

A morte e os mortos nas danças macabras

Juliana Schmitt¹

Resumo

Um cadáver putrefato aparece repentinamente diante de uma pessoa viva, a quem conduz aos seus momentos finais – eis o mote das chamadas “danças macabras”. Surgidas no contexto da Europa cristã do século XV, essas obras, em sua maioria, iconográficas e/ou literárias, revelavam aspectos importantes do entendimento do medievo sobre o fim da vida e sobre a sociedade. Apesar de marcarem profundamente as sensibilidades à época, praticamente desapareceram nos séculos modernos, tendo sido recuperadas pelo Romantismo, a partir do final dos setecentos. Este artigo tem por objetivo expor um panorama geral desse itinerário das danças macabras, sublinhando a problemática da representação personificada da morte na cultura ocidental.

Palavras-chave: Danças Macabras. Idade Média. Romantismo. História da morte.

Death and the dead in the “danse macabre”

Abstract

A rotting corpse suddenly appears in front of a living person, and leads him to his final moments – this is the motto of the so-called “dance macabre”. From its origins in the Late Middle Ages, these pieces, either iconographic or literary, revealed important aspects of the medieval understanding about death, life and society. Even though they had deeply impressed the sensitivities at the time, they almost disappeared in the modern centuries, been recovered again by the 19th century’s Romanticism. This article aims to expose an overview about the dance macabre, emphasizing the issue of humanized representation of death in Western culture.

Keywords: Dance Macabre. Middle Ages. Romanticism. History of Death.

1

Historiadora pela Universidade Estadual de Londrina, doutora em Literatura pela USP, mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac-SP. Autora de *Mortes vitorianas: corpos, luto e vestuário* (Alameda, 2010). E-mail: <juschmittju@gmail.com>.

F“Fièrre, autant qu’un vivant, de sa noble stature”, a Morte entra no baile. Ela veste um traje exagerado de folhos, luvas nas mãos descarnadas e flores no crânio quase limpo de cabelos. Os convivas admiram, estupefatos, a chegada da figura esquelética. Ao som dos violinos e à luz das velas, ela inicia sua fatal coreografia e, rodopiando pelo salão, leva todos consigo.

A cena é narrada no poema “Danse macabre”, de Charles Baudelaire, publicado na segunda edição das *Fleurs du mal* em 1861. O tema das “danças macabras” devia ser, portanto, conhecido desse importante autor francês. A imagem da morte personalizada em cadáver, transformada em forma humana decadente, corriqueira no século XIX, teve algumas de suas primeiras aparições justamente naquelas manifestações iconográficas e literárias batizadas de danças macabras, cujas peças primeiras datam do fim da Idade Média. Seus ecos reverberaram por muitos centênios, como é possível comprovar nos versos de Baudelaire.

O aparecimento das representações do resto mortal em putrefação marcou irremediavelmente o imaginário ocidental. Sua eclosão seria decorrente de uma série de elementos próprios da conjuntura da Baixa Idade Média cristã: a Peste Negra, a guerra dos Cem Anos, grandes fomes, uma maior diversidade de ofícios, graças ao crescimento urbano, a valorização crescente do material em detrimento do espiritual, mudanças em relação ao conceito de morte... esses fatores somados culminariam em produções que juntam, em um mesmo cenário, pessoas e... cadáveres.

Mas o que seria, afinal, uma dança macabra? Em sua origem, poderíamos defini-la como toda obra, literária ou iconográfica – ou ambas –, que apresenta um elenco de personagens em fila, sendo que, desses, parte está morta e parte está viva. Os mortos, em movimento, seguram ou encaminham um vivo por vez, cada qual representando uma figura pertencente à sociedade medieval. Esse ato é simbólico: ao dançar com o defunto, o vivo está sendo levado a óbito. Muitas começam e terminam com a presença de um pregador, o que atribui às danças um aspecto de sermão. Fica claro que ali há algo a ser aprendido. No caso dos poemas (ou da presença deles junto com imagens), os versos possuem configuração de diálogo entre os vivos e os mortos.

As expressões “Danças macabras”, “Dança da morte” e “Dança dos mortos” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa do(s) personagem(ns) morto(s): se se trata de um grupo de mortos que representa a morte ou personifica o evento da morte, ou se é “a” própria Morte, individualizada. Nesse caso, é a Morte quem chama à sua dança funesta os vivos. No anterior, o morto que aparece ao vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, um personagem aleatório e anônimo, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro. A nomenclatura das danças, em outras línguas, revela esses usos distintos: no alemão, a mais frequente é *Totentanz*; *Dance of death* em inglês; *Danza de la muerte* em espanhol; *Dansa de la morte* no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão *Danse macabre*/Dança macabra. Independente do termo, tratam todos do mesmo gênero.

Sobre a utilização do termo “dança” nessas obras, diversas são as explicações. Alguns autores entendem que há muito existem apresentações de música e dança que aludem à ideia do retorno dos mortos em ocasiões especiais, mas não há registros delas no período medieval. Também não há evidências de que poderiam ter surgido do teatro ou de encenações, fossem profanas ou religiosas. Tudo o que se sabe de definitivo, pelo menos até agora, a respeito das danças macabras, se refere às suas manifestações iconográficas (como afrescos, gravuras etc.) e textuais. “Prácticamente podemos asegurar, desde una perspectiva general, que las Danzas no se pueden considerar dentro de la órbita del teatro medieval” (INFANTES, 1998:119) – quem afirma é Victor Infantes, um dos principais estudiosos das danças na contemporaneidade, ou seja, mesmo no estado atual das pesquisas, nada se comprovou a esse respeito. A falta de provas é considerada um indicativo de que, provavelmente, as danças macabras não foram encenadas na Idade Média; ainda assim, não se deve negar sua relação com festas populares e procissões comandadas pela Igreja, tão comuns à vida cotidiana do medieval – a ideia de um *desfile* de personagens seria sua evidência mais direta.

Da mesma maneira, não parece ter havido produção musical relacionada às danças, pelo menos não nessa época; isso a despeito de parecer tão coerente que uma *dança*, ainda que em caráter alegórico, pressuponha uma *música*. Essa existe apenas no âmbito da sugestão, com a presença de músicos cadáveres que tocam seus instrumentos alegremente, no começo e ao final de algumas danças. Nesse sentido, a legitimidade do termo “dança” se daria muito mais pela presença de músicos entre os personagens representados (às vezes, abrindo ou fechando o desfile) e, especialmente, pela postura dos mortos que, excitados pela sua função, estão sempre em movimento – ao contrário dos vivos, que “congelam”. Essa inversão é, em si mesma, uma sátira: os mortos, *animados*, parecem muito mais vivos que seus pares.

Em relação ao termo “macabro”, admite-se, de maneira geral, que esteja relacionado com o processo de decomposição dos restos mortais. Ele evoca o cadáver e a representação realista do corpo apodrecendo. A Baixa Idade Média teria desenvolvido uma curiosidade obsessiva pelo corpo decomposto, ou seja, pelo aspecto macabro da morte. “É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração”, diz Johan Huizinga (HUIZINGA, 2010:221). Não é à toa. Em uma época castigada por fomes e epidemias, era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar nela seu próprio fim. A Peste Negra não cessou plenamente após sua entrada na Europa, em 1348, e focos do flagelo reapareciam esporadicamente em diversos lugares, durante os três séculos seguintes, lembrando a sua rapidez e ferocidade. Pode-se imaginar que as histórias sobre as pilhas de cadáveres putrefatos nas cidades e vilas tenham ficado de herança para as gerações seguintes.

“Com um realismo mórbido, os artistas se esforçam em traduzir o caráter horrível da peste e o pesadelo acordado vivido pelos contemporâneos. Insistiram nos trespasses fulminantes e naquilo que o contágio tinha de mais odioso, inumano e repugnante” (DELUMEAU, 2009:191). Esse fascínio pela morte física era particularmente observável na presença da representação dos processos *post-mortem* na iconografia e na literatura – o que se convencionou chamar de “macabro”: “o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto

de com ele podermos marcar toda a visão de morte do fim do período medieval” (HUIZINGA, 2010:231).

Assim, “costuma-se chamar “macabras” as representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição. O macabro medieval começa depois da morte e para no esqueleto dessecado” (ARIÈS, 1989:118), ou seja, é a morte úmida, o estágio de “transi”, como passou a ser denominada essa condição transitória da dissolução. Seja como cadáver repulsivo, corpo ressequido ou esqueleto, o morto era mostrado e descrito de uma maneira sem antecedentes. Insiste-se na exposição da podridão, em especial do abdômen – estufado ou aberto, abarrotado de vermes exaltados ou vazio, com as peles penduradas. Ou ainda no esqueleto à mostra, revelando a dissolução das carnes; nos parasitas e seres nojentos se refestelando na podredume: “Isso significa que se quer mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que é, na maioria das vezes, escondido dos vivos” (ARIÈS, 2003: 140).

Essa atração pela representação do corpo morto, característica das danças, não foi exclusividade delas. Antes mesmo do imaginário macabro se popularizar no século XV, identificado como a exposição do cadáver e dos processos *post-mortem*, é possível perceber as pistas de sua gestação. Na arte funerária, por exemplo, é notável o aparecimento de esculturas, por volta de meados do século XIV, portando a marca do que se consideraria macabro. As efígies tumulares até então representavam o falecido sobre a sua tumba como jacente, em posição de dormir, de olhos fechados, mãos postas sobre o peito, vestido ou envolvido em mortalha, com expressão calma, plácida. “Les gisants sont sereins et sûrs de leur mort qui est leur vie éternelle”(UTZINGER, 1996:45). No momento seguinte, porém, surgem imagens impressionantes, mesmo para a época:

l’art de la mort se transforme profondément; toute mort porte la marque de la désolation, de la pourriture, de la consternacion et, par-delà, d’une certaine inquiétude. A l’évidence, en moins d’une génération, la tempête remplace le calme, la torture artistique remplace la sérénité, le rictus remplace le sourire, l’anatomie remplace le vêtement, le ver remplace le vair, le transi remplace le gisant, la pourriture remplace la vie éternelle (UTZINGER,1996:45).

Na efígie do cenotáfio de François de La Sarra (o monumento foi erigido entre 1380-1400), na Capela de Saint-Antoine, em Vaud, na Suíça, sapos cobrem seu rosto e seus genitais, e serpentes atacam seus braços e pernas. O médico Guillaume de Harcigny, cuja sepultura, de 1393, encontra-se no Museu de Laon, na França, foi representado com sinais cadavéricos evidentes: um corpo completamente nu, ressequido, com esqueleto já visível por baixo da pele. Tumbas compostas, com dois andares, desse mesmo período, mostravam duas esculturas: no andar de cima, uma tradicional de jacente e, no de baixo, o cadáver em pleno processo de decomposição – como se quisessem, literalmente, mostrar o que acontece *debaixo da terra*. O exemplo mais conhecido é a parte de baixo da escultura tumular do cardeal Jean Lagrange, falecido por volta do ano 1402, que se encontra no Musée du Petit Palais d'Avignon. Esse tipo de construção foi feito ainda no monumento do arcebispo Richard Fleming, em 1430, na catedral de Lincoln, e na do arcebispo Henry Chichele, de 1443, na Catedral de Canterbury, ambas na Inglaterra. Incomuns até o século XIV, são contabilizadas cerca de 75 peças desse tipo no século XV, e 160 no XVI.

Mas a arte funerária não foi o principal suporte dos temas macabros. A fixação pelo cadáver ou, pelo menos, pelos aspectos físicos da decomposição também aparecia na literatura, em exemplos esparsos que remontam ao século XII. Os *Versos da Morte*, do monge cisterciense Hélinand de Froidmont, compostos entre 1193 e 1197, e o tratado *De contemptus mundi*, de Lotario de Conti, mais tarde papa Inocêncio III, produzido entre 1194 e 1195, são representativos do terreno fértil em que se formariam os textos macabros.

No poema de Froidmont, escrito em primeira pessoa, o autor se dirige à Morte. Apesar de não ter voz própria no poema, o narrador apresenta-a personificada – uma novidade –, cruel, “ceifadora”, que faz armadilhas para suas vítimas (“Morte, tu sabes enfeitiçar”; “Tu és astuta”), carregando armas (“Tu levantas sobre todos tua clava”; “Tu que, na pedra de amolar, fazes afiar tua navalha”; “A morte sobre eles joga a faca”) e atacando-as de surpresa (“Morte, tu que surpreendes brutalmente / Aqueles que creem viver muito tempo”), com agressividade (“Morte, fendes de alto a baixo com tua cutilada; Tu sabes muito bem nos aterrorizar”). Em um tom

de crítica social, ele pede que ela espalhe suas lições de humildade aos seus conhecidos (“Morte, eu te envio a meus amigos”; “Saúda por mim meus amigos / Inspirando-lhes um santo temor”) e às altas hierarquias (ao rei, ao cardeal, ao bispo [“Tu que sabes abater os fortes / Tu que para os potentados fazes a lei / Que reduces honras a nada / Que fazes tremer os mais poderosos”]), mas que não se esqueça das gentes simples, das mais variadas categorias (“Ó morte, manténs presos os grandes / Assim como nós, pobres campônios”), das mais variadas idades (“A idade não tem nada com o assunto”). O texto insiste nos ensinamentos sobre a morte: sua inevitabilidade, sua imprevisibilidade, a necessidade de se estar preparado para ela, renunciando aos prazeres físicos e mundanos².

Já o *Contemptus mundi*, texto amplamente lido por toda a cristandade, inclusive com traduções nas línguas vulgares, causou impacto pela reflexão sobre a vanidade das coisas terrenas, o que incluía o corpo humano: a vida, portanto, nada mais seria do que um constante processo de degradação, sendo o homem fadado ao apodrecimento a partir do momento em que nasce. Sobre o tratado, Bertrand Utzinger comenta que “Il traite avec une violence étonnante la décomposition de la chair – après la mort, en terre, mais aussi pendant la vie (...) Il parle de la brièveté de la vie, de la putréfaction, de l’imbécilité et de la laideur de la senilité. Au total, la naissance, la vie et la morte sont rien que saleté, pourriture et charogne” (UTZINGER, 1996:56).

Na passagem para os quatrocentos, vem à tona um dos temas principais do desenvolvimento da estética macabra: *O encontro dos três mortos com os três vivos*. A cena em que três cadáveres reanimados encontram-se e conversam com três homens tornou-se um gênero literário e iconográfico popularíssimo no fim da Idade Média.

No *Encontro*, os vivos não são convidados a partir imediatamente. Trata-se de um aviso para que aproveitem o tempo que lhes resta para praticarem o bem, se arrependem e garantem, assim, uma boa morte. A fórmula *Quod fuimus estis, quod sumus eritis* está em seu cerne. De origem obscura, provavelmente francesa, é um dos temas responsáveis pela difusão do macabro no Ocidente, devido à representação plástica dos mortos que apresentam, cada um, um estágio físico *post-mortem* diferente – e aí reside

2

Todos os trechos citados em português foram retirados da tradução do original francês feita por Heitor Megale (ver na bibliografia: FROIDMONT, 1996).

sua originalidade (GLIXELLI, 1914:27). Distinguem-se, assim, graficamente, os sucessivos momentos: o primeiro cadáver está ainda em bom estado de conservação, possui certas características físicas e sociais da pessoa que foi (trajes, instrumentos), apresentando poucos sinais de deterioração. O segundo, quase nu, às vezes coberto por mortalha, tem o corpo bastante decomposto, o ventre aberto; o terceiro, em geral, é já um esqueleto, com restos de pele ressecada colada aos ossos. Como em um espelho, os mortos refletem os vivos, oferecendo-lhes a visão de sua aparência futura.

O primeiro texto do qual se tem registro é anônimo e data da década de 1280; no entanto, não há cópia preservada desse original. O mais antigo dos manuscritos preservados data de 1295 e é atribuído ao menestrel Baudoin de Condé (1244-1280), da corte da condessa Marguerite de Flandres. Os versos são acompanhados da primeira gravura registrada do gênero, representando a cena. O documento foi depositado na Biblioteca de Arsenal (Ms. 3142) e conta como três jovens nobres e de prestígio, ricamente vestidos, deparam-se, um dia, com três cadáveres desfigurados, comidos pelos vermes. Uma experiência perturbadora enviada por Deus para provocá-los e fazê-los refletir.

A primeira pintura mural com o tema foi, provavelmente, a da Igreja de Sainte-Ségolène, de Metz, do fim do século XIII (destruída entre 1895-1910), momento em que o motivo se populariza, migrando para toda a cristandade. Os exemplares imagéticos mais conhecidos e estudados são o afresco do cemitério do Camposanto de Pisa, de meados do século XIV, e o do convento beneditino de Subiaco, do século XV, ambos na Itália. O *Encontro* também foi amplamente utilizado para ilustrar textos genéricos sobre a morte e em artigos pessoais, como em livros de horas.

O tema do *Encontro* é considerado diretamente anterior ao das danças macabras, cujo primeiro registro escrito aparece nos versos de um pequeno poema intitulado *Le respit de la mort* escrito por volta de 1376. Seu autor, um jurista e poeta francês chamado Jean Le Fèvre (1322-1387), acabava de se restabelecer de uma grave doença e decide contar sua experiência de quase morte e o que aprendeu com ela. Seu texto, portanto, é o testemunho de um homem que sabe que esteve muito próximo do óbito, amargando suas dores e angústias mais profundas; passa, então, por

lenta convalescência e, afinal, agradece a nova chance alcançada de viver. O documento está depositado na Bibliotheque Nationale de Paris e, a partir do verso 3079, lê-se: “Je fistz de macabre la dance/Qui toutes gens maine à sa trace/Et à la fosse les adresse/Qui est leur dernière maison”.

O polêmico verso “je fistz de macabre la dance” causa controvérsias e provoca as mais diversas interpretações. Qual seria o exato sentido de “macabro” no poema? Nenhuma das teorias levantadas a esse respeito é satisfatória e a dúvida permanece até hoje. Após essa primeira sugestão de aproximação entre *dança* e *macabro*, considera-se que a primeira “dança macabra” registrada e conhecida por essa denominação tenha sido um afresco pintado na parede interna de uma das galerias que contornavam o cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424. Não é possível saber se era já um motivo popular, o que se sabe é que, após essa pintura, o tema se disseminou.

O afresco do cemitério parisiense é o mais famoso entre todos os exemplares de danças macabras já produzidos, considerado a origem de todos os outros e, provavelmente, visto por uma grande quantidade de pessoas. A data precisa de sua confecção é obtida graças a documentos da época (como o *Journal d'un Bourgeois de Paris, 1405-1449*, manuscrito cuja cópia mais antiga encontra-se na Biblioteca do Vaticano) – sabe-se, até mesmo, que o artista anônimo teria começado a obra em novembro e terminado na Páscoa de 1425. Alguns anos antes, a capital francesa havia sido alvo da Peste, em 1412, e da fome, em 1417, o que, provavelmente, causou um acúmulo de cadáveres em decomposição naqueles anos. Estimam-se 100 mil mortos na vala comunal em 1418 (UTZINGER, 1996:83).

Assim, em um dos muros que davam de frente para o pátio, em um espaço de 20 metros de extensão, foi pintada a dança macabra. A obra certamente era conhecida dos franceses. O cemitério era local muito frequentado por toda a população, espaço de encontros e de comércio. Pode-se imaginar o impacto que causou, à época, uma obra de arte pública que mostrava vivos sendo levados por mortos como seus pares em uma ciranda. Ainda que não se saiba a aparência desse exemplar, a partir dele, inúmeras reproduções surgiram. Sua influência se espalhou pela Europa, especialmente na forma de gravuras impressas.

Dessas, a série mais famosa foi a *Danse macabre* editada pelo livreiro parisiense Guyot Marchand, em 1485, tida como uma cópia bastante fiel da dança original do cemitério. Nela, 30 vivos (todos homens, que se alternam entre religiosos e leigos) são levados, cada um, por um cadáver que dança. Ou seja, trata-se, assim como o afresco do cemitério que lhe serviu de inspiração, de uma dança *dos mortos*. Eles têm corpos alongados, ressequidos, de abdômen aberto e vazio. Em alguns, já se veem os ossos entre a pele rasgada. Os vivos, com expressão surpresa, tentam mover-se no sentido oposto. Há, ainda, a presença do narrador-pregador, que abre e encerra a obra, destacando o caráter universal e inevitável da Morte.

De Paris, a dança de Saints-Innocents passa muito rapidamente para a Inglaterra. Um monge chamado John Lydgate teria feito sua primeira tradução por volta de 1430 (*The danse macabre*) e, em 1440, John Carpenter, um burguês enriquecido de Londres, patrocina um afresco pintado em um muro do cemitério do claustro de Saint-Paul, com os versos de Lydgate escritos abaixo (a peça foi completamente destruída em 1559). Em seguida, apareceriam outras na Alemanha, Suíça, Espanha, tanto literárias quanto iconográficas. A *Dança do cemitério dominicano da Basileia*, por exemplo, teve papel fundamental na disseminação do gênero pela Europa. Provável obra de um pintor chamado Konrad Witz (1395-1447), feita possivelmente na década de 1440, era uma obra majestosa, que ocupava um muro de 60 metros de extensão. Apesar de destruída em 1805, foi tão copiada que, por isso, sabe-se que tinha 24 personagens e textos.

Um exemplar particularmente importante é a *Danza General de la Muerte*, manuscrito em castelhano antigo, doado à Biblioteca do Mosteiro El Escorial, em Madrid, no ano de 1576 (Ms. b.IV.21, fol. 109-129). Não há informação alguma sobre sua procedência, autoria ou data de composição, que se estima por volta de 1440-1450. A *Danza General* é excepcional, no sentido de ser uma das raras danças apenas literária, sem qualquer tipo de iluminura ou ilustração. Além do texto de apresentação, em prosa, na primeira página, tem 79 estrofes de 8 versos dodecassilábicos. Trata-se de uma dança *da Morte* e não *dos mortos*. O esquema é o de praxe nas obras do gênero: a Morte convida um personagem para entrar na dança, este, surpreso, tenta se esquivar e argumentar. Na estrofe seguinte, ela critica

seu comportamento e assinala ser esse seu momento derradeiro; no último verso, intima o próximo da fila. Seus 33 personagens, intercalados entre laicos e religiosos, indicam os tipos mais representativos da sociedade medieval – como de costume nessas obras.

A Morte na *Danza General* aparece como senhora absoluta do destino da humanidade. Não é piedosa, usa armas e armadilhas e, em inúmeras passagens do poema, chega mesmo a ser fria e direta quanto à sorte de suas vítimas, parecendo negar, em alguns momentos, a ideia cristã do trespasse, da passagem para a vida eterna. Na obra, ela é castigo (“esto vos ganó vuestra madre Eva /por querer gostar fructa devedada”); sua dança não é prazerosa, é, antes, denominada “danza mortal” (verso 57), “danza baja” (verso 138), “danza sin piadad” (verso 153), “danza negra” (verso 235), “danza de dolores” (verso 268). Ainda assim, ela é sarcástica e exige constantemente que seus convidados dancem com animação e com a feição alegre. Nenhuma circunstância permite livrar-se dela: nem o poder temporal do rei, nem o poder religioso do papa, ainda menos o dinheiro do burguês – “Yo soy la muerte cierta a todas criaturas”, anuncia em seu primeiro verso. Tampouco a idade serve de escusa – do ancião ao jovem, todos são levados. Diante dela, a nostalgia, a resignação e o medo são sentimentos comuns, que igualam os homens. Tanto é que, ao final, ela se remete a todos aqueles que ainda não entraram em sua dança, mas que o farão quando menos esperarem: que respondam ao chamado prontamente, sem delongas.

Lo que dice la Muerte a los que non nombró
A todos los que aquí non he nombrado,
de cualquier ley y estado o condición,
les mando que vengan muy toste priado
a entrar em mi danza sin excusación.

Apesar da riqueza do poema espanhol, é certo que, mais do que os textos, a produção de afrescos e depois de gravuras foi responsável pela expansão do tema para toda a Europa Ocidental. Os primeiros, pelo seu aspecto público, uma vez que as pinturas ficavam expostas em locais de grande circulação, como em igrejas ou cemitérios. A escolha dos personagens vivos a serem levados pela Morte provavelmente refletia as

ocupações e a realidade locais, permitindo a identificação dos tipos pela população da cidade. Também por seu impacto visual, já que eram painéis muito compridos, com, em média, 20 metros de extensão – e muitos eram consideravelmente maiores. As figuras tinham tamanho próximo do natural e eram vestidas com bastante verossimilhança, tornando fácil seu reconhecimento pelas gentes simples.

No caso das gravuras, pelo alcance que tinham essas reproduções que circulavam e viajavam pela cristandade, fosse em mãos de curiosos, fosse com os clérigos pregadores que as utilizavam em suas peregrinações. Admite-se, aliás, que as ordens mendicantes, como a franciscana e a dominicana, desempenharam papel decisivo em sua difusão. Seus sermões insistiam na pobreza, na caridade, nas obras, como garantias necessárias de uma boa morte. As danças funcionavam como um *memento mori*, corroborando esse discurso.

À parte suas características estruturais, deve-se ressaltar a essência da dança macabra: sublinhar o caráter infalível, inexorável da morte. Nas danças, ela é igualitária, universal: não distingue idade, sexo, condição social. Daí que seria possível desenvolver duas interpretações diante delas: a primeira, condizente com o discurso cristão medieval, é a lição da resignação, do arrependimento e da preparação para o fim, por meio da obediência à Igreja e seus dogmas. A outra, mais de acordo com os “novos” tempos urbanos e humanistas do século XV, seria um convite ao prazer: desfrutar a vida terrena e as coisas do mundo, pois a morte é certa e a existência, breve. Seu caráter dualista resulta em obras que são tão profanas quanto piedosas, já que proclama a condenação e a exaltação da matéria.

As sobrevivências do tema das danças macabras se deu, principalmente, pelas inúmeras reedições e reinterpretações dos originais medievais. As gravuras da *Danse macabre* de Guyot Marchand, por exemplo, serviram de referência para as publicações posteriores, que as copiavam ou faziam adaptações tendo-as como base. À medida que eram lançadas, registravam algumas transformações na sociedade, como no vestuário e no aumento dos personagens relacionados aos ofícios urbanos, administrativos e burocráticos. A mais conhecida dessas versões é a de Hans Holbein,

A morte e os mortos nas danças macabras
Juliana Schmitt

composta por volta de 1525 e publicada, pela primeira vez, em Lyon, em 1538. Nesta, já se observam modificações importantes: os *mortos* são substituídos pela *Morte*, que aparece, agora, como *esqueleto* (a imagem da chamada “morte seca”) e não mais como *transi* (ou “morte úmida”).

No entanto, em geral, as obras evocavam uma sociedade que, aos poucos, deixa de ter similitudes com a da era moderna. No caso da França, em particular, não há indícios de obras originais por quase dois séculos e os editores das reimpressões cuidavam apenas de atualizar sua ortografia. As danças foram perdendo seu poder moralizante perante uma gente que já não se reconhecia mais naquela sociedade que elas evocavam. Muitos dos afrescos foram cobertos ou destruídos.

Mas é justamente no final do século XVIII que os temas macabros emergem novamente. Motivada pela redescoberta da cultura medieval, tendo por fio condutor a já conhecida obsessão dos românticos pelo período, a voga teria sido estimulada por diversos fatores. Um grande interesse historiográfico pela Idade Média, reedições de obras da época – ou a invenção dessa mesma literatura (como no caso exemplar dos *Cantos de Ossian*) –, o fascínio pelo estilo gótico na arquitetura, em sua retomada no neogótico, são exemplos dessa moda. A Idade Média cumpriria, para esse início de Romantismo, o papel de mito fundador, uma pré-história da sociedade moderna, em contraposição à Antiguidade, modelo para o Neoclassicismo Iluminista.

A pastoral medievalista via nos tempos de outrora a cura para certa melancolia que invadia as mentalidades coletivas no limiar do século XVIII. Idealizado, o período anterior ao surgimento da sociedade industrial e do capitalismo era nostálgicamente concebido como o da vida em comunidade, de povos primitivos que se relacionavam harmônica e intimamente com a natureza e com a religião. Mesmo não sendo o único destino das poéticas românticas de evasão, a Idade Média parece ter sido um dos mais procurados. Théophile Gautier, entre tantos outros comentaristas da vida burguesa oitocentista, fala da febre medieval que atacara Paris e os arredores e que transformara a indumentária, a arquitetura, as maneiras – “toutes choses certainement plus innocentes que les jeux innocents, et qui ne faisaient mal à personne” (GAUTIER, 1876:13).

A retomada da cultura medieval explicaria, em parte, o reaparecimento dos cadáveres decompostos na literatura romântica e, em especial, das danças macabras. É possível que os poetas dos oitocentos tivessem contato com os poucos afrescos remanescentes e, principalmente, com as gravuras de Holbein ou mesmo de Marchand. No entanto, chama a atenção a maneira como se reapropriaram da tópica medieval, modificando-a não apenas na estrutura, mas no desenvolvimento do tema. As danças macabras românticas perdem o caráter didático, pedra de toque das originais, e focam nos caracteres fantasiosos e terríficos (brumas, mortos que voltam à vida e saem das sepulturas no meio da escuridão da madrugada, o badalar da meia-noite, o *rendez-vous* macabro etc.). O declínio da produção iconográfica também parece ter resultado em obras poéticas mais plásticas, mais visuais, que dão preferência à ambientação e à descrição da ação em relação ao diálogo.

Seria possível reconhecer o tema já na *Dance of Death*, de Walter Scott, de 1815; mas seu retorno definitivo aparece com a balada "*Der Totentanz*", de Goethe, do mesmo ano. Nela, além dos elementos característicos do imaginário macabro vitoriano, um coveiro rouba a mortalha de um dos defuntos e sofre as consequências de seu ato. Diz-se que Franz Liszt teria se inspirado nessa obra do autor alemão para compor *Totentanz* em 1838 – mesmo ano em que, na França, foi publicado o romance *Danse des Morts*, de Flaubert. Em 1868, o conto *La Danse des Morts* aparece na coletânea *Le rêve et la vie*, de Nerval.

No caso da "*Danse macabre*" de Baudelaire, publicada na primeira edição das *Fleurs du mal*, em 1857, temos a figura de uma Morte coquete, "*fière autant qu'un vivant*", que fascina e amedronta, envolvendo a todos com sua "*taille mince*" e "*sa robe exagérée*". Assim, num misto de pesadelo e sedução, "*au chant des violons, aux flammes des bougies*", se dá o baile, "*le branle universel de la danse macabre*". O escritor francês, com esse poema, seria um dos principais responsáveis pela disseminação das danças macabras no século XIX, assim como a peça musical *Danse macabre*, de Camille Saint-Saëns, composta em 1874 e inspirada em poema homônimo de Henri Cazallis, publicado no ano anterior. É possível, ainda, ver suas marcas em obras importantes, como na *Comédie de la Mort*, de Théophile Gautier,

de 1838; n'A máscara da morte escarlata, de 1842, de Edgar Allan Poe; no Promontorium Somnii (1864), de Victor-Hugo, no poema "Nuit de Walpurgis Classique", de Verlaine, de 1866, entre tantas outras. O fascínio pelos mortos que dançam, longe de diminuir, foi quase uma obsessão entre os românticos, o que prova a força simbólica do tema séculos depois de seu surgimento.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Seconde édition augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux. Paris: Poulet-Malassis et De Broise Éd., 1861.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FROIDMONT, Hélinand. *Os versos da morte*. Tradução: Heitor Megale. São Paulo: Ed. Imaginário, 1996.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouvelle Édition. Paris: Charpentier et Cie, 1876.

GLIXELLI, Stefan. *Le cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion Éditeurs, 1914.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

UTZINGER, Hélène et Bertrand. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier, 1996.

Recebido em 15/07/2015

Aprovado em 02/09/2015