considerados os surgimentos dos temas da Arte Macabra, é possível ver que suas origens divergem dos períodos de surtos, como o Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos de Baudoin de Condé, escrito em meados da década de 1380, antes do início da epidemia, que data de 1347-1348. O mesmo se aplica aos Triunfos da Morte, em específico o afresco do Camposanto de Pisa. Apesar de divergências quanto à datação de sua criação, a hipótese proposta por Luciano Bellosi de que sua origem teria sido anterior aos surtos de peste é amplamente aceita, com sua provável criação entre os anos de 1336 e 1341 (Quirico, 2013, p.3). Já as Danças Macabras surgem e ganham

popularidade em períodos que a doença era vista por uma nova lente, mais tratável e com um impacto menos trágico (Cohn, 2002 apud Gertsman, 2010, p.43).

Uma vez que apenas fatores externos não são os únicos elementos envolvidos no surgimento do macabro, a historiografia buscou repostas socioculturais e psicológicas, que trouxessem uma mudança do comportamento diante da morte. Assim, diferentes possibilidades foram levantadas para encontrar caminhos capazes de compreender a emergência dessas representações cadavéricas tardo-medievais.

Dentre os nomes fundamentais, ou a historiografia clássica, do estudo do macabro medieval pode-se destacar inicialmente as contribuições de Johan Huizinga. O historiador holandês, ao abordar a emergência dos temas macabros em sua obra *O Outono da Idade Média*³¹ (1919), discorre sobre a constância e a intensidade que a morte figurava no pensamento da sociedade ocidental. As ordens mendicantes, com suas pregações populares, frisavam a importância de se rememorar da iminência da morte e se preparar para o evento. Apesar de ser possível identificar essa influência mendicante no macabro, algo que também é pontuado por outros historiadores, como Ashby Kinch (2013), para Huizinga essa ideia ainda não corresponde ao que é atingido pelo macabro, essa imagem da morte nos sermões ainda é compreendida de forma mais simplificada e primitiva. Para ele, o que paira nesse momento tardo-medieval é um senso fatalista e devastador, indício de uma crise, em que “parecia, por vezes, que a alma do declinar da Idade Média só era capaz de ver a morte nesse aspecto” (Huizinga, 1996, p.104). Em outras palavras, o historiador vê a emergência do macabro enquanto sintoma do fim da Idade Média, ou em suas palavras, do seu outono.

Para Huizinga, as danças macabras são o ápice dessa concepção sintomática do fim, que só mostrava uma face mórbida e putrefata da morte. Nelas é trazida uma visão egoísta e terrena do que antes era aceito e visto de maneira tranquila, até consoladora ou um acerto de contas. Há um claro medo do fim da vida, mas especificamente do fim de sua própria vida (1996, p. 112). Como é indicado por Ariès (2017), surge uma concepção individualista da morte, é a visão de morte de si que emerge.

Outro autor que se debruçou sobre os porquês do desenvolvimento dessa concepção é Alberto Tenenti autor do livro *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento* (1957). Para o italiano, essa relação se desenvolve de uma nova concepção do que é ser humano. Ela seria fruto de um forte amor pela vida terrena que se contratava com o desespero e o amargor diante da percepção da fragilidade da vida. Essa oposição, explícita no cadáver, evidenciava um

³¹ Também traduzido como *O declínio da Idade Média*.

contraste que o autor relacionava ao fim da Idade Média e suas percepções da vida e morte – em que a passagem na terra corresponderia a um momento a ser vivido de forma correta para garantir a vida eterna - e a nova visão que se desdobrava – passava a considerar mais a experiência do mundo físico. Essa relação dialoga com a emergência da valorização do mundo material, do indivíduo e uma visão religiosas que era cada vez mais questionada e mutável. Em outras palavras, para Tenenti há ali a presença de valores futuramente classificados como renascentistas.

Esses autores podem ser descritos como uma primeira geração da historiografia do macabro, que foca bastante em uma perspectiva de que o macabro é um sintoma de uma crise da Idade Média. Uma segunda geração pode ser associada a figuras que tiveram sua formação nas décadas de 1960 e 1970, recebendo grandes influências da Escola de Annales (Schmitt, 2018, p. 24). Esses autores passam a utilizar fontes mais diversas e têm perspectivas mais variadas, saindo de uma visão apenas de crise.

Um primeiro nome desse grupo é o historiador francês Michel Vovelle que discorre sobre as relações com a morte no Ocidente em suas diversas produções, como *A história dos homens no espelho da morte* (1982) ou *Mourir autrefois* (1974). O autor opta pelo uso de diferentes materiais para compreender os fenômenos do morrer nas sociedades ocidentais. Suas pesquisas incluem o uso de dados demográficos variados, que incluem taxas de mortes, guerras, epidemias e secas, mas também outros tipos de fontes, como imagens, lápides e outros registros da morte e do morrer. Para ele, a relação com a morte passa por mutações que se relacionam a uma mudança da mentalidade, mas não somente ela. Esse processo dialoga com uma transformação de toda a estrutura da sociedade e das sensibilidades coletivas que a perpassavam. Em suas palavras, “Mais do que a peste negra no declínio da Idade Média, é a crise da sociedade feudal ou cavaleiresca que determina a instabilidade geral da qual a chama macabra não é senão uma das expressões” (Vovelle, 1996, p. 26).

Já Phillipe Ariès, historiador francês, que também fazia uso de fontes diversas - perpassando imagens, testamentos, poemas e muitas outras produções sociais que envolvam a morte - tende a se alinhar, mais do que Vovelle, a uma perspectiva relacionada à História das Mentalidades. Em suas obras, *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos* (1975) e *O homem diante da morte* (1977), ele busca compreender o imaginário. Para Ariès, o que predomina no século XV é o sentimento de fracasso individual. O autor declara que o fracasso não é uma condição inata da humanidade, sendo anteriormente desconhecido. Seu surgimento é relacionado ao século XII e passa a crescer até atingir seu lugar de destaque no macabro do século XV. Representar o cadáver seria uma forma de expurgar essa sensação, pois

“O homem do fim da Idade Média identificava sua impotência à sua destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado e morto, fracassado porque mortal e portador de morte” (Ariès, 2017, p.145).

Em uma historiografia mais recente, ainda influenciada pelos autores dessa segunda geração, novos elementos são considerados na análise das origens macabras. O historiador da arte britânico Paul Binski, em sua obra *Medieval death: rituals and representation* (1996), observa a relação entre as noções cristãs do corpo e a emergência do macabro. O corpo humano é tido como um meio fundamental para a articulação das ideias cristãs tardo-medievais, pois elas são compreendidas de forma paradoxal. Ao mesmo tempo que a religião é profundamente interiorizada, imaterial e transcendental, seu imagético revela uma face somática, centrada no corpo e materialidade. Na leitura de Binski, a arte macabra é um desdobramento da cultura visual do período, sendo influenciada principalmente pelo culto às relíquias, sendo o corpo decomposto e pecador uma oposição ao corpo santo. Ele destaca como o foco físico das obras e a sua retórica bebem de uma fonte cristã e se alinham ao uso desses elementos na sua composição. De forma que em suas estruturas e mensagens nota-se que “repetição, trauma e voyeurismo são características centrais das imagens macabras e, assim como a arte devocional, elas são envolvidas na criação de respostas normativas” (1996, p.126, tradução minha).

A historiadora da arte, Elina Gertsman, por sua vez, compreende o fenômeno de forma mais ampla. Na obra *Dance of Death: Text, Image, Performance* (2010), ela associa o processo a um reflexo das ansiedades tardo-medievais sobre a natureza da morte física e suas consequências espirituais. O Cisma do Oriente (1378 -1416) é visto como um episódio marcante para o surgimento dessas angústias, devido ao crescimento de um movimento que se opunha ao papado. Esse sentimento é ainda mais aprofundado por elementos como o aumento da educação para leigos – consequentemente o desenvolvimento de pensamentos críticos a respeito da religiosidade leiga – e o crescimento de condutas religiosas voltadas para a individualização da fé, o reconhecimento da responsabilidade de suas ações e onipresença da morte, como o movimento *Devotio moderna*.

Diante de todas essas possíveis leituras, que não necessariamente se opõem, o trabalho parte da ideia de que fatores religiosos e sociais geraram uma mudança no pensamento coletivo, que criam angústias e ansiedades antes não sentidas. As pessoas se viam de forma cada vez mais individualizadas. Essas questões eram aprofundadas por fatores externos, como a Peste, guerras e fome. Além disso, destaca-se também uma maior diversificação dos ofícios e crescimento das cidades. Vivia-se em um turbilhão de mudanças. Diante desse cenário, a morte não conseguiria ser mais encarada com a trivialidade de antes, mas como um constante lembrete

dessas mudanças internas e externas, que pareciam tomar conta do imaginário da sociedade ocidental. Como é frisado por Binski, “o impacto de choques exógenos em uma cultura ou economia é inexoravelmente relacionado a uma resposta endógena – culturas respondem de certas formas a eventos porque há uma predisposição a agir assim” (1996, p.129, tradução minha). Representar o cadáver pútrido e decadente, então, seria uma forma de expurgar essa sensação crescente e aterrorizante, que se alastrava interna e externamente.

Sabendo das diversas influências, mudanças e leituras, faz-se necessário compreender o contexto em que estava inserida a sociedade francesa durante o período que surgem as Danças Macabras. A primeira dança registrada foi produzida no cemitério *des Saints Innocents*, por volta de 1424-1425, em Paris. A obra corresponde a um afresco de 20 metros, formado por imagens que trazem a representação de trinta personagens - clérigos e leigos, de todas as idades, e lugares sociais – e logo abaixo de cada par, um poema em oitava-rima que expressa o diálogo entre essas figuras e os cadáveres que os acompanham nessa última dança. Devido a sua projeção, o padrão presente nela foi replicado por artistas de outras regiões e se tornou parte do que é conhecido como a estrutura das Danças Macabras medievais.

O lugar de escolha para a execução da obra é vital para o entendimento do fenômeno macabro. O cemitério *des Saints Innocents*, que pertencia a uma igreja paroquial, era um local bastante popular para o sepultamento dos mortos, de forma que era frequentemente necessário fazer a remoção dos corpos mais antigos para a abertura de espaço para os novos cadáveres. Em um cenário ideal, seriam retiradas apenas as ossadas, corpos que já teriam passado pela decomposição, mas devido ao número de enterros, nem sempre era o caso. O destino deles seria os carneiros, onde poderiam simultaneamente permanecer nas imediações da igreja e passar por um processo de secagem, limpeza e preservação.

É justamente abaixo de um desses carneiros que a primeira Dança foi registrada. Como é colocado por Juliana Schmitt, a atmosfera macabra tomava conta do ambiente com “a visão das pilhas de ossos ainda cobertos de pelo ou carne combinada à do afresco provavelmente intensificava o efeito da obra” (2018, p.40). Apesar de seu impacto e relevância, nem patrono³² ou artista responsáveis pela sua produção foram registrados.

O espaço era bastante frequentado, por ser o principal cemitério de Paris. Localizado em um lugar central da cidade, não era utilizado somente para sepultamentos e cerimônias

³² Existe uma pequena possibilidade de que a obra ter sido uma encomenda de um grupo, seja dos fiéis que frequentavam a igreja, uma confraria ou guilda. Entretanto, essa possibilidade é mínima devido ao custo de sua produção, de forma que seja mais provável ter sido feita a pedidos de um único indivíduo, rico (Oosterwijk, 2008, p.135).

religiosas, mas lá ocorriam trocas, encontros e muitos que estivessem na capital francesa possivelmente passariam por lá, conhecendo a obra e espalhando o tema pela Europa. Entre os visitantes que foram impactados, tem-se o editor francês Guyot Marchant, que produziu de maneira bastante semelhante ao original³³ diversas impressões da obra no fim do século XV e foi um dos grandes responsáveis pela difusão do tema, e John Lydgate, poeta e monge inglês que levou as Danças para a Inglaterra.

Nesse lugar vivo e movimentado, é colocado uma obra chocante. Binski compreende o uso da Dança como uma atividade subversiva, relacionando um espaço tido como purificado, afinal, ainda pertencia ao pátio de uma igreja, a um ato terreno e malvisto como a dança (1996, p.155). As provocações e críticas não se limitava a isso, mas perpassam a situação política francesa, as relações de poder, a atuação do clero e a hipocrisia de alguns.

Nas Danças Macabras a sociedade é colocada diante de um espelho e obrigada a encarar sua fragilidade. O horror da decomposição, ao mesmo tempo que demonstra a angústia do período, era usado como uma ferramenta didática. A figura do pregador, que em muitas obras era responsável por começar a Dança e avisar os observadores sobre a mensagem que seria transmitida, demonstra esse objetivo de estimular a contemplação sobre os signos presentes nelas. Ao analisar seus textos e imagens, é possível perceber a multiplicidade de reflexões e críticas inseridas em suas entrelinhas. Nessas leituras um dos caminhos a ser seguido, é a análise de seus personagens e suas representações.

³³ Sophie Oosterwijk pontua que existem possibilidades de o afresco ter passado por algum tipo de restauração ao longo do século XV ou o próprio Marchant ter escolhido realizar pequenas modernizações em suas impressões, como o uso de roupas características do fim do século. Dessa forma, a obra do editor é fiel em relação aos diálogos, personagens e organização, mas não pode ser considerado como uma cópia perfeita da primeira versão do cemitério, pois ele pode ter sequer entrado em contato com ela (2008, 136).

CAPÍTULO II - PRÁTICAS DA MEDICINA E DOS SABERES NATURAIS NO MEDIEVO

Nas Danças Macabras, entre desesperos, angústias e aceitações dos membros da sociedade, o físico é identificado pelo objeto que carrega: um frasco de vidro, longo e com fundo redondo, ainda cheio até a metade. O personagem é comumente retratado olhando fixamente para ele, mirando o seu conteúdo e parecendo deixar de lado o cadáver que puxa suas roupas e faz incessantes convites para a aceitação de seu destino. O frasco é conhecido como *mátula*. Para seus contemporâneos, pensar em um físico seria pensar na *mátula* e os exames que a acompanhavam. A identidade visual do ofício estava profundamente relacionada ao frasco.

A *mátula*, utilizada para fazer a uroscopia, tornou-se símbolo da prática da medicina no *medievo*³⁴, principalmente durante o período tardo-medieval. Ela era parte essencial do exame de urina, difundido pelos bizantinos e salernitanos e aprofundado por Guilles de Corbeil (1165 – 1213) (Le Goff e Truong, 2006, p.113). Os físicos eram amplamente instruídos por manuais e textos médicos a analisar uma série de características da urina. Um fator essencial era cor, que devido a sua importância, figurava esquemas visuais que exploravam com detalhes suas diferentes colorações e seus possíveis diagnósticos. Além disso, deveriam ser analisados também a viscosidade, presença ou ausência de partículas, odor e até mesmo se o líquido era amargo ou adocicado (Hartnell, 2018, p.273 - 274). Ao realizar esses exames, é inegável que os praticantes da medicina chamavam atenção para seus instrumentos, de forma que ambos passassem a se tornar intrinsecamente relacionados.

Como é exemplificado por Jack Hartnell, essa relação é apenas referente ao signo, e não era necessariamente positiva ou respeitosa, sendo muitas vezes usada para a construção de piadas, “nos vitrais do século XV da Catedral de York, macacos, ao invés de homens, inspecionam frascos de urinas, um pastiche indecente da atividade médica na cidade. Em peças de teatro, médicos desajeitados também ofereciam alívio cômico por meio da bexiga” (2018, p. 271. tradução minha).

Outras ideias também estavam fortemente vinculadas ao ofício médico no período tardo-medieval. No século XII, com um novo contato com fontes filosóficas e médicas gregas devido às trocas de conhecimento com os árabes, emerge uma forma aristotélica de praticar e compreender as artes médicas. Essa percepção é fundamental para a compreensão da figura explorada nas Danças, assim como o seu nome, o físico. Ademais, tal abordagem não é a única

³⁴ É possível encontrar referências à prática da uroscopia, como manuais médicos ensinando a realizar a leitura apropriada da urina, a partir do século VII (Hartnell, 2018, p. 271).

presente na sociedade, pois ela passa a dividir espaço com perspectivas religiosas e poucos manuais clássicos que já eram utilizados há séculos (Silva, 2016, p.44).

É importante destacar que, principalmente ao se tratar de uma perspectiva religiosa, é necessário se desfazer de ideias cristalizadas do medievo. O imaginário popular associa o período a um momento de fé cega, retrocesso, barbárie e muita ignorância, o que é coroado pelo conhecido nome de Idade das Trevas. A Igreja estaria no cerne de toda essa situação, sendo responsável por reprimir qualquer conhecimento ou posicionamento que fosse de encontro a seus interesses. Essa visão errônea é incapaz de abarcar a complexidade do período, afinal a Idade Média corresponde a um recorte temporal de dez séculos, e todas as nuances dele, sejam elas geográficas ou temporárias. Ela pode ser questionada de inúmeras formas, sendo uma delas a prática da medicina e como diferentes visões da cura eram exploradas.

Dessa forma, um ponto importante a ser debatido é a força da Tese do Conflito na historiografia da medicina medieval. Fundamentada na concepção de que ciência e religião são forças antagônicas, a ideia pode ser relacionada ao pensamento de dois intelectuais do século XIX: John William Draper e Andrew Dickson White.

O químico e físico John William Draper defendia que a expansão do cristianismo e os interesses políticos da Igreja Católica iriam de encontro à razão e a ciência. Dessa forma, ambos seriam incapazes de coexistir de maneira pacífica, como é possível ver no trecho de sua obra *The history of the conflict between religion and Science*,

A história da Ciência não é um mero apanhado de descobertas isoladas; é uma narrativa do conflito entre duas forças em competição, a expansão da força do intelecto humano de um lado, e a compreensão advinda da fé tradicional e dos interesses humanos de outro. (DRAPER, 1874: VI apud Borgongino, 2015)

Já o historiador Andrew Dickson White opunha a fé e a ciência em suas obras *The Warfare of Science* (1876) e *A History of the Warfare of Science with Theology in Christendom* (1896). Ao contrário de Draper, ele tinha uma perspectiva um pouco mais tolerante em relação à Igreja Católica, reconhecendo alguns valores e ações da instituição, como atos de caridade e a luta contra a servidão (Borgongino, 2015, p.69). Entretanto, o autor igualmente criticava os interesses religiosos e declarava que a religião havia causado prejuízos à ciência. White, ao defender isso, compreendia que o distanciamento entre ciência e fé era benéfico e levaria ao progresso histórico.

Como é frisado por Bruno Borgongino, ambos os autores obtiveram grande sucesso comercial deixando suas marcas na historiografia sobre a medicina (2015, p. 70). Dessa forma, mesmo que indiretamente, a concepção central da Tese do Conflito se mostra presente, influenciando a análise das práticas da medicina e das ciências naturais no medievo. A fim de

evitar generalizações e leituras superficiais decorrente dessa influência, assim como contrapor as ideias presentes da Tese, o seguinte trabalho busca fazer uma leitura da medicina na Idade Média que abarque suas complexidades. Assim, parte-se de como uma perspectiva religiosa era utilizada para encarar as práticas médicas.

Desde o início da Idade Média, os santos eram figuras importante para o tratamento de enfermidades. A cura viria principalmente do culto às relíquias. Os poderes poderiam residir em seus ossos, demais partes do corpo e até mesmo na poeira que entrou em contato essas figuras. Toma-se como exemplo o caso de Oswald, rei da Nortúmbria, um cristão que foi morto em batalha em 642. Após seu falecimento, fiéis buscavam a cura em seu corpo e em locais que ele havia tocado, incluindo poeira e a terra do local em quem ele poderia ter caído. Acreditava-se que, caso misturada com água e ingerida, a terra teria propriedades de cura, e tal crença tinha tanta adesão que era possível encontrar em um enorme buraco no local de sua possível morte e contato com o chão (Poterfield, 2005, p. 69).

O culto às relíquias era parte importante da vida medieval, sendo associado, como apontado, principalmente à cura, mas perpassava, também, outros aspectos da sociedade. Uma vez que havia todo um envolvimento coletivo em torno desses objetos, propiciavam a formação de verdadeiras rotas de comércio. Nos lugares de veneração, ocorriam a venda de serviços e produtos que dividiam espaço e atenção dos fiéis. Além disso, construía-se e reformava-se igrejas para uma acomodação devida de suas relíquias. Essa devoção também tinha implicações no âmbito da medicina, principalmente para a sua prática nos mosteiros. Para atender as demandas relacionadas às relíquias, os monges reorganizavam os espaços que viviam, criando espaços para que peregrinos pudessem descansar e tratar suas enfermidades. Formavam-se centros médicos, com farmácias e facilidades para o cuidado, além do acompanhamento de toda a mencionada rede comercial que margeava o culto às relíquias e seus milagres (Poterfield, 2005, p.70).

Dessa forma, é possível ver que a fé ocupava um lugar central no entendimento das doenças e seus cuidados. Como é colocado por Amanda Poterfield, vivia-se uma relação quase simbiótica entre a medicina, a Cristandade e, de certa forma, a vida monástica (2005, p. 71). Essa dinâmica, no entanto, não exclui a prática da medicina conhecida durante a Antiguidade, ou seja, não se baseia somente no poder dos santos, mas apresenta uma visão complexa e múltipla da saúde.

A ação de figuras santificadas era tida como basilar para o tratamento das doenças, mas não era a única forma de buscar caminhos para a cura dos enfermos. O contato com obras clássicas, principalmente hipocráticas e galênicas, permitia que esses conhecimentos fossem

usados. Monges, ao mesmo tempo que confiavam nos poderes divinos, faziam uso de manuais de medicina oriundos dos saberes de Hipócrates ou Galeno e preparavam remédios herbais, com base em tradições locais pagãs (Poterfield, 2005, p.71). Existia uma dinâmica de complementaridade, em que inúmeras visões eram aceitas e praticadas em conjunto.

O pensamento crítico e racional era presente e estimulado. David Lindeberg destaca que intelectuais medievais, buscando compreender o mundo em que viviam, faziam uso de ideias compreendidas atualmente como científicas, que eram desenvolvidas ao lado de um pensamento cristão (2003, p.8). Essa relação, no entanto, não pode ser encarada com lentes da modernidade, o que consistiria em uma visão anacrônica e limitada. Uma visão do mundo natural, de acordo com a patrística, o compreenderia juntamente à teologia e à religião (Lindeberg, 2003, p. 9). Porém, era reforçada a necessidade de tomar consciência de que a vontade de Deus era superior, assim como Seu poder de cura. Amanda Poterfield cita o caso narrado por Gregório de Tours, em que Leunast, arqui-diácono de Bourges, no século VI, buscou diferentes formas de tratar a catarata que o acometia, porém apenas uma se mostrou verdadeiramente capaz de o curar.

Tendo ‘buscado a ajuda de vários médicos’ sem sucesso, Leunast viajou ao santuário de São Martinho e permaneceu lá por semanas, rezando e jejuando até o dia da festa do santo chegar e sua visão começar a clarear. Não satisfeito com esse milagre, no entanto, o homem buscou remédios com um judeu, ‘que sangrou seus ombros com ventosas, cujo suposto efeito seria melhorar sua visão’. Mas no momento em que o sangue foi removido, a cegueira total retornou. Desejando perdão e alívio, o arqui-diácono retornou a São Martinho para outra longa estadia, mas suas orações foram rejeitadas, ele ousara tentar melhorar um milagre por meio dos ‘remédios terrenos’ de um judeu (2005, p. 82. tradução minha).

Há uma clara intenção de comprovar a superioridade dos milagres diante de outras práticas da medicina, principalmente se são praticadas por um não-cristão, como é o caso do judeu narrado por Gregório de Tours. Ao mesmo tempo o autor frisa a importância da cura através da espiritualidade, existem relatos do próprio Gregório que indicavam que ele também fazia uso de manuais farmacológicos clássicos, valorizando as práticas médicas e reconhecendo seus benefícios (Poterfield, 2005, p.71).

A didática cristã reforça que, mesmo nessa dinâmica de complementaridade, a cura estaria dependente da vontade de Deus e dos santos e a medicina terrena age como um impulso para a ação dos milagres (Flint apud Poterfield, 2005, p.82). Como é frisado por Jacques Le Goff e Nicolas Truong, isso ocorre porque a alma e o corpo estariam intrinsecamente ligados, o exterior seria incapaz de existir sem o interior. Toda cura física perpassaria a cura espiritual, pois a medicina da alma é fundamental para a recuperação do corpo doente (2006, p. 117). Nesse sentido, o ato de curar não era limitado apenas aos que praticavam unicamente o ofício da medicina, mas eram também “médicos” os padres, bispos, santos e, principalmente Cristo.

Por outro lado, ideias médicas clássicas acerca da cura coexistiam com esse paradigma religioso na Idade Média, conforme anteriormente salientá-lo. É necessário compreender que conhecimento era esse, quais obras eram consultadas e como elas eram encaradas. Para tanto, é importante definir qual olhar deve ser lançado para a análise dessas práticas, principalmente acerca da existência de um debate científico.

É possível identificar desde a patrística um regime de saber especificamente cristão, com uma linguagem técnica própria para se referir aos elementos e processos da natureza, assim como uma metodologia para experimentos e observação do mundo. Em outras palavras, elementos que são compreendidos enquanto basilares para a definição de ciência. Entretanto, essas práticas, como já foi dito, não eram feitas de forma isolada, sendo incorporadas à filosofia e a teologia, que eram tidas como participantes legítimas e necessárias na investigação do mundo natural (Lindberg, 2003, p.9).

Nesse sentido, surge um questionamento: é possível ou válido chamar as práticas medicinais durante o medievo de práticas científicas? Parte-se do que é colocado por David Lindberg. Para o historiador, existe a possibilidade de usar termos como “conhecimento natural”, “filosofia natural”, ou até mesmo “ciência”. Entretanto, o que se mostra importante, de fato, é reconhecer e atentar para o fato de que o que é praticado na Idade Média não corresponde totalmente ao que é visto na modernidade, trazendo essa consciência na aplicação da terminologia (2003, p.9).

Tendo isso em vista, segue-se para a compreensão de como teorias clássicas compunham o pensamento medieval. Manuais de medicina utilizados no medievo eram fruto de todo um universo intelectual³⁵ em desenvolvimento na antiguidade grega e romana. Nesse período, produções dedicadas à observação da natureza estavam relacionadas às contribuições filosóficas de Platão e Aristóteles, a matemática de Euclides, a astronomia de Ptolomeu e a medicina de Galeno (Lindberg, 2003, p. 10).

Entretanto, mesmo que houvesse uma influência desses pensadores, é necessário compreender que até o século XII, existe um contato limitado com suas contribuições. Isso ocorre pois nem todas as obras gregas tiveram sua tradução feita para o latim. A leitura dessas produções originalmente escritas em grego, tanto durante a Antiguidade Tardia quanto durante os sete primeiros séculos da Idade Média, estava reduzida àquelas que haviam passado por uma tradução, ou latinização (Lindberg, 2003, p.10).

³⁵ Que dialogava não somente com pensamentos acerca do mundo natural, mas também relacionados à poesia, história, retórica, política e ética (Lindeberg, 2003, p. 10).

Dentre esses nomes, Cláudio Galeno ou Galeno de Pérgamo (c. 129 – 216) e seus escritos tinham grande importância no pensamento médico medieval. Proveniente do mundo helenístico, o autor ganhou bastante notoriedade, chegando a ser médico pessoal de imperadores como Marco Aurélio (r. 161 – 180), sendo também autor de, possivelmente, mais de quatrocentas obras em grego. Devido às questões de tradução e conservação, cerca de oitenta delas foram preservadas (Silva, 2016, p.37).

Sua influência pode ser observada em diversos pensadores. Um exemplo é o livro IV da obra *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha. Escrito no século VII, o volume é unicamente dedicado à medicina. Nele, o bispo frisa a importância de equilibrar a energia vital do corpo a fim de curar as enfermidades e permitir que o corpo fique realmente saudável (Le Goff e Schmitt, 2017, p. 175). Esse pensamento é fruto da teoria dos humores, idealizada pelo médico grego Hipócrates e posteriormente sistematizada por Galeno.

A teoria compreende que o corpo é formado por quatro humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. Um indivíduo saudável seria aquele que tivesse todos os quatro humores equilibrados em qualidade e quantidade. Caso algum deles estivesse em excesso, ou em falta, o enfermo sentiria dores ou outros sintomas nos lugares em que há um vazio deixado pelo humor ou um acúmulo no lugar em que ele não deveria estar em grande quantidade. Em outras palavras, as doenças seriam consequência de um desbalanceamento dos humores corporais (Le Goff e Truong, 2006, p.110).

A partir do século XII, novos elementos são introduzidos nas práticas medicinais. A mudança é fortemente relacionada à educação, associada ao crescimento de uma população urbana. Surgiam novos centros de formação, com um público mais variado – mesmo que de forma limitada – e com um currículo distinto do que era visto anteriormente. Nas escolas catedráticas, clérigos e filhos da aristocracia local, mediante um pagamento, juntavam-se para acompanhar as aulas de mestres renomados. Nelas, estudava-se, entre outras disciplinas, a dialética à luz de Aristóteles, que foi essencial para repensar a educação ocidental. A incorporação da dialética aristotélica foi um pontapé para novas questões teológicas e a integração das disciplinas do direito e medicina nessas escolas (Le Goff e Schmitt, 2017, p. 641 - 642). Esses espaços educativos tornaram-se progressivamente mais presentes na sociedade. Os mosteiros rurais passaram a dividir cada vez mais espaço com as escolas catedráticas (Lindberg, 2003, p. 20).

Outra questão de extrema importância para a prática da medicina foi o contato com obras produzidas em grego que não eram conhecidas devido à ausência de suas traduções para o latim. Esse encontro se deu devido as trocas realizadas com o mundo islâmico no Sul da

Península Itálica e em Al-Andaluz, que apresentaram ao mundo cristão as traduções para o árabe, e posteriormente latim ou vernacular, desses escritos clássicos que não eram utilizados na Europa (Lindberg, 2003, p.21). Além disso, foi apresentada também a própria produção literária de médicos muçulmanos, como Avicena (c. 980 – 1037).

O mundo islâmico, configurava um dos centros intelectuais mais importantes do mundo, principalmente em relação à prática da medicina. Existia um profundo conhecimento de obras aristotélicas, hipocráticas, galênicas e diversas outros autores, de forma que o conteúdo dessas produções era incorporado, reinterpretado e expandido (Silva, 2016, p. 40). André Silva destaca que essas contribuições são amplamente abraçadas no mundo médico e intelectual cristão, desde seus manuais e tratados médicos que possuíam desenhos extremamente detalhados do corpo, instrumentos e práticas medicinais, até as próprias interpretações realizadas acerca dos autores gregos e árabes tidos como canônico. “Avicena harmoniza as contradições entre Galeno e Aristóteles, esforço que facilitara a introdução da medicina no meio universitário do Ocidente medieval. Manter-se-á como leitura fundamental nas faculdades de medicina europeias até bem tarde, a par de Hipócrates e Galeno” (2016, p.40).

Havia um verdadeiro interesse em incorporar outras formas de se pensar o mundo utilizadas em outras culturas, que poderiam ser benéficos. Essas novidades eram atraentes para os médicos, que viam oportunidades de melhora nas técnicas utilizadas e chances de se tornarem profissionais melhores, para os alunos, que poderiam adquirir conhecimentos avançados e para os professores, que melhoravam suas reputações (French, 2003, p. 84).

A partir dessas pontes intelectuais e reformas educacionais, emergia uma nova face da produção de conhecimento e dos ofícios ligados a ela. No século XII, foi fundada a primeira universidade na Europa, que é sucedida por várias outras, como é numerado por Lindberg:

A Universidade de Bolonha surgiu em 1150. A Universidade de Paris em seguida, em 1220, Universidade de Oxford em 1220 e outras duas dúzias de universidades antes da metade do século XV. Nessas universidades, estudantes matriculados na faculdade de artes poderiam obter uma educação avançada em lógica, humanidades e ciências naturais. Após completar o currículo de artes, estudantes poderiam prosseguir nas graduações em direito, medicina ou teologia (2003, p.20).

A medicina, então, passa a ser compreendida e exercida de uma maneira diferente, pertencente ao mundo universitário que emergia e dialogava com a escolástica (Silva, 2006, p.42). Dentre as universidades que emergiam, é em Salerno, na Itália que as práticas médicas ganham maior desenvolvimento e projeção. Afinal, a região era um local de grandes trocas entre os ricos mosteiros beneditinos, grupos árabes do sul da Península Itálica, regiões gregas próximas (Hartnell, 2018, p.18).

Os salernitanos possuíam uma perspectiva científica e filosófica da medicina. Partia-se da compreensão que ela compunha a filosofia da natureza. Assim, ela não era somente encarada como uma arte de curar enfermidades, mas pertencia a toda uma compreensão do universo e dialogava com a filosofia, teologia e a poesia (Silva, 2016, p.42). Esse era um conhecimento multifacetado e visava-se construir uma visão ampla não somente do corpo e seus tratamentos, mas também do mundo. Sobre isso, Jack Hartnell pontua que “os melhores estudantes podiam discorrer enciclopedicamente sobre diferentes aspectos da cura física, especialmente aqueles fundamentados em estudos textuais familiares a outras matérias como direito e teologia” (2018, p.20).

Uma vez que a prática da medicina sofre mudanças, é importante compreender como essas novas contribuições afetavam aqueles que se dedicavam a cura e como eles eram denominados. Le Goff e Truong destacam que os contornos de ofício se tornavam mais evidentes e, ainda que a medicina universitária se diferenciasse das leituras teológicas do tratamento das enfermidades, também era validada religiosamente:

Os homens da Idade Média podem recorrer a um outro médico além de Cristo. Pouco a pouco, os médicos da alma – os padres – se distinguem daqueles do corpo – os médicos -. Que vão se tornar ao mesmo tempo sábios e profissionais, assim como uma corporação, um corpo de ofício. Surgem escolas de medicina, assim como universidades em que homens se formam em uma ciência que é considerada, sem dúvida, um dom de Deus, mas, igualmente, um ofício (2006, p. 113).

Em relação a denominação, Silva pontua que a questão semântica se mostra essencial na discussão universitária da cura, pois o termo *medicus* era amplamente utilizado desde a cristandade latina até o século XII. Entretanto, a partir de então, o uso de *physicus* ganha espaço (2016, p. 43-44).

O *physicus*, ou físico, estava relacionado a maior disseminação dessa face filosófica, sobretudo aristotélica³⁶, que compreende a medicina enquanto parte dos estudos do mundo natural. Ele era encarado de maneira mais complexa que apenas um ofício dedicado à cura das enfermidades, pois “os novos cientistas da medicina não eram simples praticantes preocupados com a doença. Eram eruditos estudiosos da natureza, provenientes do florescente meio universitário e com um verdadeiro programa cultural em mente” (Silva, 2016, p.44). Essa figura é apresentada nas Danças Macabras, trazendo sua málula e discursando sobre os anos dedicados ao estudo e a arte da física³⁷.

³⁶ Destaca-se, também as ideias de Boécio de que a *Physica* é “o estudo das coisas não abstratas da matéria, sujeitas ao movimento”, que tiveram sua influência em Salerno e impactaram, também, nessa construção do físico medieval (Silva, 2016, p.44).

³⁷ A afirmação pertence a um trecho da fala do físico presente na Dança Macabra de Guyot Marchant (1485).

Juntamente ao físico, termos como *medici*, *medici chirurgici*, *medici physici* e *mire* também figuravam nas documentações pós século XII (Silva, 2016, p.44). Observa-se, então, que não há uma definição restrita ou engessada da prática da medicina, havendo a possibilidade dos próprios praticantes se reconhecerem enquanto diferentes nomes. Ademais, os físicos pertenciam a um grupo majoritariamente elitizado, pois era restrito a homens que haviam frequentado as universidades, o que exigia um poder financeiro. Devido a essa limitação, nem todos tinham condições, ou a necessidade, de recorrer aos cuidados médicos de um segmento intelectual. Em muitos casos, a atuação vinha com a ajuda de outros ofícios, tidos como mais simples, que não necessitavam da educação formal universitária, como cirurgiões, parteiras, apotecários, barbeiros e dentistas (Hartnell, 2018, p.20).

Reconhecendo essa diversidade de ofícios e visões da cura, a prática da medicina no medievo não poderia ser compreendida enquanto um bloco monolítico ou um conflito de forças antagônicas. Mesmo que houvesse divergências em alguns elementos e termos distintos, existia um diálogo e relações de complementação.

CAPÍTULO III – REPRESENTAÇÕES E IMAGENS

As Danças Macabras estavam presentes em diversos suportes visuais e literários. Espaços como cemitérios, igrejas, mosteiros eram escolhidos por artistas e patronos para retratar em afrescos, esculturas ou tapeçarias, o popular gênero e suas mensagens aterrorizantes e reflexivas sobre a morte. Além disso, com tamanho sucesso, essas obras também eram produzidas em livros, ocupando tanto o centro de seus suportes quanto suas margens.

Quando expostas em afrescos, como o caso da Dança da Igreja de Santa Maria em Berlim, sua disposição na parede do espaço parece transformar o espaço inteiro em um único espetáculo, em que todos que a encontram sentem que, mesmo apenas ao observar, se tornam parte dele. Seus personagens são trazidos com grandes dimensões, quase em tamanho real, com cada figura, mortos ou vivos, tendo cerca de 1,2 metros de altura. Ao serem somadas aos textos, essas imagens ocupavam 2 metros de altura na parede, e se estendiam por mais de 20 metros de comprimento. Ao adentrar o espaço, o visitante estaria adentrando, também, a dança.

A construção dessa obra é propositalmente realizada para que o observador se sinta parte dela, potencializando sua mensagem e reflexões resultantes do reconhecimento de seu lugar dentro das imagens e enquanto um ser mortal e frágil. Um caminho para a compreensão de como se dá essa troca entre obra e observador, o apresentando a um conteúdo e, simultaneamente o inserindo dentro do espetáculo que observa, é a apreensão da representação trazida em sua construção.

Louis Marin (2001) entende a representação moderna³⁸ no campo das imagens³⁹ enquanto um signo. Sua compreensão está relacionada a elementos que vão além do significante e significado, englobando também, o observador – aquele que vê, lê e interpreta a obra –, a sintaxe e semântica. Dessa forma, a análise de uma representação inserida nas Danças Macabras e seus personagens perpassa múltiplos fatores, como a recepção dessa obra pelos observadores, em diálogo com a compreensão do suporte dela e técnicas artísticas utilizadas para produção dessa imagem⁴⁰.

³⁸ Para Marin o conceito de moderno é tratado com limites históricos, epistemológicos e ideológicos mais flexíveis. Nessa perspectiva, encaixam-se em sua definição de representação moderna aquelas que foram produzidas durante o período de 1400 – 1800 (2001).

³⁹ Uma vez que o autor é semiólogo e historiador da arte, ele dedica seus estudos ao campo das imagens, com foco nas representações em pinturas. Dessa forma, o conceito utilizado é pensado de acordo com o que é compreendido por Marin, deixando de lado outras formas de se construir representações.

⁴⁰ Reforça-se o uso de imagem enquanto um termo mais adequado que arte durante o período. Como é indicado por Maria Cristina Pereira (2010), *imago* – assim como figura e história, termos usados para falar do conteúdo plástico e das narrativas presentes nas representações, respectivamente – é fortemente presente na documentação medieval. Seu uso é amplo, englobando não somente imagens visuais, mas também figuras de línguas e figuras mentais. O uso de arte, ou *ars*, é mais relacionado ao saber técnico e habilidades manuais. Além disso, o uso de imagens evita cair em uma hierarquização das produções visuais.

Opta-se pelo caminho de uma análise dessas obras e suas representações através de uma lente semiótica, pois, como destaca Gertsman (2010), ela permite considerar esses objetos de maneira mais complexa, enquanto signos culturais. Objetos esses que são mediados por diferentes atores sociais, trazendo não somente as visões de artistas e patronos ao idealizar e executar as obras um maior foco no papel do observador, mas trazendo, também, como essas obras são apreendidas por esses indivíduos e compreendendo melhor toda uma rede de signos e códigos presentes nas sociedades em que essas Danças Macabras estavam inseridas. Dessa forma, busca-se observar as construções dessas figuras e como elas são representadas. Não há uma intenção de explorar significados intrínsecos nas intenções de artistas expressos em imagens e textos, mas de analisar a comunicação que as obras estabelecem através dessas representações, englobando aqueles que as produzem e os que a consomem.

Assim, considera-se que textos e imagens possuem igual relevância no processo de criação e trocas entre as obras, artistas, patronos e observadores. A análise da documentação, então, deve ser realizada de forma que ambos sejam considerados, sem cair em leituras superficiais e relegando o papel de ilustração dos textos às imagens.

Ademais, é de essencial importância compreender como essa representação se constrói e se organiza. Sobre isso, Marin define que “toda representação *representa* algo; na dimensão ‘reflexiva’, ou opacidade enunciativa, toda representação *se apresenta* representando algo”. (2006 apud Chartier, 2011, p. 19). Nesse sentido, parte-se da noção de que ela é formada por duas dimensões, uma reflexiva e outra transitiva, ou enunciativa. A dimensão transitiva consiste na forma como a representação constrói seu conteúdo, já a reflexiva é a forma com que essa representação é mostrada, o que permite essa apresentação a se mostrar enquanto algo a ser visto e interpretado.

Em relação a dimensão transitiva, é importante ter noção dos diálogos estabelecidos entre a representação e o meio de sua produção, o universo social e cultural em que ela estava inserida. Ao tratar de representações macabras da morte, Ashby Kinch (2013) frisa que morremos em imagens. A morte é um processo impossível de ser vivido diretamente e representado após atravessá-la, ela é inacessível. Como forma de contornar as angústias da ignorância e curiosidades dos possíveis resultados do processo, a humanidade buscou meios de representá-la, seja através de imagens, textos ou a oralidade. O meio como ela, enquanto signo, pode ser representada, no entanto, é diversa, dependendo de variações geográficas, históricas, religiosas e filosóficas. A representação da morte é formada por códigos cambiantes, algo que precisa ser considerado nas análises das Danças Macabras.

Nesse sentido, contribuições de Erwin Panofsky⁴¹ (2017) a respeito de uma metodologia de leitura de imagens se mostram bastante produtivas. O historiador da arte, em seu método de análise, divide a interpretação em três etapas – pré-iconográfica, iconográfica e iconológica – possibilitando uma leitura aprofundada das obras. Cada momento da leitura compreende uma camada da temática abordada nas imagens. Uma primeira etapa trata do reconhecimento da forma pura, cores, materiais usados na produção, e algumas questões de expressão, ou seja, o âmbito dos motivos artísticos, que constituem o tema primário, foco da leitura pré-iconográfica. As imagens, histórias e alegorias correspondem ao entendimento dos temas secundários, interesse da leitura iconográfica. Por fim, o conteúdo, interesse da leitura iconológica, que compreende sintomas culturais, dialogando com questões religiosas, econômicas, filosóficas e históricas.

A leitura iconológica, o ponto central da metodologia panofskiana, se mostra bastante produtivo ao ultrapassar questões que focam apenas nas alegorias e histórias presentes nas imagens e mostram-se bastante limitadas no uso da documentação. Como é frisado pelo próprio Panofsky, ele considera

a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. (...) Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais do que da análise (2017, p.54)

A partir dessa metodologia, é possível traçar um caminho na documentação que perpassa formas, temas e sintomas culturais, permitindo uma maior compreensão do conteúdo das Danças Macabras e as representações trazidas nelas.

Como é evidenciado por Louis Marin (1969), é a partir da sobreposição de códigos presentes no plano de conteúdo das obras – sendo possível aplicar isso tanto às imagens quanto aos textos das Danças – que podemos compreender as individualidades e elementos únicos dessas produções. Assim, como já foi indicado, torna-se necessário compreender melhor a documentação selecionada, reconhecendo seu momento de produção, elementos que compõe a obra, técnicas utilizadas, sua autoria e referências trazidas.

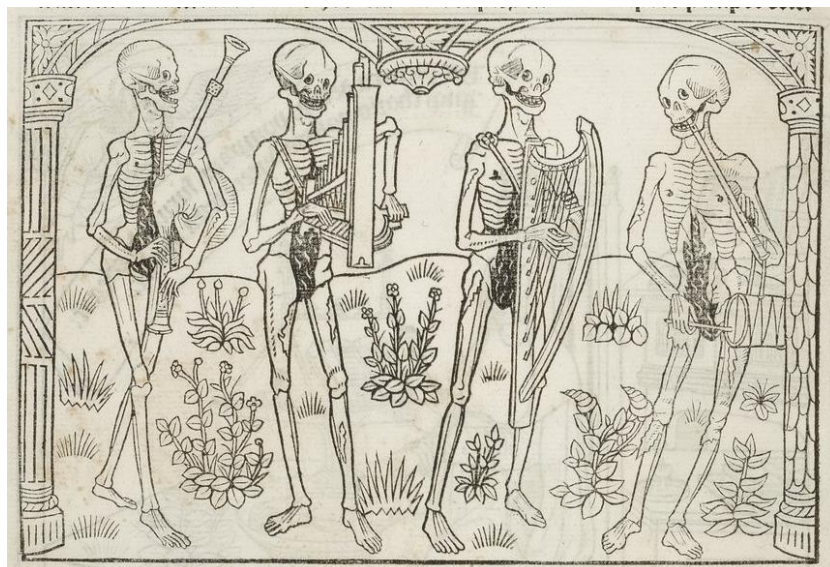
Já em relação a dimensão reflexiva, Marin (2001) elenca dois dispositivos presentes nas obras que trazem a apresentação da representação e permitem a recepção dela enquanto algo que deve ser lido e interpretado. Um primeiro mecanismo a ser considerado pelo semiólogo é

⁴¹ São reconhecidas as críticas feitas por Jean Wirth e Georges Didi-Huberman (Pereira, 2010) a respeito da metodologia de Panofsky no tocante à precisão da leitura iconológica e da rigidez presente em seu método. Há o intuito de encontrar ‘sintomas culturais’ nas imagens, porém diverge-se quanto às intenções diante das imagens, uma vez que não é considerado enquanto um objetivo possível encontrar significados psicológicos intrínsecos e definitivos nelas.

a margem⁴², ela é diretamente relacionada a estrutura de apresentação da representação. Ela pode ser compreendida enquanto a condição semiótica para a visibilidade e legibilidade de uma imagem. Sua importância reside no fato que “ela é uma das condições de possibilidade para contemplar a pintura, a ler e, dessa forma, interpretá-la” (Marin, 2001, p.323, tradução minha). A margem é o que destaca aquilo que precisa ser visto e contemplado pelos olhos do observador, o que torna a representação um espetáculo para a apreciação.

Toma-se como exemplo o que é visto em *La Danse Macabre* de Guyot Marchant, nela há a presença de arcos adornados⁴³ que margeiam os personagens. Esses ornamentos delimitam as figuras e as afastam dos textos que também são presentes na folha. A partir deles, a imagem se torna um espetáculo em si mesma, dirigindo o olhar do observador e o inserindo dentro da narrativa sem depender dos versos que a acompanha.

Figura 1: Quatro músicos mortos destacados pelos arcos ornamentados



Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189⁴⁴

O outro dispositivo enunciativo da representação está mais relacionado à estrutura de recepção. Uma vez que a margem da imagem permite o direcionamento do olhar do observador, esse mecanismo estabelece uma articulação com a dimensão transitiva, criando pontes entre o observador e o conteúdo exposto.

A figura do ‘comentador’ é um dos responsáveis por esse contato entre as dimensões. O comentador seria um personagem, ou elemento, inserido propositalmente pelo artista a fim de

⁴² Em *On Representation* (2001), são empregados os termos *frame*, *cadre* e *cornice*. Aqui, lida-se com uma leitura flexível do dispositivo, enquanto os limites físicos da imagem, o que a divide do suporte em que está exposta, a tradução para moldura não seria tão adequada. Assim, opta-se pelo uso de margens.

⁴³ Tais arcos também são presentes em obras de outros gêneros, sendo comuns em imagens medievais.

⁴⁴ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 22 dez. 2023

trazer essa articulação. Ele não tem o papel de participar emocionalmente do conteúdo dessa obra, mas de trazer um convite para a participação emocional do observador, o inserindo na narrativa que é construída nas imagens. Marin o descreve como uma metafigura, que apresenta funções complexas que se interligam, trazendo a apresentação da representação dentro da própria imagem (2001, p.326). Em sua função,

Ele articula o gesto de mostrar uma parte (a parte essencial) do que é representado e o gesto de olhar para o observador, e faz isso por um sinal de paixão, que é a ação (movimento) em relação ao que é representado e reação (movimento) em relação o observador (Marin, 2001, p.327, grifo do autor, tradução minha).

Nas Danças Macabras, podemos encontrar o ‘comentador’ na figura da autoridade. No início das obras, um personagem clérigo – normalmente de uma ordem mendicante, principalmente franciscanos – é representado convocando os participantes da próxima dança e os advertindo – assim como o observador - sobre o início do espetáculo que os aguarda. Ele, por sua vez, não participa da cerimônia, sendo trazido dentro da obra, e em alguns momentos sem grande distanciamento físico dos outros personagens. Entretanto, ele é sempre retratado em um lugar à parte, seja em páginas separadas nos livros ou com algum objeto entre ele e os outros nos afrescos. Na Dança Macabra de Berlim, por exemplo, o frade está atrás de um púlpito, trazendo apenas a mensagem acerca do futuro que os aguarda, sem participar. Ao cumprir sua função de levantar um espelho para a autorreflexão dentro da obra, ele é responsável tanto por trazer o observador para dentro da dança, guiando seu olhar ao longo da obra, quanto evidenciar o conteúdo que deve ser apreendido.

Figura 2: A autoridade na Dança Macabra de Berlim (1490)



Fonte: HAGSTRØM, Martin. **The Dance of Death in Berlin**.⁴⁵

Outro aspecto que deve ser considerado na análise das Danças Macabras e suas representações é o entendimento das imagens no medievo. É conhecida a colocação do papa Gregório I ou Gregório Magno, em que ele defende a imagem cristã como “a bíblia dos iletrados”. Apesar de não corresponder às intenções originais do clérigo⁴⁶, essa visão tornou-se a principal compreensão de como a arte era vista durante a Idade Média. Ela é, no entanto, uma concepção limitada e generalista, afinal, como é apontado por Maria Cristina Pereira (2010, p.12), como é possível explicar vitrais góticos expostos em locais impossíveis de serem vistos a olho nu apenas sob uma ótica didática?

Jérôme Baschet comenta que as imagens medievais são associadas a três funções principais por filósofos e teólogos medievais: ensinar, relembrar e emocionar (1996, p.8). Entretanto, ainda que essa seja uma leitura mais multifacetada que uma simples “bíblia dos iletrados”, ela também se mostra enquanto uma visão engessada, que não contempla totalmente a complexidade visual e cultural da Idade Média.

Ao tratar dos seus usos⁴⁷, Baschet (1996) comenta que é possível comparar as imagens a uma caçarola que tem como ideia principal cozinhar alimentos, mas que pode ser utilizada de inúmeras formas distintas, sendo limitado compreendê-la enquanto um mero objeto utilizado para o preparo de um prato. É possível usar uma panela como decoração, como obra de arte, como vaso de flores ou um jarro para recolher a água de uma goteira. Além disso, ela pode, também, possuir uma conotação afetiva, assumindo um valor emocional. Assim como as caçarolas, as imagens não possuem usos fixos e únicos, podendo ser objetos de diferentes funcionalidades.

É importante destacar que esses usos não eram encarados com distanciamentos bem definidos, isolados, mas se misturavam, assumindo papéis múltiplos e até contraditórios. Além disso, as imagens não eram encaradas enquanto puras representações, mas principalmente enquanto objetos, coisas. Característica essa que

dá origens a usos, manipulações, ritos; objeto que é escondido ou revelado, vestido ou despido, às vezes beijado ou comido (consideramos que a hóstia muitas vezes carrega

⁴⁵ Disponível em: <http://www.dodedans.com/Eberlin.htm>. Acesso em: 22 dez. 2023.

⁴⁶ Essa não é uma definição sistemática da imagem no medievo, mas uma reposta dada pelo papa de um debate com Sereno de Marselha, um bispo iconoclasta no século VI (Baschet, 1996, p. 8).

⁴⁷ Existem debates acerca do uso do termo função. Baschet (1996) ressalta que o seu emprego está mergulhado em uma noção funcionalista durkheimiana da sociedade, em que cada componente social exerceria um papel bem definido, preciso e necessário no meio que estava inserido. Tal visão é questionada dentro do campo sociológico e se mostra ainda mais inviável no tocante das imagens medievais. Como forma de contornar essa questão, o autor considera o uso de “modos de funcionamento”, focando no plural e, consequentemente na multiplicidade e complexidade do objeto, assim como “usos”, que traz uma carga mais voltada para a concretude e noções práticas das imagens.

uma imagem); um objeto que convoca orações, respondendo às vezes com palavras ou sons, com gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), exigindo também doações materiais. E quando esse não é o caso, pelo menos a imagem se adere a um objeto ou a um lugar que possui em si mesmo uma função, um uso, seja ele um altar, um manuscrito ou um objeto litúrgico (Baschet, 1996, p. 9, tradução minha).

A sua compreensão, dessa forma, ultrapassa a busca por questões internas, formais e iconográficas. Ao trazer essa abordagem, o autor vai de encontro ao que é tradicionalmente visto na História da Arte desde o século XIX, em que os objetivos principais giram em torno do conteúdo iconográfico das obras e seus temas e sua genealogia, distanciando essas imagens dos contextos históricos de suas produções. Figuras, já citadas, como o historiador da arte, Erwin Panofsky e os medievalistas Jérôme Baschet e Jean-Claude Schmitt contribuíram, ao longo do século XX, para uma mudança no olhar e uma complexificação do pensamento a respeito de reflexões teórico-metodológicas dentro do campo das imagens (Pereira, 2010). Nesse sentido, ao trazer um olhar cultural para esses objetos, não se trata apenas do que a obra representa e seus significados, mas o que ela é, sua “coisidade”⁴⁸ e os seus usos, abrangendo tanto seu conteúdo quanto seu uso na prática.

Esse caráter material da imagem, parte do conceito intitulado imagem-objeto por Baschet, é peça chave para o entendimento da cultura no medievo. Uma vez que seus usos estavam associados a funcionalidade, faz-se necessário compreender como se dava essa ponte entre conteúdo, seus significados e representações, sua “coisidade” presente nos usos e, também, os agentes envolvidos nelas. As imagens-objetos residem um local que varia entre dois polos opostos: um objeto produzido e encarado com intenções puramente funcionais, sem qualquer tipo de adorno ou detalhe visual, e uma imagem “pura” (Baschet, 1996, p.12). Elas se deslocam entre esses extremos, trazendo destaque para a materialidade e o poder que carregam.

É interessante notar que, ao se deslocar e apresentar funcionalidades diversas, as imagens-objetos são corpos vivos, que se conectam ao espaço que estão modificando-o e sendo modificados por ele, assim como sofrem transformações ao longo do tempo e a partir das necessidades impostas a elas. Ao mesmo tempo que são vivas, são passivas da morte e perda de poder. Afinal, sua vida, e consequentemente o fim dela, dependem das experiências da esfera da imaginação e da crença em sua eficácia. Como é colocado por Jean-Claude Schmitt, as imagens estavam articuladas aos sentidos (*sensus*) e a imaginação (*imaginatio*), assumindo o poder de transformar alma e carne dos seus observadores, transitando entre os corpos e modificando ambos imagem e observador (2007, p.368), para isso, deveria existir a crença que esse fenômeno era possível e real.

⁴⁸ Compreende-se coisidade enquanto o caráter material das imagens, seus usos práticos na sociedade. É a sua importância que leva Baschet a definir a imagem medieval enquanto imagem-objeto ou imagem-coisa.

Destaca-se como a funcionalidade das imagens está relacionada a localização espacial dessas produções. Obras como as Danças Macabras, que estavam expostas em locais frequentados por muitas pessoas, na altura dos olhos e em grandes dimensões tinham objetivos e impactos diferentes daquelas que estavam presentes em livros de horas encomendados ou em mosteiros isolados. Sobre esses papéis e lugares, Pereira (2010) compreende uma interlocução entre as imagens, ou imagens-objetos, e interesses pedagógicos, tão citados e conhecidos, mas também políticos e econômicos. Poderia, ainda, demonstrar tanto a identidade do portador quanto reforçar sua autoridade para uma comunidade interna ou externa. Como já foi destacado, é possível encontrar obras que mesclavam dois ou mais papéis em seus usos.

Ademais, há o uso de ornamentações, que não somente apresenta uma função estética. A decoração serve como um meio de honrar (conceder *decus*), mas também

trabalha de forma mais sutil, como um ‘intensificador’, como um ‘advérbio, um comparativo ou ainda uma entonação’ entre as diferentes partes da imagem (...) A ornamentalidade é, pois, portadora de sentido (ou de sentidos), e pode desempenhar muitas outras funções que a de propiciadora de *decus*: funções iconográficas, simbólica, expressiva, sintática, emblemática, ritual ou mágica (Bonne, 1996, 1996 apud Pereira, 2010, p.16).

Ao tratar das imagens, perpassa-se seu conteúdo, apresentação, usos, localização e atores envolvidos em sua autoria e produção. A respeito do último, encontra-se dificuldades em diferenciar esses agentes e suas funções, que podem ser relacionados ao artista, conceitor e comitente. Assim como o que é visto nas imagens, seus papéis eram fluidos e poderiam ser exercidos simultaneamente, havendo casos em que havia pouca diferenciação entre eles (Pereira, 2010).

Uma vez que a prática de assinatura não é tão presente no medievo, sendo mais comum a partir do Renascimento, as inscrições presentes nas obras eram ambíguas. Ao ler *me fecit* ou *hoc fecit* ao lado de um nome próprio, é possível apreender que esse indivíduo estava envolvido em sua produção, entretanto, o papel exato que ele exercia na sua execução não se mostra tão claro, podendo ter sido artista, arquiteto ou idealizador (Pereira, 2010, p. 18).

Questões regionais são bastante consideradas na análise dos artistas medievais (Pereira, 2010, p. 20), pois muitas vezes suas identidades eram relacionadas às regiões em que suas produções estavam presentes. Outra característica forte desses artistas era a mobilidades, já que muitos atuavam em diferentes comunidades, principalmente escultores. Esse fenômeno evidencia, por meio das imagens e suas inscrições, redes culturais e comerciais, marcadas por interesses que perpassavam questões religiosas, políticas e de poder presentes nas sociedades que estavam inseridas.

Por fim, estão as figuras do conceptor, idealizador “intelectual” da obra, e o comitente, idealizador material e financeiro. Pereira pontua que registros a respeito dos conceptores são ainda mais rarefeitos, mas as referências encontradas demonstram um processo bem estruturado, com uma evidente bagagem histórica e intelectual, pensado nos mínimos detalhes, indo de encontro a uma construção de artistas medievais ignorantes e totalmente submissos (2010). Já os comitentes, por sua vez um pouco mais numerosos, eram normalmente membros da elite, fossem eles clérigos ou leigos. Considerando que as produções demandavam bastantes recursos financeiros para custear os materiais utilizados, principalmente pigmentos e materiais preciosos utilizados nas obras, como marfim e mármore para as esculturas e relicários e ouro e pedras presentes nos mais diversos tipos de imagens (Pereira, 2010).

Dessa forma, pensar nas Danças Macabras e nos elementos visuais e textuais presentes nelas envolve todo um universo cultural, que necessita de uma articulação entre as obras, seus receptores e produtores, mas não somente isso. Faz-se necessário compreender, também, as redes que perpassam os planos de conteúdo e apresentação, os usos dessas produções e locais de suas produções a fim de trazer uma visão aprofundada e multifacetada.

CAPÍTULO IV - REPRESENTANDO OS FÍSICOS

Facilmente identificado pelo seu característico objeto de trabalho, a mátula, o físico é uma figura amplamente presente nas Danças Macabras. Sua representação é evidente desde a Dança Macabra do cemitério parisiense de *Saints Innocents*, reconhecida como a primeira do tema, o que demonstra a importância de sua aparição e das reflexões resultantes dela. Trazido como um indivíduo símbolo do saber, ele mescla sua representação enquanto clérigo a elementos visuais e frases que evidenciam sua relação com crescente universo do conhecimento da medicina universitária, em uma interação coesa e nada contraditória. Diante dessa dualidade, o físico é apresentado como um indivíduo signifiante na compreensão dos lugares sociais dos praticantes da medicina e das relações entre fé e razão durante o medievo.

Uma vez que o afresco do cemitério foi destruído no século XVII, as obras produzidas pelos artistas que tiveram contato com o original se mostram fundamentais para a análise dessa atmosfera macabra inicial do século XV e as impressões do físico nesse período. Assim como John Lydgate⁴⁹, o artista e editor francês Guyot Marchant foi inspirado pela Dança e produziu uma versão que passou por diferentes reimpressões e se tornou bastante conhecida na Europa, ajudando a popularizar o tema no continente (Schmitt, 2017).

Intitulada *La Danse Macabre*, a obra de Marchant consiste em xilogravuras impressas em um livro que trazem tanto imagens dos personagens presentes no afresco quanto textos, retratando o momento que as figuras são surpreendidas pela chegada da morte e um breve diálogo entre cada figura e o morto que o acompanha. A primeira versão foi publicada⁵⁰ em 1485, mas devido ao grande sucesso, novas impressões foram feitas em 1486, mais elaboradas, com a adição de mais dez personagens e mais versos. Nessa nova edição, ele também adicionou o discurso do rei morto e uma dança macabra das mulheres, já que as anteriores não apresentavam personagens femininas, e somou o tema a outras obras do gênero macabro, como o Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos; o Debate entre a Alma e o Corpo; e o Lamento da Alma Condenada⁵¹. A recepção também foi positiva, o que resultou na obra sendo posteriormente resgatada e ampliada em 1491 (Gertsman, 2010, p.8). Enquanto a primeira edição correspondia a uma homenagem e reprodução do afresco parisiense, *Le miroir salutaire* já demonstra um salto artístico, um desdobramento do macabro e das reflexões que o artista

⁴⁹ Artista e monge responsável por disseminar as Danças Macabras na Inglaterra após conhecer o afresco do cemitério em uma viagem à Paris.

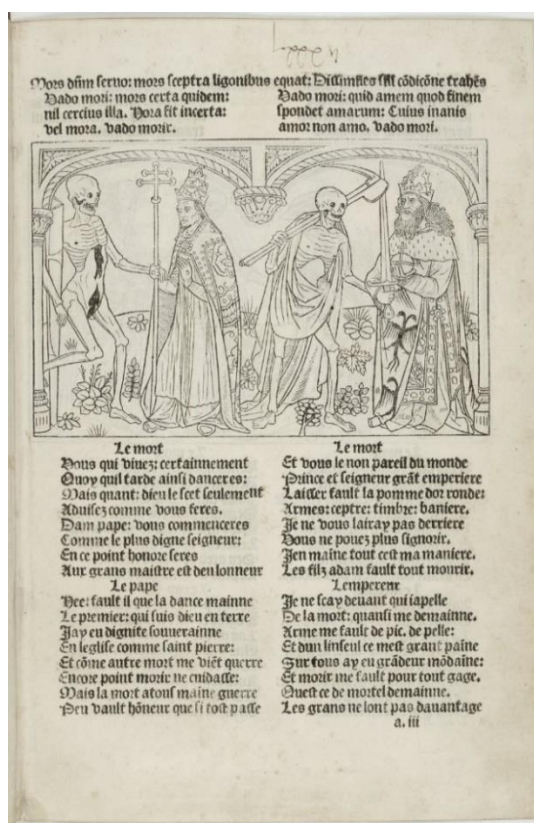
⁵⁰ A primeira edição da Dança foi originalmente impressa em Paris, mas, posteriormente, tornou-se propriedade do mosteiro de Grande Chartreuse e hoje é preservada pela biblioteca municipal de Grenoble. Já a versão de 1486 permaneceu em Paris e é conservada pela biblioteca nacional francesa (Jugan e Ungeheuer, 2020).

⁵¹ Do original *La complainte de l'âme damnée* ou *La complainte de lame dampnee*.

visava estimular ao enriquecer, expandir e relacionar os temas. Nela, um espelho é levantado para a sociedade fazendo com que a mortalidade seja encarada pela audiência de diferentes formas.

Devido a necessidade de adaptar o afresco a xilogravura, o editor fez a escolha de separar em pares as figuras que possivelmente estariam ordenados em uma cadeia contínua. A estrutura presente nas obras de Marchant se transformou em um marco estilístico, dando corpo a um padrão visto em outras danças (Schmitt, 2017, p.241). Os quarenta personagens⁵² são apresentados em pares formados por um clérigo e um leigo, que são acompanhados individualmente por um cadáver. Eles são organizados de acordo com o lugar social que ocupam, ou estados como é frequentemente utilizado na documentação, com os mais poderosos sendo levados primeiro, sucedidos por outros membros da sociedade até o encerramento com a presença dos mais marginalizados. Como já foi destacado, embaixo de cada uma das imagens é encontrado o pequeno texto que ilustra o momento que o morto adverte sobre seu fim iminente e concede uma réplica final ao vivo, que não tem outra opção senão aceitar o seu destino.

Figura 3: O Papa e o Imperador em La Danse Macabre (1486)



Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189⁵³

⁵² Considera-se a edição de 1486 na contagem. Como são adicionados dez personagens, o livro original de Marchant contava com trinta figuras da sociedade sendo representadas.

⁵³ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/> Acesso em: 22 dez. 2023

Ao longo da impressão, os membros da sociedade são ordenados da seguinte forma⁵⁴: O Papa e o imperador; o cardinal e o rei; o legado e o duque; o patriarca e o condestável; o arcebispo e o cavaleiro; o bispo e o escudeiro; o abade e o oficial de justiça (meirinho), o astrólogo e o burguês; o cônego e o mercador; o professor (acompanhado por um aluno, que permanece em silêncio) e o soldado; o cartuxo e o sargento; o monge e o usurário; o físico e o jovem enamorado; o advogado e o menestrel; o padre e o camponês; o promotor e o carcereiro; o peregrino e o pastor; o franciscano e a criança; o clérigo e o eremita; o alabardeiro e o louco.

Na sua localização fica claro que ele é retratado enquanto um membro do clero, assim como os personagens do astrólogo e do advogado. Entretanto, em suas representações, nenhum desses ofícios é relacionado a alguma prática religiosa ou a uma vida espiritual rica, mas são relacionados aos estudos, à ciência e são empregados termos usualmente vistos nessas áreas⁵⁵.

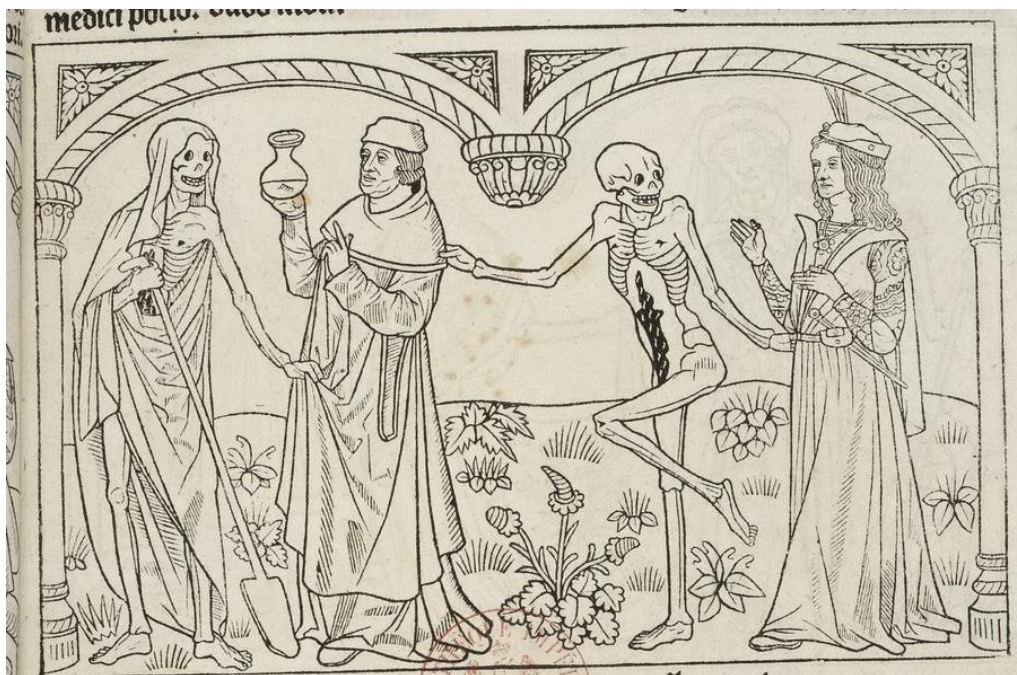
Observa-se, também, que, de acordo com essa distribuição das figuras, o físico ocupa uma posição mediana, próxima das classes mais baixas, não tão privilegiada, mas tampouco totalmente marginalizada. Ele é pareado com o jovem enamorado (*le amoureux*), uma figura idealista, gentil e um pouco vaidosa, que mostra o contraste entre a inocência da juventude e a universalidade impiedosa da morte.

Em relação a sua representação construída nas imagens, é possível ver que seu objeto de trabalho é essencial na sua composição visual. Além de servir como principal elemento de reconhecimento do personagem, ele é utilizado por Marchant como parte da construção da narrativa da obra. O físico coloca a mática entre o seu corpo e o corpo do *transi* que o chama, observando a urina no frasco fixamente enquanto evita reconhecer a presença de um cadáver em decomposição ao seu lado. Essa é, visualmente, uma demonstração de sua rejeição inicial, de um indivíduo que ainda busca nas suas práticas médicas uma saída para a situação que se encontra. O morto, por sua vez, puxa as vestes do físico na altura de sua virilha, e, imerso em um tom irônico, o observador pode reconhecer o fim de sua vida no mesmo local em que o físico insistia em encontrar uma solução para a morte iminente. Seu comportamento contrasta com o do jovem enamorado, que o percebe e encara a morte nos olhos, mesmo que, inicialmente, não queira aceitar seu destino, pois ainda levanta os braços em um movimento de afastamento.

⁵⁴ Foram adicionados na edição de 1486, os seguintes personagens: o legado; o duque; o professor; o soldado; o promotor; o carcereiro; o peregrino; o pastor; o alabardeiro e o louco.

⁵⁵ São utilizados os termos ciência e grau (no original, *science* e *degrez*) na fala do astrólogo. Já na do físico é visto ciência e estudos (no original, *science* e *estudie*). E, em relação ao advogado, são feitas referências a processos, sentenças e a justiça de maneira irônica, trazendo um paralelo entre o que ele estava acostumado a lidar em vida e o que deveria encarar, espiritualmente, diante do fim dela.

Figura 4: O físico e jovem enamorado em La Danse Macabre (1486)



Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189

No diálogo presente nos versos que acompanham a imagem, é possível ver uma interação que decorre de maneira semelhante ao que é ilustrado. Em sua fala o morto declara ao físico:

Doutor, com toda sua urina
 Veja-se, aqui, perguntando:
 Uma vez que seu conhecimento da medicina
 É suficiente para poder questionar
 Mas a morte vem até ti perguntando
 Como os outros tu deves morrer
 Não podes contradizê-la
 Bom médico é: quem sabe se curar.⁵⁶

Observa-se, então, que o morto reconhece uma resistência inicial do físico, que está evitando reconhecer sua presença, e usa de seus conhecimentos médicos para tentar burlar a morte, questionando a fatalidade desse encontro ao tentar ler “toda sua urina”. O *transi*, no entanto, põe em xeque os limites da aplicação de seu saber, pois ele ainda é humano e “como os outros deve morrer” e não é capaz de contradizer a morte. Por fim, como é bastante visto no gênero macabro, o físico é provocado e lembrado novamente das suas capacidades limitadas, pois, apesar de grande conhecimento, é incapaz de se curar.

⁵⁶ Os diálogos selecionados são traduções feitas com base nas transcrições disponibilizadas por Elina Gerstman (2010) e Didier Jugan (2020). No original lê-se: “*Medecin a tout vostre orinne/Voies vous icy quamander:/Jadis sceutes de medicine/Asses pour povoir commander./Or vous vient la mort demander./Co[m]me autre vous convient morir:/Vous ny poves contremander./Bon mire est: qui se scet guerir.*”

Outro ponto importante é o reconhecimento de seus saberes e a validade de seu ofício. A prática da medicina universitária não é criticada, questionada em tom de reprovação ou é feito um contraponto entre ela e visões mais espirituais da cura de forma que uma medicina praticada pelos santos fosse superior. Mesmo provocando e insinuando que ele não seria um bom médico pela incapacidade de se curar, o morto reconhece que ele possui um amplo conhecimento, apenas não é imortal.

Em contrapartida, o físico responde:

Por muitos anos, na arte da física
Eu dediquei todo meu estudo
Vi ciência e prática
Para curar muitas doenças
Eu não sei o que responder
Mas não há erva ou raiz
Nem qualquer outro remédio
Contra a morte não há cura⁵⁷

Apesar do estranhamento visto na imagem e na fala do morto, o físico reconhece que não há muito a ser feito diante da morte. Mesmo tendo estudado e praticado a medicina por muitos anos, ele se encontra sem resposta e percebe que é incapaz de reverter sua situação. Assim como na fala do *transi*, seu tempo dedicado à arte da física não é tido como algo negativo ou carregado de arrependimento, mas como um conhecimento humano e, consequentemente, limitado. Ao aceitar sua fragilidade diante da força imparável do morrer, o físico encerra com uma referência à máxima latina “*Contra vim mortis, non est medicamen in hortis*” e professa a fala característica de seu personagem nas Danças: Não há erva ou raiz capaz de o curar. Contra a morte não há cura.

Uma segunda Dança Macabra a ser considerada é o afresco da Igreja de Santa Maria, ou Marienkirche, localizada em Berlim, Alemanha. Diferentemente da Dança de Marchant, a obra foi comissionada por uma comunidade pequena, sem se saber ao certo quem foi o patrono responsável pela sua encomenda, ou artistas reconhecidos envolvidos na sua criação. A realização do afresco é datada de 1490, entretanto, a obra foi coberta com cal por volta do século XVII e permaneceu ocultada até o momento que foi redescoberta em 1860. Atualmente, a obra continua exposta na igreja, porém apresenta algumas falhas, dificultando a leitura de certos trechos dos diálogos dos personagens. O físico, entretanto, não foi prejudicado.

Sua produção foi vista como algo peculiar. Isso ocorre porque durante o século XV, a cidade de Berlim contava com pouco mais que oito mil habitantes e era considerada pobre e

⁵⁷ “Long te[m]ps a que[n] lart de phisque/Jay mis toute mon estudie./Javoye science et pratique./Pour guerir mainte maladie./Je ne scay que je contredie/Plus ny vault herbe ne racine:/Nautre remede quoy quon die./Contre la mort na medicine.”

culturalmente limitada, ao ponto que o monge beneditino Johannes Trithemius⁵⁸ brincou que seria mais fácil encontrar um corvo branco do que um indivíduo verdadeiramente instruído naquelas regiões (Gertsman, 2010, p.134). Porém, assim como em outras cidades próximas⁵⁹, existia uma necessidade de participar dessa atmosfera macabra e possuir uma Dança⁶⁰.

A igreja estava localizada no centro de Berlim, próxima ao mercado, à prefeitura – que também contava com um pequeno salão de dança e uma câmara de tortura – e o hospital. A Dança, então estava inserida na parte mais movimentada da cidade, presente no cotidiano da população, que frequentemente entrava em contato com ela ao transitar pela região.

É importante destacar, também, o papel que o edifício da igreja apresentava dentro de uma comunidade no medievo. Gertsman frisa que toda uma rede de atividades espirituais e físicas perpassava o espaço e o pároco local, como batismos, casamentos, missas e a manutenção de um espaço de sociabilidade e adoração a Deus (2010, p. 135). Viver em Berlim era estar presente no centro da cidade e, também, no interior da igreja.

Louis Marin, ao discutir manifestações sociais como paradas, cortejos ou procissões, pontua que elas existem em uma estrutura de repetição, que ocorre em um espaço relevante e seguindo um itinerário simbólico (2010). Sob essa ótica, a localização do afresco é peça chave para o entendimento de seu conteúdo e das pontes existentes entre a obra e os observadores. Nesse sentido, a escolha pela produção da Dança na igreja, em detrimento de outros edifícios igualmente relevantes no contexto social da cidade no século XV, demonstra uma necessidade de articular a mensagem da obra com o espaço clerical e as meditações geradas nele. Ela estava em um local extremamente frequentado, mas que, simultaneamente, estimulava uma vulnerabilidade emocional e propiciava um momento de reflexão.

A obra estava estrategicamente posicionada, de forma que ela “recebia o observador na entrada principal da igreja, se espalhando ao longo das paredes oeste e norte do campanário, lugar que também continha lápides e um altar dedicado a São Sigismundo, santo padroeiro dos enfermos” (Gertsman, 2010, p.135). Esse itinerário por sua vez, criava uma noção de um ciclo que se repete diante de seus olhos. Assim em como nas manifestações públicas, aquele que observa o evento também participa dele, sendo, simultaneamente, espectador e ator dessa Dança.

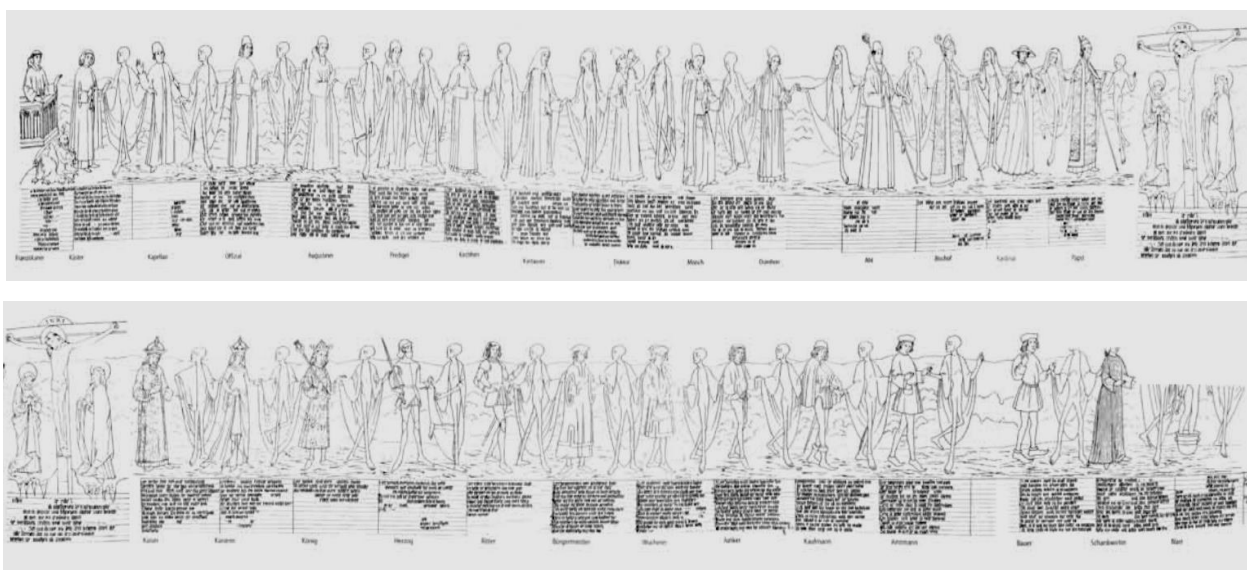
⁵⁸ Também conhecido como João Tritêmio, na grafia em português, ou Johann Heidenberg.

⁵⁹ A Dança de Berlim pode ter sido inspirada no afresco da cidade de Lübeck, maior e mais detalhado, realizado por Bern Notke (Gertsman, 2010, p. 135).

⁶⁰ Devido as limitações que a cidade encontrava, como a ausência de um artista renomado e possivelmente uma verba bastante reduzida, os desenhos são consideravelmente simples. Os personagens são pouco detalhados, sem sombras ou gradação de cores, principalmente os cadáveres, prejudicando um pouco a noção de movimento da dança.

Nessa obra, os vinte e oito personagens são organizados em uma ordem diferente do usual. Ao invés de se alternarem entre membros do clero e do laicato, os membros da sociedade são separados pela figura de Jesus Cristo crucificado. Do lado direito estão posicionados os clérigos e a autoridade e do lado esquerdo estão os homens e mulheres leigos. Seguindo a ordem comumente vista, eles também se ordenam de acordo com o lugar social, com os mais poderosos mais próximos de Cristo.

Figura 5: Ordem da Dança Macabra de Berlim (1490)



Fonte: Gertsman, Elina. *The Dance of Death in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2010

A Dança tem início com a autoridade, um frei franciscano, que é acompanhado por duas figuras monstruosas que carregam instrumentos musicais. Dentre as leituras possíveis desses seres, pode-se compreendê-los como alternativas aos músicos mortos ou a uma inversão dos anjos que tocam instrumentos no Paraíso (Gertsman, 2005), como símbolos da morte ou do pecado (Meyer-Baer, 1970), gárgulas que margeiam as catedrais (Camille, 1992), ou um misto desses elementos.

Eles são sucedidos pelo sacristão, o capelão, o oficial, o frei agostinho, o pregador, o pároco, o cartuxo, o físico, o monge, o cônego, o abade, o bispo, o cardinal e o papa. Entre os personagens há uma imagem e texto da crucificação de Cristo, juntamente à Maria, à sua direita, e José, à esquerda (Gerstman, 2005). A partir de então são apresentados os leigos, iniciando pelo imperador, a imperatriz, o rei, o duque, o cavaleiro, o burgomestre, o usurário, o jovem nobre, o mercador, o oficial, o plebeu, o estalajadeiro e o louco⁶¹.

⁶¹ Se comparada a Dança Macabra de Lübeck, sua provável inspiração, há um acréscimo no número de personagens eclesiásticos. Isso evidencia a presença de uma mensagem cristã bastante forte na obra e possíveis influências monásticas em sua criação (Warthin, 1931).

Essa inserção da crucificação em meio à Dança é interpretada por Gertsman (2005) como uma referência ao Julgamento Final, uma característica própria da obra berlinense, algo que não é visto em outras do estilo. Os salvos, os clérigos posicionados ao lado direito, se aproximam de Jesus, enquanto os condenados, leigos que estão à esquerda, se afastam dele. Seus tratamentos refletem seus caminhos, os destinados ao Paraíso são, em sua maioria, bem recebidos e pouco criticados, diferentemente dos condenados, que sofrem críticas severas. Os mortos, por sua vez, ora são tidos como anjos, ora como demônios, que guiam as figuras para os seus destinos espirituais.

O físico, aqui também retratado como um eclesiástico, tem um comportamento e aparência bastante semelhante ao visto na Dança de Marchant. Portando sua mátula, o personagem também é apresentado com uma roupa característica do século XV, um longo *houppelande*⁶² adornado nas mangas, barra e gola (Warthin, 1931). Seu uso não é aleatório ou motivado apenas por questões climáticas, pois

é sabido que o traje longo, característicos dos clérigos, fora adotado por certas categorias seculares como advogados, médicos e pelos que se dedicavam aos estudos (professores e alunos das universidades): era uma maneira de imporem respeito e autoridade, imitando a indumentária clerical (Schmitt, 2012).

Figura 6: O físico na Dança Macabra de Berlim (1490)



Fonte: HAGSTRØM, Martin. **The Dance of Death in Berlin.**⁶³

⁶² Veste característica dos séculos XIV e XV. Era usada como um tipo de capa ou casaco, podendo ser longa ou curta (Warthin, 1931).

⁶³ Disponível em: <http://www.dodedans.com/Eberlin.htm>. Acesso em: 22 dez. 2023.

Ele ainda busca uma alternativa ou justificativa para sua participação na dança ao examinar sua urina. O morto, por sua vez, tenta quebrar sua concentração e chamar sua atenção ao puxar sua roupa em um aparente movimento de recuo visto com mais clareza figura da esquerda. Suas falas⁶⁴ reforçam, em tom bem-humorado e irônico, a interação dos personagens que é expressa nas imagens, com o *transi* afirmando:

Senhor Doutor, mestre nas ciências médicas
 Já o chamei três vezes
 E, infelizmente, você ainda espera viver mais
 E não aceita se entregar a Deus
 Coloque a málua de lado
 E acompanhe meus passos na dança⁶⁵

Mesmo diante de três rejeições e resistência a deixar seu instrumento de trabalho, o morto se dirige de maneira bastante respeitosa ao físico, reconhecendo a sua formação e a sua dedicação à prática das atividades médica. Entretanto, assim como é visto em outras obras, não existe escapatória para quem é chamado para a Dança.

Em sua réplica, o físico declara:

Oh Deus, peço a ti um remédio
 A água está em péssimas condições
 Acredito que devo ir a uma farmácia
 Pois vejo a morte diante dos meus olhos
 Contra isso não há erva no jardim
 Senhor Jesus, espere por mim!⁶⁶

Seguindo o padrão do tema, ele observa que os resultados do exame não são muito promissores e a morte se mostra inevitável nesse momento. Apesar de estar morrendo, o personagem ainda faz uma piada, finalmente reconhecendo a presença do morto, e confirmando que o seu caso é realmente fatal. Ele encerra com uma variação da máxima clássica: contra a morte não há erva no jardim.

Observa-se, também, um tom religioso mais forte presente nas falas de ambos os personagens. A morte é trazida com um meio para a fixação de um lembrete da mensagem cristã, é necessário se entregar a Deus, clama-se a ele quando se busca conforto diante do fim e Jesus receberá os salvos.

⁶⁴ As traduções são realizadas com base nas transcrições de Gertsman (2010) e tradução para o inglês por Martin Hagstrøm

⁶⁵ “*Her doctor meyster in der arstzedye/ik hebbe jw rede gheeschet wol dryge/ noch meyne gy leyder lenger to leuen/vnde willen jw nicht thu gade geuen/legget wech dat glas unde scheydet dar van/ vnde seet wu wol ik iw vordantzen kan*”

⁶⁶ “*Och almechtige god gef du my nu rath/ wente dat water is utermaten quat/ ik solde wol up dy abbeteken ghan/[wente i]k sie den dot harde vor my stan/ [dar jeg]en wasset keyn krut in den garden/[her j]hesu woldestu myner warten*”

A terceira e última Dança Macabra consiste na obra intitulada *der Doten Dantz mit Figuren, clage und antwort schon von allen staten der werlt*⁶⁷. Seu nome significa a Dança Macabra com personagens, queixas e respostas de todas as classes. Como a Dança de Marchant, ela também passou por diferentes edições, sendo três delas impressões e um manuscrito. Dentre as versões, duas se destacam, a impressão de 1488 e a de 1492. Ambas são bastante semelhantes, com algumas modificações ortográficas e na ordem dos personagens.

Heirinch Knoblochtzer foi responsável por fazer as impressões da edição de 1488, em Hidelberg (Melnik, 2019, p. 102). Já a edição de 1492, foi impressa por Jakob Meydenbach, na cidade de Mainz. Observa-se que o uso da prensa estimulou a circulação, e provavelmente o consumo das obras, permitindo que ela fosse reproduzida quatro vezes, em diferentes formas e em diferentes regiões durante um curto intervalo de tempo. Reconhecendo as diferenças e semelhanças nas edições, opta-se pela obra de Meydenbach na análise da documentação devido a sua acessibilidade e ordenação mais coerente das figuras.

Na dança cada página é destinada a um personagem e seu acompanhante cadavérico. Acima deles são registradas as falas de cada um deles. Destaca-se a ausência das letras capitulares, que eram impressas à parte e nunca chegaram a ser finalizadas. Em seus lugares, há uma pequena marca indicando qual letra deveria estar lá.

Indo no caminho oposto ao padrão do tema, a obra não tem início com um discurso da autoridade. Ela começa com sete figuras cadavéricas, que aparentam se divertir, dançando e tocando instrumentos enquanto advertem sobre o início da Dança, que todos, sejam novos velhos, belos ou feios, devem participar (Meydenbach, 1942). Antes da apresentação dos membros da sociedade, outro personagem também faz sua aparição, o homem que morreu despreparado. Cercado de cadáveres em decomposição, e praticamente indissociável deles, pois já pertence ao grupo, o homem adverte os observadores acerca da morte e da necessidade de se preparar para a sua chegada.

Figura 7: O homem que morreu despreparado (1492)

⁶⁷ Por questões práticas, o nome da obra é comumente reduzido a *der Doten Dantz mit figuren*.



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek⁶⁸

Na imagem é aparente uma forte característica visual dessa Dança Macabra: a presença de animais e o uso de instrumentos musicais pelos personagens. Os cadáveres putrefatos se tornam ainda mais chocantes ao exhibir seus ventres abertos, lotados de cobras e sapos, que se espalham pelas imagens e aterrorizam os vivos. Já os diversos instrumentos, harpas, flautas e tambores contribuem para a noção de movimento, de dança e ironia do contraste entre a diversão dos *transis* e o desespero dos membros da sociedade. Ademais, assim como os demônios de Berlim, eles também podem ser associados ideias de morte e pecado (Meyer-Baer, 1970) ou uma inversão irônica de anjos (Gertsman, 2010).

A partir de então, são trazidos para a dança os trinta e sete personagens na seguinte ordem: o Papa, o cardinal, o bispo, o abade, o físico de Paris, o oficial, o cônego, o padre, o capelão, o bom monge, o mau monge, o eremita, a freira, o físico, o imperador, o rei, o duque, o conde, o cavaleiro, o nobre, o escudeiro, o burgomestre, o conselheiro, o cidadão, o advogado, o escriba, o usurário, o ladrão, o jogador, o segundo ladrão, o artesão, o estalajadeiro, o jovem, a criança, a cidadã, a jovem, o mercador. Por fim, membros da sociedade são reunidos na imagem “todas as classes”, reforçando, mais uma vez, a mensagem de universalidade da morte e necessidade de se preparar para a sua chegada.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/> Acesso em: 22 dez. 2023.

É possível perceber que, apesar de não apresentar a típica alternância entre os clérigos e leigos e ter alguns lapsos na ordem das classes, o artista buscou organizar os personagens de forma coerente, algo que não é presente nas edições anteriores. Além disso, há também, a repetição de algumas figuras, como a presença de dois físicos – sendo um deles uma homenagem à Dança Macabra de Marchant – dois monges – um do bem e outro do mal, que servem como um exemplo de conduta cristã, seja para seguir ou para rejeitar – dois ladrões – são usados nomes diferentes para se referir aos seus atos (*rauber e diep*), mas ambos são condenados por tomar algo que não lhe pertencia. E pares formados por um homem e uma mulher com o mesmo ofício ou lugar social, como o cidadão e a cidadã e o jovem e a jovem.

As intenções do artista detrás desses paralelos entre figuras semelhantes não são claras. Porém, observando o comportamento dos mortos diante dos vivos, a morte atua como uma juíza na *Doten Dantz mit figuren* (Melnyk, 2019, p. 106). Os personagens tendem a ser acusados de seus pecados e fortemente criticados pelas suas atitudes julgadas como inadequadas. Trazer paralelos como monges que atuaram da maneira correta e de maneira incorreta, indivíduos que cometeram atos criminosos semelhantes em contextos distintos ou diferentes formas de praticar a medicina, contribui para enriquecer a mensagem das Danças. O observador não somente reflete acerca do morrer, mas perpassa, também, reflexões mais profundas sobre a vida que leva.

O primeiro físico a participar da dança é chamado de “o doutor”⁶⁹. Sua aparência é bastante semelhante com o personagem da Dança de Guyot Marchant, apesar da ausência do seu emblemático objeto de trabalho, as suas vestes e chapéu não deixam dúvidas que se trata de uma homenagem ao físico francês. A atitude de deixar a mátula de lado não parece ser em vão, pois nas outras obras ela é responsável por consumir toda a atenção do personagem, que nega a presença do morto até o momento que os exames indicam a iminência da morte. Na *Doten Dantz mit figuren*, não há essa distração, o que implica em uma aceitação rápida do destino, ao ponto que o transi sequer precisa puxar suas roupas para chamar atenção, o estudioso da medicina o segue sem insistência.

Figura 8: O doutor (1492)

⁶⁹ Devido a ausência de referências diretas à prática da medicina, não há um consenso quanto a identidade do personagem. Pode-se considerar, também, que ele é um estudioso, um homem de saber, trazendo referências ao contexto universitário emergente nesse período, mas sem delimitações do seu ofício. Neste trabalho, considera-se que a figura corresponde a um físico medieval devido à semelhança com a Dança Macabra de Guyot Marchant e as referências trazidas no diálogo com o morto.



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek

No diálogo que é estabelecido⁷⁰, o morto se dirige de maneira bastante respeitosa ao físico francês. Ao chamá-lo, o *transi* declara:

Oh, grande mestre de Paris
Agora, você que sempre foi tão sábio
E estudou a morte,
Isso certamente o ajudaria.
Deves, assim como os ignorantes,
Juntar-se a mim nessa fila,
E abdicar de si
Mesmo que espere viver mais⁷¹

O parisiense é reconhecido enquanto uma autoridade e um sábio. Ele tem um amplo conhecimento da medicina, da vida e da morte. Entretanto, assim como nas outras danças, isso não é suficiente e ele deve abdicar de sua vida e entrar na fila com os outros que também estão morrendo, sejam eles sábios ou ignorantes.

O físico também apresenta um comportamento mais pacífico. Sua aceitação é rápida e sua resposta pode ser considerada exemplar,

Agora eu aceitaria a benevolência de Deus
Acima de toda a minha excepcional habilidade,
Pois a morte me atingiu
E ela não se afeta diante de meu domínio.
Teria sido muito melhor se eu tivesse me arrependido de meus pecados
Do que tudo que aprendi em vida.
Tudo que aprendi
Apenas me aproximou um pouco de Deus.⁷²

⁷⁰ Traduções feitas com base na documentação original e as transcrições e tradução para o inglês de Martin Hagstrøm.

⁷¹ “O Groiſer meister von pariß/Werent ir nu gewest so wijſe/ Vnd hettent studeret off den doit/Sicherlich das were uch noit. /Ir mußent nu glych dem leyen/ Sprynge myt myr an dyſen reyen/ Vnd dar zu uweren geyst off geben/ Wie woil yr meynet noch langer zû leben.”

⁷² “Ich neme ytzunt goittes gunst./Vor alle myne meisterliche kunste/Wan der dot hat mich behafft/Vnd acht nyt vijl off myn meysterschafft/Viel beſer were yß mochte ich myn sunde geklagen/ Wan das ich gelernet han all myne dage/ Alles das ich ye han geleret/ Hat mych tzu gode wenig gekeret.”

Há uma carga religiosa mais forte, assim como na Dança de Berlim. A resposta do físico parisiense condiz com o que é esperado de um cristão exemplar, pois ele reconhece que houve uma utilidade nos seus estudos e no seu ofício, mas, diante de Deus, ainda é algo muito pequeno. Seria mais útil para ele, e conseqüentemente para o observador, viver uma vida espiritual mais rica.

Enquanto o francês é bastante respeitado e trazido como uma figura exemplar, o seu equivalente alemão tem um tratamento divergente. Dentre os documentos analisados, esse personagem é o que recebe as críticas mais severas, evidenciando o comportamento de juíza da morte na *Doten Dantz mit figuren*.

Visualmente, sua representação se assemelha bastante aos outros casos. Ele ainda insiste na prática de seu ofício, colocando a málula diante de seus olhos, que transparecem uma angústia mais evidente que o usual, e ignorando o cadáver decomposto que dança diante dos seus olhos. Sua roupa característica é acrescida de um par de óculos.

Figura 9: O físico (1492)



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek

Se visualmente o comportamento se mostra parecido, as divergências na representação se mostram claras na fala dos personagens, como pode ser visto,

Senhor físico, és bom em falar para as pessoas
 como tu podes afastar a morte delas
 Se consegues encontrar algo contra a morte
 Então descubra. Tens que fazer isso
 Você deixou outras pessoas saudáveis,
 Mas não prestou atenção em sua própria alma
 Como sua alma pode ser curada?

Encurtastes a vida de muitas pessoas.⁷³

O físico é provocado acerca de suas habilidades e da veracidade do que diz ao praticar a medicina. É colocada em xeque sua capacidade, afinal, se não é capaz de curar a si mesmo, como ele pode afirmar que pode curar os outros? Isso é somado a uma crítica final, em que a morte defende que, devido a esse seu comportamento, muitas vidas foram encurtadas. O viés religioso também se mostra presente, com questionamentos acerca de sua alma, que foi deixada de lado devido ao excesso de atenção à prática de seu ofício, ação que aparenta ser julgada vã, pois ele não é sequer considerado enquanto um bom médico pelo transi.

Diante dos julgamentos, o físico reconhece sua fragilidade e busca perdão diante do fim.

Em toda medicina, posso oferecer remédio
para prolongar a vida humana.
Apenas contra a Morte, para esta última jornada,
não encontro erva que possa me preservar.
Oh, misericórdia divina,
Eu sou atormentado pelos meus pecados.
Rezo pela tua bondade inabalável,
toda a minha salvação está em ti.⁷⁴

A resposta é imersa em arrependimento de seus pecados. Apesar disso, ele não demonstra rejeitar a prática da medicina, pois afirma poder contribuir para prolongar a vida, mas assume que essa sua habilidade encontra um limite que é a morte. Sua máxima é repetida, e o físico reconhece que não há erva ou raiz capaz de o curar. A mensagem cristã de arrependimento e perdão se faz presente na última parte de sua fala, pois, apesar de seus erros, ele ainda acredita que pode ser salvo diante da bondade e misericórdia divina.

Dessa forma, algumas características principais são reconhecidas na documentação. Percebe-se que a interação do físico com a morte é marcada por dois momentos, uma rejeição inicial em que ele procura, ainda na prática da medicina e no exame de uroscopia, escapar de seu destino, seguida de uma aceitação. Durante esse segundo momento, ocorre a repetição da máxima, ou variações dela, “não há erva ou raiz capaz de me curar”. A prática da medicina, por sua vez, tende a não ser considerada de maneira negativa, sendo muitas vezes referenciada com respeito e valorização. Apesar de suas contribuições, o físico é lembrado de suas limitações e as assume.

Por fim, o personagem traz uma relação complexa entre a fé e a razão. Afinal, ao mesmo tempo que é trazido como um membro do clero, ele apresenta características de uma medicina

73 “Herr artzt yr kont den luden woll gesagen/Wie yr den dot wolt von yn veriagen/ Kont yr finden ichts vor den doit/ Suchet her vor das ist uch noit/ Ir habent ander lude gesunt gemacht Vnd vwer selen kleyn geacht/ Wie mag vwer selen radt warden/ Ir hant gekurtzet manchem syn leben.”

74 “IN aller artzedye konde ich rat geben/Czü verlengen des mentschen leben/Sünder widder den doit tzu disser fart/Finden ich keyn krüdt das mych verwart./Och gotliche barmhertzikeyt/ Myn sunde syn myr leyt/ Dyn gründelose güte dye bied myr/ Wand alle myn heyll steet an dyr.”

fundamentada na razão e na filosofia aristotélica, e é criticado pelo afastamento de uma vida religiosa, mas sem trazer contradições na sua representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se que, ao encontrar-se diante de uma obra da Arte Macabra, o observador contempla um gênero rico, que reflete diferentes faces da sociedade tardo-medieval. As Danças Macabras, ao mesmo tempo que exploram a universalidade da morte e as angústias humanas diante do seu caráter imprevisível e os mistérios da vida pós-morte, estimulam no público meditações sobre a vida que levam e a realidade que vivem. A partir delas diversos caminhos podem ser trilhados para a compreensão de questões complexas das sociedades que estavam inseridas, desmistificando visões cristalizadas sobre o medievo.

Ao lidar com obras como essas, se torna evidente que não somente o conteúdo das obras provoca os observadores, mas os seus suportes e uso. Como é apontado por Pereira (2010), as imagens, ou melhor, imagens-objetos, expõem interesses didáticos, mas também políticos, econômicos e de poder. A escolha por suportes de grande circulação, como as impressões, ou que estivessem em locais de grande circulação, como uma igreja no centro da cidade, demonstra uma intenção dos autores e artistas em difundir o máximo possível as mensagens presentes nas obras. Escritas em vernáculo, com letras claras e objetividade visual expostas em grandes dimensões, essas Danças eram projetadas para atingir e provocar reflexões rapidamente.

Na documentação selecionada, é possível perceber que a intenção pedagógica é bastante forte em seus conteúdos, com o interesse de estimular os observadores a pensarem a respeito da mortalidade e sua universalidade. A presença de máximas, como a frase tão presente na fala do físico: “não há erva ou raiz capaz de me curar” facilitam a apreensão e fixação da mensagem. Há também a oportunidade de mesclar com reflexões acerca da espiritualidade, como é evidenciado no caso da Dança de Berlim e a *der Doten Dantz mit figuren*.

Essa finalidade didática das obras é somada a outras. Toma-se como exemplo o caso do afresco da Igreja de Santa Maria em Berlim, que também contribuía para melhor posicionar a cidade culturalmente e trazer uma temática de popularidade crescente no período para o centro daquela comunidade, valorizando a região. Ou até mesmo promover o ganho financeiro, como foi observado nas decisões de Guyot Marchant em realizar novas tiragens de sua obra, chegando a criar uma Dança Macabra das Mulheres devido ao crescente interesse de seu público.

As obras, apesar de estarem enquadradas no mesmo tema, ainda possuem espaço para adaptações que acordam com os idealizadores da obra e os espaços que estão inseridos. Contrapondo as primeiras duas edições da Dança Macabra de Guyot Marchant, é possível ver como o editor francês repensou a obra se alinhando com o que seria mais viável para o público que iria consumir, adicionando personagens, reformulando e somando a outros temas. Já os responsáveis pela Dança Macabra de Berlim, reconhecendo a atmosfera do espaço clerical,

articularam o tema com o Julgamento Final, estimulando meditações complexas acerca da morte e de suas possíveis consequências espirituais.

Em relação ao conteúdo, figuras intelectuais são representadas enquanto membros do clero, como é o caso do físico, e também do astrólogo e do advogado. Ao tratar da prática de seus ofícios, um elemento central dos diálogos com a morte e conflitos internos dos personagens, a fé não é trazida no mesmo lugar destaque em suas vidas como seria ao se tratar de um clérigo. Apesar disso, ela também não é rejeitada ou encarada pelo personagem como algo inferior à razão.

A prática da medicina universitária, alinhada com a filosofia aristotélica e a medicina árabe e pautada em conhecimentos baseados no empirismo e no exercício da razão, não é condenada pela morte ou vista como algo que um bom cristão deveria evitar. Eventualmente, o físico é até elogiado por ter acumulado conhecimento em vida, como é visto na Dança Macabra de Guyot Marchant ou no físico de Paris da *Doten Dantz mit figuren*. O tratamento negativo visto no outro físico da *mit figuren*, que é julgado fortemente, torna evidente o contraste entre os comportamentos da morte diante dos personagens, que tende a ser muito mais respeitosa em relação aos outros praticantes de medicina na documentação selecionada.

As críticas que são presentes nas documentações estão mais relacionadas às limitações da prática da medicina, que não é capaz de impedir a chegada da morte. O que não contrapõe o saber acumulado pelo físico, a utilidade de seu ofício ou suas boas ações ao curar os enfermos, apenas o relembra da sua humanidade e finitude.

Dessa forma, ao analisar a documentação, o estudo entende que as críticas e reflexões presentes nas obras nos levam a compreender que a relação entre razão e fé na representação do físico não pode ser considerada incoerente, pois ambas não são excludentes, mas complementares na construção de sua representação. Ele é simultaneamente um indivíduo de grande saber, respeitado e colocado no grupo de clérigos devido aos anos dedicados aos estudos e a prática da medicina, e uma figura lembrada de sua efemeridade e fragilidade, que encontra na morte os limites do seu conhecimento e da sua capacidade de encontrar a cura para os seus próprios males. Sua fé o conforta diante do fim de sua vida e, por vezes, relembra o observador que perante a morte, e a vontade de Deus, não há nada a ser feito.

A representação do físico demonstra a inviabilidade da existência de um discurso que defenda a necessidade da existência de um distanciamento entre fé e razão. Observando a documentação, é evidente que uma visão como a defendida pela Tese do Conflito, se mostra incapaz de abarcar as complexidades presentes nessas figuras e sociedades durante a Idade Média. Sob esse prisma, reconhecendo no físico as relações multifacetadas entre razão e fé, são

aprofundados caminhos para a construção de abordagens mais completas, que se afastam de uma leitura dicotômica simplificadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentação

Anônimo. **Dança Macabra da Marien-Kirche**, Berlim: c. 1490. Afresco

Disponível em: PRÜFER, Theodor. **Der Todtentanz in der Marien-Kirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Todtentanz-Bilder überhaupt**. Berlim: [S.N], 1886.

MEYDENBACH, Jakob. **Der Doten dantz mit figuren**: clage vnd antwort schon von allen staten der welt. Meinz: 1492.

Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00034022?page=,1>. Acesso em: 10 jan. 2024

MARCHANT, Guyot. **Miroir salulaire**. Paris: 1486.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z/f10.item>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Bibliografia

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos tempos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.

BINSKI, Paul. **Medieval death**: ritual and representation. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

BORGONGINO, Bruno Uchoa. A historiografia sobre a medicina na Primeira Idade Média: um balanço. **Brathair**, São Luís, v. 15, n. 2, p. 66-82, nov. 2015.

BRAET, Herman e Verbeke, Wener (orgs.). **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996.

CAMILLE, Michael. **Image on the Edge**: the margins of medieval art. Londres: Reaktion Books, 1992.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, [S.I.], v.13, n.24, p.15-29, dez.2011.

FRENCHE, R. **Medicine before science**. The business of Medicine from the Middle Ages to the Enlightenment. Nova York: Cambridge University Press, 2003.

GERSTMAN, Elina. **The Dance of Death in the Middle Ages**. Turnhout: Brepols, 2010.

_____. The Berlin "Dance of Death" as the "Last Judgment". **Source**: Notes in the History of Art, Chicago, v. 23, n. 3, p. 10-20, 2005.

HARTNELL, Jack. **Medieval bodies**: Life, Death and Art in the Middle Ages. Nova Iorque: Norton & Company, 2018.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1996.

JUGAN, Didier. Les états et la mort, une introduction au sujet. In: DIDIER JUGAN. **Revue de l'art macabre européen du Moyen Âge à nos jours**: les états et la mort. Paris: Dme, 2018. p. 7-24.

JUGAN, Didier; UNGEHEUER, Laurent. La Danse macabre du Guyot Marchant 1486. In: Association Danses macabres d'Europe. **Revue de l'art macabre européen du Moyen Âge à nos jours** : La Danse macabre des origines à 1520. Paris: Dme, 2020. p. 343-363.

KINCH, Ashby. **Imago Mortis**: mediating images of death in late medieval culture. Boston: Brill, 2013.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Medicina. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Unesp, 2017. p. 173-190.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LINDBERG, David C. The Medieval Church Encounters the Classical Tradition: Saint Augustine, Roger Bacon and the Handmaiden Metaphor. In: LINDBERG, David C.; NUMBERS, Ronald L. **When science and Christianity meet**. Chicago: University Of Chicago Press, 2003. p. 7-32.

MARIN, Louis. Comment lire un tableau ? **Noroit**, [S, n.] 140, p. 5 - 9, ago. 1969.

_____. **On Representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

MAYER-BAER, Kathi. **Music of the Spheres and the Dance of Death**: Studies in Musical Iconology. Princeton: Princeton University Press, 1970.

MELNYK, Diana. Dancing Death or the Dancing Dead: facing death in Medieval German "dance of death". **Symbolae Europaeae**, Koszalin, n. 14, p. 97 - 110, 2019.

OOSTERWIJK, Sophie. Of Dead Kings, Dukes and Constables: the historical context of the danse macabre in late medieval Paris. **Journal of the British Archaeological Association**, [S.L.], v. 161, n. 1, p. 131-162, set. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1179/174767008x330563>.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Maria Cristina. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. In: Semana de Estudos Medievais, 8, 2010, Rio de Janeiro. **Atas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2010.

PORTERFIELD, Amanda. **Healing in the History of Christianity**. Oxford: Oxford University, 2005.

QUÍRICO, Tamara. O ciclo do Trionfo della Morte no Camposanto de Pisa: datação, iconografia, memória. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE

ESTUDOS CEMITERIAIS, 6., 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais, 2013. p. 218-23.

SCHIMIT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image**: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SCHMITT, Juliana. A história da moda como instrumento de análise iconográfica - o caso da dança macabra de La Chaise Dieu. In: 8º Colóquio de Moda, 2012, Rio de Janeiro. En Moda Escola de empreendedores, 2012.

_____. **O Imaginário Macabro**: Idade Média - Romantismo. São Paulo: Alameda, 2018.

_____. O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. **Revista Ara**, [S.L.], n. 3, p. 233, 6 out. 2017. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA).

SILVA, André Filipe Oliveira da. **Físicos e cirurgões medievais portugueses**: contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340). Porto: Citcem, p. 40, 2016.

TENENTI, Alberto. **Il Senso Della Morte E L'amore Della Vita Nel Rinascimento**. Francia e Italia: Giulio Einaudi, 1957.

WARTHIN, Aldred Scott. **The physician of the dance of death**: historical study of the evolution of the dance of death mythus in art. Nova York: P. B Hoeber, 1931.