

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Curso de Licenciatura em História



Trabalho de Conclusão de Curso

Uma análise d'A Dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543)

Eduarda Wille Zarnott

Pelotas, 2022

Eduarda Wille Zarnott

Uma análise d'A Dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Pelotas, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado em
História.

Orientadora: Profa. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

Z37a Zarnott, Eduarda Wille

Uma análise d'a dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543) / Eduarda Wille Zarnott ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2022.

55 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) — Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Dança da morte. 2. Hans Holbein. 3. Imaginário medieval. 4. Xilogravuras. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD : 930

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Eduarda Wille Zarnott

Uma análise d'A Dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543)

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 05 de dezembro de 2022

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Daniele Gallindo Gonçalves (Orientadora)

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-FriedrichUniversität Bamberg

Prof. Dr. Paulo César Possamai

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo

**Dedico este trabalho à Eduarda de 16 anos
que por muitas noites pegou no sono
sonhando com a vida que conquistou hoje.
Conseguimos!**

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à minha orientadora Prof. Dra. Daniele Gallindo que, mesmo encontrando-se, na reta final, em outro continente, sempre foi o exemplo de uma profissional compreensiva, prestando todo o suporte necessário. Além de ter escutado e apoiado cada uma das dezesseis vezes em que troquei o tema de pesquisa, incapaz de estudar algo que eu não amasse.

Aos meus avós que nunca falharam em ser a base do meu crescimento pessoal e profissional, mesmo não entendendo de maneira alguma os motivos que me levaram a estudar a morte. Aproveito para ressaltar a importância de ter essa dupla na minha vida, se hoje me orgulho da pessoa que me tornei, foi por todas as tentativas de ser orgulho para vocês.

À minha mãe que sempre mostrou na prática como correr atrás de sonhos e objetivos e que, mesmo aguentando noites extremamente traiçoeiras, nunca deixou que seus joelhos fraquejassem. Ao meu pai que, mesmo com todas as suas particularidades, sempre esteve presente e nunca aprisionou minha imaginação com cercas e limites.

Às minhas amigas mais próximas, por terem escutado cada sementinha de ideia que surgiu ao longo da graduação e por terem incentivado cada loucura que inventei. Vocês foram impecáveis cumprindo esse papel. Às minhas dindas e avó materna que nunca falharam em serem grandes mulheres que me inspiraram a ser cada vez mais gigante.

Ao meu psicólogo, que assistiu de camarote a desconstrução de uma personalidade frágil e bastante danificada, transformando-se em outra forte que carrega um potencial imenso, pronto para ser compartilhado com o mundo.

E por fim, a todos que contribuíram para que eu chegasse até onde estou hoje, seja oferecendo a mão com ofertas de moradia e emprego quando mais precisei, seja com apoio moral que sempre foi fundamental ou seja com desejos de prosperidade e sucesso. A vocês, muito obrigada!

*Os mortos têm apenas a existência que os vivos
imaginam para eles.*

(SCHMITT, 1999, p. 15)

RESUMO

ZARNOTT, Eduarda Wille. **Uma análise d'A Dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543)**. Orientadora: Daniele Gallindo Gonçalves. 2022. x f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

O presente trabalho se concentra na análise e contextualização das xilogravuras de autoria de Hans Holbein, o jovem (1498-1543), datadas do século XVI, especificamente, as que representam a Dança Macabra enquanto alegoria artístico-literária que apresenta a morte como uma figura universal e sem distinções. Dentro disso, visa refletir sobre a dinâmica da morte com os demais personagens da cena e o que isso demonstra sobre a interpretação do próprio Holbein sobre o pós-vida. Para mais, com auxílio de revisão bibliográfica, discute-se sobre o imaginário tardo-medieval e como a concepção da morte foi constituída na sociedade da época.

Palavras-chave: Dança da morte; Hans Holbein; Imaginário medieval; Xilogravuras.

ABSTRACT

ZARNOTT, Eduarda Wille. **An analysis of The Dance of Death by Hans Holbein the Younger (1498-1543)**. Advisor: Daniele Gallindo Gonçalves. 2022. x f. Term Paper (Degree in History) - Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

The present work focuses on the analysis and contextualization of the woodcuts authored by Hans Holbein the Younger (1498-1543), dating from the 16th century, specifically, as they represent the Dance Macabre as an artistic-literary allegory that presents death as a figure universal and without distinction. Within that, it aims to reflect on the dynamics of death with the other characters in the scene and what this demonstrates about Holbein's own interpretation of the afterlife. Furthermore, with the aid of a bibliographical review, it discusses the late-medieval imaginary and how the conception of death was obtained in society at the time.

Keywords: Dance of Death; Hans Holbein; Medieval Imagery; Woodcuts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A imperatriz (1526)	27
Figura 2 - A Imperatriz (1561)	27
Figura 3 - A expulsão do Paraíso	42
Figura 4 - O papa	43
Figura 5 - A rainha	44
Figura 6 - O imperador	45
Figura 7 - A velha	46
Figura 8 - O médico	47
Figura 9 - Letra C - O imperador	48
Figura 10 - Letra M - O médico	49

1 Introdução	12
2 Hans Holbein e a circulação de xilogravuras na Europa tardo-medieval	16
2.1 Do rei à morte: quem foi Hans Holbein?	17
2.2 Relevância e desenvolvimento das xilogravuras	23
3 Memento mori e o imaginário de morte tardo-medieval	28
3.1 O confronto dos vivos com a finitude do ser	28
3.2 A Dança Macabra como Memento Mori	35
4 Ela vem para todos: as representações da morte nas xilogravuras de Holbein	40
4.1 A morte e o pecado original	40
4.2 A morte e as elites	42
4.3 A morte e os demais	46
4.4 O alfabeto da morte	48
5 Conclusão	51
Referências	54

1 Introdução

Nas últimas décadas é notável o interesse crescente que a sociedade contemporânea tem desenvolvido sobre temas que envolvam a morte e os demais aspectos macabros que a cercam. Apesar do tema ainda ser considerado tabu dentro dos círculos sociais, o consumo de materiais e produções que representam o universo mortuário, além de estar sempre em desenvolvimento, atinge um público cada vez maior. Tendo em vista esse conhecimento prévio, a finalidade deste trabalho é justamente refletir sobre a forma com que a sociedade lidava com a ideia de morte em outras épocas, especificamente a sociedade tardo-medieval.

Johan Huizinga (2010, p. 221) afirma que em meados do fim da Idade Média, a gravura em madeira, trazendo temáticas mortuárias, encontrou um espaço na sociedade tão importante quanto às palavras do pregador, de modo que, reunidos, ambos tornaram-se meios de expressão de massa. Somando-se ao fato de que os ideais de morte entoados e desenvolvidos nos séculos anteriores reuniam-se naquele momento, invocando uma imagem brutal, primitiva e superficial. Surgia, então, uma noção de perecibilidade ligada à morte que impossibilitava a dissociação da deterioração e putrefação e, dessa forma, era apresentada às massas. Como asseverado por Huizinga,

É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração. Eram três os temas que forneciam a melodia para aquele eterno lamento sobre o final de toda a glória terrena. Primeiro havia o motivo que perguntava: onde estavam todos aqueles que outrora encheram o mundo com a sua glória? Depois havia o tema da visão horripilante da decomposição de tudo aquilo que um dia fora beleza humana. Por fim, o motivo da dança macabra, a morte que arrasta consigo as pessoas de qualquer profissão, de qualquer idade. (HUIZINGA, 2010, p. 221-222)

Nesse contexto, é compreensível assimilar como o vislumbre da figura da morte enquanto representação artística tornou-se tão presente na sociedade da época, envolvendo-se como um importante ícone cultural no final da Idade Média. A popularização do conceito de *memento mori*¹, tanto em produções artístico-literárias

¹ Neste trabalho usaremos a expressão *memento mori* em seu sentido mais literal: “lembre-se que irá morrer” sob a análise de sua influência no imaginário tardo-medieval.

quanto dentro da sociedade como foco de circulação cultural, diz muito sobre o período. Não havia como *não* encarar a mortalidade, visto que ela estava por todos os lados. A partir deste momento, em meio a tanta desigualdade social, desgraças, mortes sem explicação, doenças sem cura, entre outros fenômenos característicos daquele tempo, surge a Dança da Morte², representada em todas as áreas das artes: músicas, livros, pinturas e xilogravuras etc.

[...] a dança macabra do Cemitério dos Inocentes, desaparecida no século XVII devido à demolição da galeria, foi a imagem mais popular da morte que a Idade Média conheceu. Dia após dia, no singular e macabro local de encontros que constituía o Cemitério dos Inocentes, milhares de pessoas admiraram as figuras simples, leram os versos inteligentes, em que cada estrofe terminava com um provérbio conhecido, consolaram-se com a igualdade de todos na morte e tremeram perante o fim. Em nenhum outro lugar aquela morte de caráter simiesco podia estar tão em casa, ela, que rindo com todos os dentes, com os passos enferrujados de um velho mestre de dança, arrasta consigo o papa, o imperador, o nobre, o trabalhador, o religioso, a criança pequena, o louco e todas as profissões e posições sociais. (HUIZINGA, 2010, p. 234)

Para compreender sua recepção, podemos colocar duas linhas de interpretação: “ela vem para todos” no sentido de tormento, visto que seu propósito era frisar que ninguém escapa da morte, não existem caminhos para fugir; ou “ela vem para todos” como um alívio, não importa quantas posses a pessoa tenha tido em vida ou quantos anos ela dedicou para obras religiosas, a morte é a única coisa que atinge a todos, sem privilégios ou distinções.

Retomando a Huizinga (2010, p. 22) para pensar na questão da popularização das pinturas em madeiras e sua conexão com a idealização que surge da morte, é importante nomear alguns protagonistas. Apesar de não ser o pioneiro em representações da morte em xilogravuras, o trabalho de Hans Holbein, o jovem (1498-1543) tornou-se referência na área, pois diferente de outras obras que representam a Dança da Morte, as de Holbein, o jovem apresentam cadáveres em um caráter menos convidativo, não conduzem o movimento e agem mais como interventores na vida mundana, tornando-se parte do cenário e até mesmo do cotidiano. Ele constrói uma narrativa inteira ao longo de suas 41 xilogravuras que

² Enquanto uma ideia que expressa a universalidade da morte, caracterizada por uma alegoria promovida por cadáveres que conduzem os seres vivos para o destino final. Geralmente há o contato físico, mas não é regra.

vão desde o Gênesis, passando pelo pecado, por cenários rotineiros da vida do povo, até o Juízo Final.

A morte retratada por Holbein, o jovem sempre aparece tentando chamar atenção dos demais personagens, nunca como coadjuvante. Sempre interagindo com os adereços da cena, não surge apenas como observadora. Esse fator aumenta ainda mais o sentido de morte universal espalhado pela Dança Macabra, pois a figura se enquadra e aparece em todos os tipos de cenários, relacionando-se com todo tipo de pessoas, sem distinção. Além da riqueza em detalhes que expressam a universalidade da morte proposta por essa alegoria, a Dança de Holbein, o jovem também é recheada de críticas sociais, principalmente no que se refere ao clero.

Entre os objetivos deste trabalho encontram-se a análise da trajetória de Hans Holbein, o jovem; a reflexão acerca do imaginário de morte tardo-medieval e a influência direta que a cultura aplicava nele, especificamente em como a iconografia acompanhou as mudanças de perspectiva causadas pela peste bubônica e pelos interesses em temas macabros. Para mais, a análise do posicionamento da figura da morte nas xilogravuras de Hans Holbein, o jovem sob a lente do conceito de tipologia social³, que se refere ao ato de pensar na sociedade através do conceito aplicado em suas representações artísticas, e imagem-objeto⁴, apresentado pelo autor Baschet (1996, p.3).

O exemplo clássico dessa interação do artista e sociedade, que é a tipologia social, é a Dança da morte. Mostrando o encontro da morte com representantes de todas as variedades de ocupações humanas, o arranjo da Dança carrega uma compreensão implícita da sociedade como sujeita a rígida estratificação. Paradoxalmente, também mostra a morte como o

³ “Estendendo esse uso, por tipologia social entendo a representação artística de um espelho da sociedade enfatizando suas várias classes sociais e os estratos sociais em que os homens vivem.” (LEHMANN-HAUPT, Hellmut. Preface. In: COLLINS, Marcia. *The Dance of Death in book illustration*. University of Missouri Library Series, 27. Columbia: University of Missouri, 1978, p. 7) Conceito trazido pelo autor Hellmut Lehmann-Haupt (1978) no prefácio de um catálogo de ilustrações da Dança da Morte, feito para a Reunião Anual de Primavera do American Musicological Society e disponível na biblioteca Ellis da Universidade do Missouri, na Colômbia.

⁴ “Ampliando essa análise, Baschet observa que, na Idade Média, não há imagem que seja uma pura representação, na maioria dos casos trata-se de um objeto que possui uma finalidade litúrgica, devocional e religiosa. Por isso, o autor apresenta o conceito de imagem-objeto, para auxiliar na compreensão das imagens medievais. “Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico” (BASCHET, 1996, p.3). Então, os estudos desse período devem se concentrar mais em analisar a funcionalidade da imagem medieval do que expor conceitos formais e iconográficos que apenas definem o que representa a obra.” (CASTRO, 2020, p. 64-65)

grande equalizador que vem para todos os homens. (LEHMANN-HAUPT, 1978, p. 8, tradução nossa) ⁵

O interesse para esta pesquisa surgiu no ano de 2020, durante a cadeira de Imagem e Teorias da História com foco na iconografia da morte no Ocidente e o estudo de tais representações sociais, ministrada pela Professora Dra^a. Viviane Saballa e Dra^a Elisabete Leal. Fomos apresentados a um panorama geral do imaginário da morte na sociedade ocidental em várias épocas, quase uma cronologia da morte, incluindo diversos conceitos dos quais ainda não tinha conhecimento. Um desses conceitos é o apresentado por Philippe Ariès de morte domada, em princípio, quando se sente a morte chegar, justamente o que ele relaciona com a Idade Média (ARIÈS, 2014, p. 5-6). Nesse momento ocorreu o primeiro contato com obras simbolizando a Dança da Morte⁶ e a conexão foi instantânea. A seguinte citação descreve perfeitamente o sentimento que me incentivou e envolveu para desenvolver nessa temática, uma pesquisa para concluir o curso:

[...] É plausível afirmar que a morte é caracterizada pela pluralidade de sentidos a ela atribuídos. Ora, se uma das definições de História é que ela é a ciência dos homens no tempo, nada mais sugestivo do que refletir sobre um tema que transpassa a humanidade e, mesmo assim, é tão diverso em seus significados. (SANTOS; SONAGLIO, 2017, p. 20)

Esta pesquisa é dividida em três capítulos, o primeiro deles apresenta a vida de Hans Holbein, o jovem, contextualiza sua trajetória e influências. Além disso, realiza um panorama geral da circulação de xilogravuras no século XVI para que se torne possível compreender o tamanho e importância da intervenção de suas temáticas na sociedade da época. Para isso, e através de revisão bibliográfica, usaremos as seguintes obras: *The Dance Of Death: From the original designs of Hans Holbein* (1816) organizado por W. Hollar e *Hans Holbein: segunda edição revisada e expandida* (2014), de Oskar Bätschmann e Pascal Griener.

O segundo capítulo conta com a missão de compreender como se deu a relação dos vivos com os mortos, em específico o momento em que a sociedade se dá conta

⁵ “The classic example of this interaction of the artist and society which is social typology is the *Dance of Death*. Showing the encounter of Death with representatives of all varieties of human occupations, the arrangement of the Dance carries an implicit understanding of society as subject to rigid stratification. Paradoxically it also shows Death as the great equalizer who comes to all men.” Ibidem.

⁶ Inserida, naquele contexto, através da obra *Danse Macabre* de Bernt Notke na Igreja de São Nicolau, Tallinn.

da putrefação e decomposição. Não obstante, propõe-se a pensar em como a alegoria da Dança Macabra agia como *memento mori*. Para tais resultados foram consultadas obras como *A morte na Idade Média* (1996), um dossiê organizado por Herman Braet e Werner Verbeke; *O homem diante da morte* (2014), de Philippe Ariès; *História do medo no Ocidente* (2009), de Jean Delumeau; *Sobre a morte o morrer* (1996) de Elizabeth Kubler-Ross; *Crises, epidemias e fomes: Memórias da Idade Média* (2021), organizado por Fabiano Fernandes, Juliana Schmitt e Renata Cristina de Sousa Nascimento; *O homem medieval* (1989), *Em busca da Idade Média* (2005) e *As doenças têm história* (1985) de Jacques Le Goff; *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (1999) de Jean-Claude Schmitt e *O outono da Idade Média* (2010), de Johan Huizinga, entre outros artigos.

O último capítulo traz a análise e interpretação das xilogravuras feitas pelo artista Hans Holbein, o jovem (1498-1543) ao longo do século XVI, procurando, desse modo, refletir sobre o posicionamento da figura da morte dentro da cena em contraste com os demais personagens expostos. Dentro dessa análise, se propõe compreender os sentidos e significados das classes sociais retratadas nas cenas criadas por Holbein e a partir da consulta do material, tentar construir uma narrativa própria. Esse capítulo conta com a consulta de obras como *The Dance of Death in book illustration* (1978) de Marcia Collins; *A Collection of Works Illustrative of The Dance of Death* (1889) da biblioteca de George Edward Sears e *Las danzas de la muerte: Génesis y desarrollo de um género medieval (siglos XIII-XVII)* (1997) de Victor Infantes.

2 Hans Holbein e a circulação de xilogravuras na Europa tardo-medieval

O presente capítulo pretende apresentar a vida de Hans Holbein, o jovem que viveu nos anos de 1498 a 1543, localizando-o geograficamente, apontando sua trajetória e contextualizando sua ascensão na corte inglesa de Henrique VIII. Ademais, se propõe a pensar sobre a circulação de xilogravuras, sua origem e desenvolvimento na Europa medieval.

2.1 Do rei à morte: quem foi Hans Holbein?

Nascido em Augsburg por volta de 1497/98, o pintor Hans Holbein, o jovem, cresceu cercado de influências artísticas. Em suas veias, corria o chamado para arte, já que era filho de Hans Holbein, o velho⁷ (c. 1465–1524), um dos responsáveis pela renovação da arte alemã gótica em arte renascentista; e sobrinho de Sigmund Holbein⁸ (c. 1470 – 1540), que também era pintor na mesma época. Não obstante, era irmão de Ambrosius Holbein⁹ (c. 1494–1519) que, apesar de não tão influente e com uma carga de obras bem menor em relação ao pai e ao irmão mais novo, também deixou sua marca na história da arte do período.

Apesar de terem passado toda sua infância dentro do ateliê de seu pai, é no final de 1515 que Hans e Ambrosius começam a trilhar suas próprias trajetórias artísticas na Suíça, especificamente na Basileia, onde integram o estúdio do artista Hans Herbst (1470-1552)¹⁰. É na Basileia também, que eles encontram um centro comercial e artístico no seu auge, repleto de oportunidades para artistas talentosos e com vontade de crescer. É ali que se dá início a importantes conexões da vida de Hans, o jovem, como a amizade com o teólogo Oswald Myconius (1488-1552)¹¹.

⁷ Como exemplo de sua obra temos: HOLBEIN, Hans (o velho). **The Dormition of the Virgin**. 1491. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/death-of-the-virgin>> Acesso em: 07 set 2022.

⁸ Como exemplo de sua obra temos: HOLBEIN, Sigmund. **Christ before Pilate**. 1499. Disponível em: <<https://useum.org/artwork/Christ-before-Pilate-Sigmund-Holbein-1499>> Acesso em: 07 set 2022.

⁹ Como exemplo de sua obra temos: HOLBEIN, Ambrosius. **Crocifissione di Cristo**. 1519. Disponível em: <https://media.mutualart.com/Images/2022_01/04/13> Acesso em: 07 set 2022.

¹⁰ Hans Herbst (1470-1552) foi uma das grandes figuras do meio cultural e artístico na Basileia do século XV e XVI, fez parte da associação de artistas *guilda Zum Himmel*, da qual Holbein, o jovem também participou.

¹¹ Oswald Myconius (1488-1552) foi um teólogo suíço e reformador protestante, ocupou o cargo de pregador da Basileia até 1541.

Pode-se dizer que Oswald foi o precursor do que viria a ser uma rede de patronos que possibilitou a Hans, o jovem, alçar patamares que jamais alcançaria sozinho.

Uma das obras mais importantes da carreira de Holbein, o jovem, foi o duplo retrato encomendado por Jakob Meyer zum Hasen, dele e de sua esposa Dorothea Kannengiesser¹². Jakob foi prefeito (*Bürgermeister*) da Basileia no período em que Hans deu início à sua carreira. Isso significa que, com menos de 20 anos, seu trabalho já era requisitado por autoridades locais influentes. Prova de que as conexões foram o passaporte de Holbein, o jovem é o rumor de que ele fora recomendado para Jakob, através de Ludwig Baer, seu cunhado, que coincidentemente, era cônego no exato local onde Hans, o jovem, estudava latim (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 18).

Tendo se tornado um ambiente hostil para os artistas devido ao auge da Reforma Protestante, em meados de 1517 e 1524, a Basileia não era mais o lugar favorável para o crescimento profissional de Holbein, o jovem. Dessa maneira, seus próximos passos o levaram diretamente para a França, onde ele buscava por melhores oportunidades para seus serviços. É nesse período também, antes de ingressar à França, que Holbein, o jovem conhece a grande oportunidade de sua vida: Erasmo de Roterdã (1466-1536)¹³, que passou a ser um rosto muito familiar nas obras de Hans¹⁴, o jovem nos anos seguintes e importante ligação entre ele e grandes figuras da época.

Os retratos de Erasmo feitos por Hans, o jovem foram enviados pelo próprio Erasmo para a França e Inglaterra em 1524 junto com cartas de recomendação. Todavia, Holbein, o jovem, não encontrou nada do que buscava na França e, aparentemente, os retratos enviados foram perdidos no trajeto. Sendo assim, a esperança de Holbein, o jovem, centrava-se na Inglaterra e no impacto que as recomendações de seu amigo teriam na ocasião. Os autores Bättschmann e Griener (2014, p. 22) colocam que os retratos enviados para a Inglaterra, provavelmente

¹² HOLBEIN, Hans (o jovem). **Double Portrait of Jakob Meyer zum Hasen and Dorothea Kannengiesser**. 1516. Disponível em: <<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch>> Acesso em: 25 set 2022.

¹³ Erasmo de Roterdã (1466-1536) foi um dos maiores escritores e filósofos do humanismo renascentista. Foi um grande defensor do fim da predominância religiosa na educação.

¹⁴ HOLBEIN, Hans (o jovem). **Portrait of Erasmus of Rotterdam**. 1523. Disponível em: <<https://uploads6.wikiart.org/images/hans-holbein-the-younger/>> Acesso em: 06 out 2022.

teriam sido endereçados à William Warham (1450-1532)¹⁵ e Thomas More (1478-1535)¹⁶.

Apesar de grande amigo de Holbein, o jovem, as cartas enviadas por Erasmo demonstram curioso desprezo e ironia direcionado ao ofício dos artistas na região da Basileia. No caso da enviada para Thomas More, ele diz que as artes estavam congelando na Basileia e que Holbein, o jovem estaria indo à Inglaterra para juntar alguns trocados¹⁷ (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 22, tradução nossa). Enquanto More, que nem mesmo conhecia Holbein, o jovem ainda, responde dizendo:

Seu pintor, querido Erasmo, é um artista maravilhoso. Só temo que ele não encontre Inglaterra tão lucrativa quanto ele espera que seja. Mesmo assim, farei o que for possível do meu lado, para que ele não o considere completamente inútil. (ibidem)¹⁸

Thomas More, assim, se empenha em cumprir sua palavra e logo providencia que Holbein, o jovem faça um retrato dele e de toda sua família¹⁹. Devido à influência de More, Hans, o jovem foi contratado para integrar a equipe que faria a decoração de arcos e do teto de um teatro em Greenwich. Os responsáveis por esse projeto eram Henry Guildford (1489-1532)²⁰ e Henry Wyatt (1460-1537)²¹. Ambos contrataram Holbein, o jovem para trabalhos particulares depois disso, em específico para mais retratos.

Analisando sua jornada, pode-se dizer que Holbein, o jovem foi trilhando seu caminho através de retratos de pessoas importantes, como se essa fosse a melhor forma de chamar a atenção e a partir disso, poder desenvolver as outras camadas de sua arte. Comprovando essa teoria, citamos como exemplo os retratos de Jakob

¹⁵ William Warham (1450-1532) foi o arcebispo de Canterbury de 1503 até o ano de sua morte.

¹⁶ Thomas More (1478-1535) teve vários cargos durante o reinado de Henrique VIII, mas o destaque vai para a posição de Chanceler da Inglaterra de 1529 a 1532, além de ter sido um dos principais nomes do humanismo renascentista.

¹⁷ *"The arts are freezing here. He [Holbein] is going to England in order to scrape together some gold coins there".*

¹⁸ *"Your painter, dearest Erasmus, is a wonderful artist. I only fear that he will not find England as profitable as he hopes it will be. Nevertheless, I will do whatever is possible from my side, so that he does not find it completely fruitless."*

¹⁹ LOCKEY, Rowland (Depois de Hans Holbein, o jovem). **Family of Sir Thomas More**. 1592. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:More_fam> Acesso em: 25 set 2022.

²⁰ Henry Guildford (1489-1532) ocupou o cargo de controlador da casa real durante o reinado de Henrique VIII.

²¹ Henry Wyatt (1460-1537) atuou como Tesoureiro da Câmara de 1524 a 1528.

Meyer zum Hasen e sua esposa, na Basileia de 1516 e posteriormente, na corte inglesa em meados de 1527, com os retratos da família de Thomas More, Henry Guildford e a esposa, William Warham, entre outros.

Quando Holbein regressou à Inglaterra em 1532 descobriu que a situação política mudou radicalmente desde sua partida de Londres quatro anos mais cedo. Seu ex-protetor Sir Thomas More renunciou ao cargo como Lorde Chanceler e caiu em desgraça. Foi decapitado em 1535 por alta traição, tendo se recusado a reconhecer o Ato de Supremacia. Henry Guildford, que teve um relacionamento combativo com a futura rainha Ana Bolena, faleceu em 1532 após ter renunciado ao cargo de controlador, e William Warham morreu no mesmo ano. Da primeira estada de Holbein restavam apenas dois contatos com o círculo do rei: John Godsalue e Nikolaus Kratzer. (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 25, tradução nossa)²²

Os próximos passos de Holbein, o jovem comprovam que todo o relacionamento artístico-social da época era baseado em relações de patronagem. Nada parecia ser feito ou autorizado, ou até mesmo era digno de prestígio, se o artista em questão não possuísse um patrono. Dessa maneira, através de mais conexões, ele acabou em contato com o próprio primeiro-ministro da época, Thomas Cromwell²³ (1485-1549).

A partir disso, Holbein, o jovem desenvolveu-se no máximo de áreas possíveis, tornando-se, de fato, um artista multifacetado. Ele percorreu um árduo caminho em sua escalada social, relacionando-se com o mercado de jóias e ourives. Com isso, ele manteve contatos diretos com os ourives particulares da rainha Ana Bolena²⁴, além de ter feito o desenho de uma taça para a rainha seguinte Jane Seymour²⁵. O sucesso de seus planos se comprova pois “a Inglaterra Tudor, com seu amor pelo ouro, prata e jóias, e sua prontidão para novas estilos decorativos, era ideal para a

²² “When Holbein returned to England in 1532 he found that the political situation had radically changed since his departure from London four years earlier. His former protector Sir Thomas More had resigned from his post as Lord Chancellor and had fallen from grace. He was beheaded in 1535 for high treason, having refused to acknowledge the Act of Supremacy. Henry Guildford, who had a combative relationship with the future queen Anne Boleyn, died in 1532 having resigned from the post of comptroller, and William Warham died in the same year. From Holbein’s first sojourn there were only two contacts with the king’s circle remaining: John Godsalue and Nikolaus Kratzer.”

²³ Thomas Cromwell (1485-1549) foi o primeiro-ministro de Henrique VIII de 1532 a 1540.

²⁴ HOLBEIN, Hans (o jovem). **Design for a Table Fountain with the Badge of Anne Boleyn**. 1533. Disponível em: <<https://uploads8.wikiart.org/images/hans-holbein-the-younger/>> Acesso em: 25 set 2022.

²⁵ HOLBEIN, Hans (o jovem). **Jane Seymour's Cup**. 1536. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Design_for_a_Cup_for_Jane_Seymour%2C_Hans_Holbein_the_Younger_and_Workshop.jpg> Acesso em: 06 out 2022.

habilidade e invenção de Holbein”²⁶ (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 29, tradução nossa).

Não se tem uma data específica de quando Hans, o jovem foi nomeado pintor real, mas cartas do poeta Nicolas Bourbon ao secretário de Henrique VIII, mostram que ele já era referido dessa maneira em 1536²⁷. Desse momento em diante, Holbein, o jovem já começa a produzir vários retratos do próprio rei e da atual rainha, Jane Seymour. Importante ressaltar que, apesar de muitos dos patronos de Holbein, o jovem terem caído em desgraça ao longo de suas vidas e terem tido finais trágicos, isso não pareceu prejudicá-lo e as próximas conexões criadas. Mesmo que sua ponte até o “sucesso” tenha desmoronado, a base criada por Hans, o jovem era bastante firme, de modo que seu talento sempre foi seu escudo.

Após a morte de Jane Seymour, Holbein, o jovem partiu em viagem para retratar as noivas em potencial do rei²⁸. É interessante pensar em como as relações matrimoniais eram racionalizadas: Catarina de Aragão passou seu lugar para Ana Bolena, que morreu e passou seu lugar para Jane Seymour, que também morreu e logo deixou seu espaço livre para a próxima escolhida. E dessa forma, parece que ser retratada por Hans Holbein, o jovem começou a ser parte obrigatória do processo de se tornar um interesse amoroso de Henrique VIII.

Comprovando o fato de que o lugar de Holbein, o jovem na corte já estava assegurado, coloca-se o episódio em que ele retrata Ana de Cleves em 1538²⁹. O rei muito se agrada do retrato e decide desposá-la. Porém, ao vê-la pessoalmente o rei mostrou-se bastante descontente com sua aparência.

Thomas Cromwell estava muito ansioso para arranjar um casamento entre esta última [Ana de Cleves] e o rei e Holbein produziu um retrato lisonjeiro da senhora em 1538. Na chegada dela em Londres, Henrique VIII ficou profundamente desapontado com sua pessoa e dissolveu o casamento. Cromwell sentiu ele mesmo cair em desgraça após o fracasso de seus planos. Surpreendentemente, o artista que havia feito o retrato enganoso da

²⁶ “*Tudor England, with its love of gold, silver and jewels, and its readiness for new decorative styles, was ideally suited to Holbein’s skill and invention.*”

²⁷ Holbein, 2006, p. 166. A copy of Nicolas Bourbon’s *Paidagogeion*, Lyon, 1536, is in the Bodleian Library, Oxford in: BÄTSCHMANN, Oskar; GRIENER, Pascal. **Hans Holbein: segunda edição revisada e expandida**. Londres: Reaktion Books, 2014.

²⁸ HOLBEIN, Hans (o jovem). **Portrait of Christina of Denmark, Ducchess of Milan**. 1538. Disponível em: <https://www.hans-holbein.org/thumbnail/90000/90972/mini_normal> Acesso em: 08 out 2022.

²⁹ HOLBEIN, Hans (o jovem). **Portrait of Anna of Cleves**. 1539. Disponível em: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/AnneCleves.jpg>> Acesso em: 25 set 2022.

futura noiva sobreviveu à decepção do rei. Pode ser que uma anedota relatada por Karel van Mander, o primeiro biógrafo de Holbein, indica as razões do porquê o favor do rei continuou a ser concedido ao artista. No seu *Schilder-boek* de 1604, van Mander relata que Henrique recusou-se a punir Holbein por ofender um conde e respondeu com raiva: “eu digo a você, conde, que eu posso fazer sete condes (se isso me agradar) de sete camponeses - mas eu não poderia fazer um Hans Holbein, ou um artista tão excelente, de sete condes”. (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 30-31, tradução nossa)³⁰

Holbein, o jovem foi parte importante da alma artística da corte inglesa até o final de sua vida, quando foi acometido pela praga em 1543. Teve uma jornada admirável desde seus dias de iniciante nos ateliês de artistas renomados na Basileia, percorrendo as estratégias de ascensão social até se estabelecer em uma posição importante e segura na Inglaterra Tudor. É válido destacar que mesmo tendo liberdade para fazer negócio com outras pessoas e cidades enquanto prestava serviços para o rei, Holbein, o jovem nunca esqueceu que boa parte de seus patronos anteriores foram executados e que, mesmo tendo a admiração do rei, seu futuro e seus passos sempre precisariam ser calculados. Os autores Bättschmann e Griener (2014, p. 11) descrevem os últimos desejos de Holbein, o jovem:

Holbein fez seu testamento prevendo o pagamento de suas dívidas e a manutenção de dois filhos ilegítimos na Inglaterra. Assumiu-se que este testamento foi escrito em preparação para um retorno à Basileia. Ao mesmo tempo, Holbein desenhou um auto-retrato no qual descreve a si mesmo como cidadão de Basileia [...] Ele quase certamente foi enterrado na igreja de St Andrew Undershaft ou em St Katharine Cree, ambos ainda de pé em Leadenhall Street. (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 11, tradução nossa)³¹

³⁰ “Thomas Cromwell was very eager to arrange a marriage between the latter and the king and Holbein produced a flattering portrait of the lady in 1538. Upon her arrival in London Henry VIII was profoundly disappointed in her person and dissolved the marriage. Cromwell felt himself in disgrace after the failure of his plans. Surprisingly, the artist who had made the deceptive portrait of the prospective bride survived the king’s disappointment. It may be that an anecdote reported by Karel van Mander, Holbein’s first biographer, indicates the reasons why the favour of the king continued to be bestowed upon the artist. In his *Schilder-boek* of 1604, van Mander relates that Henry refused to punish Holbein for offending an Earl and replied angrily: ‘I tell you earl that I can make seven earls (if it pleased me) from seven peasants – but I could not make one Hans Holbein, or so excellent an artist, out of seven earls.’”

³¹ “Holbein makes a will that provides for the payment of his debts and the maintenance of two illegitimate children in England. It has been assumed that this will was written in preparation for a return to Basle. At the same time Holbein draws a self-portrait on which he describes himself as a citizen of Basle. [...] He was almost certainly buried either in the church of St Andrew Undershaft or in St Katharine Cree, both of which still stand in Leadenhall Street.”

2.2 Relevância e desenvolvimento das xilogravuras

Por xilogravura, entende-se o processo artístico no qual a obra é entalhada em blocos de madeira por meio de instrumentos afiados. Tais objetos são mergulhados em tinta que marca a madeira e que, mais tarde, é prensada em folhas de papel. Dessa maneira, a obra é revelada tal qual um carimbo. O autor E. H. Gombrich (1999, p. 282) diz que: “O princípio de impressão era bem simples; cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feito de óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel”. Sua origem data de, aproximadamente, 105 d.C, no território da China, com a dinastia Tang.

A dinastia Tang, que restaurou a nação para uma nova era de expansão em 618, poderia depender de inúmeras cidades prósperas e empreendimentos tecnológicos em andamento – foi aqui que o papel teve foi inventada no ano 105, e foi aqui que a impressão em xilogravura teria iniciado. (BELL, 2007. p.107, tradução nossa)³²

Essa técnica chega à Europa em meados do século XV e rapidamente se torna muito popular. Denise Rocha (2013, p. 239) afirma que os artistas desse meio desenvolveram instrumentos para aprimorar a qualidade de suas obras, mas que o que realmente contribuiu nesse fator, foi a popularização dos resultados. Ela também coloca que, a utilização da xilogravura como traço medieval europeu, reflete diretamente no processo da impressão de livros ilustrados, que, por sua vez, remete à cultura da imagem sociocultural. E a conexão entre esses pontos encontra-se na difusão de material religioso que, devido à alta demanda e alta influência da igreja, era responsável pela maior parte dos temas retratados nas xilogravuras.

Pensando no caráter social e na importância das xilogravuras na disseminação de pensamentos e opiniões da época, Flavia Tatsch (2013, p. 11) comenta que “a multiplicidade dos temas impressos oferecia, a um público heterogêneo, a possibilidade de combinar diversos assuntos de uma forma desconcertante”. Dessa maneira, entende-se que as xilogravuras tinham poder de alcançar todos os meios sociais, pobre ou rico, letrados ou analfabetos. Todos tinham acesso. Inclusive, a autora aproveita para destacar alguns dos campos em que se poderia encontrar

³² “The Tang dynasty, who restored the nation to a new era of expansion in 618, could depend on numerous thriving cities and ongoing technological enterprises – it was here that paper had been invented in the year 105, and it was here that woodblock printing had recently begun.”

exemplares de xilogravuras: dias de festas e peregrinações, propagandas políticas, casas de família, lojas e tavernas, até mesmo como informativo para jovens moças, entre outros.

A estampa esteve intimamente ligada às muitas edições e traduções, simples ou suntuosas, em língua vernácula ou latim, de livros diversos. Entre os religiosos, encontravam-se as bíblias, hagiografias, livros de salmos etc; e, dentre os de caráter secular, fábulas, mitologias, lendas, romances de cavalaria, histórias de guerra, crônicas, mapas, herbários, calendários, tratados de medicina ou astronômicos e temas satíricos. Tal como os assuntos, as representações abarcavam um leque imenso, causando significativo impacto nos leitores: desde o Cristo, a Virgem e os santos a cenas de batalha ou de entradas triunfais; retratos de governantes a peste, ars moriendi, a dança da morte, o diabo e a fragilidade da vida, camponeses, carnavais e festivais diversos, soldados mercenários, batalhas entre os sexos, informações de execuções, aparições celestiais “testemunhadas” por pessoas extremamente religiosas ou nascimentos disformes. (TATSCH, 2013, p. 12-13)

De acordo com Bell (2007, p. 185) e Parshall (2005, p. 39), mesmo que a xilogravura já circulasse na Europa desde antes do século XV, foi somente quando se uniu às invenções de Johannes Gutenberg³³, que os primeiros textos com ilustrações começaram a ser produzidos em maior quantidade, de modo que sua propagação pudesse tomar força. Parshall (1994, p. 5) também afirma que essa junção de técnicas foi um marco na década de 1470.

Tatsch (2013, p. 12) afirma, assim, que a combinação da madeira e dos tipos móveis logo atraiu os olhares dos editores, ou seja, já se mostrava eficiente e rentável, do contrário não teria sido foco de investimentos. Citando Briggs e Burke (2004), a autora diz que “o crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda da comunicação visual de todo aquele período, pois permitia, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão” (BRIGGS E BURKE, 2004, p. 47 *apud* TATSCH, 2013, p. 12).

A combinação de técnicas e das teorias sobre o espaço na figura, estudos sobre a anatomia dos corpos humanos e dos animais foi fundamental para uma gradativa complexificação da realização dos moldes de madeira. Gravadores como Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer e Lucas van Leyden seriam os exemplos, do que muitas vezes historiadores da arte como Erwin Panofsky, denominaram como o auge da gravura que teria ocorrido posteriormente no século XVI. (FREITAS, 2016, p. 32)

³³ Johannes Gutemberg, 1400. Inventor gráfico alemão, responsável pela criação da primeira prensa de tipos móveis.

A união dessas duas técnicas não se mostrou apenas satisfatória na maneira como foi recebida pelo público, mas também foi oportuno na parte econômica, o que foi um fator decisivo para que os editores realmente comprassem essa ideia. Quando a análise é feita, percebe-se que era uma alternativa muito mais lucrativa do que os gastos obtidos com o processo das pinturas com pincéis e tintas.

O valor de uma xilogravura ou folha volante dependia muito do custo de um dos seus principais insumos: o papel. No século XIV, o papel começou a ser produzido na Europa Ocidental, porém, em quantidades modestas. Com a invenção da imprensa, a demanda por esse material se intensificou e, em consequência, o preço chegou a quase metade dos custos da produção de um livro. Já ao longo do século XVI, o preço do papel frente aos custos do livro cairia drasticamente. Segundo Rolf Engelsing, o custo dos livros vendidos na feira de Frankfurt, entre 1470 e 1513, caiu 40% (citado por MOXEY, 2004, p. 23). Em relação aos preços das xilogravuras e das folhas volantes, pouco se sabe. Bruno Weber calculou que o valor de uma folha volante ilustrada variava entre quatro a oito *pfennings* (MOXEY, 2004). Para Weber, em 1522, dois *pfennings* compravam o equivalente a seis ovos ou três arenques ou uma salsicha, em um tempo no qual um mestre de obras ganhava 28 *pfennings* e seu auxiliar, 24 *pfennings* por dia. (TATSCH, 2013, p. 22)

Um ponto importante a ser destacado é a dinâmica que se dava entre todos os envolvidos na produção das xilogravuras. Analisemos o caso de Hans Holbein, o jovem, e Hans Lützelburger³⁴, por exemplo. Hans Lützelburger cortou os blocos de madeira para a maior parte das xilogravuras originais de Holbein o jovem, incluindo o alfabeto. Sendo assim, a técnica da xilogravura é quase um trabalho em dupla, de modo que não se pode exaltar Holbein o jovem sem considerar as técnicas de Lützelburger.

Antes de serem de fato publicadas, as xilogravuras de Holbein, o jovem, e Lützelburger foram publicadas apenas como folhetins, os quais podem ser identificados sob a nomenclatura de provas de impressão. Como afirmado por Hagstrom,

Cada folha normalmente contém 10 xilogravuras e a maioria dessas publicações consiste apenas em 40 xilogravuras [...] A razão é provavelmente o simples fato de que 40 é um bom número redondo, fácil de distribuir em 4 páginas impressas. (HAGSTROM, s.d, n.p)

³⁴ Hans Lützelburger (1495-1526) foi um cortador de blocos alemão para xilogravuras, considerado um dos melhores da época. Famoso por seu trabalho em conjunto com Hans Holbein, o jovem.

Nos anos seguintes, as xilogravuras da dupla tornaram-se um livro de emblemas e cada obra vinha acompanhada de uma citação da Bíblia e algum poema. De modo que, cada página era constituída do título, uma citação, a imagem em si e um poema na parte inferior. Todavia, é importante destacar que as citações e poemas foram adicionados por terceiros, visto que Lützelburger já havia falecido na época e Holbein, o jovem estava totalmente inserido na corte inglesa.

Um emblema era uma forma de arte popular, consistindo de 3 elementos (veja a imagem à esquerda): **1**) Um lema (neste caso uma ou duas citações da Bíblia). **2**) Uma imagem alegórica. **3**) Um poema moralizante. (HAGSTROM, s.d, n.p)

A edição original da Dança de Holbein, o jovem e Lützelburger não resultou apenas em um livro de emblemas em 1538, mas também em outra edição em 1549, publicada em Lyon, composta por cinquenta e três xilogravuras, doze a mais que a primeira edição, proveniente da venda dos direitos de reprodução dos blocos de madeira, por parte dos herdeiros de Holbein, o jovem. Especula-se que as doze imagens excedentes tenham sido elaboradas pelo autor (SEARS, 1889), mas não se tem certeza disso (HAGSTROM, s.d, n.p).

A técnica da xilogravura permitiu que as obras fossem reproduzidas centenas de vezes. Com mais detalhes, pequenas modificações, algumas se esforçam para permanecerem fiéis aos originais, mas o fato é que a arte em madeira expandiu os limites da criatividade. Vemos o exemplo da xilogravura A imperatriz (1526) do próprio Holbein, o jovem (Figura 1) e a variação A imperatriz (1651) de Wenceslaus Hollar (Figura 2). A estrutura da obra é a mesma, em ambas a morte se disfarça de dama de companhia e se infiltra entre as acompanhantes da imperatriz, mas com olhar atento, percebe-se que Hollar inverte a posição dos presentes, apresenta o castelo com traços renascentistas e adiciona mais detalhes a estampa do vestido. Além disso, ele demora nas sombras e contrastes, dando ênfase nos contornos faciais.

FIGURA 1 - A imperatriz (1526)



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **A imperatriz**. 1524. National Gallery of Art.

FIGURA 2 - A imperatriz (1651)



Fonte: HOLLAR, Wenceslaus. **A imperatriz**. 1651. National Gallery of Art.

3 *Memento mori* e o imaginário de morte tardo-medieval

Este capítulo propõe-se a refletir sobre o sentimento constante da lembrança da morte, pensando no cotidiano da sociedade tardo-medieval e no exato momento em que o homem se dá conta da perecibilidade de seu corpo, ponderando, ainda, sobre o contexto em que as Danças Macabras estavam inseridas, procurando entender o que faz delas um espelho do *memento mori*.

3.1 O confronto dos vivos com a finitude do ser

Philippe Ariès (2014, p. 5) usa o conceito de morte domada para explicar um dos vieses que a sociedade tardo-medieval possuía para relacionar-se com os assuntos mortuários. Por vários de seus escritos, o autor diz que, em certos momentos, a morte medieval era familiar e esperada. Ela se fazia percebida e acolhia seus moribundos como uma velha amiga. Para esses casos, ele se refere aos momentos em que a pessoa *sabe* que morrerá, seja por enfermidades ou demais causas, o ponto é que ela tem esse conhecimento, geralmente por meio de avisos ligados a sua saúde. O outro lado da moeda, a morte súbita, é descrita pelo autor como excepcional e muito temida, como quando causada por ferimentos de guerra, ou um mal súbito no meio da rua (ARIÈS, 2014, p. 140). Nesse sentido, ele afirma:

Observamos que o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessa as idades, algo que reencontramos ainda em nossos dias, ao menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais. [...] Não havia meio de blefar, de fazer de conta que nada se viu. Em 1491, [...] uma *juvencula*, uma moça muito jovem, bonita, coquete, amante da vida e dos prazeres é acometida pela doença. Irá ela, com a cumplicidade dos que a rodeiam, apegar-se à vida desempenhando um papel, fingindo que não se dá conta da gravidade de seu estado? Não. Revolta-se. Contudo, essa revolta não toma a forma de uma recusa da morte. *Cum cerneret*: a infeliz donzela viu a morte próxima e, desesperada, entrega sua alma ao diabo³⁵. (ARIÈS, 2012, p. 33)

³⁵ “*Cum cerneret: a infelix juvencula, de proxima situ inuminere mortem.*” (Citado por A. Tenenti, Il senso della morte e l' amore della vita nel Rinascimento, Turim, Einaudi. col. "França e Itália", 1957,p.170,nº 18 *apud* ARIÈS, 2003, p. 33)

De qualquer maneira, temos essas duas características para a mesma figura: a morte. Em ambos os cenários, o destino é o mesmo, a diferença está no caminho. No primeiro, há um ritual³⁶, é algo, por vezes, bonito e sentimental, provavelmente a família está ao redor da pessoa e todos aguardam o momento da partida. Não há demonstração de medo, pois sabem que se trata de um processo natural, bem como por ainda não refletirem sobre o que aconteceria depois (o pós morte), não em termos de céu ou inferno, mas na questão de que a alma foi, mas o corpo fica. Sobre isso, Castro (2020, p. 65) coloca que: “preocupa-se apenas com a morte da alma, pois a extinção do corpo significa que a alma se liberta de seu invólucro carnal para juntar-se ao reino de Deus”.

Sendo assim, nos permitimos pensar que quando a pessoa morre em sua residência, o corpo é preparado, é cuidado. Quando morre longe, ou sozinha, o cadáver fica a mercê do tempo e do caminho natural da putrefação. Apesar desse fato, mesmo familiar e esperada, o autor deixa claro que, pelo menos os religiosos e mais antigos, temiam a aproximação do mundo dos vivos com o dos mortos, de modo que, tinham medo que estes voltassem para perturbar (ARIÈS, 2012, p. 40). Ou seja, até aqui a questão a se temer era o que acontecia com quem já estava morto, não antes e nem durante. *Depois*. Justamente por esse motivo os cemitérios ficavam à beira das estradas, para que os cadáveres não ofendessem a vida com todo significado e estigma que traziam consigo.

Pensando sobre isso, Johan Huizinga (2010, p. 221) coloca que, é a partir do século XV, que a sociedade parece tomar consciência do que, de fato, acontece após o último suspiro. Ele diz que a Igreja e as ordens religiosas já falavam sobre o que acontece depois que morremos, porém, é só depois que a pregação popular amplia seu alcance, que essa ruptura fica mais evidente. Enquanto isso, Ariès (2012, p. 49) diz que a mudança de perspectiva inicia-se já nos séculos XI e XII, não com um fator específico, mas com pequenas modificações sutis.

³⁶ Para pensar nos rituais *pré-morrem*: [...] a morte é uma cerimônia pública. O quarto do moribundo transformava-se, então, em um lugar público, onde se entrava livremente. Os médicos do fim do século XVIII, que descobriram as primeiras regras de higiene, queixavam-se do excesso de pessoas no quarto dos agonizantes. Ainda no começo do século XIX, os passantes que encontravam na rua o pequeno cortejo do padre levando o viático acompanhavam-no, entrando, em seguida, no quarto do doente. Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Levavam-se as crianças [...] (ARIÈS, 2012, p. 39)

Para compreender bem esses fenômenos, é preciso ter presente que esta familiaridade tradicional implica uma concepção coletiva da destinação. O homem desse tempo era profunda e imediatamente socializado. A família não intervinha para atrasar a socialização da criança. Por outro lado, a socialização não separava o homem da natureza, na qual só podia intervir por milagre. A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza [...] (ARIÈS, 2012, p. 49)

É como se os vivos, só nesse momento, comesçassem a perceber que a morte lhes era realmente uma realidade e que algo aconteceria com seus corpos sem que pudessem controlar, cada vez mais presente e perto. Inicia-se, então, o fim do distanciamento entre vivos e mortos. E para começar a refletir sobre o momento em que o homem medieval começa a ser impactado por essa descoberta, é preciso voltar às palavras de Huizinga (2010, p. 221-222), quando ele fala sobre os três pontos que permeiam essa questão: O primeiro deles, é a dúvida de onde estão as pessoas que costumávamos ver rondando as ruas dia e noite? Para onde elas foram? A segunda, e a que mais nos interessa nesse momento, é o confronto com a decomposição dos corpos; e por fim, a lembrança constante da morte provocada pela dança macabra.

O que restou de toda essa beleza e glória humanas? Lembranças, um nome. Mas a melancolia desse pensamento não é suficiente, dada a necessidade de um intenso calafrio diante da face da morte. Portanto o tempo chama a atenção para um medo mais visível, a perecibilidade a curto prazo: o apodrecimento do corpo. O espírito do homem medieval que renuncia ao mundo sempre apreciou demorar-se junto ao pó e aos vermes: nos tratados religiosos sobre o desprezo do mundo, todos os horrores da decomposição já tinham sido evocados. Mas a elaboração dos detalhes só vem mais tarde. Só por volta do final do século XIV as artes plásticas se apropriam desse motivo; um certo grau de habilidade na expressão realista era necessário para dar a forma apropriada à escultura ou à pintura, e essa capacidade foi atingida por volta de 1400. [...] Até muito tarde no século XVI as lápides serão ornadas com imagens repugnantes de cadáveres nus e apodrecendo, com mãos e pés crispados e as bocas abertas, com os vermes se retorcendo nas entranhas (HUIZINGA, 2010, p. 223-226)

Ariès (2012, p. 50) traz outros fenômenos que, em conjunto com os apresentados por Huizinga, ajudam a refletir sobre a questão, são eles: a representação do Juízo Final, no final dos tempos; o deslocamento do Juízo para o fim de cada vida, no momento exato da morte; os temas macabros e o interesse dedicado às imagens da decomposição física; e a volta à epígrafe funerária e a um começo de personalização das sepulturas.

Neste momento, não apenas toma-se a consciência dos cadáveres de fato, mas popularizam-se práticas que eram exclusivamente clericais e monásticas, pois fazia-se o possível para garantir a salvação daquela alma, já que não tinha-se mais a certeza de remissão. Umberto Eco (2007, p. 62)³⁷ exemplifica essa questão quando diz que se os santos esperavam a morte alegremente, o mesmo não poderia ser dito da grande parcela de pecadores naquela sociedade. Dessa maneira, entende-se que não pairava apenas o medo da putrefação, mas do inferno.

Dentro da questão da quebra de paradigmas e da ruptura em pauta, temos as *ars moriendi*³⁸, ou a arte de morrer, que fazem parte dos rituais *pré-morte* citados anteriormente, mas também contribuem para exemplificar outros pontos. Por exemplo, Ariès (2012, p. 53) traz a questão das *ars moriendi* ao refletir sobre o momento em que o Juízo Final deixa de ser lembrado apenas como algo longínquo e guardado no imaginário, e começa a aparecer dentro dos quartos, nos leitos dos moribundos. Em suas palavras: “A iconografia das *artes moriendi* reúne, portanto, na mesma cena a segurança do rito coletivo e a inquietude de uma interrogação pessoal” (ARIÈS, 2012, p. 55).

[...] criação do século xv, que tal como a dança da morte teve um efeito mais amplo como parte do pensamento devoto por meio da impressão de livros e xilogravuras. Ela [*ars moriendi*] trata das cinco tentações com as quais o diabo importuna o moribundo: a dúvida na fé, o desespero com relação aos seus pecados, a ligação com os bens terrenos, a falta de esperança em relação ao próprio sofrimento e finalmente o orgulho da própria virtude. A cada vez surge um anjo para repelir os ataques de Satã com o seu conforto. A descrição da própria agonia era um tema antigo da literatura espiritual; nela se reconhecem continuamente as mesmas imagens. (HUIZINGA, 2010, p. 238, grifo nosso)

Na tentativa de demonstrar o quanto essa ruptura impactou a sociedade tardo-medieval, Huizinga cita o exemplo do Cemitério dos Inocentes, em Paris, que abriga, atualmente, mais de 6 milhões de ossadas humanas. Mas no período em questão, o local era extremamente famoso e recebia muitos visitantes. Contendo santos e esqueletos de crianças, era quase um ponto turístico ou de descanso, como um parque.

³⁷ ECO, 2007, p. 62 *apud* CASTRO, 2020, p. 67.

³⁸ “A *Ars Moriendi* (“Arte de morrer” ou “Arte de bem morrer”, dependendo da tradução), é um manual produzido no início do século XV com o intuito de orientar as pessoas a alcançar uma “boa morte”, esta, por sua vez, notadamente cristã.” (SANTOS; SONAGLIO, 2017, p. 21)

Esse lugar era para os parisienses do século xv como fora o melancólico *Palais Royal* para as pessoas de 1789. Em meio ao constante enterrar e desenterrar, era um lugar para passear e um ponto de encontro. Havia lojinhas junto aos ossuários e prostitutas sob as arcadas. Havia até uma ermitã vivendo ao lado da igreja. Às vezes um monge mendicante vinha pregar no local, que já era em si um sermão simbólico no estilo medieval. Às vezes reunia-se ali uma procissão de crianças: 12500, diz o Burguês de Paris, todas com velas. Elas caminhavam dos Inocentes à Notre Dame e voltavam. Até festividades aconteciam ali. O horripilante tornara-se familiar. (HUIZINGA, 2010, p. 240-241)

As palavras de Huizinga (2010) continuam afirmando o fato de que, mesmo com as dúvidas e temores, a curiosidade sobre o que acontece com corpos mortos foi crescendo cada vez mais e tornando-se inevitável. Apesar de ter iniciado em termos religiosos, o tema da decomposição e do macabro foi, aos poucos, espalhando-se pelas artes, até que obras e vida real fossem uma coisa só. Ou seja, a arte tornava-se cada vez mais próxima do cotidiano popular. Haindl (2009 *apud* CASTRO, 2020, p. 69) diz que o tema surgiu com a integração do imaginário da morte presente no período, acrescentando-se as tradições medievais anteriores e as tragédias do final da Idade Média como fome, guerras e a Grande Peste. Inclusive, não apenas nas artes plásticas, mas o fenômeno da putrefação e da perda da beleza mundana, também era constantemente relatado em poemas e livros.

Se viverdes o curso normal da natureza,
Do qual sessenta anos é um número bem grande,
Vossa beleza em feiura se transformará,
Vossa saúde em doença obscura,
E não haveis de passar de um peso neste mundo.
Se uma filha tiverdes, dela sereis uma sombra,
Ela será procurada e requisitada,
E a mãe de cada um será abandonada³⁹.
(Olivier de la Marche, 1520, *apud* Huizinga, 2010, p. 228)

É aqui que se encontra o ápice da ambiguidade. Como pode uma sociedade que, de repente, foge tanto de encarar a putrefação dos corpos, esconder uma curiosidade tão profunda que a faz frequentar cemitérios e consumir temas macabros nas artes e na literatura? Uma teoria que achamos se enquadrar como resposta a essa pergunta, é a trazida por Armando Rezende Neto, psiquiatra da Unifesp, que afirma: “[...] o ser humano busca, por instinto, emoções fortes e

³⁹ *Se vous vivez le droit cours de nature/ Dont LXans est pour ung bien grant nombre,/ Vostre beaulté changera en laydure,/ Vostre santé en maladie obscure,/ Et ne ferez en ce monde que encombre./ Se filie avez, vous luy serez ung ombre,/ Celle sera requise et demandée,/ Et de chascun la mère habandonnée.*

primitivas, e o medo é a primeira delas [...] são uma maneira de experimentar fisicamente essas sensações sabendo que as consequências estão sob controle. [...] Isso só é bom porque é uma emoção forte que depois acaba” (NETO, 2009, s/p). Sendo assim, talvez idas a cemitérios e apreciação de xilogravuras com cadáveres fosse, na Idade Média, o equivalente a filmes de terror e esportes radicais na atualidade.

Porém, mesmo curiosa, a sociedade tardo-medieval tentava, ao máximo, esconder as marcas da morte, e para isso, existiam algumas práticas que impediam que a putrefação ficasse tão visível. Dessa forma, fosse por medo ou repulsa, fazia-se o possível para não encarar esse fato. Huizinga (2010, p. 230) descreve alguns desses métodos, por exemplo, o retoque dos traços do rosto para que nada pútrido ficasse visível antes do corpo ser enterrado, ou quando pessoas importantes morriam longe de suas casas e famílias, e seus cadáveres eram cortados em pedaços, que eram cozidos para que os ossos fossem limpos e enterrados no local adequado, as entranhas e a carne poderiam ficar no local original da morte.

Até o século XII [...] o morto era transportado diretamente no sarcófago de pedra onde seria enterrado com o rosto a descoberto [...] Ora, a partir do século XIII, o rosto do morto é oculto aos olhares [...] O caixão, já fechado, ainda era coberto por um tecido ou pallium (pano mortuário) e também por um patíbulo de madeira [...] Portanto, por volta do século XIII, recuou-se diante da visão do cadáver e de sua exposição na igreja. (ARIÈS, 2012, p. 137-139)

Além dos pontos anteriormente mencionados, ao analisar a ruptura do mundo dos vivos e dos mortos, é importante pensar sob o aspecto da peste bubônica e seu impacto na sociedade tardo-medieval. Serra (2016, p. 8 *apud* CASTRO, 2020, p. 69-70) diz que a peste foi um dos piores desastres já registrados pela humanidade, levando a óbito 30% da população e mudando de forma ainda mais significativa a relação dos vivos com a morte, de modo que a salvação, ou a incerteza dela, tornou-se quase uma obsessão.

Tal insegurança encontrou raízes nas próprias práticas cristãs, devido às altas baixas dos religiosos que constantemente encontravam-se em contato direto com os infectados, uma vez que eram responsáveis pelos ritos *pré-mortem*, ou seja, pela última chance de redenção, isso ligado ao fato de que a população tinha certeza de que a praga era um castigo divino devido a corrupção moral em que o homem

estava inserido (CASTRO, 2020, p. 70-71). O comportamento social também sofreu profundas interferências, nota-se outra ruptura nesse momento, perpassando a questão vivos e mortos, no que se refere a visão de como viver a vida. Percebemos dois extremos nesse quesito: O homem que toma como missão dedicar-se totalmente à igreja na esperança de que a salvação não passe por ele; ou o homem que já perdeu todas as esperanças e toma como propósito aproveitar todos os prazeres carnavais antes que a morte o acometa.

Ao término da pandemia, foi possível observar algumas mudanças comportamentais; de um lado, levou os indivíduos a uma conduta mais séria em relação aos prazeres da carne, aumentando as procissões e as penitências, principalmente com as pregações clericais; por outro lado, temendo a proximidade da morte, os homens passaram a levar uma vida de desregramentos. (CASTRO, 2020, p. 71)

Dentro disso, os ritos *pré-morte* estavam tão ligados às últimas possibilidades de salvação, que a preocupação não era apenas entre céu e inferno, mas também se os mortos voltariam para a terra como fantasmas. Ou seja, sem nunca alcançar o descanso eterno. Sem escolher um caminho. Schmitt (1999, p. 17) diz que, na sociedade medieval, o entendimento é de que, quando os “os ritos de passagem” não são bem-sucedidos, os mortos retornam, geralmente maléficos. Ele exemplifica citando casos de quando o corpo de um falecido que morreu afogado desaparece, ou em casos de assassinato, suicídio, e a própria peste. Qualquer fato que impedisse os ritos de se concretizarem da forma correta, simbolizava tragédia na vida póstuma.

Sendo assim, retomando as palavras de Huizinga (2010, p. 221) ao falar sobre a repercussão das pregações populares e ordens religiosas e seus resultados que impactaram diretamente na mudança do imaginário mortuário, cabe relacionar com a passagem trazida por Haindl (2009 *apud* CASTRO, 2020, p. 75) quando o mesmo diz que as pregações procuravam tocar os sentidos dos fiéis, utilizando representações para auxiliá-los, como as esculturas, pinturas e gravuras. Tais ordens estabeleceram-se com grande importância no surto da peste e uma das temáticas usadas pelos religiosos para atingir o seu objetivo eram as danças macabras.

[...] podemos dialogar que a Peste não é a única razão para a criação desse estilo iconográfico [*dança macabra*], visto que decorre de um processo

anterior. Entretanto, sem ela, o destaque dos cadáveres ou esqueletos na representação da morte, provavelmente, seria bem diferente. (CASTRO, 2020, p. 76, *grifo nosso*)

3.2 A Dança Macabra como *Memento Mori*

Em ambas as teorias sobre a ruptura dos vivos com os mortos trazidas pelos autores Huizinga (2010) e Ariès (2012), os temas macabros são peças importantes. Sendo assim, ao pensar nos instrumentos utilizados, é preciso que se reflita sob a perspectiva de tipologia social e imagem-objeto. Tal análise vai mostrar que as representações macabras eram tomadas de propósitos específicos. Ariès (2012, p.146) diz que a “[...] igreja e sobretudo as ordens mendicantes valeram-se dos temas macabros [...] e os deturparam com um fim pastoral, a fim de provocar o medo da danação”. Jean-Claude Schmitt e Jacques Le Goff usam o termo “*imago*” para dar esse mesmo sentido ao dizer que

[...] ela remete não somente aos objetos figurados (retábulos, esculturas, vitrais, miniaturas etc.), mas também às “imagens” de linguagem, metáforas, alegorias, *similitudes*, das obras literárias ou da pregação. Ela se refere também à *imaginatio*, às “imagens mentais” da meditação e da memória, dos sonhos e das visões, tão importantes na experiência religiosa do cristianismo e que são muitas vezes desenvolvidas em íntima relação com as imagens materiais que serviam à devoção dos clérigos e dos fiéis. A noção de imagem diz respeito, enfim, à antropologia cristã como um tipo, pois é o homem - nada menos que isso - que a Bíblia, desde suas primeiras palavras, qualifica como “imagem” [...] (SCHMITT, 2017, p. 660)

Segundo Huizinga (2010, p. 230), a figura da morte foi bastante popular na iconografia medieval como um todo. Apresentava-se geralmente como um falecido cavaleiro, como algum monstro deformado e até mesmo como esqueletos em carruagens ou montados em bois e vacas. Entretanto, é no século XIV, que surge a expressão *macabre*. E com ela, um significado tão profundo que se entranhou em toda massa da expressão artística do período.

Trata-se de um nome próprio, seja qual for a tão discutida etimologia da palavra. Foi só bem mais tarde que se extraiu de “*la danse macabre*” o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto de com ele podermos marcar toda a visão da morte do fim do período medieval. A concepção *macabre* de morte na nossa época ainda pode ser encontrada sobretudo em cemitérios de aldeias, onde se ouve o seu eco em versos e imagens. No final da Idade Média, ela se tornara uma importante concepção cultural. À ideia da morte mesclou-se um elemento

novos, fantástico e hipnotizante, um calafrio que brotou da área consciente do gélido pavor fantasmagórico e de terror frio. (HUIZINGA, 2010, p. 231)

Com o conceito de *macabre*, surge na iconografia o fenômeno das Danças Macabras. Encontradas em gravuras, pinturas, poemas e músicas, essa expressão cultural representava a personificação da morte, usualmente enquanto esqueletos e cadáveres em estado avançado de decomposição. Tais figuras encontram-se em contato direto com os vivos, que também aparecem na cena. Ambos interagem sem nenhum pudor, seja por meio de diálogos ou de movimentos dançantes, sempre com o mesmo intuito: o destino final. Colocados lado a lado, a cena representa a morte alcançando todos os tipos de pessoas, das mais variadas posições sociais, idade ou gênero, não há distinção ou privilégios. Ou seja, seu intuito é, de fato, mostrar que, perante a morte, todos são iguais e uma vez escolhido, não há escapatória.

Sendo assim, a dança macabra agia como um espelho da sociedade, onde “os mortos refletem os vivos, lhes oferecendo a visão de sua aparência futura” (SCHMITT, 2017, p.168 *apud* CASTRO, 2020, p. 69). Huizinga (2010, p. 231) reforça essa análise ao dizer que o conceito religioso da época transformou essa expressão em *memento mori*⁴⁰ como lembrança da moral ao mesmo tempo que reforçava o caráter horripilante que acompanhava os cadáveres.

Uma das lendas precursoras do movimento da Dança Macabra, vem a ser O *encontro dos três vivos com os três mortos*⁴¹. Em nada ela reflete ou é relacionada à Dança, mas a mencionamos nesta pesquisa para entender o fascínio que vinha sendo cultivado na sociedade tardo-medieval aos assuntos que permeiam esse embate entre vivos e mortos. Na lenda em questão, temos três jovens ainda vivos que encontram três mortos, os quais fazem questão de compartilhar suas

⁴⁰ “Memento Mori seria qualquer obra artística — visual, literária, musical ou dramática, podendo ser apresentado nas Artes Visuais sob a forma de desenho, pintura, escultura, relevo, texto, *ex libris* ou um frontispício de um livro, dentre outros — cujo fim é lembrar a existência da morte, e Ars Moriendi e Dança da Morte são gêneros dele.” (SILVA, 2021, p. 8)

⁴¹ Não se sabe exatamente em qual obra se originou, mas está presente em muitos exemplares ao redor do mundo e fez muito sucesso na Idade Média. Para exemplificar, escolhemos a obra que ilustra o manuscrito “Psalter (the 'De Lisle Psalter')”, que data do período entre 1308 e 1340, de autor desconhecido. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/the-three-living-and-the-three-dead-princes-from-the-de-lisle-psalter>> Acesso em: 02 nov 2022.

experiências *pós-morte* e alertá-los do que lhes espera no futuro⁴². Literalmente *memento mori* na prática.

A representação dos três mortos e dos três vivos constitui o elo que liga a imagem repugnante da decadência ao pensamento, transformando em uma imagem na dança macabra, segundo o qual: todos são iguais perante a morte. (HUIZINGA, 2010, p. 232)

Não se sabe exatamente qual a origem das Danças Macabras, apesar de existirem algumas hipóteses. Entre elas, a hipótese de que venha da França, especificamente das peças teatrais. Um ponto que ressalta essa teoria é o fato de que uma das mais famosas representações da Dança da Morte foi pintada em 1424 em afresco no Cemitério dos Inocentes, localizado em Paris⁴³. Huizinga (2010, p. 234) afirma que “a dança macabra do Cemitério dos Inocentes, desaparecida no século XVII devido à demolição da galeria, foi a imagem mais popular da morte que a Idade Média conheceu”. Outras hipóteses dizem que essa alegoria pode ter surgido na Alemanha, onde é conhecida como *Totentanz*, ou na Espanha.

Dia após dia, no singular e macabro local de encontros que constituía o Cemitério dos Inocentes, milhares de pessoas admiraram as figuras simples, leram os versos inteligentes, em que cada estrofe terminava com um provérbio conhecido, consolaram-se com a igualdade de todos na morte e tremeram perante o fim. Em nenhum outro lugar aquela morte de caráter simiesco podia estar tão em casa, ela, que rindo com todos os dentes, com os passos enferrujados de um velho mestre de dança, arrasta consigo o papa, o imperador, o nobre, o trabalhador, o religioso, a criança pequena, o louco e todas as profissões e posições sociais. (HUIZINGA, 2010, p. 234)

Gimenez (2011, p. 45) descreve as cenas presentes nas alegorias. Ele diz que a figura da Morte sempre se apresentava como imprevisível e infalível e não poupava esforços para dialogar diretamente com os vivos, sem cerimônias. Curiosamente, não estabelecia-se nenhuma comunicação entre os personagens mundanos, era uma linha direta entre falecidos e viventes. “A dança, além de lembrar que não cabe aos homens especularem sobre o momento de sua chegada, adverte-os que todos são iguais diante dela” (GIMENEZ, 2011, p. 45).

⁴² Uma inscrição geralmente encontrada nessas representações é: “*Quod fuimus, estis; quod sumus, vos eritis*”, que significa “O que fomos, você é; o que somos, você será”. Para mais informações, verificar o seguinte endereço eletrônico: <<http://charisdacruz.blogspot.com>>

⁴³ Já mencionamos o Cemitério dos Inocentes anteriormente, ao comentar sobre o deslumbre da população com o local, em especial, pela pintura da Dança Macabra. Para saber mais, consultar pág. 29 e 30.

Entretanto, Haindl (2009) ressalta um ponto importante ao colocar que, mesmo expondo esse caráter de igualdade niveladora na sociedade tardo-medieval, é provável que a intenção não fosse uma crítica profunda no nível reformador, no máximo sátira. Ou seja, mostrava as diferenças que haviam na sociedade, ressaltava que na morte nada disso importava, mas não dava nenhum indício de que algo deveria mudar, agia literalmente como espelho⁴⁴, no qual vê-se o reflexo, mas não necessariamente têm-se a intenção de mudá-lo. Segundo o autor,

[...] os indivíduos que nasciam em uma determinada condição socioeconômica não desejavam, na maioria dos casos, uma mudança social. Um dos objetivos desta iconografia era alertá-los da importância de se viver bem de acordo com sua condição particular. “Assim, reproduz a sociedade de classes, sem tentar alterá-la ou criticar” (HAINDL, 2009, p. 14 *apud* CASTRO, 2020, p. 80).

É importante ressaltar essa ligação da dança com o pecado, juntamente com a mudança de perspectiva causada pela peste. Ao passo que a sociedade perde a certeza da salvação e toma cada vez mais consciência de sua natureza pecadora, a morte começa a aparecer com esse mesmo propósito na iconografia. Conforme o termo *imago* trazido por Schmitt (2017, p. 33) e já mencionado anteriormente, “o sentido do termo incorpora a designação do homem como imagem e semelhança de Deus [...] A imagem confere ao homem uma superioridade ante as demais criaturas de Deus, mas torna-se deformada com a entrada do pecado na história da humanidade” (CASTRO, 2020, p. 64).

Dessa maneira, o fato da imagem tornar-se deformada com a entrada do pecado, relaciona-se diretamente com a série de xilogravuras produzidas por Hans Holbein, o jovem, as quais traçam toda uma narrativa partindo da criação do mundo, a queda do homem, expulsão do Paraíso, até a morte em situações rotineiras de cada classe social, como quando um esqueleto acompanha um juiz durante um julgamento ou quando escala as redes de um navio repleto de marinheiros, pronto para buscar algum deles, ou todos. O curioso aqui é o fato que realmente nos interessa, é que a morte só aparece na xilogravura em que Adão e Eva são expulsos do Paraíso, logo após comerem do fruto proibido. Ou seja, o primeiro pecado traz

⁴⁴ Ver pág. 26.

consigo o primeiro esqueleto dançante e animado que carrega consigo um instrumento musical (FIGURA 3).

Holbein baseou seu trabalho na tradicional Dança da Morte. Ele alterou o padrão em uma série de cenas individuais que lidam com a morte intervindo nos assuntos diários de cada pessoa, sejam eles pecaminosos ou virtuosos, ociosos ricos ou pobres trabalhadores. A morte de Holbein adota muitas formas: um cardeal na presença papal, um copeiro diante de um monarca ou bêbado, um ladrão com um homem rico. Ele também aparece como rival de um cavaleiro, camponês de um senhor e condutor de cavalos de um lavrador. (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 92, tradução nossa)⁴⁵

O diferencial de Holbein, o jovem, não está apenas no fato de que suas xilogravuras trouxeram a figura morte sob uma perspectiva totalmente nova, como por exemplo tratando-a como interventora e por vezes até violenta; os viventes literalmente mostram-se horrorizados e até indignados pela situação. Seu diferencial também se prova no momento em que ele tornou a morte tema de outra série de xilogravuras: um alfabeto da morte. Sendo assim, ele criou 24 xilogravuras, todas com uma letra com foco principal, e no plano de fundo, diversas cenas onde a morte interage com os vivos mais uma vez. Grande parte delas refletem momentos reproduzidos na dança (FIGURA 9 E 10 no capítulo seguinte).

⁴⁵ “Holbein based his work on the traditional Dance of Death. He altered the pattern in a series of individual scenes that deal with Death’s baleful interventions in every person’s daily affairs, be they sinful or virtuous, idle rich or hardworking poor. Holbein’s Death adopts many forms: a cardinal in the papal presence, a cupbearer before a monarch or drunkard, a robber with a rich man. He also appears as a horseman’s rival, a lord’s peasant and a husbandman’s horse driver.” (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 92)

4 Ela vem para todos: as representações da morte nas xilogravuras de Holbein

Aqui serão analisadas as xilogravuras de Holbein, o jovem. Dessa forma, seu propósito vem a ser uma interpretação da constituição das cenas inseridas na alegoria da Dança da Morte. Buscamos, portanto, compreender como se dá a relação da figura macabra com os demais personagens, sendo eles partes importantes da nobreza como o imperador, o duque e o conde; do clero como o papa, o cardeal e o monge; de camadas consideradas menos abastadas como o comerciante, o ladrão, o bêbado e a mulher jovem e até mesmo representando cenas bíblicas como a expulsão de Adão e Eva do Paraíso e o juízo final.

4.1 A morte e o pecado original

Conforme citado, Holbein o jovem não poupa detalhes ao relacionar a morte e o surgimento do pecado, logo em suas primeiras xilogravuras. De acordo com a doutrina vigente na época, majoritariamente a católica, antes de comerem do fruto proibido, Adão e Eva não haviam sido acometidos por nenhum tipo de desgraça, incluindo sofrimentos físicos ou mentais, não conheciam o sentimento da vergonha, vingança ou inveja, e muito menos, a morte (BÍBLIA, Gênesis, 2-3)⁴⁶. Ou seja, no

⁴⁶“6. "A mulher, vendo que o fruto da árvore era bom para comer, de agradável aspecto e mui apropriado para abrir a inteligência, tomou dele, comeu, e o apresentou também ao seu marido, que comeu igualmente.*

7.Então os seus olhos abriram-se; e, vendo que estavam nus, tomaram folhas de figueira, ligaram-nas e fizeram tangas para si.

8.E eis que ouviram o barulho (dos passos) do Senhor Deus que passeava no jardim, à hora da brisa da tarde. O homem e sua mulher esconderam-se da face do Senhor Deus, no meio das árvores do jardim.

9.Mas o Senhor Deus chamou o homem e perguntou-lhe: “Onde estás?”.

10.E ele respondeu: “Ouvi o barulho dos vossos passos no jardim; tive medo, porque estou nu; e ocultei-me”.

11.O Senhor Deus disse: “Quem te revelou que estavas nu? Terias tu porventura comido do fruto da árvore que eu te havia proibido de comer?”.

12.O homem respondeu: “A mulher que pusestes ao meu lado apresentou-me deste fruto, e eu comi”.

13.O Senhor Deus disse à mulher: “Por que fizeste isso?”. “A serpente enganou-me – respondeu ela – e eu comi.”

14.Então o Senhor Deus disse à serpente: “Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais domésticos e feras do campo; andarás de rastos sobre o teu ventre e comerás o pó todos os dias de tua vida.

momento em que caem na tentação, o vínculo se quebra e tudo do que estavam sendo privados, surge instantaneamente, incluindo o fim da vida.

Percebe-se na xilogravura (Figura 3) que Eva tapa os seios, de modo que já sente a vergonha de sua falta de vestimentas, o esqueleto corre com os vivos, sentindo a ira divina para si próprio, mas sempre segurando seu instrumento musical, como se fosse um prelúdio das próximas peças, dando início a Dança de fato. Ironicamente, talvez influenciado pelos movimentos, o morto também esconde o local onde se localizavam partes íntimas, mesmo que agora ele seja apenas ossos: a vergonha, marcada pela nudez, o acompanha. Dos céus, aberto em forma de nuvens, um anjo empunhando espada e adaga (símbolos da justiça) parece recair em ira sobre o casal. Banidos, Adão e Eva aproximam-se da figura esquélida (a morte) e se distanciam do paraíso (as árvores).

15.Porei ódio entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar”.*

16.Disse também à mulher: “Multiplicarei os sofrimentos de teu parto; darás à luz com dores, teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio”.

17.E disse em seguida ao homem: “Porque ouviste a voz de tua mulher e comeste do fruto da árvore que eu te havia proibido comer, maldita seja a terra por tua causa. Tirarás dela com trabalhos penosos o teu sustento todos os dias de tua vida.

18.Ela te produzirá espinhos e abrolhos, e tu comerás a erva da terra.

19.Comerás o teu pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de que foste tirado; porque és pó, e pó te hás de tornar”." (Bíblia, Gênesis, 3)"

FIGURA 3 - A expulsão do paraíso



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **A expulsão do paraíso**. 1526. National Gallery of Art.

“A expulsão do paraíso” é um exemplo clássico de imagem-objeto e tipologia social. Através da análise é possível ver o padrão de circulação do conhecimento da época refletido nos traços entalhados na madeira por Hans, o jovem. Da mesma forma que a morte aparece aqui inteiramente ligada ao surgimento do pecado, a sociedade relacionava ambos à necessidade dos rituais *pré-morte*, na preocupação de remição, já que, uma vida de pecados leva-os diretamente ao pior dos resultados: o inferno.

4.2 A morte e as elites

Tendo atuado no auge da Reforma Protestante, Holbein, o jovem, usa muito de figuras religiosas para ilustrar suas xilogravuras, bem como as elites em si. Em grande parte delas, ele dá um tom irônico, por vezes cômico, à cena. Vemos a gravura abaixo, o “Papa” (Figura 4), na qual a morte assiste a coroação de um imperador, que por sua vez beija os pés do papa. Vê-se, assim, a preponderância do

poder espiritual (Papa) em cima das questões relacionadas ao mundo (monarca). Nessa cena, em específico, não encontramos apenas uma representação da morte, mas quatro. Dois esqueletos e também dois demônios. Um deles, inclusive, voa no alto segurando uma apólice de indulgência. A orbe encontra-se ao chão, ao lado do futuro imperador, simbolizando o encontro do poder terreno e divino, ela é quase um sinal do domínio que lhe aguarda. Todavia, a orbe, símbolo do mundo, do império, encontra-se aos pés do Papa.

FIGURA 4 - O papa



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **O papa**. 1526. National Gallery of Art.

Por sua vez, na xilogravura “A rainha” (Figura 5), Hans, o jovem, não hesita em demonstrar o espanto dos presentes com o encontro com a morte. E mais uma vez beirando o cômico, a morte aqui tenta disfarçar-se no meio da comitiva real e abusa dos trajes de bobo da corte, correndo com uma ampolheta nas mãos; o que provavelmente simboliza o curso da vida da monarca, que com certeza está para ser interrompido. A presença de galhos secos ao fundo da imagem apontando para a direção que o esqueleto corre, podem simbolizar o fim da juventude. Também temos

nessa xilogravura mais um dos vários confrontos físicos que ocorrem ao longo dessa série, aqui um de seus homens tenta afastá-la do morto, enquanto uma de suas damas parece gritar irritada atrás de si.

Apenas em algumas das cenas – por exemplo, aquelas que incluem uma rainha, um bispo ou um abade – testemunhamos o momento em que a vítima horrorizada está sendo capturada. A tomada da rainha é representada como um evento terrível, com vários atendentes lutando para manter ela da Morte, o bobo da corte. Uma amante em pânico arremessa as mãos para o ar, enquanto um cortesão luta desesperadamente para separar o par. (BÄTSCHMANN; GRIENER, 2014, p. 92, tradução nossa)⁴⁷

FIGURA 5 - A rainha



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **A rainha**. 1526. National Gallery of Art.

Em “O Imperador” (Figura 6), vê-se um cadáver provocando o imperador ao subir em seus ombros e brincar com a coroa, os súditos assistem a cena com pavor e a expressão do monarca é irritada, simbolizando a morte como finitude de seu poder. Isto é, diante da morte, acaba-se o poder terreno, pois o esqueleto estaria quase que lhe retirando a coroa. A espada do imperador também se encontra quebrada - não tem mais a ponta - isto é, outro símbolo do poder terreno está

⁴⁷ “Only in a few of the scenes – for example those that include a queen, a bishop or an abbot – do we witness the moment when the horrified victim is being seized (illus.). The taking of the queen is represented as a dreadful event, with several attendants struggling to keep her from Death the court-jester. One panic-stricken mistress flings her hands into the air, while a courtier strives hopelessly to part the pair.” (ibidem.)

maculado, não está mais intacto. O imperador já não porta cetro e orbe, que se encontram no chão em uma almofada aos seus pés; ao lado uma ampulheta - um dos símbolos da finitude do tempo: este passa para todos e essa passagem tem consequências. Nenhum poder dura para sempre. A morte é o fim do ciclo de poder dessa figura.

FIGURA 6 - O imperador



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **O imperador**. 1526. National Gallery of Art.

Nas xilogravuras em questão, a morte atrapalha a cena consideravelmente, fugindo completamente do padrão pré-estabelecido pelas Danças da Morte anteriores a Holbein, o jovem. Aqui, com os nobres e o clero (a elite), ela não tem cerimônias para brincar com os adereços da cena, seja arrancando a coroa do imperador, seja trajando as vestes de uma dama de companhia ou seja unida com seus pequenos demônios. Além disso, não aparenta anteceder uma morte tranquila, visto que em todas as xilogravuras, ela causa um estranhamento, tanto para os participantes da obra quanto para o observador.

4.3 A morte e os demais

Na xilogravura “A velha” (Figura 7), a morte encarna todo o sentido convidativo da Dança da Morte: dois esqueletos conduzem a idosa - um apoiando-a com entusiasmo e movimentos e outro, à frente, segue tocando um xilofone. A velha não aparenta estar apavorada, do contrário, mesmo com a cabeça curvada, parece estar em paz, pronta para seguir seu destino. No canto da imagem, encontramos um elemento comum com a imagem anterior: a ampulheta. O tempo acompanha a morte e a morte parece governá-lo.

FIGURA 7 - A velha



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **A velha**. 1526. National Gallery of Art.

No confronto da morte com um médico (Figura 8), o esqueleto, novamente, interfere diretamente na cena. Brinca com os apetrechos, com o que parece ser um experimento ou uma amostra líquida. Essa representação pode significar a morte dizendo que não importa quantas tentativas de estudar o corpo humano, ou o quanto o médico lute por alguma chance, quando a morte chega, não há escapatória. Ele segura a mão de um senhor com bengala, que fica na porta, pode estar impedindo-o de entrar ou pode estar protegendo-o de algo. Como de praxe nas representações de Holbein, o jovem, o médico demonstra toda sua insatisfação nas expressões faciais. É interessante ainda notar que:

É profundamente irônico que a imagem do médico seja exatamente a imagem em que Holbein comete o erro mais grave: a morte tem dois ossos no braço e apenas um no antebraço. Era assim que as pessoas eram ignorantes no final da Idade Média em relação à anatomia. Ainda levaria alguns anos até que Andreas Vesalius publicasse *De Corporis Fabrica* em 1543 – e levaria muitos anos até que a anatomia básica se tornasse de conhecimento comum. Curiosamente, Vesalius publicou seus livros em Basel, a mesma cidade onde Holbein produziu suas xilogravuras. (HAGSTROM, s.d, n.p)

FIGURA 8 - O médico



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **O médico**. 1526. National Gallery of Art.

“A velha” e “O médico” simbolizam a morte seguindo seu curso natural, ambas apresentando perspectivas diferentes. Enquanto a velha acompanha os esqueletos com tranquilidade, sem demonstrar medo e sendo o exemplo do ciclo vital cumprindo seu propósito, o médico é apresentado à constante de que a morte chega para todos. Em outras palavras seria dizer que não há fuga: ou se aceita a morte de coração aberto, ou se sofre com tentativas falhas de contrariá-la.

4.4 O alfabeto da morte

Sem perder a mão quando se trata de inovação, Holbein, o jovem produziu uma série de gravuras complementares à sua Dança da Morte. É muito comum encontrá-las prosseguindo com as narrativas apresentadas nas xilogravuras, ou precedendo, já que foram produzidas cerca de dois anos antes. O caso da letra C (Figura 9), por exemplo, traz o elemento da violência ao introduzir o confronto corporal entre dois esqueletos e o imperador. Aqui, a orbe também encontra-se ao chão, claramente largada e assim como na xilogravura, um esqueleto também tenta arrancar a coroa do imperador.

FIGURA 9 - Letra C - O imperador



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **O imperador**. 1524. National Gallery of Art.

Na gravura do médico, assim como na xilogravura - Letra M - (Figura 10), temos um copo com o mesmo líquido. Aqui, ambos seguram o copo contra luz, provando a teoria de que talvez seja um experimento. O médico não parece irritado, apesar de parecer encarar o esqueleto pelo canto do olho, o qual, por sua vez, se mostra curioso com a situação ao debruçar-se sobre seus ombros. Ainda destaca-se uma outra figura:

Escondido na parte direita da imagem - meio escondido pela letra - está um diabo com pés de galinha e mais um copo de urina. Evidentemente está enchendo outro copo. Na imagem detalhada de alta resolução à esquerda, pode-se ver como o diabo está se afastando e deixando seu braço "fininho" descansar na parte inferior das costas. Em contraste, a animação revela este demônio como um galo com uma crista de galo, então talvez o demônio seja um metamorfo? (HAGSTROM, s.d, n.p)

FIGURA 10 - Letra M - O médico



Fonte: HOLBEIN, Hans (o jovem). **O médico**. 1524. National Gallery of Art.

Em todas as obras representando o alfabeto, Holbein, o jovem, parece trazer uma morte ainda mais agressiva, mesmo dando continuidade às narrativas construídas na Dança da Morte posterior. Por exemplo, o imperador aqui (1524 - Figura 9) batalha com os esqueletos, incapaz de aceitar seu destino, enquanto que na outra (1526 - Figura 6), ele percebe a presença e demonstra seu descontentamento de forma mais contida. Nas obras que representam o médico

também notamos uma mudança de comportamento. Na primeira cena feita (1524 - Figura 10), o esqueleto parece tirar o frasco das mãos do médico, como se dissesse a ele que é hora de desistir, com a mão em seu ombro, parece até mesmo consolá-lo, na outra (1526 - Figura 8), ele parece entregar o líquido. O autor não ousou em expressões faciais, parece neutro, mas passa a impressão de que quer dizer a mesma coisa que a anterior (1524 - Figura 10) mas de uma outra forma.

5 Conclusão

O intuito dessa pesquisa sempre foi dimensionar a morte tardo-medieval no espaço-tempo e tentar entender o sentido dado a ela por meio das representações artísticas do período. Para isso, optamos pela análise de uma série de xilogravuras criadas pelo artista Hans Holbein, o jovem, grande nome da arte tardo-medieval e moderna, em 1526.

Todavia, não se pode analisar uma obra sem compreender o contexto em que ela se insere. Afinal, tudo que é criado, seja nas artes, política, saúde, o que for, surge das concepções de seu próprio tempo. Dessa maneira, para compreender a mensagem por trás das gravuras na madeira, tivemos que pensar em todos os pontos que influenciaram sua criação.

Iniciamos pensando na trajetória de uma grande figura histórica: Hans Holbein, o jovem. Vindo de uma família de artistas, Holbein, o jovem, traçou seu caminho pelos ateliês da Basileia, conquistando a todos com seu talento enquanto era constantemente interrompido pela Reforma Protestante. Contrariando tudo e todos, ele trilhou seus passos até chegar na corte inglesa de Henrique VIII, onde consolidou seu lugar como retratista oficial do rei, e onde permaneceu até sua morte.

Holbein, o jovem, era um grande adepto da técnica de xilogravuras que, por si só, fez um grande sucesso no meio artístico da Europa tardo-medieval, especificamente por volta do século XV. E conforme citamos anteriormente, essa técnica cresceu não somente por causa dos artistas que a abraçaram em busca de melhorias, mas pela recepção positiva da sociedade. Utilizada para popularizar temas litúrgicos, informativos de festas, e até mesmo a própria morte, a gravura em madeira rapidamente conquistou seu espaço nas casas e demais habitações.

Flavia Tasch (2013, p. 22) refere-se a esse aspecto dizendo que as gravuras agiam como instrumentos de moralização e normatização das condutas individuais. A isso, soma-se o fato de que, no período em questão, as xilogravuras apresentavam-se como um meio de arte bem mais acessível às massas, principalmente nos que não tinham acesso à educação básica. Dessa maneira,

unindo a utilização das gravuras para determinar os comportamentos sociais e o baixo preço, a gravura em madeira “deveria servir aos laicos iletrados para os mesmos propósitos que os clérigos usavam a leitura” (GOMBRICH, 2012, p.51).

Apesar das xilogravuras apresentarem-se com uma pluralidade de temas, os únicos que nos interessam neste momento, são os de aspectos macabros e mortuários. Ou seja, gravuras sobre a morte. E engana-se quem pensa que tais obras eram exceção ao fenômeno da popularização. Pelo contrário, conquistavam cada vez mais e mais espaço.

Devido a ruptura dos vivos com a percepção de morte e perecibilidade, a sociedade semeou uma curiosidade crescente em relação a cadáveres e sobre o que acontece com os corpos depois do último suspiro. As ideias de céu e inferno já estavam pré-estabelecidas pela doutrina católica, vigente na época, então o que aconteceria com a alma já não era uma surpresa tão grande. Mas e quantos aos corpos? E quanto à constituição física? Esse era o grande questionamento que pairava no ar.

Essas indagações quanto ao *post-mortem* tornaram-se obsessões para a população, que era constantemente alimentada pela iconografia e literatura macabras, e também pelo cenário social como um todo, de modo que a própria peste bubônica trouxe novas atitudes em relação à morte. O cadáver não era apenas motivo de curiosidade, mas também tornava-se parte do cotidiano. Dessa maneira, a união das gravuras e do cadáveres, não uniam-se apenas em memento mori, a lembrança constante da morte, mas também evocavam a incerteza da salvação.

É nesse contexto que surgem as Danças Macabras, ou Danças da Morte, enquanto alegorias artístico-literárias que visavam expressar o encontro da morte com os vivos. A morte geralmente representada por esqueletos ou cadáveres em estados avançados de decomposição. Tal dança era composta por representantes das mais diversas classes sociais, ressaltando que a morte é a única coisa da qual ninguém pode escapar.

Esse caráter de crítica é muito comum nessas representações, mas não uma crítica de mudança, com características revolucionárias; e sim como uma moral irônica, por vezes carregada de traços cômicos. “De maneira geral os personagens,

isto é, os homens não são criticados pela posição ou pelos cargos que ocupam na sociedade, mas sim, pela forma como desempenham os seus compromissos. Sobre isto é significativo o encerramento da Dança” (GIMENEZ, 2011, p. 50)

Hans Holbein, o jovem, e suas obras foram escolhidos para protagonizar essa pesquisa pois é dele que advém uma das maiores e mais significativas Danças da Morte. Ele criou uma série com 41 xilogravuras que contam toda a narrativa da morte perante a sociedade, começando pela criação do pecado original e acompanhando o homem nas mais diversas funções, tais como: Juiz, Imperador, Advogado, Médico, etc. A dança de Holbein, o jovem, realmente revolucionou esse gênero e definiu mudanças profundas na estrutura das obras.

Por exemplo, antes de Holbein, o jovem, as danças eram constituídas por uma grande união de todos os presentes, vivos ou mortos, as vítimas pareciam ter morrido ao mesmo tempo. A figura da morte apresenta-se como portador de uma mensagem, quase serena, pronta para anunciar que o momento final chegou. E, quase sempre, apresenta uma moral que fornece um longo período de reflexão para quem analisa.

Depois de Holbein, o jovem, no entanto, temos uma dança feita de várias cenas independentes, podendo o encontro ser feito em qualquer ambiente. As pessoas têm suas mortes individuais, podendo ser guerras ou acidentes, ou que for que as tenha acometido. Além disso, a figura macabra que encontramos aqui, causa destruição, atrapalha a cena, interfere no cotidiano dos vivos, ela se faz notar e, em momento algum, ela traz lições de moral. Apenas apresenta-se como realmente é, avassaladora e devastadora.

Referências

Fontes

HOLLAR, Wenceslau. **Empress**. 1651. Gravura em papel marfim, 7 cm x 5 cm.

HOLBEIN, Ambrosius. **Crocifissione di Cristo**. 1519. Xilogravura, 217 cm x 142 cm.

HOLBEIN, Hans (o jovem). **The alphabet of Death**. 1524. Série de 24 xilogravuras, 2,5 cm x 2,5 cm.

_____ **Dance of the Death**. 1526. Série de 41 xilogravuras, 6,4 cm x 4,8 cm.

_____ **Design for a Table Fountain with the Badge of Anne Boleyn**. 1533. Projeto, caneta e tinta preta, 25,1 x 16,4 cm.

_____ **Double Portrait of Jakob Meyer zum Hasen and Dorothea Kannengießer**. 1516. Pintura, óleo sobre madeira de tília, 39,7 cm x 31,9 cm.

_____ **Jane Seymour's Cup**. 1536. Desenho, tinta e giz sobre papel com lavagens cinza e rosa e realce dourado, 37,6 x 15,5 cm.

_____ **Portrait of Anna of Cleves**. 1539. Pintura, pergaminho sobre tela, 0,6 cm x 0,4 cm.

_____ **Portrait of Christina of Denmark, Ducchess of Milan**. 1538. Pintura, óleo sobre carvalho, 179,1 cm x 82,6 cm.

_____ **Portrait of Erasmus of Rotterdam**. 1523. Pintura, óleo e têmpera sobre painel, 76 cm x 51 cm.

HOLBEIN, Hans (o velho). **The Dormition of the Virgin**. 1491. Pintura, óleo sobre carvalho, 150 cm x 228.5 cm.

HOLBEIN, Sigmund. **Christ before Pilate**. [1499?]. Pintura, óleo sobre madeira de abeto, 138 cm x 58 cm.

LOCKEY, Rowland (Copy after Hans Holbein, the younger). **Family of Sir Thomas More**. 1592. Pintura, óleo sobre tela, 249 cm x 343 cm.

MARCHANT, Guyot. **Danse Macabre**. 1485. Afresco.

NOTKE, Bernt. **Danse Macabre**. [1400?] Pintura, óleo sobre tela, 157 cm x 750 cm.

Bibliografia

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: Da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Tradução: Priscila Viana de Siqueira.

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

BELL, Julian. **Mirror of the World: A New History of Art**. London: Thames & Hudson, 2007.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: Bíblia. Português. **Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Disponível em:

<<https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/genesis/1/>>

BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

BÄTSCHMANN, Oskar; GRIENER, Pascal. **Hans Holbein**: segunda edição revisada e expandida. Londres: Reaktion Books, 2014.

CASTRO, Daniel de. **A iconografia da morte no final da Idade Média**: Um estudo sobre a dança macabra. Ícone: Revista brasileira de história da arte, Porto Alegre, v. 5, nº 6, pp. 62-85, 2020. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view>>

COLLINS, Marcia. **The Dance of Death in book illustration**. Missouri: University of Missouri, 1978.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERNANDES, Fabiano; SCHMITT, Juliana; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza (org.). **Crises, epidemias e fomes**: Memórias da Idade Média. Porto Alegre: Editora FI, 2021.

FREITAS, Vinícius. **A Crônica de Nuremberg e o antijudaísmo em xilogravuras no final do século XV**. Monografia (Bacharelado em História) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 83, 2016.

GIMENEZ, José Carlos. **Danças Macabras**: Uma crítica social na baixa Idade Média. Revista Brasileira de História das Religiões, Maringá, Ano IV, nº 11, pp. 43-52, setembro, 2011. Disponível em:

<<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf10/03.pdf>>

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015. Tradução: Álvaro Cabral.

INFANTES, Victor. **Las danzas de la muerte**: Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

HOLLAR, W. **The Dance Of Death**: From the original designs of Hans Holbein. Londres: B. M'Millan, 1816.

HAGSTROM, Martin. Hans Holbein's Dance Of Death. **Dodedans**, s/a. Disponível em: <<http://www.dodedans.com/Eholbein.htm>> Acesso em: 15 out 2022.

HUIZINGA, John. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010. Tradução: Francis Petra Janssen.

KUBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução: Paulo Menezes.

LANDAU David; PARSHALL, Peter. **The renaissance print**: ca. 1470–1550. New Haven : Yale University Press, 1994.

LE GOFF, Jacques. **As doenças têm história**. Lisboa: Editora Terramar, 1985. Tradução: Laurinda Bom.

_____ **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Tradução: Marcos de Castro.

_____ **O Homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo.

LEHMANN-HAUPT, Hellmut. **Preface**. In: COLLINS, Marcia. *The Dance of Death in book illustration*. University of Missouri Library Series, 27. Colombia: University of Missouri, 1978.

MÜLLER, Christian; KEMPERDICK, Stephan; AINSWORTH, Maryan W. (org.) **Hans Holbein the Younger**: The Basel Years, 1515-1532. Prestel, 2006.

NETO, Armando Rezende in: LOIOLA, Rita. Entenda por que gostamos de sentir medo. **Revista Época**, 28 de dez. de 2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0..EMI113919-15223-2.00-ENTENDA+POR+QUE+GOSTAMOS+DE+SENTIR+MEDO.html>> Acesso em: 12 out 2022.

PARSHAL Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press, 2005.

- REBOULET, Laura Bitarelli. **A festa e a magia nas xilogravuras de J. Borges.** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 91-105, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10262>>
- ROCHA, Denise. **Xilogravura do auto de Inês Pereira (1523), de Gil Vicente.** Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: UFG, FAV, 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2013-044-eixo1_Denise_Rocha.pdf>
- SANTOS, Dominique; SONAGLIO, Alisson. **A Ars Moriendi e a construção da “boa morte”:** Práticas pela salvação da alma no século XV. Brathair: Grupo de Estudos Celtas e Germânicos, 2017, pp. 19-38. Disponível em: <<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/1234>>
- SEARS, George Edward. **A Collection of Works Illustrative of The Dance of Death.** Biblioteca de George Edward Sears, 1889.
- SILVA, Wilson Roberto da. **Difusão da dança da morte:** Gravura, autoria e contextos. Porto Arte: Revista de artes visuais, Porto Alegre, v. 26, nº 45, jan/jun, 2021, pp. 1-25. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/108795>>
- SCHMITT, Jean-Claude. **Imagens.** In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Vol. 1. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 658-674
- SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade.** São Paulo: Editora Schwarcs, 1999. Tradução: Maria Lucia Machado.
- SCHMITT, Juliana. **O imaginário do cadáver em decomposição:** das Danças macabras ao roman-charogne. Ilha do desterro: Florianópolis, v. 68, nº 3, pp. 83-97, set/dez, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2015v68n3p83>>
- TATSCH, Flavia Galli. **Gravuras no cotidiano Europeu:** séculos XV e XVI. Mouseion: Canoas, n. 15, p. 10-28, ago, 2013. Disponível em: <<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1152>>