UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARINA BARBOSA DO REGO SILVA

“Instruir, rememorar e emocionar”:

As representações da morte e a *meditatio mortis* - Península Itálica, séculos XIV a XVI

Niterói – RJ
2025

MARINA BARBOSA DO REGO SILVA

“Instruir, rememorar e emocionar”:

As representações da morte e a *meditatio mortis* - Península Itálica, séculos XIV a XVI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Mário Jorge da Motta Bastos.

Niterói – RJ

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S586? Silva, Marina Barbosa do Rego
?Instruir, rememorar e emocionar? : As representações da morte e a meditatio mortis - Península Itálica, séculos XIV a XVI / Marina Barbosa do Rego Silva. - 2025.
194 f.

Orientador: Mário Jorge da Motta Bastos.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2025.

1. Idade Média. 2. Iconografia da Morte. 3. Crise de peste negra. 4. Renascimento Italiano. 5. Produção intelectual. I. Bastos, Mário Jorge da Motta, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

MARINA BARBOSA DO REGO SILVA

“Instruir, rememorar e emocionar:”

As representações da morte e a *meditatio mortis* - Península Itálica, séculos XIV a XVI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em História Social.

BANCA EXAMINADORA

_____

Presidente Prof. Dr. Mário Jorge da Motta Bastos

_____

Arguidora, Profa. Dra. Juliana Luiza de Melo Schmitt

_____

Arguidora, Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira

_____

Arguidora, Profa. Dra. Tamara Quírico

_____

Arguidora, Profa. Dra. Renata Rodrigues Vereza

Niterói, Julho de 2025.

AGRADECIMENTOS

Tenho a certeza de que não fazemos nada sozinhos. É preciso se cercar de pessoas para concluir os sonhos e objetivos. E eu estou cercada das melhores pessoas, que contribuíram para que este doutorado pudesse ser realizado. Por esta razão agradeço as pessoas e as instituições, que são feitas de gente e que passaram pelo meu caminho.

À CAPES pelo financiamento da minha bolsa de pesquisa, permitindo a dedicação integral e realização das atividades e escrita da tese.

À Universidade Federal Fluminense pela recepção, por me transformar e por ser o lugar de tanta realização.

Ao Programa de Pós-Graduação da UFF, e todo o corpo técnico e docente, por me ampararem e compreender momentos muito difíceis.

Ao Profº Drº Mário Jorge pela orientação e dedicação em instruir, trocar e também aprender junto com os alunos.

À Profª Drª Renata Vereza pela paciência e disponibilidade em ajudar e me ensinar com muita generosidade.

À Profª Drª Tamara Quírico pela generosidade em compartilhar tanto comigo, me agregar ao seu grupo de estudos e por me direcionar desde a qualificação.

À minha mãe, Eunice, que não me abraçará com a conclusão desta etapa, mas certamente vibra em outro plano e me apoia em todas as minhas conquistas. À Deus, que certamente é uma mãe, às forças divinas que me movem e me mantém viva para realizar meus desejos e sonhos.

Ao meu marido, Rafael, que nunca deixou de acreditar em mim, foi sempre a certeza diante de dúvidas e turbulências. Me impulsionou e mesmo com todo o realismo que lhe preenche sabia que a defesa chegaria e nunca deixou que eu desistisse.

Ao meu filho, Benjamin, te agradeço por me escolher e ser meu combustível sem precisar falar uma palavra.

À minha família, meu pai Wladimir, meu padrasto Júnior, meus sogros Ana e Roberto, minha prima Evelyn por sentirem orgulho, confiarem e me ajudarem a ser mãe e concluir o meu doutorado.

Às melhores amigas, historiadoras e que são família para mim, Gabi, Laura e Rebecca, por iniciarem essa jornada comigo desde a graduação, não soltaram a minha mão e foram casa sempre que precisei.

À grandes amigos Pedro Figueiredo, Paula Marques, Amanda Santiago, Glenda Zellin, Priscila Fingolo, Beatriz Gomes por serem respiro em momentos de turbulência, por acreditarem e trazerem palavras de afirmação.

À Stephane Lima, com muita dedicação, paciência e dom me instruiu, me ensinou a planejar, me destravou e direcionou a minha pesquisa. Obrigada por me ensinar tanto sobre escrita. À Gabriela Pepis que com muito cuidado e dedicação realizou uma detalhada revisão textual e de normas da minha tese, e ainda me trouxe confiança e bons conselhos para continuar. À Danielle de Oliveira que sempre foi minha grande inspiração de intelectual, pesquisadora, mulher, historiadora, obrigada por todos os conselhos sem meia verdade. À Luara Carvalho pela orientação e por me instruir em um planejamento de carreira com clareza, assertividade e organização, obrigada por me ensinar que com planejamento a gente conquista o que quiser.

Aos membros do Translatio Studii por serem uma energia motivadora para continuar trabalhando, pesquisando e produzindo sobre História Medieval. Aos que ainda são e os que já foram parte: Cinthia Rocha pela leitura atenta e pela disponibilidade em me ouvir e direcionar; Caio Féo sempre amigo e com toda sinceridade e autoconfiança que inspira e motiva; Paula Justen por me instigar e me mostrar o simples sobre uma pesquisa; Thiago Magela por tanta troca e tamanha generosidade. Aos translatianos que chegaram depois e me motivam e alegram pela sede de aprender: Tatiana Besada, Cayssa Oliveira, Maila Aguiar, Nikita Chrysan.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar as múltiplas representações sobre a morte presente nas imagens produzidas na Península Itálica entre os séculos XIV e XVI. A morte é um fenômeno universal, mas suas representações são diversas e o período final da Idade Média atribuiu grande destaque e importância à esta temática. Neste trabalho a crise epidêmica de Peste Negra foi reconhecida como impulsionadora da produção de imagens com a temática da morte. A seleção de imagens para análise realizada seguiu o critério de buscar por imagens que mobilizassem a reflexão sobre a morte, amparada no conceito de *meditatio mortis.* Para a análise iconográfica foi utilizada a metodologia desenvolvida por Erwin Panofsky. O leitor encontrará neste trabalho um debate sobre a teoria e historiografia da morte no período reconhecido como Baixa Idade Média, um panorama histórico e as particularidades da epidemia na Península Itálica, e a análise das fontes visuais que mobilizam a *meditatio mortis,* a meditação e reflexão sobre a morte a partir das imagens e seus diversos usos.

Palavras-chave: morte; *meditatio mortis;* iconografia; Peste Negra; Península Itálica.

ABSTRACT

This thesis seeks to examine the multifaceted representations of death depicted in images produced in the Italian Peninsula between the 14th and 16th centuries. While death constitutes a universal phenomenon, its visual and symbolic representations are culturally and historically contingent. The late Middle Ages, in particular, accorded considerable prominence to this theme. Within this context, the epidemic crisis of the Black Death is identified as a significant catalyst for the proliferation of death-related imagery. The selection of images for analysis was guided by the criterion of their capacity to evoke reflection on mortality, grounded in the concept of *meditatio mortis* (meditation on death). For the iconographic analysis, the methodological framework developed by Erwin Panofsky was employed. This study offers the reader a critical engagement with the theoretical and historiographical discourse on death during the period conventionally referred to as the Late Middle Ages. It further presents a historical overview and examines the specificities of the plague's impact on the Italian Peninsula. Finally, it undertakes a detailed analysis of visual sources that invoke *meditatio mortis*, exploring how these images functioned as instruments of contemplation and reflection on death, as well as the diverse contexts in which they were produced and utilized.

Keywords: death; *meditatio mortis*; iconography; Black Death; Italian Peninsula.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ciclo de contágio da Yersinia Pestis 43
Figura 2 – Mapa demográfico das principais cidades italianas (séculos XII-XVI) 72
Figura 3 – Mapa do avanço geográfico da Peste Negra no século XIV 81
Figura 4 – Estimativas da mortalidade durante a Peste Negra na Toscana 85
Figura 5 – O Triunfo da Morte, 1446, autor desconhecido, afresco, Palácio Galeria Abatellis, Palermo, Itália 94
Figura 6 – Quatro cavaleiros do apocalipse, 1498, Albrecht Dürer, xilogravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos 97
Figura 7 – Giacomo Borlone de Buschis. O triunfo da morte a reunião dos três vivos e três mortos e a dança macabra, século XV. Afresco, Clusone, Itália 103
Figura 8 – Oratório da Disciplina - Danza macabra e Trionfo della Morte, Clusone, Itália .. 105
Figura 9 – Fragmento da Dança Macabra de Clusone 114
Figura 10 – Lateral da Igreja de São Virgilio, Pinzolo, Itália 118
Figura 11 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo 120
Figura 12 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo 130
Figura 13 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo 131
Figura 14 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo 133
Figura 15 – Matthias Grünewald. Retábulo de Issenheim, 1516. Têmpera e óleo sobre madeira. Museu de Uterlinden, Colmar, França 147
Figura 16 – Hans Holbein. O corpo de Cristo morto no túmulo, 1522. Óleo sobre madeira. Kunstmuseum, Basileia, Suíça 148
Figura 17 – Antonello de Messina. Cristo morto, amparado por um anjo, 1476. Técnica mista sobre madeira. Museu do Prado, Madrid, Espanha 149
Figura 18 – Rafael Sanzio. Crucificação Mond, 1502. Óleo sobre madeira. National Gallery, Londres, Inglaterra 153
Figura 19 – Detalhe da Crucificação Mond. O sangue de Cristo sendo coletado pelos cálices 156
Figura 20 – Fra Angelico. Crucificação com São Domingos se autoflagelando, 1442. Afresco. Museo di San Marco, Florença, Itália 159
Figura 21 – Detalhe da Crucificação com São Domingos se autoflagelando. O sangue em destaque jorrando do tórax e das mãos 161

Figura 22 – Detalhe da Crucificação com São Domingos se autoflagelando. O sangue em destaque que escorre pela cruz e no chão rochoso 162
Figura 23 – Rafael Sanzio. A deposição, 1507. Óleo sobre madeira. Galleria Borghese, Roma, Itália 163
Figura 24 – Detalhe de A deposição. O calvário e a cidade fortificada ao fundo 165
Figura 25 – Detalhe de A deposição. O corpo de Cristo 167
Figura 26 – Detalhe de A deposição. Maria desmaiada sendo amparada por três mulheres .. 168
Figura 27 – Reprodução do endereço eletrônico da Galeria Borghese 170
Figura 28 – Andrea Mantegna. Lamentação sobre o Cristo morto, 1478. Têmpera sobre tela. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália 171
Figura 29 – Rafael Sanzio. Cristo abençoado, 1506. Óleo sobre madeira. Pinacoteca Tosio Martinengo, Bréscia, Itália 174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **12**
1 TEORIA E HISTORIOGRAFIA DA MORTE NO PERÍODO BAIXO MEDIEVAL **19**
1.1 O QUE É MORRER NO FINAL DA IDADE MÉDIA OCIDENTAL? 20
1.2 ENTERROS, SEPULTAMENTOS, CREMAÇÕES... DIVERSAS FORMAS DE TRATAR O CORPO MORTO 25
1.3 A MORTE NO CRISTIANISMO 32
1.4 PESTE: UM RELATO SOBRE A DOENÇA 39
1.5 O RENASCIMENTO E A REPRESENTAÇÃO DA MORTE: A DEMANDA POR TORNAR ESTE TEMA VISÍVEL 46
2 A PESTE E O TEMA DA MORTE NA PENÍNSULA ITÁLICA **56**
2.1 O CENÁRIO POLÍTICO E A IMPORTÂNCIA DAS CIDADES 67
2.2 A PESTE NA ITÁLIA, UM OLHAR DEMOGRÁFICO 79
3 AS CATEGORIAS DE IMAGENS DA MORTE – OS TEMAS MACABROS **90**
3.1 O TRIUNFO DA MORTE DO PALAZZO ABATELLIS 93
3.2 O TRIUNFO DA MORTE, A REUNIÃO DOS TRÊS VIVOS E TRÊS MORTOS E A DANÇA MACABRA DE CLUSONE 102
3.3 A DANÇA MACABRA DE PINZOLO 117
4 AS IMAGENS DA MORTE E A ESPIRITUALIDADE CRISTÃ **136**
4.1 A MORTE DE CRISTO, A ESPECIFICIDADE DAS REPRESENTAÇÕES ITALIANA 142
4.2 A CRUCIFICAÇÃO MOND. RAFAEL SANZIO 151
4.3 CRUCIFICAÇÃO COM SÃO DOMINGOS SE AUTOFLAGELANDO. FRA ANGELICO 158
4.4 A DEPOSIÇÃO. RAFAEL SANZIO 163
4.5 LAMENTAÇÃO SOBRE O CRISTO MORTO. ANDREA MANTEGNA 171
4.6 CRISTO ABENÇOADOR. RAFAEL SANZIO 174
CONCLUSÃO **177**
REFERÊNCIAS **181**

Aos que dividem a vida comigo,
Benjamin e Rafael

INTRODUÇÃO

Foi em março de 2020 que a pesquisa que resultou nesta tese se iniciou. Escrevi um projeto que tinha como temáticas principais as representações visuais da morte e, como pano de fundo, a epidemia de Peste Negra. Foi também em março do mesmo ano que o cenário mundial contemporâneo foi modificado significativamente em decorrência da pandemia de COVID-19. Vi que muito do que eu pretendia estudar se assemelhava ao que, infelizmente, vivemos nos anos de pandemia. De alguma maneira, foi e ainda é muito difícil fugir das comparações entre as fontes que relatam os horrores da Peste e as notícias dos jornais que informavam sobre a letalidade da COVID-19. Acredito que de alguma maneira todas as pessoas foram afetadas pela pandemia, nos mais diversos níveis e com profundas e terríveis consequências. Mas, com grande frequência me questionei sobre o motivo de estar estudando a morte em meio a um cenário tão pouco favorável emocionalmente ao seu estudo. De alguma maneira a pandemia que vivi me moveu a aprofundar a pesquisa e as perguntas sobre a temática da morte em uma sociedade de outrora.

Morrer é a última coisa que todo mundo irá fazer. A morte é uma certeza que permeia a vida. Filosoficamente, há muito o que se discutir sobre a morte, já que esse é um tema que perpassa diversas áreas do conhecimento, da Antropologia à Biologia. No entanto, esta é uma tese de História que tem como objeto principal as representações da morte. E, como todo trabalho historiográfico, estabelecer a que morte estamos nos referindo, em que espaço geográfico e período é de suma importância para a realização e desenvolvimento de uma pesquisa na área.

Aos historiadores medievalistas cabe uma necessidade mais acentuada de explicar e contextualizar a fatia temporal que se dedicam a estudar. Talvez, especialmente, pela distância temporal ou pelo deslocamento geográfico, já que realizo a minha pesquisa no Brasil e, portanto, sou uma historiadora medievalista latino-americana.

Ao longo da minha trajetória acadêmica desenvolvi um particular interesse pelas imagens italianas. Concentrei as minhas pesquisas de monografia da graduação e dissertação de mestrado nas obras do pintor Rafael Sanzio. Como tentativa de dar continuidade e desdobramentos ao que já vinha realizando desde 2013 a partir da obra do pintor desenvolvi um projeto de pesquisa para o doutorado que pretendia analisar as relações entre a morte e a religiosidade presente nessas imagens, todas com autoria de Rafael. Com o decorrer da pesquisa, identifiquei que me concentrar na temática da representação da morte me mobilizava

mais do que a produção do pintor. Realizei, portanto, uma mudança substancial no meu projeto direcionando a pesquisa para o tema e não me limitando às imagens da autoria de Rafael.

Assim, estabeleci como temática central a representação da morte nas imagens produzidas na Península Itálica, entre os séculos XIV e XVI. Isso posto, o esforço estava em buscar as imagens que tinham a morte como tema principal das narrativas visuais e que promoviam uma meditação sobre a morte, ou seja, a imagem tinha um uso reflexivo, subjetivo. E o panorama que foi desenvolvido a partir de então se concentrava no conteúdo das imagens, independentemente da autoria ou região em que foram produzidas. A questão principal da seleção das fontes foi como a morte se articula e se diferencia nas interpretações imagéticas construídas em determinado contexto. Ainda que todas as fontes selecionadas tenham a morte como objeto, além das definições de tempo e espaço de produção, elas não possuem códigos e símbolos únicos de representação. Foi identificada uma variedade de formatos, recursos visuais e simbólicos que pudessem representar imageticamente a morte. Foi neste levantamento que surgiu uma importante pergunta para o desenvolvimento da pesquisa: Pode a representação da morte, numa mesma sociedade, ser construída com uma pluralidade de elementos e diversidade de significados?

Ao realizar a revisão da literatura nesta temática, identifiquei muitos trabalhos sobre o tema, mas nenhuma produção específica que aborde a pluralidade da morte a partir das imagens e por diversas imagens. Muitos trabalhos acadêmicos acabam se concentrando em apenas um tipo iconográfico como as Danças Macabras, por exemplo. Há, ainda, fontes selecionadas com pouquíssimas referências de estudos, seja no âmbito da História ou no da História da Arte. Uma das imagens analisadas é um exemplo muito singular de Dança Macabra, localizada em Pinzolo, norte da Itália. Sobre este interessante exemplar foram encontradas poucas referências, mesmo em italiano. As lacunas de pesquisa foram identificadas nesta etapa, quando verifiquei a necessidade de refletir e analisar as imagens com a temática da morte a partir da diversidade de representações iconográficas, compilando a variedade simbólica construída no tema. E, sobretudo, importou refletir acerca do entendimento da morte, considerando ainda a crise epidêmica de Peste vivida no século XIV e seus ecos nos séculos XV e XVI.

A pergunta principal que mobilizou esta pesquisa é se a representação da morte é plural. E, para responder a esse questionamento, as imagens foram os recursos elencados. A pesquisa foi conduzindo o entendimento de que a representação da morte não é um tema que segue um parâmetro fixo, ou um uso de elementos visuais universais. Muito menos uma experiência vivida, ainda que coletivamente, de maneiras semelhantes pelos diversos grupos sociais. Essa

é uma experiência determinante e universal no sentido de que sua potência se aplica a todos os seres humanos, mas os processos interpretativos e o que resulta das experiências relacionadas à morte são inteiramente subjetivos e pouco previsíveis.

Impôs-se, então, como objetivo a reflexão sobre a pluralidade das representações da morte, pensando nas diversas categoriais que foram identificadas nas fontes imagéticas selecionadas. Essa tese pretende contribuir para a historiografia medieval brasileira agregando as temáticas da crise epidêmica de Peste e a dos estudos sobre a Península Itálica, bem como a dos estudos e usos das imagens medievais e a das representações e percepções sobre a morte.

Em língua portuguesa, foi verificada uma baixa produção científica sobre as imagens analisadas. Foi identificado também uma demanda por pesquisa que pensasse o tema da morte se dividindo em subcategorias de representação, ou seja, a partir da perspectiva da pluralidade. Há uma vasta produção específica sobre as Danças Macabras, tanto em níveis teóricos, quanto de análise iconográfica. Elas são categorias de representação visual com um maior número de artigos e estudos.

É importante localizar o leitor no contexto de produção das imagens estudadas. A Baixa Idade Média é compreendida tradicionalmente como o período situado entre os séculos XIV e XV, o que poderia impor uma limitação temporal. Existem, contudo, interessantes debates sobre a transição entre o período medieval e seu sucessor, a Modernidade. Há atualmente discussões sobre o que caracteriza a Modernidade e quais seriam os parâmetros que definem o fim de um período histórico e o início de outro[1]. Pensando especificamente no caso italiano, o desenvolvimento do movimento Renascentista é um ponto importante para esta pesquisa. Além disso, importa discutir o fenômeno da crise epidêmica da Peste Negra, o contexto social, político e cultural da Península Itálica e as relações do Renascimento Italiano com as práticas religiosas e a elaboração de imagens.

Para a análise iconográfica das fontes selecionadas importa definir a metodologia na qual o trabalho se ancora. Todo trabalho científico necessita de um método que defina as diretrizes pelas quais as fontes serão tratadas e assim os dados recolhidos. Na historiografia, a escolha das fontes determina em nível elevado a escolha do método a ser seguido. A análise de fontes visuais demanda um método direcionado à iconografia. A metodologia aplicada aqui é a

[1] Para um aprofundamento na discussão é possível consultar as seguintes referências: NEDERMAN, Cary J., Empire and the Historiography of European Political Thought: Marsiglio of Padua, Nicholas of Cusa, and the Medieval/Modern Divide, **Journal of the History of Ideas**, v. 66, n. 1, p. 1–15, 2005
BONE, J. The Long Road to Modernity. p. 47–62, 28 maio 2024.

desenvolvida por Erwin Panofsky[2] e cabe, portanto, apresentar brevemente em que consiste tal proposta e o porquê da sua escolha. Erwin Panofsky propôs distinções que fundamentam as definições metodológicas sobre iconografia e iconologia. Segundo o autor alemão, a iconografia refere-se à descrição, às formas, às cores e aos motivos gráficos que compõem a imagem. "Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma."[3] Já a iconologia refere-se ao pensamento, ao interpretativo, ou seja, à trajetória que a imagem atravessa no imaginário do observador. A iconologia é o "método de interpretação que advém da síntese."[4] A iconologia vai além das questões gráficas presentes na imagem, ela demanda o repertório histórico, cultural e social que constitui o observador, pois é a partir de toda trajetória que o ser humano que está em contato com a imagem carrega que os seus sentidos e usos serão construídos. Para a análise da iconologia, importa os significados simbólicos, mas também as relações profundas e subjetivas que são tecidas a partir da imagem. A iconologia é um método de análise que leva o pesquisador a entender que a imagem não possui sentido exclusivo em si mesma. Ela demanda o contexto histórico em que está inserida, dos usos religiosos que dela são feitos e da força social que ela carrega.

Segundo Panofsky, o conceito medieval de homem estava construído nos moldes judaico-cristãos, em que esse era considerado uma obra de Deus. A produção artística precisava, em sua grande parte, expressar um significado subserviente aos temas cristãos ou teológicos. Durante a Idade Média e no Renascimento, o efeito da imagem para a religiosidade é potencializado. Por afetar o sensível ela, na condição de objeto, despertava a aproximação dos temas sagrados com o observador. Essa aproximação com o que está narrado na obra atribui à imagem um caráter de devoção. Segundo Jèrôme Baschet[5], o efeito anagógico[6] que a pintura religiosa permite estava presente nas imagens desde o século XII, uma das principais temáticas do Renascimento reforçou tal efeito.

---

[2] O historiador da arte alemão, nasceu em 1892, foi discípulo de Warburg. Desenvolveu sua carreira acadêmica nos EUA, fugido da perseguição nazista aos judeus durante a Segunda Guerra. Foi professor em universidades como Princeton e Harvard. Desenvolveu o método de análise das imagens pontuando principalmente as diferenças entre iconografia e iconologia.

[3] PANOFSKY, 2007, p. 47

[4] Ibid. p. 54

[5] BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira)

[6] O caráter anagógico das imagens se refere à possibilidade de transformação de algo literal em místico. Para Baschet as imagens religiosas possuem essas características pois estão diretamente ligadas ao que é sagrado, aos ritos e usos espirituais. Portanto, deixam de ser apenas ilustrações para serem representações de Deus e demais personagens sagrados, além de ocuparem o lugar de intermediárias entre o que é humano e divino.

Na definição das etapas do método proposto por Panofsky a iconografia não se contrapõe à iconologia, mas ambas devem ser consideradas juntas para uma análise e compreensão mais completa da imagem. O historiador da arte estabeleceu que o seu método de análise se divide em três níveis. São eles: "tema primário ou natural", "tema secundário ou convencional", e "significado intrínseco ou conteúdo". Panofsky propõe que a análise seja realizada de forma sequencial. O autor não define uma relação hierárquica entre os três níveis, bem como não sugere que um deve ser priorizado em detrimento de outro, ou que se substituam.

O primeiro nível a ser considerado é chamado "tema primário ou natural", e consiste na identificação das formas puras e simples e na enumeração dos elementos que compõem a cena, constituindo assim a descrição pré-iconográfica. O segundo nível é o "tema secundário ou convencional"; o pesquisador que utilizar o método deve analisar as relações construídas entre os elementos que compõem a imagem, e foram analisados no primeiro nível, e os conceitos e mensagens que eles carregam. Cabe nesse nível considerar quais são as mensagens, se há presença de alegorias e quais são elas, e definir quais são os significados que estão atribuídos aos elementos da imagem. Por último o terceiro nível, nomeado "significado intrínseco ou conteúdo". Neste nível são realizadas as análises e reflexões mais profundas. É no terceiro nível que Panofsky define ser realizada a iconologia. Nele são analisadas as mais diversas camadas de reflexão que a imagem pode carregar.

Caberá ao pesquisador entender e analisar a imagem de modo a tecer as perspectivas religiosas, culturais, sociais e históricas que podem estar expressas na imagem. Arrisco-me a dizer que para o historiador, sobretudo para mim nesta pesquisa, é o nível três que possui maior poder de favorecer as mais subjetivas e profundas reflexões sobre a temática da representação da morte, suas categorias nas imagens do período baixo-medieval e a provocação da meditação sobre a morte desenvolvida pelas imagens. A iconologia é desenvolvida a partir dos significados dos símbolos e alegorias, e da compreensão dos valores simbólicos que os elementos da imagem possuem.

O método do Panofsky foi escolhido devido à possibilidade de alcançar as diversas nuanças da imagem como fonte histórica, em especial devido ao viés proposto pela iconologia. A escolha metodológica reflete a forma que eu, enquanto historiadora, entendo as fontes e busco extrair e mobilizá-las, para que as problematizações e reflexões que atravessam o meu objeto sejam realizadas.

A começar pelo título, informo ao leitor a motivação de sua escolha. Ao reler a obra "A Civilização Feudal. Do ano mil à colonização da América" de Jérome Baschet, eu reencontrei

a referência que Baschet constrói a partir da proposição sobre as imagens realizada por Gregório Magno, o Papa Gregório I. No final do século VI e início do VII, o Papa Gregório propôs que as imagens religiosas deveriam instruir, rememorar e emocionar. Essa é a tríade de justificação das imagens retomada por clérigos durante a Idade Média, segundo Baschet. A tríade indicava as funções das imagens tanto na esfera litúrgica da Igreja, como na esfera mais pessoal e subjetiva dos sujeitos, fiéis que se relacionavam com essas imagens de modo afetivo, inclusive. E foi principalmente devido ao caráter de emoção que esta tríade me pareceu pertinente como título desta tese. São os usos da imagem, não somente a religiosa, que eu busquei analisar nas fontes selecionadas.

Esta tese se divide em quatro capítulos. No primeiro capítulo, o leitor encontrará uma discussão sobre teoria e historiografia da morte. Importa situar e refletir sobre como a sociedade baixo-medieval compreendia a morte, quais eram as diferentes perspectivas sociais sobre a morte e a exposição dos autores que trabalham com o tema. Além disso, nesse capítulo o leitor também terá acesso a uma breve consideração sobre a Peste Negra, seus meios de contágio, formas de tratamento, a letalidade da doença e os percursos geográficos da pandemia que se iniciou no século XIV. Foi realizada uma pesquisa amparada em produções da Biologia sobre o assunto. Neste capítulo, também é abordado inicialmente como o Renascimento construiu a demanda por representar imageticamente a morte. Inicio, portanto, uma reflexão que conecte a história da morte no período com a demanda do tema aos pintores que o representasse.

O segundo capítulo desta tese estabelece um panorama histórico relativo às particularidades da Península Itálica. Este é o recorte geográfico de produção de todas as imagens analisadas. Para refletir sobre as especificidades das imagens italianas é de grande importância olhar para essa região com o cuidado de tentar compreender o que há de singular nela. Estabelecer o contexto histórico é uma necessidade para construir as bases dos próximos capítulos, que se dedicam a analisar de fato as imagens. Neste capítulo, foi proposto uma abordagem que compreenda o cenário cultural, político e o desenvolvimento das cidades. Foi tema deste capítulo também a ampla produção de imagens no que hoje nomeamos por Itália e, por fim, um apanhado demográfico sobre as consequências da Peste nesta região.

A análise das fontes está dividida nos dois capítulos restantes em razão das subcategorias em que as fontes se enquadram. O leitor encontrará, no capítulo 3, a análise das imagens reunidas por uma relação temática e de tipologia. Trata-se das fontes com características macabras e todas são afrescos. Nesse capítulo, o leitor será introduzido ao

conceito de *meditatio mortis*[7] que ancora a seleção das imagens, elo que une todas as imagens analisadas neste e no capítulo seguinte. São exemplares da *Dança Macabra* e do *Triunfo da morte*. Ou seja, imagens com elementos simbólicos ligados ao macabro, à personificação da morte por meio dos esqueletos e das caveiras.

O quarto e último capítulo se concentra na análise das imagens da morte que envolvem o Cristo. Dediquei o capítulo a refletir sobre as particularidades italianas da representação do Cristo e sobre como essas também são imagens que promovem a *meditatio mortis*. Há no final da Idade Média uma importância dada ao sangue, sobretudo ao sangue de Cristo, e neste período foi desenvolvido um culto a este elemento considerado sagrado. No entanto, como veremos, as imagens de Cristo morto produzidas na Península Itálica seguem uma tendência de amenização da representação do sofrimento, do sangue e da dor. Busquei refletir sobre o que há de singular nas representações da morte quando o morto é Cristo e, principalmente, reforçando a seguinte hipótese: construir imageticamente este tema se ampara na pluralidade interpretativa e simbólica sobre o mesmo. Adianto ao leitor e leitora que esse é o capítulo mais extenso da tese, pois foi necessária a reprodução de recortes das imagens, bem como a exposição de imagens alheias ao nosso recorte geográfico com a finalidade de fundamentar e enriquecer o debate proposto.

Ao longo das próximas páginas a/o leitora/o encontrará um trabalho resultado de cinco anos, atravessado por renúncias, perdas, muita dedicação e amor pela pesquisa. Uma tese de doutorado é parte significativa da vida de seu autor e reúne não só resultados de um trabalho, mas o resultado de sonhos e anseios profissionais e pessoais. Esta é uma finalização romântica, mas eu verdadeiramente acredito que o romance importa muito para garantir o fôlego de continuar na vida. Desejo a todas e todos uma excelente leitura.

---

[7] MORADOR, Natanailtom de. *A meditatio mortis montaigniana: de como filosofar é aprender a viver*, v. 22, n. 2, p. 18–29, 2022.

1 TEORIA E HISTORIOGRAFIA DA MORTE NO PERÍODO BAIXO-MEDIEVAL

> De tanto se questionar sobre as rupturas, as diferenças – a oposição entre a ostentação funerária dos antigos e a ocultação contemporânea da morte tornou-se clássica –, perde-se de vista que a morte (como a iniciação ou a aliança) inscreve-se sempre no interior de redes de relações e de trocas hierarquizadas, de estruturas de autoridade e de poder, de sistemas simbólicos cuja coerência e lógica convém reencontrar[8].

Morrer é um verbo que a sociedade contemporânea evita conjugar. A única certeza da vida. O encerramento de um ciclo físico. A energia que move um corpo é finita, se esgota. E a humanidade busca através das mais distintas áreas compreender a morte. A definição biológica de finitude dos corpos, o clássico ciclo da vida: nascer, crescer, se reproduzir e morrer. A Biologia, como disciplina, resume a vida não só humana nesses quatro verbos no início da vida escolar (considerando parâmetros nacionais e tradicionais de livros didáticos). Uma breve pesquisa em livros didáticos dos anos iniciais do ensino fundamental brasileiro demonstra que o ciclo da vida é desta maneira ensinado para os e as estudantes. Resumir de tal forma parece não contemplar todo o espectro da subjetividade do entendimento humano. A vida é atravessada por diversos outros verbos e aspectos que a tornam muito mais complexa do que simplesmente nascer, crescer se reproduzir e então morrer. Mas, mesmo em se tratando de uma perspectiva simples e biológica sobre o ciclo da vida, sabemos que ao nascer o ser vivo só tem a certeza do último verbo, morrer.

Vinicius de Moraes e Antonio Pecci Toquinho definiram em poesia essa certeza, "a gente mal nasce e começa a morrer"[9]. Certamente, a poesia, a música e demais artes possuem o poder de atenuar e oferecer outro tom e sentido para as questões mais sensíveis que nos cercam, como é o exemplo da morte. Contudo, é perceptível que mesmo com toda a sutileza da poesia brasileira, a morte não somente é uma certeza, como também é aguardada. Crescer e se reproduzir são variáveis relativas; a mim interessa, para esta tese, apenas o último verbo, é o morrer que ocupa a centralidade desta pesquisa. Considerando que o ciclo da vida do ser humano possui uma subjetividade maior que a definição de quatro verbos, a morte não é a simples finitude da vida.

A partir da demanda de compreensão deste tema, o homem busca refletir e propor explicações para a morte. Tal busca aparece em áreas além da ciência, e demonstram a demanda por explicações que extrapolam as construídas por saberes empíricos e racionais. A morte é

---

[8] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 277.

[9] Trecho retirado da música "Sei lá (A vida tem sempre razão)" que tem composição de Vinicius de Moraes e Antonio Pecci Toquinho.

ponto fundamental para diversas religiões, além de ser tema importante para a poesia, literatura, música, e também na construção de imagens (em telas, afrescos, esculturas, tapeçarias, relicários, retábulos, iluminuras) ou seja, é presente e parte significativa da cultura humana.

Cabe a este capítulo considerar e refletir como o homem medieval compreendia e lidava com a morte e com o pós-morte, além de considerar o que a História tem de contribuição a dar a essa temática amplamente estudada. A partir do tema da morte, proponho analisar as diversas categorias simbólicas que encontramos nas representações imagéticas com este tema. que encontramos nas representações com este tema. A análise se dedica a buscar diferentes padrões e usos de recursos simbólicos diversos para representar a morte por meio de imagens. Foi percebido que a iconografia do recorte estabelecido possui uma recorrência na temática, contudo não há uma forma única de construção visual referente à morte. Portanto a polissemia das representações da temática da morte, a diversidade simbólica e iconográfica que em torno dela se constrói é a principal mobilização para a pesquisa. Para isso, se faz necessário estabelecer um panorama teórico sobre a morte e os mortos no dado contexto.

1.1 O QUE É MORRER NO FINAL DA IDADE MÉDIA OCIDENTAL?

"Desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso ou letrado reconhece a si próprio em sua morte – descobriu a morte de si mesmo". Philippe Ariès promoveu uma história da morte a partir de uma perspectiva de longa duração, considerando as transformações no entendimento e formas de lidar com a morte que a sociedade ocidental desenvolveu. Ariès pontua que é a partir da Idade Média Central e, posteriormente, nos últimos séculos desse período que o homem adquire a consciência de sua própria morte, e é no momento da morte que terá lugar um processo de auto conhecimento, de percepção sobre si que não ocorria antes. Mas que singularidades traz o final da Idade Média para modificar o entendimento sobre algo tão natural como a morte?

A repetição de uma ação transforma-a em um hábito, movimentos repetidos podem ser naturalizados e reproduzidos pelo corpo de forma até involuntária[10]. O nosso corpo é capaz de naturalizar e tornar rotineiro, transformar em hábito diversas ações. É a partir desta possibilidade que os corpos são treinados, docilizados e moldados para os mais diversos fins, sejam eles religiosos, mercadológicos, educativos, seja por razões de saúde e de funcionamento

[10] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

do corpo. Por esta razão, a familiaridade com uma ação ou um determinado fenômeno pode transformar a percepção e consequências causadas no ser humano.

Michel Foucault, em sua obra sobre os mecanismos de poder que operam nas prisões, analisa a potência que os corpos carregam para serem docilizados, moldados e habituados para um determinado fim que possa ampliar o poder e os objetivos da pessoa ou instituição que dociliza aquele/es corpo/s.

> Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como alvo e objeto de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam[11].

O corpo docilizado é aquele que reproduz na base disciplinar e técnica, educativa ou até mesmo punitiva um determinado hábito, comportamento ou ação. Para que um determinado objetivo seja alcançado, o corpo reproduz tais ações por vezes sem se dar conta disso. O corpo naturaliza, corporifica normas, regras, hábitos e até mesmo acontecimentos. Esta potência do corpo foi e ainda é amplamente utilizada pelas mais diversas instituições na História. No contexto de minha abordagem, cabe destacar a Igreja como instituição que a partir de suas normas e dogmas pretende docilizar o corpo humano ao incentivar a prática do jejum, da penitência, do pagamento de promessas, do auto-sacrifício e de outras formas de colocar a fé e o corpo em uma relação emaranhada[12] na qual não apenas a alma é o objetivo do alcance da religião. O corpo é um instrumento eficaz de manifestação de poder da Igreja, porém a sua capacidade de adaptação e naturalização de hábitos e acontecimentos se torna alvo não apenas das instituições, mas também dos eventos e fenômenos naturais e sociais.

A naturalização de hábitos e até mesmo a naturalização de eventos culturais, biológicos ou naturais transforma as percepções e entendimentos dos mesmos. Quando a morte é o evento em questão, a dualidade entre o acontecimento natural (e esperado) e a incerteza sobre suas percepções e sensações, torna a morte - ainda que rotineira - um fenômeno cercado de mistérios. Neste caso, não é uma instituição que dociliza o corpo, mas a morte. A morte, como força constante e presente e que se apresenta das mais distintas maneiras habitua o corpo à sua presença. E não somente o corpo físico se habitua, se dociliza com a morte, como também o

---

[11] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117.

[12] A expressão "emaranhada" advém da Teoria Cognitiva Comportamental, corrente da Psicologia. Esse conceito carrega a ideia de relação de alta dependência emocional, afetiva e psicológica das partes envolvidas. Para mais informações sobre esse conceito, ver: YOUNG, Jeffrey E.; KLOSKO, Janet E.; WEISHAAR, Marjorie E.; KNAPP, Paulo. *Terapia do esquema:* guia de técnicas cognitivo-comportamentais inovadoras. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2008.

"corpo social", a sociedade constrói relações com ela. Mesmo que a morte seja incorporada à sociedade, ela também é entendida como um fenômeno natural, de fato trata-se de uma força de ordem da natureza. Contudo ela não é um fenômeno puramente natural. A morte é cultural, social, religiosa, psicológica e, sobretudo, temida. A morte é plural. "Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava evitá-la, nem a exaltar. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor"[13].

A compreensão da morte natural pode ser interpretada, como faz Ariès, a partir da simplificação de sua aceitação. Ora, ao que é natural não deve ser lutado contra, cabe então aceitar com passividade. Não dialogo com essa proposta de Ariès. Neste sentido questiono o que faz de uma sociedade aceitar passivamente a morte e outras sociedades não apresentarem essa passividade? A aceitação torna então a morte menos sofrida? Menos dolorida?

Para Juliana Schmitt[14], a morte não é natural como propõe Ariés. A autora defende que não há um recorte histórico que aceitou de forma tranquila a presença rotineira da morte. Para ela, a questão está na familiarização com a temática e por este motivo a morte no contexto do fim da Idade Média é objeto de tanta reflexão. É a morte que se torna familiar, cotidiana, devido a períodos de fome, pestes e guerras que torna o fenômeno comum. Mas esta familiarização não compreende em uma aceitação ou passividade, tão pouco um menor sofrimento diante da morte.

Schmitt endossa a proposta construída por Michel Vovelle[15], que consiste em uma perspectiva sobre a história da morte que abarca a história da família, as estruturas que envolvem o ser humano e trabalhando o conceito da morte de uma forma holística. Compreendendo o todo que a constitui indo da biologia e demografia até as produções literárias, estéticas, artísticas e de sentimentos relacionadas à morte, pontuando sempre o quanto de sensibilidade há de se destacar sobre o assunto.

Para Vovelle há três níveis sobre a história da morte: a morte sofrida, a morte vivida e o discurso da morte. De forma resumida, a morte sofrida está relacionada ao ato concreto da morte e que deve considerar suas possíveis variáveis (quem morreu, onde, causa da morte...); a morte vivida considera os gestos e ritos que acompanham a morte desde o momento anterior a ela ao que é realizado no pós-morte; e o discurso da morte se encontra em torno do que se

---

[13] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 50.
[14] SCHMITT, Juliana. *Três lições da história da morte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.
[15] VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. *In:* BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 11-26.

constrói organizadamente ao redor deste tema, mas em variados aspectos (discurso mágico, religioso, filosófico, científico, cívico).

Portanto diferente de Ariès, Vovelle traz uma perspectiva que considera mais a sensibilidade e não apaziguamento da sociedade baixo-medieval sobre a morte. O que muda para o autor é a sensibilidade e o espaço que os homens e mulheres medievais ofereceram para este assunto. Vovelle considera principalmente a coexistência de aspectos sobre a história da morte, esta perspectiva se constrói em consonância ao que proponho como pluralidade da morte.

A morte é também um ponto de transformação. É o momento de separação entre corpo e alma, unidades distintas mais intimamente conectadas e de grande importância para a mentalidade da cristandade medieval. Desde a Antiguidade, há o debate e o desenvolvimento de teorias para definir o que são o corpo e a alma. Para a tradição cristã, a alma é imortal, imaterial e própria do ser humano, sendo ele o único animal a possuí-la. Para Jean-Claude Schmitt[16], de forma geral o pensamento cristão não define corpo e alma como opostos, o cristianismo defende que há uma relação dialética entre ambos. Um expressa o que há no outro, em um nível tão profundo para o imaginário cristão que é possível citar o exemplo da crença dos corpos dos santos que não se decompunham devido à grandeza e pureza de suas almas.

Por mais que fortemente amparados por explicações religiosas que contemplem o que acontece com a pessoa ao morrer, a unicidade do evento torna-o fonte de medo, de dúvidas e de insegurança. O homem tende a temer o desconhecido. E a segurança é fator primordial de garantia da vida[17]. E é neste ponto que os hábitos, os fenômenos naturalizados são retomados, pois eles garantem segurança, o que é conhecido traz consigo o conforto da segurança. A morte causa este desconforto, é a morte do corpo físico, que causa medo, ainda que a cristandade[18] busque acreditar que ela não atinge a alma, o corpo poderá sofrer com a chegada de seu fim. A morte que ocupa um lugar de preocupação e mistério não é apenas a morte própria, individual, a morte do outro também é causadora de impressões no sujeito.

Importa destacar que a morte que se impõe rotineira traz a mudança na forma como ela é entendida e vista. É na presença massiva dos corpos mortos, doentes, decompostos, nas valas

---

[16] SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 285- 301.

[17] DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

[18] O conceito de cristandade que utilizo como base é o trabalho por Francisco José Silva Gomes. O historiador trabalha a ideia de um sistema de relações entre Igreja e Estado na sociedade, com seu início nos séculos IV e V no Império Cristão e perdurando até o século XIX. GOMES, Francisco José Silva. *Cristandade e Cristianismo Antigo.* Rio de Janeiro: Phoenix, 2000.

amontoadas de corpos que não puderam ser velados e enterrados que esta temática se torna naturalizada[19], para os que viveram a intensidade de uma epidemia. A finitude recorrente da vida, a abundância dos corpos mortos mantém o luto de alguma forma sempre presente no cotidiano das pessoas. A coexistência social entre vivos e mortos no contexto das epidemias era de força muito expressiva e, neste caso, a referência aos vivos e mortos coexistindo não é metafísica ou espiritual, estamos falando de corpos vivos e corpos mortos habitando os mesmos ambientes. Corpos vivos lidando cotidianamente com a presença massiva dos corpos mortos, uma vez que, dado os elevados índices de mortalidade, o devido tratamento não era realizado. Grandes valas acomodando um número de corpos maior do que sua capacidade, corpos que foram abandonados por seus parentes devido ao medo da contaminação, as possibilidades e causas são diversas. Ainda que potentemente docilizável, o corpo, o indivíduo, mesmo que habituado à força da morte, em um contexto epidêmico vê transformados os significados, símbolos e relações com ela.

Não somente a relação com a morte foi transformada, mas também com toda a vida. A mudança de perspectiva sobre o momento da morte favorece uma maior valorização da vida. O anseio e a demanda por viver embasam o medo da morte e também uma relação mais dramatizada com os assuntos que a cercam.

> A verdade é que o homem do fim da Idade Média e do começo dos tempos modernos amou loucamente as coisas da vida. O momento da morte provoca um paroxismo da paixão traduzido pelas imagens das *artes moriendi*, e melhor ainda, por seus comentários[20].

A paixão pela vida e principalmente pelas "coisas da vida" se associou aos bens materiais e riquezas adquiridas em vida. Terras, imóveis, joias, comércios e uma diversidade de bens que despertaram o amor e apego no ser humano. O "materialismo" do fim da Idade Média encontrou no leito, no momento pré-morte o lugar de definição do seu destino com o testamento. A definição de testamento neste período não se estabelece a partir da ideia contemporânea de um documento civil de partilha de bens, ele é, para o período medieval, uma declaração de vontades e desejos relacionados ao tratamento do corpo e está intrinsicamente elaborado a partir de definições e parâmetros religiosos.

---

[19] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.
[20] *Ibid*., p. 112.

1.2 ENTERROS, SEPULTAMENTOS, CREMAÇÕES... DIVERSAS FORMAS DE TRATAR O CORPO MORTO

O rito é por definição um conjunto de ações normatizadas que se estabelecem com um objetivo religioso, espiritual, político e, sobretudo, simbólico. Manipula elementos naturais, pessoas, executa passos, etapas pré-estabelecidas para a realização de gestos que possuem potência simbólica transformadora.

> Com efeito, um rito supõe, ou melhor, constrói na sua execução o espaço (uma igreja, uma praça, uma sala de banquete, a liça de um torneio etc.) e o tempo (sua duração total, seus ritmos, as pausas e, em particular, os momentos de maior intensidade) que lhe são próprios. Um rito é pluridimensional, ao mesmo tempo gestual, vocal, indumentário, emblemático, e comporta a manipulação de objetos simbólicos (a coroa ou o cetro da consagração régia, o anel do casamento, o vinho e o pão do rito eucarístico etc.). Ele é ordenado em ações sucessivas e hierarquizadas que comportam frequentemente a repetição solene de gestos ou de fórmulas (bênçãos, incensamentos e aspersões, litanias etc.) que prolongam o rito, retêm a ação, aumentam sua solenidade, dramatizam os momentos essenciais[21].

Os ritos possuem intrínsecas relações com as cerimônias, que por sua vez seriam dirigidas e em muitas ocasiões ocorrem a partir de uma obrigatoriedade, possuem um maior formalismo. Já aos ritos cabem também as emoções, os sentimentos de identidade de uma comunidade, e liga os seres ao que é sagrado. Muitas, se não todas, as sociedades possuem ritos. Faz parte da configuração da cultura humana buscar, em alguma medida, por uma organização dos gestos que aproximam o ser humano do sagrado. Pensando na sociedade medieval, temos nos ritos um instrumento fundamental da Igreja. A instituição, que se afirma como a mais poderosa do período, coordena, em alguma medida, a maioria dos ritos presentes naquela sociedade. Cabe, então, ao abordarmos a morte na Idade Média, propor uma reflexão que considere a importância que essa sociedade atribuía aos ritos, ao simbólico e ao mundo espiritual, e o quanto a Igreja estava envolvida na execução destes ritos, neste caso ritos fúnebres.

A morte se apresenta como uma força fixa e constante. Ainda que ela seja uma certeza, há variações no seu entendimento e também nas relações que se constroem a partir dela. Diversas são as possibilidades de ritos fúnebres, de comportamentos e concepções sobre a morte e atitudes do homem diante deste tema. Para Ariès, os testamentos são os melhores documentos para analisar a situação do homem diante da sepultura no período final da Idade

---

[21] SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 467.

Média, e o autor analisa a relação comportamental do homem com os ritos fúnebres a partir de seus desejos expressos nestes documentos. Os testamentos não serão objetos desta pesquisa, mas me refiro a este tipo de documento com o intuito de refletir sobre a relação do homem com a sua própria morte. A manifestação das vontades da pessoa em vida sobre os seus bens e, principalmente, no contexto medieval, sobre as práticas que deveriam ser adotadas com seu corpo dão o sentido essencial ao testamento. A consciência da proximidade do fim leva o ser humano a conduzir os processos necessários de um ideal preparo para a morte, considerando sobretudo a intensa relação com a religiosidade desenvolvida por homens e mulheres medievais. A este preparo e consciência, Ariès chamou de morte domada.

> Paremos por aqui e tiremos algumas conclusões gerais. A primeira já foi suficientemente destacada: a morte é esperada no leito, "jazendo no leito, enfermo". A segunda é que a morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo que a preside e conhece seu protocolo. Se viesse a esquecer ou blefar, caberia aos assistentes, ao médico ou ao padre trazê-lo de volta a uma ordem, ao mesmo tempo cristã e tradicional[22].

A espera da morte no leito, no quarto do doente, é também durante os séculos finais da Idade Média representada como o momento do Juízo Individual[23]. Os séculos anteriores, ao XII e ao XIII, o juízo derradeiro era entendido como um momento não vinculado à morte do indivíduo, pois acreditava-se que havia uma separação entre a morte do corpo e o juízo de cada alma. O século XIV traz consigo a percepção de que a morte é a última chance de redenção e remissão dos pecados, por esta razão o juízo se tornou individual e encontramos na iconografia a presença de símbolos como anjos e demônios, seres alusivos ao céu e ao inferno, no contexto do leito do doente. Estes seres se apresentam prontos para agregar aquela alma para o reino dos céus ou para o inferno. Além de anjos e demônios, também é encontrada na iconografia do juízo individual no leito, a Virgem, que carrega a potência de absolvição de todos os pecados e garantia da morada no paraíso. A iconografia do Juízo Individual que ocorre no leito dos doentes – e não mais em um local fora do mundo físico – é frequente nas ilustrações das *Artes Moriendi* e mostra a relação que é possível traçar entre um rito coletivo, a biografia pessoal e a morte.

---

[22] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 39.

[23] SOUZA, Patrícia Marques de. Ars moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-18 Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945018_d683b9d03bffaa239fb240a6e9528565.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

A letalidade da Peste trouxe consigo a mudança no entendimento do fenômeno da morte. O objeto desta pesquisa é a morte cercada de subjetividade, e de acordo com Vovelle, com a coexistência de aspectos sobre a história da morte. A transição entre a morte simples ou natural, proposta por Ariès, para uma morte decomposta e ligada ao horror, mais dramatizada encontrada nas fontes que são aqui analisadas, está associada com a Peste bubônica e a grave crise do século XIV. Os processos ocorrem de formas singulares e específicas e, sobretudo em se tratando de um tema tão sensível como a morte, não posso afirmar que o entendimento da morte natural é determinado para toda a sociedade medieval anterior ao século XIV, e que ele foi abandonado com a Peste. Tampouco posso afirmar que o todo de uma sociedade passou a enfrentar os horrores da Peste e assim passou a entender que a morte se tornou um assunto dramático e relacionado a adjetivos como o macabro ou decomposto. Importa também pontuar que não há um consenso historiográfico sobre a relação da Peste com os temas macabros. Todavia durante essa pesquisa, a partir das leituras acumuladas e análises realizadas sobre as fontes, entendo que há uma relação entre a crise epidêmica e a temática do macabro. Ainda que os registros de temas ligados ao macabro não sejam exclusivos do século XIV, esses são intensificados após o período mais crítico da epidemia.

Contudo, mudanças são identificadas e são significativas, e a doença trouxe consigo uma potência transformadora. Dada sua letalidade e rapidez da contaminação e da evolução dos sintomas, os demógrafos estabelecem estimativas de mortos muito expressivas. "A proporção dos óbitos devido à Peste parece ter oscilado entre 2/3 a 1/8 em relação ao conjunto da população europeia, considerada as variações regionais"[24]. Ainda que a diferença nas estimativas seja grande, é possível concluir que a Peste, mesmo com grandes variações no índice de mortalidade de acordo com a região, elevou a taxa de mortalidade no continente europeu. As modificações involuntárias – causadas pela crise epidêmica de Peste – desses ritos geraram consequências para o imaginário e para a expressão da religiosidade da sociedade baixo-medieval.

A coexistência entre os vivos e os mortos é um fator de grande preocupação social. Dado o contexto da epidemia, o volume de mortos se intensificou de modo que os ritos fúnebres foram abandonados ou de alguma forma modificados. Na sociedade italiana dos séculos XIV ao XVI, a falta do devido tratamento a um parente morto poderia significar grandes questões

[24] BASTOS, Mário Jorge da Motta. *O poder nos tempos da peste (Portugal - séculos XIV/XVI)*. Niterói: EdUFF, 2009. p. 32.

para o desenvolvimento social, devido a intensa relação da sociedade com os elementos religiosos, espirituais e o imaginário.

> Através de celebrações regularmente repetidas, os próximos deviam em seguida acalmar as almas que não haviam encontrado repouso, pois estava difundida a crença de que os mortos podiam retornar para junto dos vivos e atormentá-los, principalmente quando o trespasse ou a conduta de seus parentes não os satisfaziam[25].

Não é apenas o medo de ser assombrado por seus parentes que não foram devidamente enterrados que orbita o imaginário da sociedade neste período. Principalmente com a cristianização da sociedade medieval, as práticas fúnebres se tornam uma preocupação constante, o corpo devia receber o tratamento correto para que a alma tivesse o descanso merecido e pudesse alcançar então o principal objetivo cristão, a vida eterna, a morada no céu.

Os ritos fúnebres na sociedade medieval cristã no período entre os séculos XI e XII orbitavam a esfera familiar. Contudo, conforme a demanda coletiva de cuidar espiritualmente dos mortos aumentava (essa era uma preocupação de todos, logo uma tarefa da comunidade, dos fiéis) os ritos fúnebres alcançam uma preocupação social. "A memória dos mortos tinha, assim, uma dimensão consuetudinária"[26]. Havia também a crescente preocupação com o espaço que iria abrigar o corpo morto, como ele seria ornado e o local a que ele seria destinado. A arte tumular é um objeto amplamente estudado, porém não pretendo me aprofundar no estudo do túmulo como fonte primária, mas refiro-o aqui como mais um exemplo da complexa relação do homem medieval com a morte. "Os túmulos com representações jacentes, cujos primeiros exemplos haviam aparecido no século XI, generalizaram-se, respondendo à nova necessidade de afirmar a identidade"[27].

A preocupação com a preservação de uma identidade do corpo manifestava-se nas artes como uma forma de manter de alguma maneira permanente as características do corpo em vida. A arte perpetua desejos, intenções e expressa no contexto tumular a identidade do indivíduo ali sepultado. Ela está em acordo com os medos, e objetivos religiosos ou sociais daquele indivíduo morto, e atua como ferramenta que possibilita expressar mesmo após a vida algum nível de poder e também a demanda específica em identificar a pessoa que ali jaz. A arte tumular orbita os âmbitos do céu e da terra no sentido de ser o local que demonstrará para os que ficam a glória

---

[25] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 281.
[26] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 285.
[27] *Ibid*., p. 289.

daquele que ali jaz, como também ser o espaço que expressa as definições e preocupações cristãs daquele indivíduo para ocupar o céu. "O túmulo visível não é, portanto, o signo do lugar do enterro, mas a comemoração do defunto, imortal entre os santos e célebre entre os homens"[28]. Os túmulos visíveis e mais ostensivos eram destinados às pessoas ilustres e aos santos, aos pobres o anonimato era o destino corrente, enterrados em fossas comuns sem a necessidade de identificação e preservação da memória e da identidade daquele que morreu[29].

Se, por um lado, as representações iconográficas das Danças Macabras apresentam a morte de maneira democrática, alcançando um camponês e um imperador, por outro o mesmo não ocorre quando o objeto são os enterros e a arte e arquitetura tumular. Os hábitos e costumes perante a morte fazem parte da cultura medieval e o recorte de classe pode ser identificado nas definições geográficas dos enterramentos e em demais aspectos que constituem os ritos fúnebres. Ariès utiliza como base poemas de cavalaria e conclui que esses ritos seguiam basicamente os mesmos protocolos para ricos e pobres, mas a crise epidêmica marcaria uma significativa divisão. O historiador destaca que a mudança identificada a partir do século XIV se encontrava nos detalhes dos ritos, nos enterros de ricos era mobilizado um maior número de clérigos, os tecidos para envolver os mortos eram mais nobres, nas sepulturas usava-se o mármore, mas o ritual em essência era o mesmo de pobres e ricos. Schmitt reitera esta proposição analisando os processos de enterramentos dentro do espaço religioso da igreja, considerando o apelo que a aproximação com o sagrado exercia para a cristandade que demandava e preocupava os seres humanos com o destino oferecido ao seu corpo após sua morte. Mas discorda de Ariès na simplificação dada pelo autor sobre as diferenças nos ritos de ricos e pobres, que para Schmitt são espacialmente presentes, ou seja, as sepulturas mais próximas do altar abrigam os corpos dos mais ricos. A historiadora pontua ainda as relações mercadológicas que se desenvolveram em torno do desejo de ser enterrado no espaço sagrado.

Aos pobres não se impuseram apenas diferenças materiais ou arquitetônicas no contexto da morte. Com a crise epidêmica da Peste no século XIV, os ritos que primeiramente são modificados são aqueles relativos aos pobres[30]. Eles foram privados dos cortejos, da realização

---

[28]ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 121.

[29] SCHMITT, Juliana. *Três lições da história da morte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.

[30] Segundo Rezende Filho a palavra pobreza durante o decorrer da Idade Média compreendeu uma diversidade de significados. Durante os séculos finais do período (XIV e XVI), a crise do sistema feudal contribuiu para que a pobreza alcançasse a maioria da população medieval. Para o autor a palavra pobre passou a representar uma categoria social numericamente majoritária, que compreendiam os camponeses, trabalhadores urbanos, monges e clérigos de ordens mendicantes. REZENDE FILHO, Cyro de Barros. Os pobres na Idade Média: de minoria funcional a excluídos do paraíso. *Revista Ciências Humanas*, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 1-9, 2009. Disponível em: https://www.rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/211. Acesso em: 7 jun. 2025.

das missas e outros elementos que primariamente demandavam a presença de pessoas. Aos enterros dos pobres resta o abandono, abandono dos ritos e dos próximos. Neste contexto cresce e se estende aos enterros dos pobres, os movimentos mendicantes. Os membros das ordens mendicantes passam também a exercer suas atividades religiosas no âmbito dos ritos fúnebres.

A preocupação coletiva com o destino dos mortos reflete-se também na intensidade da realização de missas, e no contexto da crise epidêmica, a acumulação de missas aproxima vivos e mortos e fortalece as relações com o mundo invisível, comumente chamado de Além. O aumento do número de membros do clero nas igrejas urbanas - onde o contágio e consequentemente o número de mortos foi mais expressivo do que no meio rural - corresponde ao aumento da realização dos ritos católicos.

Para Ariès, o homem medieval lidava com a morte de forma mais naturalizada. Mas, se por natural compreendermos a conexão do homem com a natureza, no sentido mais genuíno da palavra, o homem é parte da natureza, está integrado à terra, ao conjunto dos animais, à água, ao fogo e demais elementos. Podemos propor uma reflexão que entende o natural a partir dessa perspectiva e não no sentido de passividade advinda da naturalização que simplifica a morte. "Segundo um modelo tradicional, que de certa forma já havia sido o da sociedade antiga, os vivos devem cuidar de seus defuntos, quer dizer, dos membros de sua parentela"[31]. Para diversas culturas[32], é importante dar o devido tratamento ao corpo morto. A morte é entendida como um momento de passagem e transição em muitas religiões, e desta forma os ritos para este momento são construídos. Há, desde a Antiguidade, uma necessidade de separação entre os mundos dos vivos e o mundo dos mortos e são os ritos fúnebres que marcam tal segmentação[33].

Encontramos em diversas culturas, nos ritos fúnebres, a integração do corpo morto com algum elemento da natureza. Ao fogo, por exemplo, como era o caso no rito funerário nórdico medieval, encontrados nas representações de funerais Vikings[34]. A cremação era um dos ritos praticados pelos escandinavos juntamente com as inumações, ou sepultamento direto do corpo, aquele que é feito sem a proteção de um material para abrigar o corpo, normalmente de madeira. Em muitas escavações arqueológicas, embarcações foram encontradas juntamente com os

---

[31] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 281.

[32] ELIAS, Nobert. *A solidão dos moribundos:* seguido de "Envelhecer e morrer". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[33] LE GOFF, Jacques. Além. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1. v. p. 25- 40.

[34] ARCINI, Caroline. Eight Viking Age burial grounds in south-east Sweden. *In:* ARCINI, Caroline (org.). *The Viking Age:* A time of many faces. Oxford: Oxbow Books, 2018. p. 5-37.

corpos enterrados. O enterro de embarcações junto do corpo sugere a importância da navegação e do simbolismo da trajetória da alma, do processo que será percorrido após a morte. Embora é importante destacar que nem todas pessoas da sociedade Viking recebiam este tipo de tratamento após sua morte. O enterro de embarcações, ou até mesmo atear fogo na embarcação com o corpo morto dentro e lançar ao mar, faz parte da construção de um imaginário desenvolvido a partir das imagens produzidas por volta do século XVIII, quando a cultura Viking foi amplamente retratada pela arte ocidental.

O enterro é uma prática frequente do ocidente medieval, o tratamento dado ao corpo morto para ser enterrado faz parte de um rito fúnebre praticado até a contemporaneidade em diversos cenários culturais. A construção de um ambiente que vai abrigar o defunto, seja ele um simples caixão ou um ostensivo mausoléu, expressa questões ligadas ao estamento social e às condições econômicas daquele que morreu. A demanda por espaços específicos para abrigar os corpos mortos traz consigo a invenção dos cemitérios. Ao corpo morto é necessário dedicar o devido tratamento, direcionando-o para o correto lugar[35].

Na Idade Média Central, em torno do ano 900, os cemitérios foram construídos em torno das igrejas[36], esta prática representa a demanda religiosa de estar próximo ao que o cristianismo entende como lugar santo, ou a casa de Deus. Assim, as chances do ser humano pertencer ao reino dos céus eram maiores, o cemitério orbitava a esfera do sagrado. A própria organização arquitetônica dos cemitérios também reproduz recortes sociais, localizando-se nos centros desses espaços os túmulos de pessoas com maior poder econômico. O crescente número de mortos aumentou a demanda física de espaços maiores e que pudessem abrigar os corpos. Com isso, os cemitérios foram se ampliando e extrapolando o domínio físico da Igreja, mas a prática não foi abandonada e atravessou o oceano, trazida para as colônias americanas a partir do século XVI.

> Pode-se então imaginar o cemitério tal como existia na Idade Média e ainda nos séculos XVI e XVIII, até a Idade das Luzes. Ele ainda é constituído do pátio retangular da igreja, cuja parede ocupa, geralmente, um de seus quatro lados. [...] Na Idade Média ou ainda nos séculos XVI e XVII, pouco importava a destinação exata dos ossos, contanto que permanecesse perto dos santos ou na igreja, perto do altar da Virgem ou do Santo Sacramento. O corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que faria com ele, contanto que o conservasse dentro de seus limites sagrados[37].

---

[35] RANHEL, André Silva. História do corpo na Idade Média: representações, símbolos e cultura popular. *Veredas da História*, [*s. l.*], v. 11, n. 1, p. 10-31, 2018, ISSN 1982-4238. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47892. Acesso em: 7 jun. 2025.

[36] OEXLE, Otto Gerhard. A presença dos mortos. *In:* BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 27-78.

[37] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 46.

A citação acima mostra a importância que Ariès destaca para o destino dado ao corpo morto no período medieval. No entanto, é interessante pontuar o quanto é a Igreja o ponto central desta preocupação, construindo o senso de comunidade tão presente no cristianismo, comunidade essa que compreende vivos e mortos e é formada nas esferas física e espiritual. Desde a época carolíngia, a comunhão de cristãos, vivos e mortos, era feita, entre outros ritos a partir da intercessão pelos mortos. Ou seja, aos olhos do clero, o corpo da Igreja deveria constantemente se manter de alguma forma pensando, orando e trabalhando em prol das almas, mantendo mais essa relação das pessoas com a morte. Impunha-se a criação de ambientes específicos para abrigar os mortos, aumentando os ritos voltados para eles, os mortos era parte significativa do cotidiano do ocidente medieval.

1.3 A MORTE NO CRISTIANISMO

O cristianismo se construiu como uma religião voltada para o Além, para a vida eterna, para o pós-morte, para a vida que acontece e/ou acontecerá no céu. É para ela que o cristão é preparado, por ela anseia e direciona as práticas da sua vida terrena. Segundo Jacques Le Goff[38], o cristianismo é a religião de salvação, e a partir de um julgamento moral da vida terrena a cristandade será dividida entre aqueles que foram bons e viverão no paraíso e os que foram maus e condenados ao inferno. A religião é, então, aquela que salva, que oferece ao fiel a vida eterna e a ele cabe lutar contra os pecados e tudo que o impeça de ser salvo após sua morte. Portanto, cada biografia particular será considerada no juízo final e poderá ser contemplada com a salvação. "Todas as igrejas da cristandade latina, exceto talvez as da França iconoclasta, são museus vivos da biografia pessoal, da inscrição e do retrato"[39]. O que significa ser um museu vivo de uma biografia pessoal? Para Ariès, o momento que precede à morte, no contexto baixo-medieval, é uma oportunidade de autoanálise da vida daquele que está prestes a morrer. Portanto, a morte e a biografia pessoal estão intimamente ligadas. Somemos a isso o fato de que os homens e mulheres medievais buscavam e faziam questão de serem enterrados nas igrejas, ou o mais próximo possível dos espaços sagrados, espaços que se tornam referências não apenas para a cristandade exercitar sua fé, mas para o pesquisador da morte entender os processos e ritos cristãos referentes à temática.

---

[38] LE GOFF, Jacques. Além. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1. v. p. 25-40

[39] *Ibid*., p. 23.

O cristianismo é uma religião monoteísta, contando atualmente com o maior número de adeptos no mundo. O livro sagrado para seus fiéis, cujas histórias que remontam à Antiguidade, preparam o mundo para a vinda do filho de Deus, conta a história da vida desse filho e de sua morte. E é a partir de sua morte que é construída a narrativa central que sustenta os ritos e a liturgia da religião. "O Além é uma dimensão imediata da vida neste mundo"[40].

A religião se estrutura a partir de uma liturgia cíclica anual, com eventos incorporados pelo capitalismo e transformados na contemporaneidade em fenômenos culturais e de grande apelo comercial que extrapolam os limites da festividade religiosa. A vida de Jesus Cristo, filho de Deus, ou o próprio Deus corporificado, que segundo a escritura sagrada dos cristãos se fundem em um só corpo e um só espírito – Pai, Filho e Espírito Santo –, ocupa a centralidade da narrativa cristã, e os principais marcos de sua vida representam os eventos mais importantes da religião, que se repetem anualmente a fim de rememorar a sua história e os seus ensinamentos[41].

É no Deus que se faz homem que a religião se concentra e celebra principalmente seu nascimento e sua morte. Porém, baseando-se na Bíblia cristã a existência de Jesus não domina toda a escritura, o livro, ou melhor, o conjunto de livros que a compõem e se dividem em duas partes: Antigo Testamento e Novo Testamento. Sendo o Antigo o retrato de um período antes do nascimento de Cristo, com parábolas, histórias e narrativas que abarcam a criação do mundo e demais acontecimentos. Já no Novo Testamento, há as histórias sobre Cristo e sobre os que o cercaram, temos também uma parte dedicada ao fim dos tempos, a ressurreição dos corpos e o Juízo Final. Ao longo de toda a Bíblia cristã há a presença de histórias dos personagens que em alguma medida são testemunhos de fé e obediência a Deus para os fiéis. Pretende-se que o livro em questão conduza a vida do cristão e suas práticas cotidianas, molde os comportamentos e direcione o sujeito com a promessa de viver uma vida eterna. Mas, não é apenas a morte do Cristo que é uma referência na Bíblia, a temática é retomada em diversos livros e destacada por diferentes meios, remontando a sacrifícios, infanticídios, superação dela pela ressurreição, genocídios por desastres naturais, etc.

Na promessa de vida eterna encontra-se o ponto fundamental para o debate que proponho. Para que o fiel conquiste a desejada vida eterna no paraíso é preciso que ele morra. A vida eterna na concepção cristã se encontra no que existe para além da morte do corpo físico. A finitude do corpo não se equivale para a alma, esta permanece viva, extrapola os limites do

---

[40] LE GOFF, Jacques. Além. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1. v. p. 27.

[41] KEHL, Medard. *A Igreja:* uma eclesiologia católica. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

físico. E é na alma que se concentra o discurso cristão. Deus irá salvar almas, e o corpo é a morada da alma, a morada de Deus na Terra, ele padecerá, adoecerá e sofrerá diversos castigos e punições enquanto vivo. Importa para o cristão o cuidado com o corpo após a morte, pois no momento do Juízo Final haverá a ressurreição dos corpos. E enquanto aguardam tal momento, as almas, após a morte do corpo, poderão ser punidas no Inferno ou Purgatório. É da alma que o cristão deve cuidar, mas sem se esquecer do corpo que a abriga em vida.

> A única morte que convinha temer era a da alma, uma morte espiritual, tornando ineficaz qualquer intervenção dos vivos pelos defuntos. Ao mesmo tempo, a angústia diante da morte física e o medo do julgamento da alma foram explorados em uma perspectiva penitencial, ao passo que a descrição da morte corporal era a ocasião de denunciar as realidades terrenas, de suscitar o "desprezo do mundo", de provocar uma "conversão"[42].

A palavra de Deus, a comunhão e os demais sacramentos cristãos, sobretudo católicos, são alimentos para a alma, nutrem espiritualmente o fiel para que esse seja digno de ser salvo e ter sua morada junto a Deus. O discurso religioso de salvação e orientação da vida cristã demonstra o quão centrada na morte é a narrativa da religião. Não somente na morte de Cristo, da qual trataremos em breve, mas na promessa de vida eterna para a alma dos fiéis que depende exclusivamente do correto comportamento, pautado nos ensinamentos bíblicos em vida, mas que só acontecerá mediante o fenômeno da morte. Para viver a tão aguardada vida eterna, prometida pela sagrada escritura, é preciso morrer.

A glória, a paz e a felicidade verdadeiras não se encontram no que o corpo vive e sim no que a alma viverá após a morte do corpo. Com isso, as vivências físicas, sensoriais e experiências do corpo são relativizadas e até mesmo diminuídas diante da esperança da prometida eternidade no céu. Para viver estas promessas é em vida que o corpo deve se cuidar e se preparar para que a alma seja contemplada, escolhida por Deus. A missa, a vivência dos sacramentos, a prática de uma vida cristã pautada nos ensinamentos bíblicos preparará a alma para a vida eterna.

A morte é o ponto de transição entre a vida terrena e a vivência plena da vida espiritual. Uma vez que ela ocupa um lugar central para a experiência cristã, a história do personagem principal para a religião também é fortemente marcada por ela. A vida de Cristo é contada em quatro livros da Bíblia, segundo a tradição cristã, foram escritos por quatro homens responsáveis por divulgar a história de Cristo e seus ensinamentos. Estes homens, chamados de

---

[42] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 280.

evangelistas, são Marcos, João, Lucas e Mateus. As histórias da vida de Cristo se repetem nestes livros, contadas a partir da perspectiva de cada evangelista e é possível encontrar algumas variações das histórias narradas[43].

Não nos interessa recontar aqui a história de Cristo. Importa-nos considerar o que a narrativa bíblica expõe sobre sua história e, especialmente, sobre sua morte e como essa narrativa é apropriada na construção de imagens. Temos na religião cristã um Deus que morre. Este evento em si já diferencia a narrativa cristã de diversas outras religiões, uma vez que a imortalidade dos deuses é um elemento que sustenta o seu poder sobre os seus fiéis. Mas, no cristianismo é a morte de Cristo juntamente com sua ressurreição que baseia o apelo sensível da religião. Ainda que na narrativa Cristo morre e ressuscita, ou seja, vence a morte e retoma a vida, a morte de Cristo não provoca a imortalidade de Deus, esta permanece e supera a morte. A sua morte simboliza o maior ato de amor e compaixão pelo ser humano, pois foi preciso que o filho de Deus, o próprio Deus encarnado morresse para demonstrar toda a sua humanidade e semelhança entre criador e criatura. O sofrimento e a morte de Cristo o aproximam do elemento mais simples e genuíno do homem, a fragilidade do corpo e a iminência da morte[44].

Se até mesmo o filho de Deus morreu, a morte não deve ser enfrentada como uma inimiga, mas sim como uma força inevitável. Mas, a força de Cristo é apresentada como a maior e mais imponente fonte de poder, portanto a ressurreição do Cristo indica que Deus é maior que a morte, Ele a vence, retorna e renasce, ressuscita do mundo dos mortos, mostrando-se maior do que a morte tão temida, mas também tão esperada. A morte de Cristo, ainda que derrotada pela ressurreição, serve de ponto fundamental para a familiarização com a temática e com o desenvolvimento da liturgia cristã, do calendário cristão e da construção dos ritos que fundamentam a religião. A morte é ciclicamente retomada para fins doutrinadores e pedagógicos dos fiéis. É necessário e importante ensinar o quanto os fiéis precisam estar familiarizados em alguma medida com esse tema.

Para esta familiarização, a religião conta com diversos elementos como os ritos, os sacramentos, as orações, as imagens, recursos discursivos de preparo da alma para contemplar a vida eterna juntamente de Deus. Ainda que a religião se construa de forma massiva abordando este tema, não há garantia de que os fiéis estarão devidamente preparados quando chegar a hora

---

[43] COELHO, Lázara; SILVA, Yaski; VIEIRA, Régia. A intertextualidade no processo hermenêutico da Bíblia: uma abordagem inicial. *Vox Faifae*, [*s. l.*], v. 3, n. 2, p. 1-27, 2011. Disponível em: http://www.faifa.edu.br/revista/index.php/voxfaifae/article/view/35. Acesso em: 7 jun. 2025.

[44] CHEVITARESE, André Leonardo; FUNARI, Pedro Paulo. *Jesus Histórico:* uma brevíssima introdução. Rio de Janeiro: Kliné, 2012.

de enfrentar a sua própria morte. O desejo de preparo é muito presente, porém o medo da morte também.

No amplo espectro da subjetividade humana residem os sentimentos. Somos constituídos por sistemas interligados que juntos desempenham o funcionamento do nosso corpo, dentre eles o sistema límbico, localizado abaixo do córtex do cérebro dos mamíferos. Este sistema é responsável pelas respostas emocionais, pelo comportamento e pela memória. Considerando os aspectos biológicos e físicos do corpo humano, possivelmente seria esse o sistema, juntamente da visão, o ponto mais importante para analisar o objeto que proponho[45].

A morte é uma temática de estudos que envolve um considerável número de áreas. As religiões, as tradições culturais, os sentimentos, as políticas públicas e sociais sobre a saúde, a arte... No que tange os sentimentos, esses podem ser analisados como fatores de potente modificação no entendimento da morte, sobretudo quando o medo é colocado em análise. O medo é um fenômeno universal, podendo ser considerado normal ou patológico. Especificamente, o medo da morte ou de morrer pode possuir variantes. Não me proponho a realizar uma história dos sentimentos ou história das mentalidades. Contudo importa destacar a importância do medo para a abordagem da morte.

No contexto medieval, o medo não é um sentimento que promove orgulho, honrado ou passível de ser exibido. Ele é carregado de vergonha, e este sentimento é identificado na dinâmica social medieval. Um exemplo é a construção do imaginário sobre a divisão da sociedade nas três ordens sociais hierarquizadas, aprofundada por Georges Duby[46]. "Os humildes são medrosos"[47]. A frase de Delumeau mostra como o medo é carregado de vergonha e, portanto, não é associado aos nobres, à cavalaria, àqueles que combatiam. Mas ele é um sentimento natural, intrínseco ao ser humano, que está relacionado à segurança e à manutenção da vida, instintivo e garante a sobrevivência de muitos animais.

Ainda que muito se produza na literatura sobre a coragem cavalheiresca, o medo não se opõe à coragem. Considerando os estudos sobre o medo a partir da psicologia e psicanálise, um indivíduo pode ser corajoso e ter medo, pois ele é uma defesa que em algum grau vai pautar a vida de todos. É possível afirmar que o medo, então, se impõe a todas as ordens sociais. "A necessidade de segurança é, portanto, fundamental; está na base da afetividade e da moral

---

[45] BARRETO, João; SILVA, Luciane Ponte e. Sistema límbico e as emoções: uma revisão anatômica. *Rev. Neurocienc*., [*s. l.*], v. 18, n. 3, p. 386-394, 2010. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/neurociencias/article/view/8466. Acesso em: 7 jun. 2025.

[46] DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo.* Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

[47] DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 17.

humanas. A insegurança é símbolo da morte, e a segurança símbolo da vida. O companheiro, o anjo da guarda, o amigo, o ser benéfico é sempre aquele que difunde a segurança”[48].

O sentimento de fracasso era comum ao homem medieval[49], principalmente pela presença constante da morte. O medo dela gera também este sentimento. A decomposição do corpo é um fator que colabora para o desenvolvimento desse sentimento de fracasso humano. O homem do final da Idade Média nutria uma paixão pela vida, devido sua intensa consciência da proximidade da morte.

> Entre nosso sentimento contemporâneo de fracasso pessoal e aquele do fim da Idade Média, existe uma diferença muito interessante. Hoje em dia não estabelecemos relação entre nosso fracasso pessoal e nossa mortalidade humana. A certeza da morte, a fragilidade de nossa vida são estranhas a nosso pessimismo existencial[50].

“O homem de hoje não associa sua amargura à sua morte. O homem do fim da Idade Média, ao contrário, identificava a sua impotência à sua destruição física, à sua morte”[51]. Morrer é, portanto, para o homem medieval, a demonstração de suas fraquezas, é o momento em que ocorre sua última possibilidade de ser salvo, quando as capacidades físicas do seu corpo são expostas e limitadas. Por isso, morrer é causa de medo, mas não somente o medo da morte como também o medo do que pode acontecer após essa, o medo de não ir para o Paraíso. Segundo Le Goff, para o homem medieval o medo de ir para o Inferno pode, por vezes, superar o medo da própria morte[52].

Mas, o medo é uma defesa, uma garantia contra os perigos, um reflexo necessário à sobrevivência. Diferente da fobia, que se trata de um nível mais elevado e específico de medo, possuindo um alvo específico e que pode provocar reações do corpo mais intensas e dramáticas, paralisantes em muitas situações. Nos animais, impõe-se o medo de ser devorado, a ameaça à

---

[48] DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 23.

[49] Philippe Ariès desenvolve o argumento de que a morte é um ponto onde o fracasso do homem do final da Idade Média se destaca. Neste sentido é possível dialogar Ariès com Jean-Pierre Vernant que elaborou uma reflexão sobre os sentimentos de envelhecimento, a fraqueza do corpo e limitações impostas por doenças e pela velhice. O contexto que Vernant se concentra é da Antiguidade, contudo é possível propor uma análise comparada sobre o ideal da morte guerreira, gloriosa e como o contrário disso pode ser relacionado ao fracasso apontado por Arié como um sentimento do ser humano do período baixo-medieval. VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, [*s. l.*], n. 9, p. 31-62, 1978. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846. Disponível em: https://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D9/D09_A_bela_morte.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[50] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 60.

[51] *Ibid*., p. 147.

[52] LE GOFF, Jacques. Além. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1. v. p. 27.

sobrevivência, nos seres humanos ele pode ser fruto da imaginação e se torna múltiplo. Há na psicanálise referências de estudos dos mais diversos tipos de medo. O médico e psicanalista Donald Winnicott elabora, a partir de vivências clínicas, o lugar do medo no psicológico e no cotidiano das pessoas. Para Winnicott, o medo é um afeto humano, no sentido de um fenômeno emocional que impõe efeitos sobre o cotidiano de uma pessoa. E são tais efeitos que se manifestam em diferentes intensidades e proporções que podem, inclusive, modificar culturalmente a maneira que um determinado assunto é vivido e entendido em uma sociedade[53].

A morte e o medo, como temas relacionados, possuem ainda diversas variações. Há o medo da morte como uma força mais genérica e universal, como também há o medo de morrer, o medo de morrer sozinho, o medo de ver pessoas mortas, o medo de que pessoas que se ama morram, o medo do mistério pós-morte, medo de não estar preparado para morrer... E, quando colocamos em questão um evento com magnitude transcontinental como a crise pandêmica de Peste bubônica do século XIV, a morte e o medo se tornam questões centrais e veiculam o entendimento desse sentimento a partir de uma ótica social, coletiva. Nesse sentido, levanto a seguinte questão: haverá sociedades "mais temerosas" do que outras? Será possível definirmos que uma tal sociedade, em um determinado recorte temporal, sentiu e viveu mais o medo? Em face de diversos fatores que colocam em perigo a vida de forma mais cotidiana e intensa, como guerras, fome, crises climáticas e doenças, medo e morte se tornam tão presentes que suas representações se tornam intensas e predominantes[54].

Além dos medos que orbitam a temática da morte, há também outros medos que habitam o espectro da doença. Fora o medo de se contaminar, ficar doente, sofrer dos males no corpo que a doença pode provocar. Há o medo da escuridão e da noite, do sol não retornar e romper com seu compromisso de iluminar a humanidade, esses são medos que envolvem o binômio vida e segurança, além de provocarem também outros sentimentos, como angústia e ansiedade, que diferem do medo. O medo do mar pode ser identificado a partir dos relatos poéticos de viajantes que mencionam as tempestades, os mistérios do desconhecido e o inesperado. E através dessas viagens, de conexões feitas pelo mar que doenças são trazidas para o continente. Como é o caso da Peste que trouxe consigo a presença da morte e, também, do medo[55].

---

[53] PONDÉ, Danit Zeava Falbel. O conceito de medo em Winnicott. *Winnicott e- prints*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 82-131, 2011. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2011000200006. Acesso em: 7 jun. 2025.

[54] PAULUK, Luiz Ricardo; BALLÃO, Cléa Maria. Considerações sobre o medo na História e na Psicanálise. *Fractal*, [*s. l.*], v. 31, n. 2, p. 60-66, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/fractal/a/ySXwSQFdRtjDLykX55zDsNy/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[55] DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

1.4 PESTE: UM RELATO SOBRE A DOENÇA

A Peste bubônica é uma doença infectocontagiosa provocada pela bactéria *Yersinia Pestis*. Essencialmente, é uma infecção zoonótica da qual o ser humano se tornou um acidental hospedeiro. Há três variações clínicas da doença, a bubônica mais conhecida, a pneumônica que aparece atingindo os órgãos respiratórios e a séptica, a variante mais grave da doença. É a evolução da doença que pode ocasionar as variações pneumônica e séptica, elevando o quadro clínico do doente e sua gravidade. Há ainda formas raras da doença que se apresentam na forma cutânea primária, faríngea, meníngea e endoftálmica. Sua forma clínica mais comum é a bubônica, a doença é transmitida através de vetores como as pulgas que portam a bactéria e parasitam ratos e outros animais e transportam o agente para os seres humanos. Ou seja, a proximidade do homem com roedores hospedeiros ocasiona a picada de pulgas infectadas no ser humano. Portanto, o contágio em humanos se inicia a partir do contato das pessoas com animais contaminados. Como os animais que costumam carregar as pulgas são roedores e não animais domesticados ou de criação, as condições de higiene são fatores importantes para considerarmos ao analisar a trajetória da doença[56].

A doença se manifesta principalmente no sistema linfático e circulatório, provocando o aumento dos gânglios linfáticos em regiões como virilhas, axilas e pescoço, gerando edemas sob a pele conhecidos como bubões. Os primeiros sintomas apresentados são febre alta, calafrios, cefaleias e mal-estar. A região onde ocorreu a picada da pulga contaminada também costuma sofrer alterações, como vermelhidão, e a pele pode ficar seca e quente. Além da possível coloração escura dos bubões, a doença também pode causar um quadro de gangrena nas extremidades do corpo, nos dedos das mãos e pés, lábios e nariz. Dado o estado inicial de necrose dessas áreas do corpo, a referência de "Peste Negra" também é encontrada para nomear a doença. O período de incubação da bactéria e evolução dos sintomas é de 2 a 3 dias, podendo chegar a 6 dias. Além da apresentação de bubões, quando não tratada corretamente, a doença pode evoluir para septicemia, pneumonia hemorrágica, agitação, confusão mental, convulsões e resultar em óbito[57].

---

[56] BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de Vigilância Epidemiológica. *Manual de Vigilância e Controle da Peste*. Brasília: Ministério da Saúde, 2008. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/manual_vigilancia_controle_peste.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

[57] NASCIMENTO, Deyse Meneses do; LAURINDO, Josiane Lina; SANTOS, Ana Cláudia Alves de Oliveira; MORAES FILHO, Aroldo Vieira de; SANTIAGO, Silvana Barbosa. Peste bubônica: infecção por Yersenia

A forma pneumônica é transmitida através do contato com os animais infectados[58] ou com seres humanos que apresentem essa variante da doença, pelo contato com aerossóis emanados das vias respiratórias. Portanto, essa variante é mais contagiosa entre seres humanos e eficiente como ferramenta para as chamadas guerras biológicas. O quadro infeccioso da peste pneumônica é mais grave, possui um tempo de incubação menor e apresenta sintomas como calafrios, arritmias, hipotensão e vômitos.

Ainda que atualmente não seja considerada uma doença de grande risco epidêmico, dado os avanços de condições clínicas para seu tratamento, há registros atuais[59] que mencionam casos de seres humanos contaminados pela bactéria e manifestando os sintomas já conhecidos há tantos séculos. O uso de antibióticos no século XX modificou significativamente o ciclo da doença, reduzindo a sua taxa de mortalidade, que antes variava entre 60% e 90%, para 10% e 20% dependendo da localidade. Conclui-se que, atualmente, a Peste não é uma doença de emergência sanitária, sendo encontrada em 95% dos casos atuais no continente africano e constantemente associada na literatura médica a condições sanitárias e infestações de roedores e pulgas. Logo, o controle ambiental e de higiene, além da administração de corretos medicamentos, são os principais fatores para o controle da doença que não é, contudo, erradicável, pois a bactéria *Yersinia Pestis* é parte da natureza. "Segundo a chefe do departamento de infectologia do Instituto Dante Pazzanese de Cardiologia, em São Paulo, não existe riscos de pandemia, pois temos saneamento básico e tratamento de esgoto, coisas que não existiam no período medieval"[60].

Segundo as pesquisas desenvolvidas por Monica Green[61], o estudo genético sobre a bactéria que causa a Peste revolucionou a compreensão sobre a doença. O sequenciamento do genoma completo permite que os pesquisadores identifiquem diferentes cepas e suas relações ao longo do tempo e da geografia, estabelecendo uma árvore genealógica global do patógeno. O sequenciamento de *Yersinia pestis* a partir de amostras históricas, revelou que a composição genética da bactéria não mudou significativamente ao longo dos séculos. Isso indica que a

---

Pestis. *In:* SEMINÁRIO PESQUISAR, 6., 2017, [*s. l.*]. *Anais* [...]. [*S. l.*]: Faculdade Alfredo Nasser, 2017. p. 1-5.

[58] YANG, Ruifu. Plague: Recognition, Treatment, and Prevention. *Journal of Clinical Microbiology*, [*s. l.*], v. 56, n. 1, e01519-17, dez. 2017. DOI: https://dx.doi.org/10.1128%2FJCM.01519-17. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29070654/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[59] Pesquisa feita sobre os registros atuais de Peste bubônica. PINHEIRO, Chloé. A peste bubônica pode voltar a ameaçar o mundo (e o Brasil)? *Veja*, [*s. l.*], 28 nov. 2019. Disponível em: https://saude.abril.com.br/coluna/boa-pergunta/a-peste-bubonica-pode-voltar-a-ameacar-o-mundo-e-o-brasil. Acesso em: 18 jul. 2023.

[60] CORREIO, 2016 *apud* NASCIMENTO; LAURINDO; SANTOS; MORAES FILHO; SANTIAGO, 2017, p. 3.

[61] GREEN, Monica. A new definition of the Black Death: Findings and Historical interpretations. *De Medio Aevo, [s. l.],* v. 11, n. 2, p. 139-155, 2022. Disponível em: https://hcommons.org/deposits/item/hc:50219/. Acesso em: 7 jun. 2025.

elevada mortalidade durante a Peste Negra não se deveu ao aumento da malignidade do próprio patógeno. Green destaca que a evidência genética indica uma distribuição geográfica mais complexa de *Yersinia Pestis* do que se entendia anteriormente. Por exemplo, as cepas da Ásia Central estão ligadas tanto à Peste Justiniana quanto à Peste Negra que se inicia no século XIV, sugerindo que as origens dessas pandemias podem estar mais distantes do Mediterrâneo do que se pensava tradicionalmente. Para Green, compreender o comportamento evolutivo da bactéria por meio da análise genética permite investigações epidemiológicas mais precisas, o que auxilia a reconstruir como o patógeno se espalhou e se adaptou a diferentes ambientes e populações ao longo do tempo.

A literatura pontua que a Peste Bubônica foi responsável por pelo menos três pandemias na História. A primeira é conhecida como a Peste de Justiniano, ocorreu entre os séculos VI e VIII, afetando regiões do Mediterrâneo. O comércio marítimo é considerado um grande colaborador da disseminação da doença, pois a circulação de pessoas e mercadorias favorece também à circulação de doenças. Quanto mais conectado é o mundo, maior os riscos de circulação de agentes contagiosos. Tomemos como exemplo a recente pandemia de COVID-19, que rapidamente circulou por todos os continentes do globo, levando a óbito mais de 6 milhões de pessoas[62].

A segunda pandemia causada pela Peste é a que mais interessa a esta pesquisa, a que se iniciou em 1346[63] e contribuiu significativamente para a crise do século XIV. Dela ofertarei destaque em breve, concluo apenas mencionando a terceira pandemia causada pela Peste, que se iniciou em 1885[64] e teve presença até 1945, inclusive em território brasileiro, porém foi originada na China.

Voltemos ao século XIV e ao contexto baixo-medieval. A Peste chegou no continente europeu através de Caffa, em 1348, cidade portuária que atualmente corresponde à região da Criméia na Ucrânia. O grande diferencial da Peste Negra foi sua velocidade de contágio e de evolução do quadro clínico, atingindo um nível crítico e levando as pessoas contaminadas a

---

[62] Dados dos sites do Ministério da Saúde e da Organização Mundial da Saúde sobre a pandemia de COVID-19. BRASIL. Ministério da Saúde. Painel Coronavírus. *Coronavírus Brasil*, 24 jul. 2023. Disponível em: https://covid.saude.gov.br. Acesso em: 24 jul. 2023. WHO Health Emergencies Programme. *Covid-19 Cases, World.* [*S. l.*], 24 jul. 2023. Disponível em: https://covid19.who.int. Acesso em: 24 jul. 2023.

[63] CASTAÑEDA GULLOT, Carlos; SERPA, Gerardo Ramos. Principales pandemias en la historia de la humanidade. *Revista Cubana de Pediatría*, [*s. l.*], v. 92, supl. 1, e1183, p. 1-24, 2020. Disponível em: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0034-75312020000500008&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 7 jun. 2025.

[64] PIRET, Jocelyne; BOIVIN, Guy. Pandemics Throughout History. *Frontiers in Microbiology*, [*s. l.*], v. 11, p. 1-16, 2021. DOI: 10.3389/fmicb.2020.631736. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33584597/. Acesso em: 7 jun. 2025.

óbito rapidamente. Segundo Piret e Boivin, a letalidade da versão bubônica era de 50% a 90%, levando os doentes a óbito por vezes dentro de três a quatro semanas[65]. Já a variante pneumônica atingia letalidade de 100% dos casos, e com uma velocidade de óbito muito mais rápida, em cerca de dois ou três dias. No início do contágio no continente europeu, os corpos mortos afetados pela Peste foram utilizados como arma biológica, a historiografia levanta informações sobre a cidade de Caffa, colônia genovesa, onde corpos infectados com a doença foram atirados por cima das muralhas de proteção da cidade para proliferação da contaminação.

No tempo da epidemia, a doença, não apenas a morte, orbitava o cotidiano social de maneira significativa. Como destacou Mário Bastos[66] ao propor a análise dos discursos médicos em fontes portuguesas dos séculos XV e XVI, a doença assumiu no discurso um caráter de "entidade viva", de força, assim como a morte, na qual ela própria é o agente que contamina as pessoas, as cidades e ocasiona a morte e a "desestruturação do corpo social".

Os usos da doença para fins políticos foram favorecidos mediante a falta de conhecimento clínico sobre as causas de contágio, dos protocolos de tratamento e das medidas necessárias para se evitar a proliferação de contaminados. Na crise epidêmica do século XIV, acreditava-se que o contágio era feito diretamente de pessoa para pessoa (mesmo na variante bubônica), por esta razão havia uma preocupação específica com o corpo dos mortos pela Peste. Importantes informações como o ciclo envolvendo a bactéria, os vetores e os meios de contágio que envolviam também os animais puderam oferecer um melhor tratamento e uma experiência clínica diferenciada modificando expressivamente a letalidade da doença[67]. A imagem a seguir ilustra a forma como o contágio acontece.

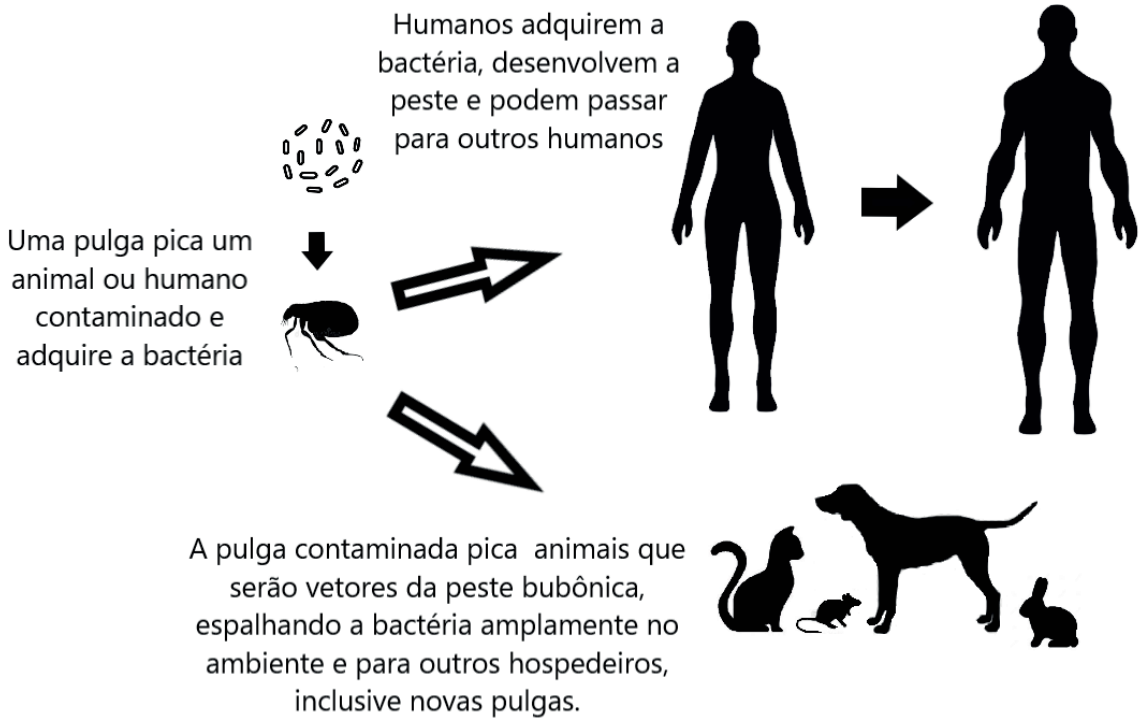
---

[65] PIRET, Jocelyne; BOIVIN, Guy. Pandemics Throughout History. *Frontiers in Microbiology*, [*s. l.*], v. 11, p. 1-16, 2021. DOI: 10.3389/fmicb.2020.631736. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33584597/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[66] BASTOS, Mário Jorge da Motta. *O poder nos tempos da peste (Portugal - séculos XIV/XVI)*. Niterói: EdUFF, 2009. p. 76.

[67] YANG, Ruifu. Plague: Recognition, Treatment, and Prevention. *Journal of Clinical Microbiology*, [*s. l.*], v. 56, n. 1, e01519-17, dez. 2017. DOI: https://dx.doi.org/10.1128%2FJCM.01519-17. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29070654/. Acesso em: 7 jun. 2025.

Figura 1 – Ciclo de contágio da Yersinia Pestis



Fonte: NASCIMENTO; LAURINDO; SANTOS; MORAES FILHO; SANTIAGO, 2017[68].

O tratamento medieval era feito a partir de flebotomia (retirada de sangue para diversos fins como a sangria) e emprego dos medicamentos disponíveis na época. Acreditava-se, por exemplo, que pedras preciosas como a safira e a esmeralda possuíam poderes curativos. As pedras eram administradas nos doentes pelo seu possível poder médico, mas também por seu caráter místico e simbólico.

Atualmente, é sabido que os focos naturais da doença possuem origens diversas. Porém, a realidade do século XIV demonstrava que diversas origens ou até mesmo culpados pela doença foram apontados. Diante de um cenário de horror, de um grande número de mortos, a busca por culpados pela Peste aumentou. Os astros, Deus, leprosos, judeus, estrangeiros, demônios, seres fantasmagóricos foram alguns dos selecionados como culpados por trazer a Peste. O imaginário popular buscou em mitos, histórias religiosas e até na xenofobia e antissemitismo a causa para a insegurança que estavam vivendo. Diante da onipresença da morte a sociedade buscou definir culpados pela Peste.

---

[68] NASCIMENTO, Deyse Meneses do; LAURINDO, Josiane Lina; SANTOS, Ana Cláudia Alves de Oliveira; MORAES FILHO, Aroldo Vieira de; SANTIAGO, Silvana Barbosa. Peste bubônica: infecção por Yersenia Pestis. *In:* SEMINÁRIO PESQUISAR, 6., 2017, [*s. l.*]. *Anais* [...]. [*S. l.*]: Faculdade Alfredo Nasser, 2017. p. 1-5.

A Peste também era referida como mal de São Roque ou de São Sebastião, frequentemente as doenças recebiam referências de santos considerados protetores. Havia uma intensa relação do cenário sanitário com o religioso. Os santos eram mencionados como protetores, mas também como vingativos, sendo os responsáveis pelo envio da doença[69]. O culto a São Sebastião, por exemplo, se torna uma grande referência para o combate religioso contra a doença. Este santo foi martirizado, torturado recebendo flechadas por manifestar o cristianismo[70]. As flechas eram símbolos relacionados ao castigo do envio de doenças às comunidades imposto pelos deuses desde a Antiguidade. Ela simboliza a morte súbita, instantânea. Apolo na Ilíada de Homero atingiu com sua flecha os filhos de Niobe[71]. A flecha, portanto, traz a simbologia do destino. A análise iconográfica e simbólica desse e de outros elementos será realizada nos capítulos seguintes, pois a flecha é um elemento que aparece na iconografia que é fonte para esta tese. Porém, já adianto aqui o porquê da referência ao santo como protetor da Peste: por ter sobrevivido ao martírio com diversas flechas em seu corpo, São Sebastião foi considerado um santo capaz de repelir e combater a doença.

Já no caso de São Roque, sua hagiografia o relaciona diretamente com a Peste do século XIV. O santo, nascido em Montpellier, em sua peregrinação pela Itália teria sido contaminado pela doença e curado, segundo os relatos hagiográficos. Dedicou-se, então, a ajudar e cuidar dos acometidos pela doença. Sua iconografia conta com a exposição de uma ferida na perna, consequência dos bubões causados pela Peste. Sua dedicação aos doentes e sua relação específica com a Peste Negra o fez um santo católico relacionado como protetor contra as epidemias[72].

Tratando-se especificamente da Península Itálica, a doença chegou na região pela cidade de Pisa, vinda do Oriente, e pela cidade de Gênova. Tinha uma trajetória de propagação partindo do litoral para o interior, do sul para o norte. A doença tinha potência de atingir todos os indivíduos, independente da categoria social que pertenciam os homens e mulheres, todos

---

[69] DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 100.

[70] Os martírios a São Sebastião ocorreram inicialmente no início do século IV, na França, durante a Grande Perseguição promovida pelo Império Romano. Os relatos dos primeiros cultos ao santo datam da segunda metade do século IV. Segue referência utilizada sobre a hagiografia e o culto ao santo. SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Hagiografia, gênero e história: reflexões a partir da vida de S. Sebastião da Legenda Áurea. *In:* LIMA, Marcelo (org.). *Estudos de gênero e história:* transversalidades. Salvador: UFBA, 2018. p. 36-55. p. 35.

[71] CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 435.

[72] ASCAGNI, Paolo. As antigas hagiografias de São Roque de Montpellier: uma questão em aberto. *Revista História e Cultura*, [*s. l.*] , p. 130-137, 2015. p. 130. Disponível em: https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/CIDADE-SOLIDARIA-2015.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

estavam sob o risco constante da morte pela Peste. Camponeses, guerreiros e o clero, todos estavam diante do medo do contágio. Contudo alguns grupos acabavam sendo mais suscetíveis, não apenas por questões econômicas, mas também por questões de ofício, esses eram os casos de coveiros, médicos e membros do clero.

A constante presença da morte é um fator que intensifica as práticas religiosas em fins da Idade Média, contexto no qual o simbólico e o imaginário exerciam um grande poder sobre as pessoas. Muitas teorias foram desenvolvidas a fim de buscar uma justificativa e origem para a Peste. Em linhas gerais, a crise que a doença causou era vista como um castigo imposto por Deus e relacionada com teorias escatológicas, como o Juízo Final. A doença era entendida como um sinal da proximidade do fim do mundo, com isso o medo e a necessidade de estar preparado para esses eventos aumenta.

A extrema-unção era um dos sacramentos instituídos pela Igreja[73], trata-se de um rito coordenado pelo sacerdote a fim de preparar adequadamente o doente para a morte, perdoá-lo de seus pecados e direcionar sua alma para o reino de Deus. A demanda por este sacramento aumentou durante os períodos de crise da doença, levando os sacerdotes ao contato direto com doentes, quando muitos clérigos regulares contraíam a doença e com isso contaminavam os demais membros dos mosteiros.

A contaminação de párocos e monges resultou, em certas situações, em uma escassez de sacerdotes, afetando as práticas religiosas. Tamara Quírico[74], em seu artigo sobre Peste Negra e escatologia, aborda a questão da busca de uma justificativa para a epidemia. A ira de Deus, o antissemitismo, a xenofobia e a busca por mitos são apontadas como algumas das possíveis causas da Peste.

Alguns relatos bíblicos podem ter sido utilizados para fundamentar a ideia de que Deus havia mandado a Peste como forma de castigo para os homens. A busca por uma explicação religiosa que fundamentasse a presença de uma epidemia demonstra a força da religião em tempos de crise, mostra o quanto o vetor psicológico das pessoas que viviam aquele momento

---

[73] A extrema-unção foi um dos sacramentos oficialmente instituídos na segunda fase do Concílio de Trento, entre 1551-1552, pela Igreja Católica. Há na historiografia relatos dos usos desse sacramento em período anterior a sua instituição formal. Sobre o Concílio de Trento e a extrema-unção foi consultado o seguinte artigo: BESEN, José Artulino. O Concílio de Trento e a reforma católica. *Encontros Teológicos*, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 279-294, 2016. Disponível em: https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/61. Acesso em: 7 jun. 2025.

[74] QUÍRICO, Tamara. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. *In:* ROSSATTO, Noeli Dutra (org.). *Mirabilia 14:* Mística e Milenarismo na Idade Média. *[S. l.]: [s. n.],* 2012. p. 1-8.

poderia estar afetado diante do cenário de horror e morte, e nestes cenários o simbólico e o imaginário possuem forte atuação.

A bibliografia sobre a Peste evidencia que as práticas religiosas se intensificaram, assim como a mortalidade de monges e sacerdotes também cresceu. Uma solução oferecida pela Igreja foi acelerar o treinamento de novos padres e monges para que a demanda por sacerdotes fosse satisfeita. A sociedade precisava dar continuidade às suas práticas religiosas. Porém, a aceleração na formação de sacerdotes teria resultado no despreparo desses[75], aumentando os casos de corrupção, enfraquecendo a legitimidade da Igreja e abrindo espaço para uma educação menos dependente da religião. A descentralização da educação, deixando de ser exclusivamente um domínio da Igreja abriu caminhos para a valorização de experiências humanas e o desenvolvimento dos ideais humanistas, que foram fundamentais para o movimento do Renascimento.

1.5 O RENASCIMENTO E A REPRESENTAÇÃO DA MORTE: A DEMANDA POR TORNAR ESTE TEMA VISÍVEL

Os impactos políticos e econômicos causados pela epidemia ecoaram no movimento do Renascimento[76]. A diminuição da população significava uma redução da arrecadação de impostos e aluguéis das terras dos nobres. Em consequência, a diminuição de renda afetou muitos desses nobres, que tiveram suas terras compradas por comerciantes e trabalhadores urbanos. Nesse cenário ocorreu a ascensão de uma nova elite burguesa, formada por comerciantes, banqueiros e integrantes de outras categorias sociais que buscavam por posicionamento social mais elevado.

Uma das atividades buscadas pela burguesia ascendente era o patrocínio de obras de artes. O movimento Renascentista potencializou a percepção de representação de poder das imagens, de lugar exclusivo em que seu uso era feito principalmente por quem possuía a possibilidade econômica de ter acesso a elas. Possuir obras de arte ou fazer doação delas para a Igreja era uma demonstração de riqueza e de autoridade, era uma tentativa da burguesia de se

---

[75] KIRSHNER, Julius; MOLHO, Anthony; MORRISON, Alan S.; How did the Bubonic Plague make the Italian Renaissance possible? Epidemics in Renaissance Florence. *M Journal of Public Health*, [*s. l.*], v. 75, n. 5, 1985. Disponível em: https://dailyhistory.org/index.php?title=How_did_the_Bubonic_Plague_make_the_Italian_Renaissance_possible%3F&oldid=20345. Acesso em: 12 jul. 2023.

[76] BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano:* Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

assemelhar com a aristocracia. O patrocínio das artes, ou mecenato, era a prática de financiar o trabalho de artistas e intelectuais a fim de reafirmar o seu poder diante da sociedade.

A família Médici, em Florença, é exemplo que representa a burguesia ascendente após a crise do século XIV. A família de banqueiros dominou Florença durante os séculos XV e XVI, estendendo também seu poder pela região da Toscana. O mecenato exercido por eles foi fundamental para impulsionar o Renascimento e aumentar o volume de obras de artes produzidas e de reformas urbanas também, com o desenvolvimento da arquitetura das cidades, principalmente a partir da construção de igrejas e palácios.

As modificações após a crise do século XIV foram de âmbito social, cultural, econômico e religioso. A mobilidade social também influenciou no poder exercido pela Igreja. Tudo isso fortaleceu o Renascimento, que apesar de ter fundamentação humanista e valorização antropocêntrica, não rompeu com as tradições religiosas. Pelo contrário, o Renascimento fortaleceu as relações da categoria social dos artistas, antes pouco valorizada, com o clero e toda a instituição. A arte renascentista aproximou o homem do divino, e a Igreja foi grande incentivadora do movimento.

Ainda que na historiografia seja destacado que a epidemia de Peste Negra se iniciou no século XIV e teve neste período o seu pior momento, a doença não foi erradicada e permaneceu presente no contexto sanitário da Europa pelo menos até o século XVII. Para Hilário Franco Jr, até 1670 o continente europeu foi atingido todo ano. Portanto, é possível propor que os artistas dos séculos XV e XVI tenham em algum momento de suas vidas enfrentado alguma situação relacionada à doença. Por esta razão, as fontes imagéticas selecionadas para a tese, nos limites do recorte proposto (séculos XIV ao XVI), não apenas representam uma temática cuja realidade fora passada para os artistas através da tradição oral, com a contação de relatos, mas representam o que possivelmente estes pintores e desenhistas vivenciaram em alguma proporção. O Renascimento não se insere em um cenário pós-epidêmico, mas sim dentro de um contexto em que a epidemia acontecia em ciclos com picos na taxa de mortalidade variando a cada 2 e até 20 anos[77].

Julius Kirshner *et al.*[78] desenvolvem uma análise quantitativa específica sobre a epidemia de Peste Negra em Florença. No artigo, dados de uma tabela demonstram que dentre

---

[77] KIRSHNER, Julius; MOLHO, Anthony; MORRISON, Alan S.; Epidemics in Renaissance Florence. *American Journal of Public Health*, [*s. l.*], v. 75, n. 5, p. 528-535, 1985. Disponível em: https://www.academia.edu/70042937/Epidemics_in_Renaissance_Florence Acesso em: 12 jul. 2023.

[78] *Ibid*.

os anos em que viveu o pintor Rafael Sanzio[79] – autor de três das oito imagens que compõem o corpus documental da tese – alguns foram anos de aumento do contágio da doença na cidade. Segundo Vasari, entre 1504 e 1508, Rafael permaneceu em Florença. O ano de 1505 é destacado na tabela do artigo como um ano de elevação na taxa de mortalidade, principalmente de pessoas na faixa etária entre os 20 e 59 anos. Tomando como base tais dados, conclui-se que Rafael esteve em contato com a epidemia, podendo ter pessoas acometidas pela doença em seu convívio.

Durante o recorte proposto, o tema da morte ainda aparece através de outros símbolos, principalmente ligados à religiosidade católica, como são os exemplos dos cultos mariano e a São Sebastião, também associados à morte. Maria, por exemplo, era vista como uma fonte muito poderosa de reparação espiritual. A mãe de Jesus representava uma figura de grande compaixão, sem associação com ira ou punição. Sua construção iconográfica, inclusive, foge às relações construídas com a simbologia da morte, pois para a cristandade Maria teve sua assunção, sendo poupada da degradação e decomposição do corpo, sendo levada em corpo e alma para o céu. Para Louise Marshal[80], as imagens de Maria também podem estar associadas ao cenário degradante da epidemia, pois a representação de elementos belos, como é o caso dos parâmetros definidos para construir a imagem de Maria, podem indicar uma fuga da maneira como a morte vinha sendo imageticamente construída havia pelo menos dois séculos. Ainda segundo a autora, as imagens geradas pela experiência ou expectativa da doença e da morte são um recurso pouco explorado, para ela faltam estudos sobre os impactos psicológicos cumulativos devido a recorrentes epidemias vivenciadas pelos homens e mulheres "medievais" e "modernas".

> Os temas macabros, representações de corpos em decomposição e estátuas jacentes desencarnadas, destinadas a provocar medo, a incitar o arrependimento (como faziam as numerosas "artes de morrer", amplamente difundidas a partir de meados do século

[79] Rafael Sanzio de Urbino nasceu no dia 6 de abril de 1483, uma sexta-feira santa, casualidade que contribuiria para a produção de uma imagem mistificada após sua morte. Nasceu e cresceu em Urbino, cidade da Itália central, localizada na Região das Marcas. Filho de um pintor, Rafael foi educado com bons costumes e introduzido à pintura ainda na infância. Foi um dos grandes nomes do Renascimento Italiano, integrando os três maiores nomes do movimento, ao lado de Michelangelo e Leonardo. Teve seu talento reconhecido e valorizado devido a graciosidade, leveza dos traços, busca pelo belo através do desenho e por sua alta sociabilidade. Faleceu aos 37 anos após dias voltados para o amor. Não se sabe ao certo a causa da sua morte, alguns autores consideram a possibilidade do artista ter morrido da peste. Teve seu enterro com grandes e raras honras da Igreja e de todo o meio social de Roma.

[80] MARSHALL, Louise. Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy. *Renaissance Quarterly*, [*s. l.*], v. 47, n. 3 Autumn, p. 485-532, 1994. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2863019. Acesso em: 7 jun. 2025.

> XV), mostram também um novo pavor diante da perda da individualidade. Talvez representassem o protesto de uma sociedade diante da solidão e do abandono[81].

A morte pode ser representada a partir de um corpo sem vida, de um corpo em decomposição, a partir das posturas e posições do corpo culturalmente direcionadas a um corpo morto. Por culturalmente direcionadas, importa destacar que utilizo como base a construção cultural ocidental e cristã sobre o tratamento dado a um corpo morto, como as orações feitas em prol do morto, o enterro dentro do espaço sagrado se a condição econômica do morto assim permitisse, a realização de missas de sétimo dia[82]. A morte de Cristo e a difusão da cruz como símbolo da morte, a morte simbolizada por meio do esqueleto e caveira, e ainda a representação de esqueletos e caveiras pode ser construída de diversas maneiras, até mesmo quando a morte não é tão explícita na iconografia, como na assunção de Maria, ela pode ser um elemento de análise a partir de sua ausência.

A perspectiva de longa duração, principalmente desenvolvida por Jacques Le Goff, traz a campo a possibilidade de analisar as estruturas e características medievais para além do século XV, que seria o recorte tradicional. Este debate envolve as escolhas conceituais sobre enquadrar um século em um determinado período histórico, assim como reflete também nas percepções sobre alguns acontecimentos na história do Ocidente, como o Renascimento. Os debates sobre Renascimento também importam para o desenvolvimento da minha pesquisa, sobretudo no que tange à sua característica de movimento. Portanto, destaco que não me refiro ao Renascimento como um período histórico e sim como um movimento do universo artístico, cultural e intelectual, com ecos nas dinâmicas social, política e religiosa do período baixo-medieval. Na obra de Huizinga, o Renascimento é trabalhado a partir de uma perspectiva menos moderna e mais medieval. Para ele, a transição da Idade Média para o Renascimento não é vista como uma ruptura brusca ou uma continuidade absoluta e sim como um processo complexo de colapso da cultura medieval. Essa perspectiva entende, porém, que o Renascimento é uma periodização, e esta é uma noção que já foi revisitada. Para mim, a perspectiva do Renascimento como um movimento de homens medievais que se propuseram a pensar sobre a modernidade se faz mais pertinente[83].

---

[81] LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 276-296. p. 293.

[82] OEXLE, Otto Gerhard. A presença dos mortos. *In:* BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 27-78.

[83] BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano:* Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

Os séculos XV e XVI apresentaram um grande desenvolvimento das cidades. Após as graves epidemias de pestes, o crescimento demográfico e o êxodo rural também podem ser considerados como respostas aos tempos de crise que modificaram as estruturas sociais da Baixa Idade Média. A grande crise do século XIV atingiu com maior força, como já mencionamos, os centros urbanos. Devido à alta concentração populacional nessas áreas, o vetor da doença se proliferava com maior facilidade, atingindo mais pessoas e causando um número maior de vítimas. Deste modo, muitas cidades foram abandonadas e muitas pessoas procuraram no campo uma possibilidade de vida com menor risco de contagio pela Peste. A ascensão das cidades do século XVI não é somente representada pelo crescimento urbano e demográfico, pois junto a ele, o Renascimento desenvolveu uma reflexão sobre as cidades e a racionalização do espaço. Os projetos arquitetônicos e urbanísticos para a construção das cidades não deveriam ser apenas racionais, mas também belos. A estética dos espaços assume, então, um lugar de grande importância durante esse período. Roma, por exemplo, foi uma das cidades que obteve maior avanço em urbanização durante este século[84].

Ainda que a morte seja o sentido da vida cristã, da narrativa bíblica, e seja o momento de transição mais essencial do cristianismo – é para a vida após a morte que o cristão se prepara –, a crise epidêmica trouxe essa visão mais pessimista e até mesmo menos romântica da morte. Mas, é importante lembrar que não só de Peste se morria durante a Baixa Idade Média. Conflitos, guerras, outras doenças e outras causas de morte continuaram existindo no cenário medieval. Hilário Franco Jr apresenta alguns eventos que modificaram as estruturas demográficas da Baixa Idade Média como, por exemplo, uma grande fome causada por um desequilíbrio ecológico devido ao desmatamento em uma extensa área na França, refletindo na produção agrícola e inflacionando o valor de alimentos como o trigo.

A Peste tinha como uma das principais características a indistinção de quem ela iria atingir. Não havia enquadramento social que pudesse proteger uma pessoa de ser acometida pela doença. Reis, imperadores, camponeses, papas, bispos e trabalhadores urbanos. Qualquer que fosse a ordem social a que o sujeito pertencia, ele estava vulnerável, não havia imunidade biológica ou social. É neste âmbito que as Danças Macabras e as representações de esqueletos com movimentos animados surgem na iconografia e se difundem no ocidente medieval como representação da morte. Segundo Airles Santos[85], a morte era pouco representada até 1350.

---

[84] BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano:* Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

[85] SANTOS, Airles Almeida dos. *Entre corpos e sepulturas:* Uma análise da Historiografia sobre a Morte na Idade Média. 2015. Monografia (Licenciatura em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/6975. Acesso em: 7 jun. 2025.

Temos, então, um marco de representação imagética da morte ocasionado pela epidemia de Peste Negra. Portanto, ainda que seja conveniente pontuar que a Peste não era a única causa de morte durante a Baixa Idade Média, a doença é a motivadora para a intensa produção de imagens sobre a morte.

A Dança Macabra é a representação dos mortos que circulam e convivem com os vivos. A junção dos mortos e vivos, a constante presença daquele que já morreu no universo dos vivos, é de forma muito simples e até mesmo humorada pela Dança Macabra. O esqueleto que dança e soma para seu universo qualquer pessoa, de qualquer condição.

Ainda que a Peste não escolhesse quem atingiria, o tratamento dado ao corpo de um morto variava segundo sua posição social. O século XIV foi marcado pela construção de grandes túmulos, esculpidos por artistas para abrigar os corpos de nobres e clérigos. A arte tumular era a que tinha a função mais prática, pois buscava exaltar a grandeza da pessoa que morreu. Assim podemos analisar a arte a partir de sua função social.

Enquanto grandes túmulos eram construídos, pobres, servos, camponeses e membros de outros setores da sociedade passaram a ter seus ritos abandonados. Muitos corpos foram enterrados nas mesmas covas, sem identificação, sem uma cerimônia religiosa referente à transição do estado do corpo e do espírito. Não só os ritos pós morte foram modificados, as tradições do momento anterior à morte também sofreram alterações. Durante a Idade Média era comum que as pessoas se reunissem em torno de uma pessoa doente, cuja morte se aproximava. Nestas ocasiões, os doentes desejavam estar próximos de seus entes queridos para que neste momento pedisse perdão pelos seus erros como também descrevesse a partilha de seus bens[86], escolhessem sua sepultura para então se defrontar com o mistério de estar próximo da morte.

O medo de morrer também envolvia sobretudo o medo de não estar religiosamente preparado para morrer, sem receber a extrema unção[87], sem antes ter sido absolvido de seus pecados. Todo esse processo tradicional de ritos, pré e pós morte foram utilizados diante da acelerada morte causada pela Peste. A morte na religiosidade cristã era o momento do acerto de contas, a morte física, doente simbolizava o juízo individual. O homem que era atingido pela Peste no século XIV, deveria aprender a lidar com o abandono de seus entes queridos, com a ciência de que após a morte seu corpo não estaria protegido em uma sepultura e com a ausência

---

[86] ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 21.

[87] A extrema unção é um dos setes sacramentos instituídos pela Igreja Católica. Tal rito compreende na absolvição dos pecados e um cristão que esteja doente ou que a possibilidade de tal indivíduo morrer seja grande. Encontra-se na Bíblia Sagrada dos cristãos trechos que definem a importância desse sacramento e como deve ser o ritual correspondente a ele. Um exemplo de menção ao sacramento consta no capítulo 5 do Livro de Tiago.

da preparação religiosa para morrer. O desuso e modificações das tradições geraram impactos no imaginário popular que causaram mudanças no cenário religioso e cultural.

A partir do século XII foi relatada na historiografia uma crescente valorização do indivíduo, também neste período foi atribuída à Deus uma materialidade humana nas representações iconográficas. Os santos já possuíam essa materialidade, porém sua produção iconográfica foi intensificada a fim de demonstrar o mistério tanto de Deus como homem, como dos homens santos que possuíam o poder de curar, de operar milagres e de repelir doenças.

O símbolo estabelece uma ligação entre o real e o imaginado, o significado desses símbolos possui relação com as intenções de representatividade das imagens construídas. A iconografia com a temática da morte possui símbolos que podem representar o medo da morte muito presente ainda no século XVI. Este período foi marcado por uma falta de otimismo em ter uma boa vida, havia uma tensão entre as formas de vida ideal que se apresentavam até então na cultura literária e a realidade que passou a ser relacionada ao medo e à deterioração que a morte causada principalmente pela doença gerou nas pessoas. O materialismo, que exaltava o belo e que direcionava à arte na busca pela perfeição, lidou durante a crise com o fim da beleza que deu lugar ao apodrecimento do corpo, a representação das doenças, da morte. Podemos encontrar na iconografia com temática da morte no período uma série de categorias visuais, formas diferentes de representar a morte e que podem ter símbolos e significados diversos. A representação da morte na Baixa Idade Média não se apresenta a partir de uma única categoria universal, ou de apenas um modelo iconográfico ou pictórico. Da mesma forma que no início deste capítulo conduzi o leitor para o entendimento que a morte é plural em significados e entendimentos, a sua representação simbólica se faz da mesma forma.

São também fontes desta pesquisa obras iconográficas produzidas na Península Itálica, cuja a temática se repete, a morte. São afrescos, painéis sobre madeira ou tecido. As imagens elucidam diferentes aspectos sobre a morte, se encontram em diferentes categorias. A proposta para os próximos capítulos é de analisar tais categorias presentes nessas imagens e estabelecer um diálogo com o conceito *meditatio mortis* que ancora a seleção das fontes a partir da meditação sobre a morte a partir de tais imagens.

Segundo Michel Pastoreau, o imaginário é parte muito relevante da realidade de uma sociedade. Para o autor a importância do imaginário é ainda maior para os historiadores da Idade Média. Os símbolos socialmente construídos exercem grande apelo na mentalidade medieval. A atuação dos símbolos neste período representa uma significativa maneira de controle social, que utiliza o imaginário desenvolvido pelos próprios símbolos para a partir

deles construir narrativas culturais que atuam nas esferas religiosa, política e social. Os símbolos devem conquistar a subjetividade e a sensibilidade dos sujeitos para demonstrar potência e poder. A capacidade de afetação dos recursos visuais se mostrou muito eficaz no contexto medieval, explicando o grande volume de produções iconográficas no período.

Como já explicitado, o medo da morte é elemento de grande força na mentalidade medieval devido as epidemias de doenças e as crenças que orbitavam o mistério que é a morte. A morte é uma condição natural, imposta biologicamente aos seres vivos. Todavia, compreender a morte não se reduz aos estudos biológicos, sobretudo no contexto medieval, onde a religiosidade tinha grande poder sobre o imaginário. Para Huizinga, o final da Idade Média contribuiu para que as pessoas enxergassem a morte associando-a a deterioração. O autor problematiza uma série de práticas culturais medievais cujo medo está atravessado nelas. O volume de imagens religiosas no período é um exemplo.

As imagens religiosas que compõem o corpus documental são sobre a morte de Cristo. Nelas encontramos diversas especificidades como a suavidade em representar a morte do filho de Deus. Um dos pontos a ser destacado é a presença de sangue na iconografia. A este elemento de análise será ofertado o devido destaque nos capítulos seguintes, pontuo esta questão aqui para construir uma linha de pensamento que direcione o leitor à compreensão sobre as necessidades socias de construção de imagens religiosas e como estas necessidades possuem relação com a morte.

A religiosidade direcionava as formas de vida e de sociabilidade, além de interferir também no que era produzido como arte na iconografia. Segundo Huizinga, para os medievais atribuir dimensão a eternidade e qualificar Deus pode acarretar a diminuição de sua grandeza, possivelmente devido a dificuldade de classificar Deus dentro de adjetivos. A divindade não é reconhecida na materialidade das coisas, e é o Cristo que atribui a materialidade à divindade de Deus e a representação de seu sofrimento e morte constrói compaixão e identificação com o público receptor dessas imagens.

Na Baixa Idade Média, os contrastes entre doença e saúde eram maiores. O final do século XIV enfrentou não apenas o desânimo com a vida, mas também o medo de viver. O anseio pela vida mais bela pode seguir três caminhos apontados por Huizinga: o da renúncia a vida terrena em busca pela plenitude da vida eterna; a melhora ou aperfeiçoamento do mundo; e o sonho e ilusões, a fuga da realidade.

A normatização da morte também é vista como um facilitador para o processo. Protocolos e regras para realizar quando uma pessoa morre, sobretudo se for a morte de um

nobre, facilitam o processo do luto segundo Huizinga. O homem ocidental criou ritos e se tornou culturalmente dependente da realização deles. "Quando vestido e assimilado nessas belas formas, o sentimento do luto tende a desaparecer;"[88] Note, que para Huizinga o peso dos ritos é tão significativo que ele atenua até os mais complexos sentimentos, o da perda e o processo do luto. A vivência das experiências culturais e religiosas modificam o entendimento das coisas, mesmo das mais simples e igualitárias, como a morte. Viver o rito simplifica a vivência da morte. A diminuição dos cultos e dos ritos trazida pela evolução da doença não implica no recuo da iconografia religiosa, durante o Renascimento, inclusive, a tendência foi o aumento da produção de imagens com temática cristã e sobretudo com a temática da morte. As fontes imagéticas nos revelam muito sobre a realização dos ritos cristãos no recorte baixo-medieval. A proporção e a tipologia das imagens, por exemplo, nos indicam para qual público ela foi produzida. Uma pequena tela, com medidas menores que um metro, pode ser parte de um retábulo, lugar de oração privada. Os livros de horas também são exemplos de ferramenta para o culto particular. Portanto, dentro de um contexto em que a aproximação entre as pessoas era impossibilitada devido o risco de contágio, os ritos são adaptados para o universo do indivíduo e não mais da comunidade. Logo, a demanda de imagens se torna grande em volume, mas diminuem suas proporções físicas, pois de alguma forma importa estar sempre atrelado ao divino, principalmente quando a morte se aproxima. Contudo isso não impede que imagens de grandes proporções e para observação de um maior número de pessoas deixem de ser produzidas.

Para Huizinga, a percepção histórica se tornou cada vez mais visual a partir do maior costume em olhar a História ao em vez de ler. A arte fazia parte da vida, era muito presente no cotidiano dos homens e mulheres do ocidente medieval. "A missão da arte era enfeitar as formas nas quais se vivia a vida com beleza. Não se buscava a arte em si, mas sim a vida bela"[89]. A noção de beleza para o pensamento medieval está fortemente relacionada aos conceitos de perfeição, proporção e esplendor. A beleza estaria também ligada ao divino ou é possível também ser entendida como um produto dele.

Há um grande volume de imagens com essa temática sendo produzidas neste período, tendo a Igreja ou burguesia como principais mecenas. Cada imagem possui uma trajetória e conta uma história de quem a encomendou, onde ela seria exposta, qual seria sua temática principal, suas proporções e os materiais utilizados. E as particularidades de cada imagem nos

---

[88] HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade média.* São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 111.
[89] HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade média.* São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 427.

fornecem informações para compreender as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e religiosas do dado período.

A morte pode estar presente em uma imagem de diversas formas como já foi afirmado, dentro de categorias. Mas quais seriam as categorias possíveis de serem encontradas nas imagens que formam o corpus documental? Há a morte representada com o recurso do horror devido aos corpos decompostos, a morte podre e degradante, com a presença de larvas, as entranhas à mostra. A morte como um personagem, normalmente simbolizada por esqueletos que performam uma dança ou algum movimento, que indicam assim a vivacidade e demonstram a superioridade da morte em relação aos homens e mulheres que estão de fato vivos. Há a morte de Cristo, para esta são as suas especificidades que interessam, o Cristo morto pode por vezes indicar a sua superioridade contra a própria morte, afinal ele não a venceu?! A iconografia da morte de Cristo no período baixo-medieval possui especificidades exclusivas de sua representação, inclusive a falta de elementos que fazem parte das representações mais comuns da morte são indicativos de análise.

A iconografia religiosa pode conter simbologias da morte e a partir delas é possível estabelecer análises de outra perspectiva diante do medo da morte, relacionada ao exercício da religiosidade, do culto aos santos pestilentos e a Deus. Tais imagens podem não simbolizar a morte por meio da decomposição, do horror ou dos elementos macabros, mas através da exaltação do corpo de Cristo morto, dos símbolos macabros e do sofrimento.

A representação da morte de forma mais macabra não se concentra nas figuras de esqueletos ou nos corpos decompostos, também se relaciona aos ritos fúnebres. As formas como o morto é tratado, posicionado, o quanto do seu corpo deve estar a mostra, por quantos dias esse corpo será velado, todas essas questões apresentam significados e importância e aparecem nas imagens. Um pouco diferente do século XIV e dos temas macabros, encontramos na iconografia dos séculos XV e XVI a temática do bem morrer. A morte passa a ser representada então como algo aguardado, onde o homem se prepara para encontrá-la. E por preparo é preciso considerar as práticas religiosas como parte importante da organização do bem morrer.

Apresentada as principais questões teóricas sobre a morte, o leitor encontrará no próximo capítulo o contexto histórico da Península Itálica, a formação das cidades-estado e como a doença se desenvolveu nesta região. Além disso, cabe a este capítulo uma discussão sobre a temática do Renascimento italiano.

2 A PESTE E O TEMA DA MORTE NA PENÍNSULA ITÁLICA

Há na historiografia uma vasta contribuição de trabalhos que se destinam a definir o que é a História[90]. A partir das mais diversas perspectivas, teorias e abordagens, dois elementos se repetem: o homem e o tempo. O tempo é a grandeza que permeia toda a existência humana. Ele se esbarra com o objeto central desta pesquisa, a morte. É ela que encerra, determina a duração, a fatia de tempo, o período de existência de um determinado corpo.

Olhar para o passado pode ser um exercício que quem não é historiador evita fazer. Frases como "Quem vive de passado é museu" ou "O que importa é o presente, o agora" fazem parte de um imaginário social da contemporaneidade que valoriza o tempo presente. Assim como enaltece a juventude, o viver, o aproveitar, perceber e sentir, estar presente e ter presença. E viver e falar do que já passou não deve ser o foco de nossas vidas cotidianas.

Se dedicar em se aprofundar sobre o passado é o ofício do historiador e da historiadora. Esse é o nosso trabalho. E pelas mais diversas razões importa rapidamente neste parágrafo explanar o motivo pelo qual a minha tese possui uma declarada defesa do meu ofício para o leitor ou leitora. Talvez esta tese seja lida por pares, e reforçar esta mensagem entre estes pode não ter a mesma utilidade que para os demais. Pode parecer que é falar mais do mesmo, ou apenas repetir algo que todos já sabem, mas cada vez mais ao observar os usos (indevidos) do passado, vejo a necessidade de olharmos e voltarmos sempre pra ele, com a criticidade construída por anos de exercício da pesquisa. Por isso, é sobre a importância de estudar o passado que começaremos a falar. Não com o objetivo de "não repetirmos os erros de outrora", mas para nos aprofundarmos sobre nossa subjetividade atual e tentar nos aproximar sobre a subjetividade de outro tempo. Debater, refletir e problematizar sobre o que e como foram fenômenos, pessoas, sociedades e relações construídas em todo tempo e espaço em que há presença humana.

---

[90] O seguinte artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre as teorias e filosofias da História desenvolvidas no decorrer dos séculos XIX e XX, período de grande produção sobre a historiografia. PINHO, Alan Marques de; BADE, Luiz Henrique Bechtlufft. As fronteiras entre a filosofia da história e a teoria da história: alguns apontamentos. *Revista Brasileira de Filosofia e História*, [*s. l.*], v. 13, n. 3, p. 4084-4092, 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/384432511_As_fronteiras_entre_a_filosofia_da_historia_e_a_teoria_da_historia_alguns_apontamentos#fullTextFileContent. Acesso em: 7 jun. 2025.

É sobre o passado localizado no que hoje chamamos de Itália entre os séculos XIV e XVI que este capítulo se concentrará. Não me direcionei a uma cidade ou região específica da Península Itálica no recorte proposto, importa para este capítulo introduzir o/a leitor/a ao que havia de específico na Península entre esses dois séculos, que são considerados o final do período medieval. Para isso percorreremos inicialmente por uma breve discussão sobre a periodização proposta e assim entraremos numa exposição sobre os cenários cultural, político e demográfico. E será introduzida uma reflexão sobre a demanda de produções imagéticas neste recorte.

Para o desenvolvimento de uma historiografia, em termos metodológicos e didáticos, convencionou-se a partir do século XIX, com a estruturação da História enquanto ciência e matéria a ser ensinada nos espaços escolares e universitários, segmentar a história da humanidade[91]. Para tornar a compreensão de milênios mais viável, frações do tempo desde o primeiro vestígio de presença humana até a atualidade foram propostas. Portanto, tradicionalmente a divisão da História acontece em quatro partes: Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna e Idade Contemporânea. Não pretendo aqui me alongar nas definições sobre quando começa e termina cada uma dessas quatro frações de tempo, este é um trabalho sobre a Idade Média, portanto é nela que me concentrarei. Sobretudo me preocupo em situar o/a leitor/a na discussão sobre as demandas da historiografia em fragmentar o tempo, para que a utilização de determinados conceitos no decorrer deste trabalho esteja bem fundamentada. Ainda que tradicionalmente bem consolidado, os recortes temporais que definem onde começa e termina um período histórico é constantemente submetido a crítica pelos historiadores. Destaco aqui as críticas que envolvem a concentração numa cronologia que se concentra em eventos europeus, tornando a metodologia de segmentar a história eurocentrada[92]. Mas a preocupação central para esta etapa da pesquisa se concentra sobre a definição que a periodização tradicional situa o fim da Idade Média e de que maneira se dispõe o fenômeno do Renascimento.

A segmentação da História é um recurso didático, quanto mais os períodos se recortam em fatias de tempo menores, mais particulares se tornam os objetos. Portanto a própria Idade Média, um recorte longuíssimo que mesmo na definição tradicional se constitui por uma fatia de 1000 anos, é subdividida para que didaticamente seja estudado objetos de uma maneira

---

[91] LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* Tradução de Nícia Adam Bonatti. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

[92] PEREIRA, Pedro Mülbersted; PAIM, Elison Antonio. Walter Benjamin e a decolonialidade: um diálogo possível? *Cronos*, *[s. l.]*, v. 25, n. 2, p. 132-151, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/36463. Acesso em: 7 jun. 2025.

mais precisa. Dividida em três parte, Alta Idade Média, Idade Média Central e Baixa Idade Média, esta Idade Média que se construiu sobre um olhar historiográfico ocidental se inicia em 476 e finaliza em 1492 no recorte tradicional[93]. Contudo, ao considerar que os fenômenos humanos não se desenvolvem com linearidade e de maneira homogênea, importa um olhar mais amplo que considera as transformações e mudanças ocorrendo em simultaneidade e em diversas regiões geográficas.

A Baixa Idade Média, é o período compreendido entre os séculos XIV e XV pela historiografia tradicional, mas para alguns autores o início do XVI também pode entrar na periodização do medievo. Há ainda o debate sobre uma possível longa Idade Média, provocado por Jacques Le Goff. O autor trabalha com a perspectiva de permanência de estruturas políticas, sociais e econômicas que são características do termo medieval e se estende até o século XVIII. Nesta perspectiva, o Renascimento faz parte do contexto medieval. E para categorizá-lo dessa maneira Le Goff elabora uma série de argumentos em que são defendidas as continuidades que o próprio Renascimento constrói com as características medievais. Por isso se torna viável a compreensão de uma Idade Média que não se finda com as inovações tecnológicas e de mudanças de mentalidades propostas pelo Renascimento.

A proposta oferecida por Le Goff de uma análise de permanência dessas estruturas para além do século XV, promoveu uma visão mais ampla em termos temporais, com modificações importantes, mas que não desenvolveram rupturas mais definitivas com as estruturas anteriores. A perspectiva de uma longa Idade Média se faz pertinente aqui pois as fontes analisadas possuem como data de produção os séculos XIV ao XVI e suas características iconográficas são compatíveis aos aspectos inerentes ao período medieval. Por se tratar de imagens italianas há neste quesito todo o exercício e influência do Renascimento nestas imagens, para tanto importa também apresentarmos a partir de quais perspectivas será compreendido o Renascimento neste trabalho.

O termo Idade Média surgiu no século XIV com Petrarca[94] e os humanistas italianos. Estes pretendiam indicar que o período situado entre a Antiguidade e o atual momento em que

---

[93] FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Idade Média:* nascimento do ocidente. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

[94] Francesco Petrarca nasceu em Arezzo, cidade do interior da Toscana em 1304. Ficou conhecido como um dos fundadores do pensamento humanista, muito a partir de um projeto de enaltecer e retomar a grandiosidade da Roma antiga, que para Petrarca foi a maior e mais imponente civilização. Contribuiu com o desenvolvimento do Humanismo enquanto corrente filosófico e fundamentação de uma mentalidade que iria estruturar o Renascimento italiano. Petrarca também se destacou por suas obras epistolares que ofereceram um caráter mais subjetivo a esse gênero da literatura e abordou diversos temas desde tratados políticos até a amizade.

viviam era um período intermediário, se localizava entre dois períodos de maior importância. Esta definição impõe um juízo moral em períodos históricos, elevando uns em detrimentos de outros. O que demonstra um processo onde a Antiguidade é enaltecida e a Idade Média, inferiorizada, cabendo como um lugar de negação ao conhecimento, baixo desenvolvimento intelectual, civil e cultural. Pertencendo a ela um lugar de período das trevas, que ocupa uma posição rebaixada em nível de importância, servindo sobretudo para direcionar a humanidade a um fenômeno áureo que levará ao seu fim, o Renascimento.

Além dos próprios humanistas que promoveram essa leitura do período medieval, a partir de uma elaborada autoconsciência sobre o próprio momento em que viviam, a historiografia estabeleceu que a partir do século XVIII[95], com o desenvolvimento do movimento Iluminista, a conotação de tempo sombrio como característica do período medieval é reforçada. Esse entendimento coloca um período de mil anos num lugar de um hiato intelectual, político e moral, "situado entre duas épocas coloridas"[96] que se fundamenta inclusive a partir de uma justificativa de autodepreciação até mesmo dos próprios homens e mulheres cristãos do medievo. Cabendo, portanto, a um movimento de indivíduos comprometidos com o desenvolvimento da razão, do saber e da técnica, que a partir de ações conjuntas retomariam a grandeza da Antiguidade para findar com estes tempos de trevas. A iniciativa do Renascimento se constrói com um fundamento moral, de base progressista, salvadora e com um discurso de direcionamento próspero. Tal concepção negativa e obscura sobre o medievo fundamenta até a atualidade as apropriações, por vezes demasiadamente genéricas e que não promovem uma reflexão mais profunda na qual a Idade Média é apropriada como referência do que há de negativo, retrógrado e conservador na sociedade contemporânea.

Berenice Cavalcante propõe uma interessante e já muito conhecida metáfora em que os humanistas se definem em uma posição como se estes fossem anões em ombros de gigantes[97]. Esta metáfora primeiramente elabora uma ideia de comparação entre os filósofos e intelectuais antigos (os gigantes) e os humanistas (os anões). A partir dos usos, estudos, leituras, traduções e toda e qualquer forma de acesso às produções intelectuais dos antigos, os humanistas baseados

---

NEPOMUCENO, Luís André. Humanismo e modernidade: Petrarca faz 700 anos. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 10-11, p. 23-37, 2005. Disponível em: https://revistas.usp.br/italianistica/article/view/88107. Acesso em: 7 jun. 2025.

[95] SOUZA, Laura de Melo. Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas. *Signum*, São Paulo, n. 7, p. 223-248, 2005.

[96] LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 58.

[97] CAVALCANTE, Berenice. Anões nos ombros de gigantes: a invenção da tradição. *In:* CAVALCANTE, Berenice *et al.* (org.). *Modernas Tradições:* Percursos da cultura ocidental (séculos XV-XVIII). Rio de Janeiro: Access, 2002. p. 3-21

nessa intelectualidade propõem a construção de uma mentalidade e de uma produção intelectual e cultural que não apenas se fundamenta na Antiguidade, mas propõe uma superação dela. Estar nos ombros de gigantes, ainda que como anões é se colocar em um lugar de ver além do que os gigantes viram. Estes são referências, apoios, uma posição de valorização, sobretudo de impulso para algo maior. Os humanistas dotavam de uma autopercepção e uma pretensão muito grandiosa sobre si e sobre seus próprios feitos.

O Renascimento é uma das maiores marcas da história italiana, a história do Renascimento e da própria Itália se confundem, deslocar um do outro é um exercício difícil. Ainda que ter como objeto obras de outras regiões da Europa, ou o próprio movimento renascentista fora da Itália, seja viável e um lugar de construção de estudos validado, se faz pertinente a retomada ao caso italiano. O período em que o movimento inicialmente se construiu foi marcado por uma crise estrutural com reflexos econômicos, demográficos e culturais gerados pelas consequências da Peste Negra e por crises no abastecimento de alimentos, conflitos que resultaram, juntamente com a doença, em perda demográfica e impactos na economia[98]. Pode-se considerar que ele se desenvolveu entre o início do século XIV, a extensão do XV e percorre até meados do XVI. E para esta pesquisa importou precisamente destacar a crise epidêmica do século XIV, pois entendo a mesma como impulsionadora da criação em maior volume de imagens com a temática da morte.

O movimento surge neste contexto de crise e também de tentativa de recuperação das cidades assoladas em diferentes níveis por uma doença que atingiu a maior parte da Europa ocidental e tinha um alto potencial de letalidade. Com origens nas cidades-estado italianas, ele desenvolveu respostas a esses acontecimentos, com uma lenta e gradual recuperação demográfica, avanços técnicos e científicos como desenvolvimento da astronomia e invenção da bússola, ampliando as possibilidades de navegação[99]. E uma proposta de renovação estética expressa nas artes, como os estudos matemáticos de perspectiva e profundidade, incorporados nos desenhos e pinturas[100].

Florença foi a principal cidade-estado da Itália a contribuir com o desenvolvimento inicial do movimento renascentista. Em meados do século XIV, as consequências econômicas

---

[98] WICKHAM, Chris. *Europa Medieval.* Lisboa: Edições 70, 2019.
[99] DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
[100] PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1993.

geradas pela Peste Negra atingiram em grandes proporções essa região. Os florentinos enfrentaram uma grande crise de abastecimento, de empregos e de cultivo[101].

Os séculos XV e XVI apresentaram um grande desenvolvimento das cidades. O crescimento demográfico e o êxodo rural também podem ser considerados como respostas aos tempos de crise que modificaram as estruturas sociais da Baixa Idade Média. A grande crise de Peste Negra de 1348 atingiu intensamente as grandes cidades italianas. A alta concentração populacional nessas áreas favorecia o vetor da doença que se proliferava com maior facilidade, atingindo mais pessoas e causando um maior número de vítimas. Os séculos finais da Idade Média são profundamente marcados por um contexto de crise. Segundo Chris Wickham, a Baixa Idade Média foi cronologicamente marcada pela Peste, mas também por outras crises de grande impacto, como a Guerra dos Cem Anos e o Grande Cisma[102]. Wickham ressalta que a Peste, mesmo com toda sua proporção e letalidade com efeito catastrófico na saúde e dinâmica social, foi mais uma entre as diversas doenças que circulavam no cenário epidemiológico na Europa ocidental.

Muitas cidades foram abandonadas e muitas pessoas procuraram no campo uma possibilidade de vida com menor risco de contagio pela Peste[103]. A reascensão das cidades no século XV não é somente representada pelo crescimento urbano e demográfico, pois junto a ele, o Renascimento desenvolveu uma reflexão sobre as cidades e a racionalização do espaço. Os projetos arquitetônicos e urbanísticos para a construção das cidades não deveriam ser apenas racionais como também belos. A estética dos espaços assume, então, um lugar de grande importância durante esse período[104]. Roma foi a cidade que obteve maior avanço em urbanização durante este século.

> Mas o Renascimento marca o momento em que os princípes e a aristocracia – esta, de resto, permanentemente renovada por elementos vindos da burguesia – compreenderam a lição que lhes chegava de baixo e se embrenharam na vida da cultura. Com o poder do dinheiro a seu favor, coroaram poetas, fizeram encomendas aos artistas, chamaram uns e outras às suas cortes. O esplendor crescente da vida aristocrática teve, assim, uma estranha consequência. Um meio social intermediário que nesse tempo deu à Europa os seus melhores escritores (Boccacio, Maquiavel,

---

[101] KIRSHNER, Julius; MOLHO, Anthony; MORRISON, Alan S.; Epidemics in Renaissance Florence. *American Journal of Public Health*, [*s. l.*], v. 75, n. 5, p. 528-535, 1985. Disponível em: https://www.academia.edu/70042937/Epidemics_in_Renaissance_Florence Acesso em: 12 jul. 2023.

[102] WICKHAM, Chris. *Europa Medieval.* Lisboa: Edições 70, 2019.

[103] NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 10.

[104] LIMA, Felipe de Andrade Abreu e. *A ideia de cidade no Renascimento.* 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19022013-151933/pt-br.php. Acesso em: 7 jun. 2025.

> Erasmo, Rabelais, Shakespeare), os seus prestigiados artistas (Fouquet, os Van Eyck, Leonardo, Miguel Angelo, Palestrina, etc.), descobridores (Cristovão Colombo, Jacques Cartier) e reformadores de tempera excepcional (Lutero, Calvino, Zwingli) não conseguiu definir-se como classe e teve apenas um desejo, o desejo de não ficar como era[105].

Renascer, fazer nascer novamente, retomar a origem, o ponto de partida, o início. Problemáticas conceituais em torno do termo Renascimento são pertinentes. Fazer nascer novamente, como quem pretende reiniciar uma sociedade, uma história é uma pretensão, ainda que metafórica carrega intencionalidades e proposições inatingíveis. Quando se trata sobre renascer há de se considerar o que veio antes, não há vias de apagar o que se foi. E é a proposta política do Renascimento, com a desvalorização do período medieval e na tentativa de promover uma sociedade superior à anterior e superar a grandeza dos antigos, e assim dar um salto de mil anos para a contemporaneidade gloriosa e com tanto viés de progresso. Para Burckhardt, o Renascimento é uma criação italiana que promove uma ruptura com este contexto medieval[106]. Já para Le Goff, o movimento carrega relações com importantes estruturas do medievo, oferecendo continuidades para as bases que fundamentam a Idade Média continuarem operando por uma periodização mais extensa[107]. A concepção etimológica do termo nos fornece de forma mais simplista essa ideia. Para renascer, há de se abandonar o que havia anteriormente. Pra recomeçar, tentar novamente, iniciar, só que não a partir de uma largada nunca antes percorrida.

Definir o medievo a partir de categorias negativas se refere muito sobre a capacidade dos artistas e humanistas do Renascimento em criar um movimento que promoveu como fundamento uma reflexão e produção autocrítica sobre seu próprio momento. É válido destacar que esta característica não é um exercício científico em que há as problemáticas do autor estar tão próximo de seu objeto e ainda ser o próprio objeto. Para tornar esta análise mais clara, Modesto Florenzano[108] utiliza do prefácio da obra de Nicolau Maquiavel *O Príncipe*[109], dedicado ao principado de Florença personificado em Lorenzo de Medici. Maquiavel afirma em seu texto o quanto é importante o conhecimento conquistado por grandes homens a partir do aprendizado de lições antigas e também das modernas. Para o indivíduo do Renascimento sua consciência sobre o momento em que estava inserido e o contexto de suas ações era o que

---

[105] DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa, 1983. p. 280.
[106] BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália:* um ensaio. Brasília: Editora UnB, 1991.
[107] LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
[108] FLORENZANO, Modesto. Notas sobre tradição e ruptura no Renascimento e na primeira modernidade. *Revista de História,* [*s. l.*], n. 135, p. 19-30, 1996. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18793. Acesso em: 7 jun. 2025.
[109] MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe.* Tradução de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

transformava a mentalidade de uma sociedade. “Em outras palavras, o Renascimento sabia que era renascentista ao passo que a Idade Média, como já foi dito, nunca soube que era medieval”[110]. A falta de uma autoconsciência e reconhecimento do indivíduo como um medieval se deve ao fato desta ser uma categoria imposta posteriormente, portanto não é cabível cobrar uma autoconsciência categorizante e definir que a partir disso o saber sobre o seu próprio momento ou não torna determinado grupo superior ao outro.

E é categorizando sobre o que é medieval, o que é renascentista, e posteriormente o que é moderno, que se constrói e viabiliza as interpretações sobre as continuidades que caracterizam uma determinada fração do tempo e as rupturas com essas bases que fundamentavam tais categorias. Para definir se o Renascimento promove continuidades ou rupturas é preciso primariamente elaborar que continuidades se pretendiam ofertar e com quais elementos se pretendia romper. Ao analisar os principais aspectos sobre as produções renascentista, considerando aqui literatura, pinturas, esculturas e obras arquitetônicas, as rupturas são promovidas nos níveis da mentalidade. Pretende-se romper com uma lógica centrada em Deus, no âmbito cultural, literário e artístico. Portanto, a proposta é de valorização da racionalidade e competência humana, engrandecendo sempre as grandes realizações materializadas. Já as continuidades, se expressam nas intrínsecas relações com a Igreja, com os príncipes, as nobrezas sejam em níveis mais amplos como na França, Espanha, Portugal e Inglaterra, ou em níveis em menor escala, como nas cidades-estado italianas.

A problemática em definir este fenômeno como um período seria a aspiração e generalização em assumir que um acontecimento inicialmente localizado nas cidades-estado italianas é suficiente para impulsionar e começar toda uma nova era. Em uma perspectiva a princípio continental, o que já seria bastante significativo, mas que se amplia para uma escala global se estendendo como consequência para todo o Ocidente. E assim, a partir deste movimento inicia-se uma nova fase, uma nova segmentação do tempo, a chamada modernidade. Com isso, se findam as estruturas medievais, com uma virada de chave desenvolvida em torno de dois séculos, é possível afirmar que como movimento ele não se construiu no curto prazo, e internamente dada sua extensão e diversidade de fases teve suas próprias divisões. Todavia, ainda que constituído em viés mais longos, há de se olhar criticamente para um processo que pretende modificar estruturalmente o que fundamenta e caracteriza uma etapa da história europeia e se pretende de maneira generalizada para todo o Ocidente. Neste sentido se viabiliza

[110] MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe.* Tradução de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 26.

uma abordagem que compreenda a multiplicidade do Renascimento, e, portanto, não debatemos apenas sobre um, mas vários renascimentos.

O vocábulo "renascimento" não se inaugura como uso político e social com o movimento iniciado no XIV pelos italianos. Encontramos na historiografia menção a outros momentos em que se pretende renascer, ou reiniciar um dado contexto[111]. Entre os séculos VIII e IX ocorreu o chamado Renascimento Carolíngio[112]. Com proposta de transformação cultural, este renascimento ocorreu no reinado de Carlos Magno na Gália e se perdurou entre seus dois seguintes sucessores. Este fenômeno também buscou inspiração e se fundamentou no resgate da literatura antiga, impulsionou a leitura e tradução de textos latinos com objetivos de fundamentar um estado em moldes cristãos. Tinham como objetivo a construção de um império que retomasse o Império Romano do Ocidente e para isso buscaram a valorização e o apoio de Roma. "Buscar a reforma através das fontes é uma constante na Idade Média. Impondo a letra carolina, a Revisão das Escrituras, Carlos Magno pensava em reformar: voltar aos bons textos da Escritura, às fontes não corrompidas"[113].

Com objetivos distintos, eles se assemelham na valorização da Antiguidade e na intencionalidade de promover um reinício de uma sociedade. A proposta aqui não é a de estabelecer uma análise comparativa entre o que foi cada renascimento, ou buscar semelhanças e divergências entre os dois fenômenos. Mas, a intenção é de demonstrar que não há ineditismo no que propõe os humanistas italianos.

Há também o uso do vocábulo renascimento para se referir ao desenvolvimento intelectual, cultural e pedagógico ocorrido no século XII[114]. Com um movimento de desenvolvimento dos espaços urbanos e, em consequência, fortalecimento das cidades medievais, incentivo a traduções do grego e do árabe promovidas por relações com o Oriente. Este movimento ocorreu na Espanha, na Península Itálica e na Gália, sendo Paris um dos principais centros urbanos que se desenvolveu na época, gerando um aumento populacional e criação de escolas monásticas, que posteriormente originaram universidades.

---

[111] PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental.* Lisboa: Editorial Presença, 1981.

[112] VIEIRA, Fábio Antunes. O Império e o Renascimento Carolíngio: uma abordagem. *Revista Unimontes Científica*, *[s. l.]*, v. 12, n. 1/2, p. 79-86, 2020. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2224. Acesso em: 7 jun. 2025.

[113] LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 56.

[114] LANZIERI JÚNIOR, Carlile. A obediência e os seus tensionamentos a partir de escritos de mestres do século XII: Entre questões historiográficas e novas propostas analíticas. *Antíteses*, Londrina, v. 17, n. 34, p. 454-486, 2024. Disponível em: https://www.ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/50796. Acesso em: 7 jun. 2025.

É possível identificar uma repetição de intencionalidades nesses movimentos que se promoveram como inovadores e reformadores. Entendendo tais repetições e identificando semelhanças nos distintos fenômenos que ocorrem em diferentes espaços e períodos, é possível desenvolver o argumento de que a proposta de um renascimento é recorrente no próprio contexto medieval. Portanto, o renascimento como um movimento ou um fenômeno social surgiu antes do XIV, também com características progressistas, mas sem promover definitivas rupturas e não se apresentou de forma individual e isolada. Para Le Goff, os estudos de Erwin Panofsky são fundamentais para oferecerem a compreensão de uma pluralidade do renascimento no meio historiográfico "...desde os trabalhos de Erwin Panofsky [...] todos os historiadores concordam em que não há mais *um* Renascimento, mas *Renascimentos*, e que a própria lógica de 'renascimento' é indissociável da história medieval[115]. Destaco apenas que a concordância entre todos historiadores é uma generalização presumida por Le Goff e que certamente não se aplica a realidade da historiografia que é diversa, e esta é uma de suas maiores riquezas.

Quando o assunto é o Renascimento que ocorreu entre os séculos XIV e XVI, e teve como local de origem a Península Itálica e se disseminou por toda Europa, principalmente a ocidental, com impactos e ligações que envolveram diversas regiões do globo, como a Ásia e as Américas. A historiografia sobre o tema é vasta, e ainda que seja um objeto amplamente estudado, seja por historiadores como por historiadores da arte, é preciso pontuarmos questões pertinentes para o desenvolvimento da análise do Renascimento[116].

O Renascimento enquanto fenômeno envolveu os mais diversos setores da sociedade. Ainda que inicialmente somos conduzidos a estudar o Renascimento pelo seu caráter cultural e artístico, as questões sociais, econômicas, religiosas também são objetos envolvidos. A historiografia trabalha com diversas posições. Um período histórico, em termos básicos de semântica, é uma fração temporal entre dois marcos ou acontecimentos. Portanto, é preciso considerar o que há temporalmente antes e após o Renascimento. Esta definição muito se relaciona com a própria consciência dos homens renascentistas sobre sua época. O Humanismo[117] presente no Renascimento foi a corrente filosófica responsável por solidificar a

---

[115] LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 67.

[116] SOUZA, Laura de Melo. Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas. *Signum*, São Paulo, n. 7, p. 223-248, 2005.

[117] VALVERDE, Antonio José Romera. Humanismo, ciência, cotidiano – sob o Renascimento. *Margem*, São Paulo, n. 17, p. 63-71, jun. 2003. Disponível em: https://www4.pucsp.br/margem/pdf/m17av.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

ideia de que o momento vivido por esses homens e mulheres era moral, intelectual e socialmente superior ao momento anterior, referido por eles como idade das trevas.

> Especialmente em seu primeiro século, o humanismo foi muito mais um produto e expressão do *popolo* do que das elites. Essa cultura foi definida e promovida pelos leigos, mesmo em suas dimensões religiosas, caracterizada por valores cívicos e urbanos, hostis aos privilégios herdados das elites e à noção de que a "nobreza" residia no sangue, e suficientemente secular para se apropriar da Roma republicana (na verdade pagã) como um modelo político e cultural (tradução nossa)[118].

Neste sentido há uma desvalorização do que tradicionalmente chamamos de Idade Média, para em contrapartida ocorrer a valorização da Antiguidade e não só engrandecer este período, mas também se inspirar nele para projetar uma nova era, nomeada de Modernidade.

Considerando as principais estruturas do Renascimento como sua relação com a Igreja Católica, principal instituição do período, as atividades econômicas e sociais, defendo, portanto, a perspectiva de me referir ao Renascimento como um movimento[119]. Me fundamento sobretudo no que construiu a historiadora Maria Berbara[120]. Segundo ela, o historiador da arte Ernst Gombrich[121] adota o termo "movimento" no lugar de "período" devido a não uniformidade do Renascimento. Considerá-lo de tal maneira implica em uma análise de não rompimento com as estruturas e sobretudo a compreensão de que não foi toda Europa que viveu as principais características renascentistas. Tal perspectiva permite que analisemos o fenômeno a partir de sua não totalidade espacial. Há no Renascimento uma centralidade inicial nas cidades italianas, porém há integrações que extrapolam os limites deste ambiente. Trabalhar com a perspectiva de movimento apresenta, portanto, a possibilidade de analisar o que há de medieval nele, entendendo que as relações construídas são definidas em tempo e espaço específicos.

---

[118] Citação na língua original: "*Especially in its first century, humanism was far more a product and expression of the popolo than of the elites. This culture was defined and promoted by the laity, even in its religious dimensions, characterized by civic and urban values, hostile to the inherited privileges of elites and to the notion that 'nobility' resided in blood, and sufficiently secular to appropriate republican (indeed pagan) Rome as a political and cultural model".* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 10.

[119] FÉO, Caio de Amorim; SILVA, Marina Barbosa do Rego. Esculpindo a liberdade dos estudos medievais: o renascimento pela perspectiva de uma idade média global. *Signum*, v. 23, n. 2, p. 12-37, 2022. Disponível em: https://abrem.org.br/index.php/signum/issue/view/26 Acesso em: 7 jun. 2025.

[120] BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano:* Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

[121] GOMBRICH, Ernest. *Norma e forma:* Estudos sobre a arte da renascença. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

2.1 O CENÁRIO POLÍTICO E A IMPORTÂNCIA DAS CIDADES

A cidade tinha uma importância na identidade dos homens e mulheres do medievo, ela moldava a cultura, a história e configurava autoridade e reconhecimento aos indivíduos[122]. Portanto, é comum encontrar o nome da cidade natal como referência de determinada pessoa. Como por exemplo, Rafael Sanzio de Urbino, Pietro Perugino (da Perúgia), Leonardo da Vinci. Tão importante quanto as raízes familiares, eram as raízes geográficas, esse fenômeno se aproxima de um patriotismo local[123]. A cidade construía a identidade.

Dentre as cidades que desenvolveram o Humanismo, Florença está entre as que mais se destacaram. Apesar de não possuir uma anterior tradição universitária, ela ganhou visibilidade justamente por não possuir em suas elites membros que fossem ligados à uma tradição de ensino que se opusesse ao Humanismo, favorecendo a circulação de tais novas ideias. Além disso, a elite de Florença era oriunda não de uma aristocracia tradicional, mas das atividades urbanas e comerciais. Uma elite mais próxima em termos de origens, do *popolo* e também com uma mentalidade mais disponível para as novas concepções trazidas pelo humanismo[124].

Em outras cidades, o Humanismo já se desenvolveu de forma diferenciada, mais próximo de uma nobreza local, como foi o caso de Nápoles. Nesta cidade, a nobreza comandou e direcionou as produções humanistas[125].

A Península Itálica se distinguiu das demais regiões do ocidente medieval europeu. Uma península é uma porção de terra que se estende do continente e se destaca avançando para o mar. No caso em questão, ela é rodeada pelo Mar Mediterrâneo[126]. Politicamente convencionou-se chamar de Península Itálica não apenas o que se refere ao acidente geográfico, mas as ilhas que estavam em seu entorno, como a Sardenha, Sicília e a Córsega, além de outras pequenas ilhas, que de forma autônoma mantinha sua auto gestão e desenvolvimento próprio. O uso dessa nomenclatura foi recorrente até a unificação da Itália em meados do século XIX, só a partir deste acontecimento é que é reconhecida uma unidade

---

[122] BARROS, José D'Assunção. Cidade medieval e feudalismo: Um balanço da questão. *Publicatio*, Ponta Grossa, v. 16, n. 2, p. 289-300, 2009. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/sociais/article/view/2855. Acesso em: 7 jun. 2025.

[123] NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004.

[124] GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV). Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

[125] DOVER, Paul M. Royal Diplomacy in Renaissance Italy: Ferrante d'Aragona (1458–1494) and his Ambassadors. *Mediterranean Studies, [s. l.],* v. 14, p. 55-94, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41166979. Acesso em: 7 jun. 2025.

[126] ROMBAI, Leonardo. *Geografia storica dell'Italia:* Ambienti, territori, paesaggi. Firenze: Le Monnier, 2002.

política e territorial sob uma mesma administração[127]. Como o recorte aqui é anterior ao processo de unificação, cabe nos referirmos como Península Itálica toda uma região que vivia um processo em termos de cultura, retomada do desenvolvimento urbano, linguístico, religioso e social de maneira semelhante, ainda que sem uma unidade política. A Península vivia um panorama político específico pois havia uma autonomia das comunas italianas, o que favoreceu ao desenvolvimento das cidades. A história da região nesse período se desenvolveu sobretudo concentrada no meio urbano. A forte retomada do desenvolvimento urbano da região foi fator determinante para suas características religiosas e culturais, são essas que mais nos interessam nesse trabalho.

> Para indicar a essa dimensão pública da Sociedade os homens medievais usaram outra palavra, retirada do léxico romano: *civitas*. Este é o termo que indica o que nós chamaríamos de Sociedade. A tradução literal do termo lhe faz jus: "cidade"; não há agremiação humana mais pública que a cidade[128].

O termo em latim *civitas* no contexto medieval faz referência as cidades e ao corpo político que a constitui[129]. Sobre a questão de reconhecer e caracterizar a *civitas* com o apoio do vocábulo "corpo", para tornar a proposta mais didática, é pertinente destacar o que Felipe Ribeiro[130] desenvolve sobre metaforicamente o corpo ser o recurso que o discurso, a linguagem utilizava para buscar uma referência de ideal. Um exemplo é o Homem Vitruviano, desenvolvido por Leonardo da Vinci, o intelectual utilizou o corpo humano como objeto de base matemática para ser referência de todo um raciocínio que unia conhecimentos sobre física, biologia, arquitetura, no qual a capacidade humana apenas era o reflexo do que Deus projetou no homem como sua obra perfeita. E para o homem renascentista, materializar essas realizações era também uma expressão e aproximação deste com o próprio Deus. No qual o homem, a perfeita criatura, também era dotado da capacidade de criação. O uso das referências sobre o corpo humano passa a ser utilizadas como recursos linguísticos para falar sobre a urbanização, planejamento e gestão das cidades, era comum por exemplo chamar as grandes vias de artérias, ou utilizar expressões como "braço direito", ou ainda afirmar que determinada guilda ou setor administrativo era como um braço do governo. Essas associações tornam mais palpável a

---

[127] MARNOTO, Rita. Dossiê: Unificação da Itália 1861-2011. *Estudos Italianos em Portugal*, [*s. l.*], p. 7-175, 2011. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/43390. Acesso em: 7 jun. 2025.
[128] RIBEIRO, Felipe Augusto. Bem comum e comunidade: alguns fundamentos da política medieval italiana. *Saeculum*, João Pessoa, n. 38, p. 85-104, jan./jun. 2018. p. 88. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/39254. Acesso em: 7 jun. 2025.
[129] *Ibid*., p. 88.
[130] *Ibid*., p. 87.

compreensão do quanto o termo *civitas* dependia dos elementos humanos para sua total funcionalidade. Para compreender a cidade deste contexto, era preciso mais que assimilar os limites territoriais, as muralhas construídas, a organização dos espaços, era necessário alcançar a importância das pessoas que a constituía.

A ideia de cidade não estava associada ao espaço geográfico, mas sim a comunidade que a integra. Para a compreensão do conceito importa o conjunto de pessoas que politicamente construíam e desenvolviam a *civitas*. Aos limites espaciais que contemporaneamente entendemos como cidade, neste referido contexto, encontramos o uso do termo em latim *urbs*, que dele deriva o vocábulo "urbano". Um terceiro termo, também em latim, era utilizado neste período, *comunitas*, dele se derivará a palavra comuna. E é no caráter de unidade política que estes termos se amparam e se aproximam[131].

Desde o século XII a comuna italiana se desenvolveu amparada no governo do consulado, comandado por uma aristocracia urbana informal[132]. "A comuna é a expressão de uma continuidade em torno da dominação da aristocracia e não uma revolução aristocrática"[133]. Ela era um espaço de disputa e relações de poder entre uma aristocracia rural que aos poucos se tornava urbana e os membros de uma aristocracia já urbana e que desejavam expressar seu poder. A função dos cônsules era a de manter a ordem, a paz das comunas, reunindo em um cargo anual diversas competências administrativas e até mesmo jurídicas e tendo como campo de atuação uma área que se vincula aos poderes episcopais, abrangendo não apenas os limites territoriais e geográficos impostos pelas muralhas, mas sim toda uma diocese.

A diocese era uma organização territorializada sob o comando de um bispo. O desenvolvimento do espaço se construiu ao longo da Alta Idade Média em torno do que se configurava como sagrado. Portanto a diocese é uma construção episcopal e territorial, que se constituía por um conjunto de paroquias que possuíam proximidade geográfica[134]. A diocese também podia ser referência a uma unidade política e administrativa. Não apenas é preciso

---

[131] RIBEIRO, Felipe Augusto. Bem comum e comunidade: alguns fundamentos da política medieval italiana. *Saeculum*, João Pessoa, n. 38, p. 85-104, jan./jun. 2018. p. 89. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/39254. Acesso em: 7 jun. 2025.

[132] GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV).Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

[133] *Ibid*., p. 61.

[134] SILVA, Carolina Gual da. A 'invenção' da diocese e a definição episcopal: o caso dos dízimos (séculos XII-XIII). *Veredas da História*, [*s. l.*], v. 10, n. 2, p. 94-109, dez. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47927. Acesso em: 7 jun. 2025.

considerar as fronteiras políticas e físicas que delimitavam o que era compreendido como comuna, a atuação administrativa da Igreja detinha atuação significativa.

Devido a esta configuração interna fragmentada, onde as comunas possuíam autonomia e são de alguma forma independentes de um Estado mais amplo, se fortalece na literatura a referência a Península Itálica no lugar de apenas Itália. Ainda que o debate político não seja ponto central para o desenvolvimento do argumento dessa tese, considerar o panorama político importa para a compreensão de outros elementos que irão exercer maior influência para a pesquisa, como por exemplo as características culturais específicas dessa região.

Os séculos que precederam o XIV foram marcados pelo desenvolvimento desse modelo de organização social e política, que muito se relaciona com as estruturas feudais e senhoriais. As primeiras décadas do XIV foram marcadas pela tirania dos governos das comunas italianas, o que Patrick Gilli[135] se refere como senhorio urbano, que se espalhou pela Península, aumentando o nível de poder e influência de famílias que carregavam uma herança feudal.

A comuna também se construiu com a participação popular envolvendo a organização social do *popolo*[136]. A sociedade cuja contribuição do povo era parte da formação política e social também se desenvolveu em termos geográficos e territoriais. O *popolo* era composto pela classe média urbana, que ascendeu nas cidades-estado italiana a partir do século XIII. O êxodo rural foi um dos fatores que fomentou o aumento do número de trabalhadores urbanos, gerando novos ofícios e com isso novas guildas[137]. Esta é uma consequência da urbanização e do elevado povoamento. O *popolo* não derrubou as elites urbanas das cidades italianas, mas esteve em constante disputa e demanda por ascensão. Este processo pode ser expressado e avaliado no mecenato, que incentivou a produção de imagens e a circulação delas. A organização urbanística das comunas também contava com a divisão de categorias urbanas ligadas ao mundo do trabalho, relação estabelecida a partir da participação dos membros das guildas e de como estes ocupavam os espaços formando bairros e grandes congregações.

---

[135] GILLI, Patrick. Sociedade urbana e dinâmica social. *In:* GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV).Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 97-139.

[136] ZORZI, Andrea. The Popolo. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance: 1300-1550* (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 145-165.

[137] WACHHOLZ, Wilhelm; WEBER, Eloir Enio. Trabalho, economia e sociedade: um olhar histórico/social para as guildas medievais e a teologia de Lutero. *PLURA*, [*s. l.*], v. 15, n. 3, p. 357-379, 2024. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/2371. Acesso em: 7 jun. 2025.

Os séculos anteriores ao recorte proposto foram marcados pelo intenso crescimento econômico que favoreceu ao desenvolvimento urbano, mas as cidades possuem uma forte relação e amparo no que o meio rural fornecia[138]. A relação campo-cidade no contexto italiano é importante para entendermos a própria dinâmica das cidades, e como estas tinham características muito específicas em relação as demais regiões da Europa medieval. O crescimento das cidades italianas ocorreu nos níveis de importância política administrativa, e no aumento populacional, gerando significativas questões demográficas, como cidades altamente povoadas, o que influenciou na maneira em que as cidades e toda Península iriam enfrentar as crises da Peste bubônica.

No início do XIV Patrick Gilli traz dados demográficos que apontam o norte da Península como a região mais povoada. A área Paduana era composta pelos maiores centros urbanos, sendo Milão e Veneza as maiores da região, contando com cerca de 100 mil habitantes. Outras cidades dessa região contabilizavam cerca de 40 mil habitantes, enquanto cidades menores chegavam na casa dos 10 mil habitantes. Considerando a totalidade da Península Itálica, sua população poderia chegar no número de 15 milhões de habitantes no início do século XIV, antes do primeiro surto de Peste. Ole Benedictow[139] analisa dados demográficos que estimam a população da Península Itálica em 12 milhões, a variação considerada a partir de uma margem de erro possível, dado o difícil acesso às fontes com essas informações, era de 10 a 15 milhões de habitantes. Estes números indicam o quanto a imigração e os processos de povoamento na Península foram intensos durante os séculos da Idade Média Central e início da Baixa Idade Média. Os fatores ligados a densidade demográfica e intensa urbanização são fundamentais para a análise da letalidade da Peste nesta região.

---

[138] GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV).Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

[139] BENEDICTOW, Ole. *The complete history of the Black Death.* New York: The Boydell Press, 2021.

Figura 2 – Mapa demográfico das principais cidades italianas (séculos XII-XVI)

Fonte: GINATEMPO; SANDRI, 1990[140].

[140] GINATEMPO, Maria; SANDRI, Lucia. *L'Italia delle città:* Il popolamento urbano tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI). Firenze: Le Lettere, 1990.

A região central da Península compreendia a Toscana, Úmbria, Lácio e Marcas, contava com uma das redes urbanas mais complexas e povoadas. Florença chegou no início do século XIV a marca de 100 mil habitantes, enquanto cidades próximas como Siena chegava a 50 mil habitantes. Cidades como Arezzo tinha por volta de 25 mil habitantes e outras como Volterra, 15 mil. Na região conhecida como meridional, mais ao sul da Península, algumas cidades se destacavam, como o caso de Nápoles que em 1320 tinha cerca de 35 mil habitantes. E as ilhas que faziam parte da Península, como o caso da Sicília, cidades como Palermo se destacava com cerca de 50 mil habitantes. Na citação a seguir podemos encontrar uma síntese do povoamento e do expressivo crescimento demográfico italiano, Gilli tomou como base a pesquisa realizada por Maria Ginatempo e Lucia Sandri[141].

> A primeira constatação é a de que a Itália é a terra das cidades gigantes: nela se encontram quatro das cinco metrópoles europeias com mais de 80 mil habitantes; somente Paris está em condição de rivalizar com elas. Além disso, ao lado dessas gigantes, há uma imponente rede de grandes cidades: 11 cidades italianas possuem mais de 40 mil habitantes, ao passo que o resto da Europa só pode alinhar 8 ou 9 outras cidades dessa amplitude. A capilaridade da rede urbana não se reduz a essas aglomerações de nível europeu; na realidade, o número de cidades com mais de 10 mil habitantes é considerável; enquanto, na Europa, essa classe de cidades é tida como grandes cidades, na Itália, ela ocupa o nível de "médias-grandes"[142].

A expansão das cidades também traz consigo conflitos territoriais e disputas de poder como consequência. Entre 1370 e 1400, cidades como Milão, Florença, Nápoles e Veneza, estavam imersas em uma série de guerras por domínio territorial e expansão de suas respectivas zonas de influência e exploração. Esta configuração contribuiu para transformações nas esferas econômicas, políticas e também culturais de cada estado. Neste cenário de disputas, as conspirações e assassinatos entre famílias ligadas as oligarquias de cada cidade era constante. Um exemplo foi o assassinato do duque de Milão, Galeazzo Maria Sforza. Outro exemplo foi o caso do assassinato que ocorreu dentro da mesma família, os Baglioni, na Perúgia[143]. Este episódio se tornou pano de fundo para a produção da obra "A Deposição" uma das imagens fontes dessa pesquisa e que será analisada no quarto capítulo desta tese.

---

[141] *Ibid*.

[142] GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV).Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 216.

[143] BLACK, Christopher. The Baglioni as Tyrants of Perugia, 1488-1540. *The English Historical Review,* [*s. l.*], v. 85, n. 335, p. 245-281, 1970. Disponível em: https://academic.oup.com/ehr/article-abstract/LXXXV/335/245/490575. Acesso em: 7 jun. 2025.

Estas famílias que compunham as elites locais eram parte da economia, mas também da política. Membros de muitas famílias eram considerados banqueiros e atuavam no governo das cidades. E assim se formavam dinastias que dominavam e controlavam diversas esferas da cidade, como as artes patrocinando a produção de obras e criando vínculos com diversas guildas como a dos artistas. Um exemplo de uma dessas famílias são os Medicis que atuaram por décadas em Florença e construíram um império reconhecido em toda a região da Toscana, e para além dela também[144].

O mecenato era parte da cultura do Renascimento e uma forma de exercício de poder dessas famílias[145]. O patrocínio das artes, da literatura, eram mecanismo utilizados por essas elites afim de reforçar seus status e o alcance do poder que detinham. Muitos artistas vinham de raízes ligadas ao *popolo,* eram trabalhadores urbanos, artesãos ou filhos de artesãos e que passaram a servir às famílias das elites.

O final do século XV e início do XVI foi marcado por tentativas de invasões de algumas cidades da Península por reinos externos, como a França e a Espanha. A instabilidade política das cidades foi marcada pela derrubada de algumas grandes famílias do governo, como os Medicis em Florença e os Sforza e Milão[146]. Para se manterem no poder as elites buscaram cooperação entre a força espanhola que estava em expansão. Neste período de crise as elites se refortaleceram e este foi também o contexto de fortalecimento das relações da Igreja com os ideais humanistas, o que gerou como consequência um grande desenvolvimento artístico, técnico e intelectual.

Segundo Alison Brown, as invasões francesas e espanholas no final do século XV contribuíram para a crise na Itália. Cada cidade sofreu e viveu as invasões e suas consequências de uma maneira, elas duraram de 1494 a 1530. Tais invasões e guerras desencadearam uma crise política que implica na credibilidade da independência das cidades-estados italianas. “Além do mais, essas convulsões políticas claramente desencadearam uma

---

[144] BARTLETT, Robert. *Blood Royal:* Dynastic Politics in Medieval Europe. Londres: Cambridge University Press, 2020.

[145] O mecenato religioso italiano foi um dos pontos analisados na minha dissertação de mestrado. SILVA, Marina Barbosa do Rego. *O sagrado em Rafael Sanzio:* Análise do mecenato da Igreja católica no início do século XVI. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1613014_2018_completo.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[146] BROWN, Alison. Rethinking the Renaissance in the aftermath of the Italy’s crisis. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 246-267.

crise generalizada de confiança na cultura humanista que criou e nutriu as identidades distintivas das cidades-estado independentes" (tradução nossa)[147].

Tais invasões foram marcadas pela violência e por massacres da população italiana. Estes episódios são importantes de serem destacados. Em uma sociedade já em declínio demográfico devido uma crise pandêmica, que resultou no XIV e durante a extensão do XV (em algumas localidades de forma mais isolada) um considerável número de mortos, também enfrentou a morte por outras maneiras, como pela guerra. Não uma morte natural, mas uma morte também em maior volume e que torna imagens de corpos e de morte parte do cotidiano.

No início do XVI a principal corte da Península é a corte papal em Roma, que concentra o mecenato e também tecnicamente para arte este é o período do auge da terceira fase do Renascimento onde muitas das principais obras, de grandes nomes[148] do movimento são produzidas.

A natureza das fontes desta tese é visual. É com a iconografia medieval, mais especificamente sobre como a morte é construída visualmente mobilizando o conceito de *meditatio mortis* – uma reflexão sobre a morte - na Península Itálica, no recorte proposto que a seleção dos documentos foi realizada. Proponho aqui refletir sobre o movimento renascentista como uma espécie de motor para a produção de imagens. Ao debate conceitual sobre a imagem e ao trato metodológico com as fontes, serão ofertados o devido destaque no terceiro capítulo deste trabalho.

O conceito de representação é utilizado no subtítulo da tese. Faz parte do desenvolvimento desta tese analisar as imagens que sejam representações da morte a partir de diferentes símbolos e que promovam a reflexão e meditação sobre a morte a partir de seu uso. Para isso, é importante definir o conceito de representação utilizado para a construção deste trabalho.

Representação é um conceito utilizado no cotidiano, é um recurso que por meio de alguma prática torna um objeto (uma pessoa, um animal, uma ideia) presente. Segundo Stuart Hall[149], a representação é sobre construir sentido por meio da linguagem. E a linguagem é o

---

[147] Citação na língua original: "*Nevertheless, these political upheavals clearly triggered an ubiquitous crisis of confidence in the humanist culture that had created and nourished the distinctive identities of the independent city-states*". BROWN, Alison. Rethinking the Renaissance in the aftermath of the Italy's crisis. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 246-267. p. 247.

[148] Giorgio Vasari segmentou o movimento do Renascimento em fases e defende que a terceira compreende o seu auge técnico, esta é a fase de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio.

[149] HALL, Stuart. *Cultura e representação.* Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeira, Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

meio pelo qual pensamentos e ideias são representados em determinada cultura. Portanto, a linguagem é uma prática significante, por meio dela os signos e sentidos são representados e transmitem uma determinada mensagem. E a linguagem é construída por palavras, imagens, signos e símbolos que indiquem um determinado sentido para uma cultura. As imagens carregam signos e sentidos que precisam ser interpretados para serem compreendidos. Os sentidos das palavras, das imagens, dos significados das coisas são construídos por meio das representações. "As coisas não significam: nós construímos sentidos, usando sistemas representacionais - conceitos e signos." [150]

A sociedade medieval está fortemente amparada no visual. Não como simples representação ou ilustração, mas em níveis profundos de relação com o religioso. As imagens medievais são apontadas como um recurso mediador entre o homem e o divino[151]. Este é um argumento reproduzido com frequência na historiografia dedicada ao tema. A razão em me posicionar como mais uma autora a repetir este argumento é a demanda por tornar o mais evidente possível o poder dessas imagens e como estas carregavam em si a potência de serem elas mesmas o seu próprio discurso.

Jerome Baschet[152] elabora o processo de desenvolvimento da imagem no ocidente medieval. Para o autor a necessidade por representação do sagrado é o que amplia o uso de imagens e consequentemente o aumento de sua produção. Para a compreensão dessa demanda por imagens importou para Baschet um retorno aos séculos que correspondem ao fim da Alta Idade Média e a Idade Média Central. Os séculos X e XI são marcados pela diversificação de tipologia de imagens, este é o período de crescimento e construção de novos espaços físicos dedicados a adoração e culto a Deus.

As imagens enquanto pontes que permitem e facilitam um contato entre os fiéis e Deus recebem a partir dessa característica diversas abordagens de análises para entender o seu uso, o poder e impacto na subjetividade humana. Isto atribui à imagem o caráter de objeto, coisifica o que é visual. A materialidade das imagens, principalmente aqui estamos nos referindo as imagens religiosas, atribuem a sua qualidade de rito. Os homens e mulheres do medievo faziam uso das imagens, manipulavam-nas, concentravam nelas suas preces, seus ritos e diante delas se autoflagelavam, praticavam penitências, rememoravam os mortos, contemplavam e adoravam a Deus.

---

[150] *Ibid.* p. 48
[151] DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem:* uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.
[152] BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal:* do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

Baschet recupera a proposta de Gregório Magno em que há uma tríade de justificações das imagens[153]. Gregório propõe que a imagem medieval tinha a potência de assumir três intencionalidades. A imagem era capaz de instruir, rememorar e emocionar. Na instrução encontramos o caráter pedagógico, que no caso das imagens religiosas, por vezes se inspiravam nas narrativas bíblicas para contar uma história, ensinar uma lição, materializar algum ensinamento. Com a justificação de rememorar, a imagem retomava algum acontecimento, alguma personalidade ou algum elemento sagrado, era capaz de ser um recurso para recuperar e preservar a memória, seja ela religiosa, pessoal ou até mesmo de uma instituição. E por último, a imagem era capaz de emocionar, alcançava o profundo da subjetividade e complexidade da psicologia humana. Talvez seja a justificativa mais complexa de dimensionar, e por isso também a imagem é este rico recurso utilizado com as mais diversas intencionalidades. Esta tríade se apresenta como uma proposta profunda para a análise das imagens do período medieval. E por esta razão, a união destes três verbos feita por Gregório Magno no século VI foi escolhida como título desta tese.

A imagem religiosa cristã não é só representação, ela também é presença. Enquanto presença a imagem se torna independe de outro recurso para ser compreendida ou apropriada para qualquer finalidade. Daniel Russo[154] elabora uma vasta exposição de correntes teóricas e possibilidades de interpretação da imagem, de seu conceito e seus usos. A partir de um panorama conceitual aprofundado sobre a imagem, o autor desenvolve o argumento da intransitividade da imagem, desvinculando-a de um lugar de compreensão e apropriação sempre amparado nos textos, ou a partir do processo inteligível e interpretativo.

> Do ponto de vista da imagem, substitui-se a ideia de representação, fundada na concepção transitiva da imagem, pelo conceito de presença, que remete, por sua vez, a uma concepção intransitiva, imanente, liberada de qualquer submissão ao que quer que seja, estando no lugar apenas dela mesma[155].

As imagens e a liturgia andam acompanhadas, principalmente por razão do processo de rito que atravessam estes dois elementos no desenvolvimento das práticas religiosas. A liturgia é a formalização de um ritual, construído a partir de uma repetição e fundamentada em ritos

---

[153] *Ibid*., p. 485.

[154] RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210. Acesso em: 7 jun. 2025.

[155] RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011. p. 46. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210. Acesso em: 7 jun. 2025.

específicos com finalidades e orientações sequenciais e pré-determinadas. A liturgia, assim como as imagens cristãs desenvolvem narrativas, apresentam personagens e direcionam cultos. As imagens religiosas possuíam o poder de prolongar a memória da liturgia, além de materializar o rito e tornar a sua apreensão mais didática. Essa é umas das possibilidades que favorecem a interpretação das imagens como a bíblia dos iletrados no contexto medieval, mas que de forma muito rasa reduz as imagens apenas a ilustrações. "Ainda que se recorra, então, a diversas fontes das Escrituras e exegéticas que legitimam a figuração, a imagem constitui uma criação original, sintética, que não pode ser reduzida ao estatuto de ilustração de um versículo bíblico"[156].

A partir do século XI, com o crescimento de construções de igrejas, dos mais variados tamanhos e contando com diversos orçamentos, cresce juntamente a demanda por ornamentar estes espaços com imagens religiosas, e é nas igrejas que se concentram a princípio esse tipo de imagem. Baschet realiza a distinção de três tipos de igrejas[157]. A Igreja material, o espaço físico que seria a representação da Igreja celeste, assim como também representa a Igreja espiritual. Ao crescente número da Igreja material, se ancora também a crescente demanda e produção de imagens, inicialmente impulsionadas pela funcionalidade prática de decorar e estarem expostas nas igrejas. Mas seus usos e potências não se limitam ao ornamento.

A imagem ocupa o lugar da subjetividade, do complexo percurso que a sensibilidade humana construiu com a religiosidade e com o imaginário. E quanto ao que ocupa este lugar no imaginário e no espiritual, há ainda a importância do signo, do símbolo e de elementos abstratos que possuem grande apelo e uso no período medieval. O conceito de imagem-objeto só possui sentido na Idade Média devido seu caráter de presença, que agrega o imaginário e espiritualidade na materialidade da imagem.

Os séculos XII e XIII valorizaram o caráter espiritual das imagens. São Tomás de Aquino[158] afirma por exemplo que o culto à imagem de Cristo é tão legítimo quanto o culto ao

---

[156] BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal:* do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 495.

[157] *Ibid*., p. 486.

[158] São Tomás de Aquino em uma das questões que compõe a terceira parte de sua obra Suma teológica, escrita no século XIII elaborou um argumento que condena a idolatria em sua prática esvaziada de relação com o verdadeiro Deus. Para ele o culto à imagem só se tornava viável quando a referência é a imagem de Cristo e a partir dela se materializa o culto ao próprio Cristo. "E entre esses dois movimentos há a diferença seguinte: o primeiro movimento, pelo qual nos aplicamos a uma imagem, enquanto uma determinada coisa, difere daquele pelo qual nos aplicamos ao ser a que ela pertence; ao passo que o segundo movimento, cujo objeto é a imagem como tal, é idêntico ao que tem por objeto o ser ao qual ela pertence. Donde, pois, devemos concluir, que à imagem de Cristo, enquanto uma determinada coisa, por exemplo, madeira esculpida ou pintada, nenhuma reverência é prestada, por que reverência só é devida à natureza racional. E daí resulta que lhe prestamos reverência só enquanto imagem. Donde se segue que a mesma reverência é prestada à imagem de Cristo e ao próprio Cristo. Sendo, portanto, Cristo adorado com adoração de latria, consequentemente a sua imagem deve

próprio Cristo, a partir de então o culto a imagem e ao que ela representa passam a ser indissociáveis. É nesse sentido que a imagem evoca ainda a presença e se transforma em um recurso visual que expressa o que é mágico, metafísico e espiritual.

> O conceito de imagem-presença, retirado de sua esfera de aplicação imediata, mostra-se, pois, de uma utilidade profunda para pensar as relações travadas pela imagem com seu exterior, quer ele seja o espectador, quer ele seja, ainda mais afastado, o mundo externo[159].

Considerar as imagens apenas a partir de seu recurso pedagógico reduz a função das imagens. Muitas imagens demandavam de repertório para sua compreensão, para que fossem atingidos os objetivos e intencionalidades originais de sua encomenda e produção. Ainda que muitas fossem produzidas para o consumo e apropriação do público leigo, e por leigo no período medieval entende-se em muitas situações o que se opõe ao clero, e não necessariamente ocupam um lugar em que o saber deve ser analisado de forma hierarquizada. Além disso, muitas imagens estavam localizadas em espaços que somente o próprio clero tinha acesso[160]. Por esta razão é importante, ao realizar a análise iconográfica, levar em consideração não apenas a imagem, mas também informações sobre quem a mandou produzir, com qual intencionalidade, para dispor em qual lugar, para ser vista por quantas pessoas, para um uso público ou privado.

2.2 A PESTE NA ITÁLIA, UM OLHAR DEMOGRÁFICO

A Peste matou entre 75 e 200 milhões de pessoas se considerarmos um contexto intercontinental[161]. A historiografia concentra suas análises sobre uma perspectiva sobretudo eurocentrada. Há trabalhos que consideram as relações e conexões em uma escala global e que analisam os percursos da doença, sua disseminação, velocidade de contágio, letalidade e respostas e consequências sociais, culturais e políticas diante das crises epidêmicas. A obra de Bruce Campbell oferece um viés em macro escala pensando na Peste a partir de uma história que conecta parte significativa da Europa, a Ásia menor e o norte da África. A

---

ser adorada também com adoração de latria". AQUINO, São Tomás de. Suma Teológica. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

[159] RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011. p. 70. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210. Acesso em: 7 jun. 2025.

[160] BELTING, Hans. *Semelhança e presença:* a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2010.

[161] CAMPBELL, Bruce. *The Great Transition:* Climate, Disease and Society in the Late-Medieval World. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

perspectiva favorecida por Campbell considera a importância das relações comerciais construídas entre Europa e Ásia aquecidas no século XIV. Esta abordagem levanta dados ambientais para problematizar o quanto questões climáticas e as relações do ser humano com o meio ambiente influenciaram nos direcionamentos da pandemia. O autor, que possui formação acadêmica em Geografia, agrega a partir de diferentes abordagens para a compreensão da temática da crise de Peste no contexto medieval. Considerei a interdisciplinaridade provocada por essa obra uma valiosa fonte bibliográfica para a análise de diferentes camadas sobre a crise, sobretudo no que corresponde as questões demográficas, climáticas e biológicas, que em conjunto colaboraram para as proporções globais assumidas pela doença no final da Idade Média.

O historiador norueguês Ole Benedictow[162] aborda as especificidades que se destacam nas principais regiões atingidas pela Peste, considerando o período em que a doença alcançou cada local e as prováveis rotas de avanço do contágio. Para a visualização dos caminhos percorridos pela doença o autor desenvolveu um mapa cuja proposta didática é excelente e nos oferece a percepção sobre o quão conectadas estavam diversas regiões do globo em meados do século XIV.

[162] BENEDICTOW, Ole. *The complete history of the Black Death.* New York: The Boydell Press, 2021.

Figura 3 – Mapa do avanço geográfico da Peste Negra no século XIV

Fonte: BENEDICTOW, Ole. The complete history of the Black Death. New York: The Boydell Press, 2021

O mapa nos fornece a leitura sobre a importância das navegações e o comércio promovido pela circulação de pessoas pelos mares. Ao considerarmos a Europa ocidental percebemos que as primeiras regiões contaminadas pela Peste em 1347 são regiões portuárias, as ilhas do extremo leste como o Chipre, Creta e demais ilhas gregas; ilhas que fazem parte da Península Itálica como Sicília, Sardenha e Córsega; assim como a ilha de Maiorca, mais a oeste do Mediterrâneo, e que atualmente é parte da Espanha.

Podemos perceber que não foi apenas nas regiões em torno do Mar Mediterrâneo que foram identificadas presença da Peste em 1347. Outras regiões litorâneas em torno do Mar Negro e o Mar Cáspio também já tiveram o contato com a doença. Sobretudo dado a proximidade com a região entre esses dois mares, que corresponde ao atual sudoeste da Rússia, onde está localizada a cidade portuária de Caffa, frequentemente referida na literatura sobre a Peste e reconhecida como a porta de entrada para a doença no contexto europeu ocidental. Ao observarmos o mapa percebe-se que esta região já teve contato com a Peste em

1346 e o contágio foi se disseminado inicialmente pelo mar e posteriormente avançando pelo interior dos continentes.

Para esta tese interessam as análises que envolvem a Península Itálica, neste sentido Benedictow separa a Península em alguns segmentos: o Mediterrâneo, o nordeste da Itália (considerando especialmente a costa do mar Adriático e Veneza) e a Itália em sua totalidade. Para entendermos as rotas de contágio, elas se iniciaram em 1347 partindo das ilhas mediterrâneas em direção ao continente, atingindo inicialmente grandes cidades com proximidade do litoral e de grande importância comercial, como Gênova, Pisa, Veneza e Messina. E em 1348 a doença alcança a totalidade da Península, assim como grande parte da Europa ocidental, norte da África e o litoral da Ásia menor. O autor considera que a medida que a doença se interioriza e avança para o norte da Europa, os dados demográficos se tornam mais escassos e encontrados geralmente nas crônicas, que exigem um refinado nível de criticidade nas análises destas enquanto fontes para estudos de demografia.

A Península Itálica era densamente povoada e abrigava as maiores cidades do ocidente europeu. As comunas italianas enfrentavam problemas comuns em grandes cidades, como a fome e subnutrição[163]. No contexto medieval é importante salientar o quanto as cidades, ainda que altamente urbanizadas, dependiam do que era produzido no meio rural em níveis profundos de garantia de alimentação para a população. Benedictow aponta ainda que a escassez de grãos devido a baixas safras e condições climáticas desfavoráveis para a agricultura resultaram em fome e na insatisfação da população. Estes pontos são também aprofundados por Campbell que ao se debruçar diante das análises biológicas, ambientais e climáticas sobre o período pré-pandemia, relaciona o desenvolvimento e as proporções da doença com os elementos ligados ao meio ambiente. Neste sentido, Mário Bastos[164] pontua ainda as relações que a epidemia de Peste possuiu com a cultura alimentar das populações. Bastos ressalta como os períodos de crises de abastecimento de grãos e a fome estão aproximados dos períodos mais críticos de mortalidade por doenças como a Peste Negra.

Além de tais questões, a insatisfação popular gerada por um contexto generalizado de crise também configura em fator intensificador para a propagação da doença. A rapidez do contágio na Península Itálica ainda contou com a ajuda da forte conexão comercial estabelecida entre as grandes comunas e as demais que se construíram ao seu redor e

---

[163] GIOVANNINI, Fabio. Archeologia e demografia dell'Italia medievale. *Popolazione e storia*, [*s. l.*], v. 3, n. 2, p. 63-81, 2002. Disponível em: https://popolazioneestoria.it/article/view/184. Acesso em: 7 jun. 2025.

[164] BASTOS, Mário Jorge da Motta. *O poder nos tempos da peste (Portugal - séculos XIV/XVI)*. Niterói: EdUFF, 2009.

formavam uma complexa rede urbana. Benedictow estabelece um caminho percorrido pela doença e propõe a seguinte ordem:

> [...] a Peste Negra chegou à Itália no porto de Messina, na Sicília no início de junho de 1347 com duas galeras genovesas retornando de Kaffa. Elas contaminaram a Sicília, Sardenha e Córsega, e finalmente sua cidade natal no período de cerca de 2 a 20 de junho. Gênova foi a primeira localidade no continente italiano a ser contaminada pela Peste Negra. Quando, no final de julho, a contaminação das grandes ilhas se desenvolveu em epidemias assustadoras, a Peste Negra foi transportada com refugiados da peste de Messina através do estreito para a cidade de Reggio na ponta ocidental da Calábria e possivelmente aldeias próximas, e da Córsega para Elba I. ou diretamente para a importante cidade portuária de Piombino do outro lado do estreito. Veneza foi contaminada pela infecção da peste quando o comboio principal chegou, por volta de meados de novembro (tradução nossa)[165].

Houve ainda sucessivas ondas de propagação em 1348 que disseminou o contágio da doença entre outras comunas e regiões da Península. As possíveis causas de uma disseminação muito intensa, mas de forma mais lenta, e em grande proporção dos surtos de Peste na Península Itálica se devem às suas configurações específicas urbanas. Benedictow desenvolveu uma comparação entre duas grandes e importantes penínsulas do ocidente europeu a fim de reforçar a especificidade do caso italiano. A Península Itálica tinha menos da metade do tamanho da Península Ibérica, porém sua população era superior em número, e uma densidade populacional três vezes maior. A densidade demográfica amplifica o número de contaminados, mas não a velocidade de propagação da doença. A Peste Negra levou mais tempo para cobrir a Península Itálica do que a Península Ibérica. A alta densidade populacional é um facilitador da disseminação, mas também prolonga o processo epidemiológico e aumenta o período de pandemia naquela região.

O processo de recuperação após os primeiros e principais surtos da doença também foram lentos, o número de casamentos aumentou e assim também a taxa de fertilidade, levando ao crescimento da natalidade. É importante ressaltar que na década de 1350, ainda que a passos lentos, a população já se manifestava em tentativa de recuperação populacional, porém era alta a taxa de mortalidade infantil dada a vulnerabilidade das crianças ao contágio

---

[165] Citação na língua original: "[…] *the Black Death arrived in Italy in the harbour of Messina in Sicily in early June 1347 with two Genoese galleys returning from Kaffa. ey contaminated Sicily, Sardinia and Corsica, and finally their hometown in the period of about 2–20 June. Genoa was the first locality on the Italian mainland to be contaminated by the Black Death. When, at the end of July, the contamination of the big islands had developed into frightening epidemics, the Black Death was transported with plague refugees from Messina across the narrow strait to the town of Reggio on the western tip of Calabria and possibly nearby villages, and from Corsica to Elba I. or directly to the important port town of Piombino just across the strait. Venice was contaminated by plague infection when the main convoy arrived, around mid-November*". BENEDICTOW, Ole. *The complete history of the Black Death.* New York: The Boydell Press, 2021. p. 236.

da Peste[166], o que a longo prazo dificultava a recuperação holística da sociedade, considerando que havia uma forte demanda de contingente humano para suprir as necessidades do mundo do trabalho, seja no contexto rural ou urbano.

A taxa de mortalidade imposta pela doença possui uma variável nos censos realizados a partir da contagem de pessoas que pagavam impostos urbanos, podendo ter chegado a 65% só em Florença. Para Benedictow, considerar a taxa da mortalidade na Península em sua totalidade não é factível, devido a base de dados demográficos não cobrirem todas as comunas, nem todas as áreas rurais. Além disso, o autor constata também que o destaque ofertado as regiões urbanas da Península e as especificidades da Peste nestas áreas não significam que o campo sofreu menos com a doença ou possui uma taxa de mortalidade menor. Ele acrescenta ainda que proporcionalmente, ainda que a população da Península antes da pandemia fosse expressivamente superior as demais do ocidente europeu, a taxa de mortalidade italiana não se conclui mais elevada em relação as outras regiões do continente.

> Também os dados de mortalidade italianos mostram que a Peste Negra, como epidemias de peste posteriores, se espalhou pelo menos tão poderosamente no campo e em áreas escassamente povoadas quanto em cidades e vilas, e tendencialmente de acordo com o padrão específico de peste de correlação inversa entre densidade populacional e mortalidade. Os dados de mortalidade italianos não são diferentes das taxas de mortalidade urbana e rural em outros lugares do sul da Europa, na Espanha (acima) ou na Provença, centro-sul da França ou no Condado de Saboia (abaixo). A suposição de que o sul da Itália sofreu taxas de mortalidade mais baixas do que a Toscana ou o Piemonte não tem base factual (tradução nossa)[167].

O autor reuniu uma série de cronistas medievais e considerou as fontes tributárias da região da Toscana, analisando o caso de algumas comunas e abarcou as regiões urbanas e rurais. Em seu trabalho, Benedictow expôs toda a problemática de acesso às informações demográficas e a dificuldade de extrair com a maior veracidade possível dos relatos nas crônicas da época. Dado os obstáculos metodológicos ele propôs em tabela a seguinte conclusão quantitativa sobre a mortalidade causada pela Peste Negra na Toscana.

---

[166] JEDWAB, Remi; JOHNSON, Noel; KOYAMA, Mark. Pandemics and cities: Evidence from the Black Death and the long-run. *Journal of Urban Economics*, [*s. l.*], v. 139, p. 1-77, 2024. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0094119023000980. Acesso em: 7 jun. 2025.

[167] Citação na língua original: "*Also the Italian mortality data show that the Black Death, as later plague epidemics, spread at least as powerfully in the countryside and in sparsely populated areas as in towns and cities, and tendentially according to the plague-specific pattern of inverse correlation between population density and mortality. Italian mortality data are not different from urban and rural mortality rates elsewhere in Southern Europe, in Spain (above) or in Provence, south-central France or the County of Savoy (below). The assumption that southern Italy suffered lower mortality rates than Tuscany or the Piedmont has no factual basis*". BENEDICTOW, Ole. *The complete history of the Black Death.* New York: The Boydell Press, 2021. p. 730.

Figura 4 – Estimativas da mortalidade durante a Peste Negra na Toscana

Town or contado	Pre-plague population	Post-plague population	Population mortality %
Florence, city	92,000	37,000	c. 60
Florence, contado	280,000	110,000	c. 60?
[Florence, Comune	372,000	147,000	60?]
Le Sei Miglia of Lucca	16,330	5,595	65.7
Lucca, contado, village of Camaiore	171	16	90.6
Lucca, contado, 3 hamlets of Massa Pisana	162	48	70.4
Lucca, contado, hamlet of Montecantinello	30	2	93
San Gimignano, town	7,296	2,499	65.8
San Gimignano, contado	4,145	1,968	52.5
[San Gimmignano, Comune	11,441	4,467	61.0]
Prato city, 2 of 8 wards	2,436	1,432	58.8
Prato contado, 59 villages	7,770	3,992	49.5
Siena, city	42,000	15,000	63.3
Siena contado, village of Sasseforto	720	< 200	c. 73.6
Siena contado, village of Montemassi	950	< 200	c. 81.8
Totals without Florence	82,040	30,947	62.3
Totals with Florence	454,040	177,947	60.8

Fonte: Benedictow página 723

Ao analisarmos esses números e as reflexões que o autor propõe, chegamos em uma taxa de mortalidade na região da Toscana de 60% da população. Um número expressivamente alto e que ainda resultou em consequências secundárias, como o aumento da fome e a morte de pessoas atingidas por outras enfermidades ocasionadas pela falta do devido tratamento e inviabilidade de cuidados, devido a escassez de pessoal para trabalhar nas áreas relativa à saúde. Os dados ainda reforçam o argumento de que o campo sofreu intensamente os impactos da doença, o que desfavorece uma perspectiva que associa o aumento da taxa de mortalidade com o nível de urbanização e povoamento de determinada região. A partir de trabalhos como os de Campbell e Benedictow podemos analisar e compreender que não apenas um fator, como a urbanização, se tornou responsável pela proporção da pandemia, mas sim um conjunto destes.

A pesquisadora Monica Green[168] possui uma vasta produção sobre a Peste. Em sua abordagem, ela privilegia a História Global e a conexão de diversas regiões do globo em torno de uma mesma temática, a autora aponta as consequências a longo prazo geradas pela pandemia. Tais consequências de maior duração, como a redução da desigualdade e a

[168] A autora foi referência no Capítulo 1 desta tese para tratar especificamente sobre questões relativas à doença em termos biológicos.

distribuição da riqueza, alteraram o tecido social e econômico da Itália nos séculos subsequentes. Para Green estas mudanças podem ser observadas nas políticas europeias e asiáticas e devem ser reconsideradas pela historiografia. A autora indica que as narrativas históricas em torno do impacto da Peste são complexas e interconectadas[169]. Para esta pesquisa importa compreender como o cenário de crise da doença impulsiona a criação de imagens que possui em sua temática uma conexão com o que foi vivenciado. Entendemos aqui como a produção visual não pode ser analisada deslocada dos fenômenos históricos que a antecedem e que são contemporâneos à criação, e que esta produção de imagens faz parte da recuperação da sociedade.

O movimento renascentista contribuiu para o desenvolvimento e recuperação da crise causada pela pandemia em termos quantitativos. A recuperação da sociedade não se construiu apenas a partir do aumento demográfico e gradativa reconstrução das cidades. Os avanços técnicos e científicos propostos pelo movimento, como estudos sobre anatomia, medicina e a racionalização espacial e urbana, favoreceram um cuidado especial com a doença. Uma maior preocupação sanitária foi desenvolvida, ao contrário do que se estabeleceu como senso comum, onde acreditava-se que não havia qualquer hábito de higiene, ou medidas protetivas contra a doença, e definição de meios para evitar ou minimizar o contágio. Inclusive a racionalização sobre os meios de contágio e como se proteger da doença aparece na iconografia que será analisada adiante. Quarentenas foram recomendadas, pois mais do que buscar curar uma doença, a tecnologia em desenvolvimento da época estava buscando entender suas causas e as origens. Nas cidades italianas muitas medidas foram tomadas conforme a doença avançava, como por exemplo proibição de viagens e enterramentos com caixão fechado.

> Após 1450, a população, devastada pela recorrente praga letal que teve seu primeiro contato na Itália via Sicília em 1347, aumentou mensuravelmente. A população de Florença, que era de mais de 100.000 antes de 1348 e caiu para menos de 40.000 na primeira metade do século XV, aumentou para 60.000 em 1552. A população pré-peste de Veneza, estimada em 110.000, caiu para 85.000 em 1422 e depois aumentou para 150.000 em 1548. Verona experimentou um crescimento semelhante, de 20.000 em 1409 para 46.000 em 1545. Ainda mais dramática foi a recuperação na Sicília, cuja população, particularmente nas cidades de Palermo, Siracusa e Messina, quase dobrou na segunda metade do século XV. O crescimento populacional foi atribuído

[169] GREEN, Monica. A new definition of the Black Death: Findings and Historical interpretations. *De Medio Aevo,* [*s. l.*], v. 11, n. 2, p. 139-155, 2022. Disponível em: https://hcommons.org/deposits/item/hc:50219/. Acesso em: 7 jun. 2025.

> ao declínio da mortalidade relacionada à peste e ao aumento da imigração (tradução nossa)[170].

Conclui-se, portanto, que no decorrer do movimento renascentista, entre os séculos XIV e XVI, ainda que com pontuais e localizados surtos da doença, a população da Península Itálica viveu uma tendência de recuperação demográfica. O aumento populacional não foi decorrente de uma cura da doença, mas da diminuição do contágio possibilitada por uma imunidade de rebanho conquistada por um longo tempo de exposição ao vetor da doença. Além disso, um maior conhecimento sobre as características biológicas da doença e tomada de medidas públicas a fim de conter a disseminação, e o próprio avanço e exaustão da potência de letalidade da doença contribuíram para a contenção dos danos causados pela Peste.

Para Campbell, a alta mortalidade contribuiu para o ritmo de recuperação no pós-crise. Com uma menor população nas comunas, consequentemente o desemprego diminuiu e a oferta de alimentos para aqueles que sobreviveram aumentou. O contexto de recuperação social contou ainda, segundo o autor, com o aumento da variedade da dieta daqueles que sobreviveram à crise de Peste, devido a diminuição da população e recuperação da produtividade agrícola.

> Durante o século XV, os camponeses comiam, bebiam e se divertiam mais intensamente do que nunca, criando assim trabalho para moleiros, padeiros, malteiros e cervejeiros. Em uma época em que a morte súbita era onipresente, a maioria levava sua religião a sério e investia pesadamente na construção de igrejas e devoção privada. À medida que o clima esfriava, eles se vestiam mais agasalhados e reconstruíam suas casas e edifícios agrícolas. Uma minoria trabalhava arduamente, acumulava terras, propriedades e bens materiais e contratava empregados domésticos e agrícolas[171].

---

[170] Citação na língua original: "*After 1450 the population, devastated by the recurring lethal plague that had first entered Italy via Sicily in 1347, increased measurably. The population of Florence, numbering more than 100,000 before 1348 and plummeting to less than 40,000 in the first half of the fifteenth century, rose to 60,000 by 1552. The preplague population of Venice, estimated at 110,000, plunged to 85,000 by 1422 and then increased to 150,000 by 1548. Verona experienced similar growth, from 20,000 in 1409 to 46,000 by 1545. Even more dramatic was the recovery in Sicily, whose population, particularly in the cities of Palermo, Siracusa, and Messina, nearly doubled in the second half of the fifteenth century. Population growth has been attributed to declining plague-related mortality and increased immigration*". HUGUES, Diane O. Bodies, disease and society. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* The short Oxford History of Italy. New York: Oxford University Press, 2004. p. 103-124. p. 105.

[171] Citação na língua original: "*During the fifteenth century, country people ate, drank and made merry more heartily than ever before, thereby creating work for millers, bakers, maltsters and brewers. In an age when sudden death was omnipresent, most took their religion seriously and invested heavily in church building and private devotion. As the climate cooled, they dressed more warmly and rebuilt their houses and farm buildings. A minority worked industriously, amassed land, property and material possessions and hired domestic and farm servants*". CAMPBELL, Bruce. *The Great Transition:* Climate, Disease and Society in the Late-Medieval World. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 383.

O parágrafo acima traz informações pertinentes sobre a experiência de retomada e recuperação social após um período pandêmico. Experenciamos algo semelhante com o avanço da vacinação e o retorno de uma sociabilidade a partir da queda do contágio e mortalidade da COVID-19. O contexto pós-pandêmico pode sim ser um momento de intensidade das vivências e experiências relacionadas às práticas culturais, festivas e também religiosas. Campbell associa ainda que o retorno das atividades cotidianas reforçou a relação das pessoas com a religiosidade devido a presença iminente da morte. Portanto, tanto as festividades e o aumento no consumo de comidas e bebidas, quanto as práticas religiosas foram favoráveis para a retomada econômica e recuperação social, gerando empregos e movimentando a economia da época. Seja em uma maior produção de pão e cerveja, ou seja, construindo cada vez mais igrejas e aumentando também a demanda por imagens.

O sucessivo crescimento do poder econômico da população, e o aumento de empregos e desenvolvimento da economia italiana, tornou a recuperação da Península como uma das mais expressivas do ocidente no contexto pós crise. O avanço da economia também pode ser analisado a partir da produção de imagens, uma vez que os artistas são trabalhadores urbanos, formavam guildas, ocupavam os ateliers que eram espaços de sociabilidade, ensino e produção de obras. A produção imagética movimentou a economia local com o crescimento das relações de mecenato.

Segundo Campbell, a Península Itálica recuperou entre meados do século XV a sua antiga prosperidade econômica, com um aumento expressivo do ganho per capita. Este período é associado à uma era de grande prosperidade da economia e também de desenvolvimento artístico. No entanto, a partir do século XVI os níveis de urbanização na Península começaram a diminuir em consequência de um esfriamento econômico e uma diminuição das atividades comerciais.

A Península Itálica foi uma das principais portas de entrada para a atuação e desenvolvimento catastrófico da Peste no ocidente europeu. Busquei evidenciar com as bibliografias aqui apresentadas o quanto esta foi uma doença devastadora e com grande potencial de expansão geográfica, atingindo regiões em três continentes. Ainda que densamente povoada e abrigando as maiores cidades da Europa, a Peste em terras italianas não foi expressivamente mais letal em comparação com outras regiões do ocidente europeu. Contudo, a especificidade que a Península carrega, se encontra em surtos da doença mais prolongados, e que atingiram com intensa força tanto as áreas urbanas quanto as rurais. E este contexto de crise germinou um movimento marcado por intencionalidades de transição e

valorização da potência da criação humana. O pano de fundo que busco analisar o Renascimento é o da crise de Peste, porém a intenção no desenvolvimento do argumento da tese não é se concentrar em um debate sobre o movimento e seus significados e acontecimentos, mas entendê-lo como uma proposta de fundamentação de desenvolvimento e produção de imagens. E tornando o objeto ainda mais específico, a seleção das imagens seguiram o critério de serem representações da morte que conduzem a uma meditação sobre a mesma. E a partir dessas imagens proponho uma reflexão sobre a multiplicidade iconográfica da morte e seus usos religiosos, considerando a pandemia de Peste como impulsionadora para estas imagens.

3 AS CATEGORIAS DE IMAGENS DA MORTE – OS TEMAS MACABROS

> [...] era tão grande o número dos que faleciam, de dia e de noite, na cidade, que provocava estupefação escutar, e ainda mais ver, o que ocorria. Tão grande era o número de mortos que, escasseando os caixões, os cadáveres eram postos em cima de simples tábuas. Não foi um só o caixão a receber dois ou três mortos simultaneamente. Também não sucedeu uma vez apenas que esposa e marido, ou dois e três irmãos, ou pai e filho, foram encerrados no mesmo féretro. [...] A tal estado chegou a coisa, que não se tratava, quanto aos homens que morriam, com mais carinho do que se trata agora das cabras, [...] e eles eram empilhados como as mercadorias nos navios; cada caixão era coberto, no fundo da sepultura, com pouca terra; sobre ele, outro era posto, o qual, por sua vez, era recoberto, até que se atingisse a boca da cova, ao rés do chão[172].

A convivência entre vivos e mortos quando intensificada pelos ecos da Peste trouxe para a sociedade termos e perspectivas que até então não eram tão comuns. Este é o caso dos temas macabros. Segundo Johan Huizinga, o termo macabro, em francês *macabré*, surgiu no século XIV a partir da Dança Macabra do *Cemitério dos Santos Inocentes*, em Paris[173]. Para o autor, a presença do termo é um dos fatores que contribuem para a perspectiva negativa, temerosa e até assustadora, associando a morte com o horror. Esta perspectiva é levada até a nossa contemporaneidade, inclusive para disseminar a ideia, no senso comum, de que a Idade Média pode ser resumida aos adjetivos negativos, ao atraso e também à morte, concepção reforçada e difundida pelos ideais renascentistas e humanistas. A crise da Peste marca também a concepção histórica deste período e a palavra "macabro" sintetiza muito dessa concepção de terror, mas também de advertência. Os temas macabros são, sobretudo, o que a partir do terror avisam do perigo e da iminência da morte. Eles são elaborados com a intencionalidade de causar sensações intensas, desconfortáveis, medo, reflexão sobre a vida e lembrança da nossa mortalidade.

A morte não se apresenta imageticamente no contexto medieval italiano de uma única forma. Não há uma singular maneira de elaborar visualmente o tema da morte. A partir da

---

[172] BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Tradução De Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1971. p. 17-18.

[173] O Cemitério dos Santos Inocentes se localizava na área central de Paris. Ele não era apenas um local destinado a enterrar os mortos, ali as pessoas socializavam, realizavam transações comerciais, cultos religiosos. Era um espaço de grande movimentação e importância para a dinâmica social de uma das cidades mais povoadas da Idade Média. O cemitério aparece nas fontes desde o período merovíngio e teve suas atividades encerradas em 1780. Nele se localizava o primeiro exemplar da Dança Macabra, datada de 1424, uma imagem com cerca de 20 metros de extensão que ocupava a parte interna de um dos muros do cemitério e representava por volta de 30 personagens. O autor do exemplar pioneiro da Dança Macabra é desconhecido, porém em 1480 o editor parisiense Guyot Marchand reproduziu em xilogravura a obra original. Destruída parcialmente em 1529 e depois, totalmente, em 1669, o que se conhece da Dança Macabra do *Cemitério dos Santos Inocentes* se deve às reproduções de Marchand que estão preservadas e integram o acervo da Biblioteca Municipal de Grenoble, cidade do sul da França. SCHMITT, Juliana. O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, [*s. l.*], n. 3, p. 233-253, 2017. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaara/article/view/139433. Acesso em: 7 jun. 2025.

identificação de uma diversidade de tipos gráficos, pictóricos e até mesmo simbólicos de representar o mesmo tema no mesmo contexto histórico é que ocorreu a mobilização e seleção das fontes visuais dessa pesquisa. A morte é plural e este foi o ponto de partida para a definição do recorte das imagens aqui analisadas. Mas quais seriam as diversas maneiras de representar este tema dentro do recorte proposto? Neste sentido, foram observadas e definidas duas categorias para diferenciar as fontes elencadas: o macabro e o religioso. Contudo foi necessário buscar o que ancorava a seleção do corpus documental, para fundamentar o olhar para as fontes em termos mais profundos. Para isso, foi encontrado no conceito de *meditatio mortis* a perspectiva que envolve todas as imagens analisadas.

O conceito de *meditatio mortis*[174] foi pertinente para a análise pretendida, pois primeiramente importa destacar a relevância da reflexão sobre a morte. Filosofar, meditar e refletir sobre a morte é uma necessidade desenvolvida pela sociedade e encontrada em diversos recursos, para nós importa pensar o *meditatio mortis* nas imagens italianas do recorte proposto. A meditação sobre a morte, segundo Maria del Carmem García Herrero e Maria Isabel Falcón Pérez, se desenvolveu a partir de fenômenos sociais que evocavam a morte de forma constante. Como é o caso das epidemias de Peste dentro do recorte temporal analisado. Para García Herrero e Falcón Pérez há a presença de um sentimento coletivo associado ao macabro que indicava o quanto as pessoas não só estavam cientes da morte, mas também se envolviam com ela em seus cotidianos, celebrações, ritos e manifestações religiosas e culturais. Isso sugere uma meditação coletiva sobre a morte, onde a inevitabilidade da mortalidade foi reconhecida e contemplada.

Meditar sobre a morte é um exercício, uma necessidade que a sociedade desenvolveu a partir de uma demanda e constante presença do tema. Para tal necessidade foi elaborado como recurso de meditação e de ritos, imagens, textos, músicas, entre outras formas de manifestação cultural ou artística que provoquem não somente o ensino sobre o bem morrer, como é o caso das *Artes Moriendi*[175], mas promova sobretudo uma constante reflexão sobre a morte, extrapola

---

[174] GARCÍA HERRERO, María del Carmen; FALCÓN PÉREZ, María Isabel. En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa. *En la España Medieval*, [*s. l.*], v. 29, p. 153-186, 2006. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0606110153A/21700. Acesso em: 7 jun. 2025.

[175] As *Artes Moriend*i são manuais literários que retomam o tema da morte. A finalidade não é apenas pedagógica, mas também meditativa. São versos, que também podem ser ilustrados e que provocam a constante necessidade de se pensar sobre a morte para que a pessoa esteja devidamente preparada para ela. Estes manuais se difundiram neste recorte, no período final da Idade Média e servem também de exemplo sobre como o tema da morte estava intensamente presente no cotidiano da população a partir de diversos formatos. Para uma leitura mais profunda sobre as Artes Moriendi consultar a seguinte tese de doutorado: SOUZA, Patrícia Marques de. *Las imagénes de la buena muerte:* perspectivas históricas y culturales sobre el Arte de Bien Morir (Siglo XV). 2023. Tese (Doutorado em História e Artes) – Facultad de Filosofia y Letras,

os usos pedagógicos sobre ritos e condutas diante da morte e eleva o tema para o campo filosófico.

Meditar sobre a morte é uma demanda da sociedade deste período e é este o elo que conecta todas as fontes que serão analisadas neste e no próximo capítulo. A ideia de *meditatio mortis* é proeminente desde a Antiguidade. Segundo Natanailtom Morador[176] o tema da morte faz parte da história da filosofia desde Platão e foram as escolas helenísticas que tornaram este tema uma reflexão diária. É desta reflexão constante que o termo *meditatio mortis* deriva. O conceito ganhou destaque durante a Idade Média, enfatizando a importância da reflexão diária sobre a morte em uma sociedade que como já foi bem destacado aqui vivenciou e produziu sobre o tema nos mais variados formatos. Morador analisou a obra de Michel de Montaigne, filósofo francês que no século XVI revitalizou esse conceito, encarando-o como um exercício espiritual para viver plenamente em meio às realidades da mortalidade elevada imposta para a sociedade do fim da Idade Média.

A reflexão sobre a morte é provocada pelo corpus documental desta tese. Neste capítulo, todas as imagens analisadas são afrescos em ambientes intencionalmente pensados para promover a reflexão sobre a morte e a disciplina da prática dos ritos. Os afrescos se encontram em um hospital, uma igreja e um oratório, no caso do oratório e da igreja, ambos são direcionados para cemitérios. Os espaços em que as imagens se encontram não são neutros e carregam juntamente com elas a intencionalidade de relembrar a morte. Importa também reforçar que dados os lugares em que estão expostas, por serem afrescos de grandes dimensões, as imagens deste capítulo foram destinadas para o uso e a apreciação coletiva.

Estas imagens podem ainda ser analisadas a partir do conceito de imagem-objeto de Baschet, dado o uso religioso que provoca a *meditatio mortis* e o foco em sua materialidade. O entendimento e uso das imagens estão ancorados em sua materialidade, ao espaço físico que ocupam e neste caso em utilizar esta imagem como um recurso de devoção, oração, punição e meditação. Ou seja, um uso religioso, filosófico que não se limita aos usos estéticos ou de representação da imagem. A imagem-objeto direciona o uso da imagem para o campo subjetivo e até mesmo emocional.

Universidad de Granada, Granada, 2023. Disponível em: https://digibug.ugr.es/handle/10481/88252. Acesso em: 7 jun. 2025.

[176] MORADOR, Natanailtom de Santana. A meditatio mortis montaigniana: de como filosofar é aprender a viver. *Griot*, [*s. l.*], v. 22, n. 2, p. 18-29, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/2801. Acesso em: 7 jun. 2025.

3.1 O TRIUNFO DA MORTE DO PALAZZO ABATELLIS

A primeira fonte analisada é *O triunfo da morte,* datada de 1446, de autor desconhecido, obra de grandes dimensões (600cm×642 cm). Por se tratar de um afresco, seu tamanho elevado revela as intenções de comunicação da imagem. Somado ao caráter imóvel que as pinturas em afrescos indicavam por princípio[177], uma imagem de seis metros de altura e largura, produzida para estar de forma definitiva em um determinado local, ela foi pensada e construída com a intencionalidade de comunicar com e afetar um número maior de pessoas.

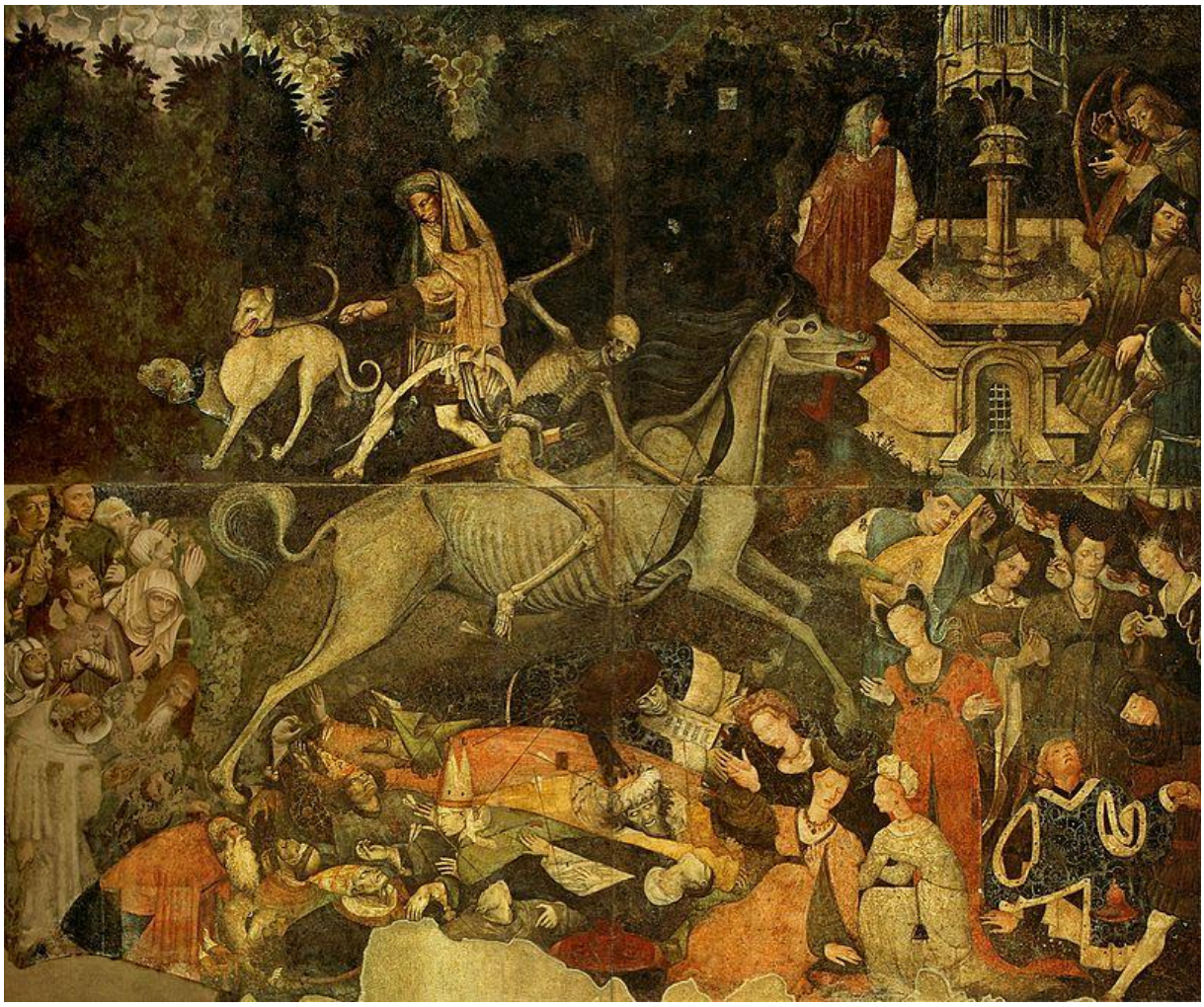
Os triunfos da morte compreendem um gênero de representação da morte que carregam especificidades. As origens desse tema estariam nos "*Versos da Morte*, do monge cisterciense Hélinand de Froidmont, compostos entre 1193 e 1197, na Dança Macabra (notadamente em sua linhagem espanhola), e no poema *Il Trionfo della Morte,* de Petrarca (publicado entre 1351 e 1374)"[178]. Nos triunfos, a morte é representada como vencedora, e recebe a unidade macabra, comumente construída pelo esqueleto que ceifa a vida, que doma um cavalo e que se apresenta de forma gloriosa. Além disso, o triunfo traz também o caráter da morte personificada e a referência da Morte, com uma identidade feminina e não como uma categoria geral de fenômeno.

---

[177] Os afrescos são pinturas murais que recebem este nome, pois, para serem realizadas, demandam uma técnica muito precisa na qual o pintor elabora a cena sobre a argamassa fresca, e os pigmentos devem ser especiais para tal técnica, pois podem prejudicar o trabalho idealizado. Além das especificidades de material, os afrescos contam também com a particularidade do tempo de trabalho, muito breve enquanto a argamassa estiver molhada. Uma vez seca, a cena não pode ser retocada pelo pintor. Portanto, segundo Giorgio Vasari, "[...] trabalha-se sobre argamassa fresca e não se abandona o trabalho enquanto não estiver acabado aquilo que naquele dia se queira fazer". VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 48. Por princípio ela não é uma técnica pensada na mobilidade, ou seja, pensada na possibilidade de transferência do conteúdo pintado para outros espaços. Embora este seja um recurso possível e utilizado até a atualidade, há afrescos que foram removidos de suas superfícies originais e são expostos em outros espaços, o afresco traz uma proposta mais fixa e de menor mobilidade, ao contrário dos painéis e retábulos por exemplo.

[178] SCHMITT, Juliana. *Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval.* Cadernos De Estudos Culturais, v. 8, p. 165-176, 2016. p.174

Figura 5 – O Triunfo da Morte, 1446, autor desconhecido, afresco, Palácio Galeria Abatellis, Palermo, Itália



Fonte: https://www.alamy.it.

Originalmente, a imagem pertencia ao *Palazzo Sclafani*[179], construção realizada a mando do conde Matteo Sclafani. Contudo, em 1435, o edifício foi adquirido pelo senado de Palermo e convertido em um hospital, e foi sob essa funcionalidade que o prédio recebeu a imagem, pintada com a técnica de afresco. O fato de estar representada em um hospital cívico durante o século XV é uma característica que muito importa para a análise da temática que

[179] O *Palazzo Sclafani* é um dos mais antigos edifícios preservados de Palermo, cidade localizada na Sicilia, ilha ao sul da Itália. A tradição local conta que o palácio foi construído a partir de uma rivalidade política entre famílias da aristocracia siciliana, a mando do conde de Adernò e Ciminna, Matteo Sclafani, em 1330, para ser sua residência. Em 1440, após cerca de cinco anos de diversas negociações e definições burocráticas, no palácio passa a funcionar o "Grande e Novo Hospital". Em meados do século XIX, o palácio deixa de abrigar o hospital cívico para então ter a administração do Estado e exercer sua terceira funcionalidade, a de quartel de tropas, pertencendo até a atualidade ao poder militar italiano. SANTORO, Daniele. Decoro della città, rifugio dei poveri. L'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo (XV secolo). *IRCVM-Medieval Cultures*, Viella, n. 16, 2024. Disponível em: https://www.viella.it/libro/9791254696866. Acesso em: 7 jun. 2025.

proponho. Ainda que os usos sociais do edifício não sejam um dos objetivos de pesquisa, refletir sobre tal funcionalidade nos permite uma análise da atuação da imagem que é central à investigação. Um afresco cuja temática central e explícita é a morte ocupando um mural de um hospital no século XV não pode ser analisado deslocado da crise de Peste Negra. Além disso, a sua proporção, feita para ser observada por um maior número de pessoas à longa distância, explicita as intenções de comunicação do autor e de seu mecenas.

O afresco possui como figura central a personificação da morte como um esqueleto, que remete às Danças Macabras do mesmo período, montado em um cavalo também cadavérico, tendo em suas mãos um arco e uma foice, símbolos comumente ligados à morte no contexto da Peste Negra. Na parte inferior do afresco há pelo menos vinte e nove pessoas que, com base em sua indumentária podemos concluir que pertencem a diferentes categorias sociais. As figuras humanas que parecem ser pisoteadas pelo cavalo domado pela Morte e que ocupam a centralidade inferior da imagem recebem em sua maioria uma flechada. Mais acima à esquerda, um grupo de pessoas com feições de preocupação, medo e súplica não foram alvejadas pela morte, e duas delas tocam instrumentos, uma harpa e um alaúde. No canto superior direito há ainda uma fonte d'água, um homem de costas para a morte portando uma ave de rapina e a continuação do grupo de pessoas que acompanham os músicos. O lado esquerdo do afresco reserva características interessantes, como um grupo de pessoas com indumentárias mais simples e que não são alvejadas pela morte. E, ainda na parte esquerda, porém mais centralizado, logo acima da Morte há um homem guiando dois cães.

Voltemos, então, para os elementos descritos com a finalidade agora de analisar as suas relações simbólicas, os conteúdos de comunicação e as características sociais, religiosas, políticas e culturais que podemos analisar a partir destes elementos. Essa estrutura de análise será repetida nas demais fontes que serão mobilizadas adiante neste capítulo.

A morte nesta imagem é representada de forma clara por meio de sua personificação, difundida principalmente no contexto da Peste e da repercussão dos motivos macabros. O esqueleto se torna, a partir do século XIV, um dos símbolos da morte que persiste no imaginário ocidental até a contemporaneidade, uma alegoria fortemente construída e amparada na vivência e no discurso elaborado tanto sobre a morte como sobre a doença no período baixo-medieval. Para Hebert Zymla, o esqueleto foi construído como um poderoso símbolo que atravessa o cenário cultural ao longo dos séculos. Este símbolo inclusive assume uma variedade compositiva de acordo com o estilo e a região em que ele está sendo representado e aparece

ainda em diversos tipos de representações culturais, como na poesia, músicas, teatro e imagens[180].

Uma alegoria é um elemento de figura de linguagem, no caso analisamos uma linguagem visual, que é utilizada para transmitir um sentido simbólico a um elemento. Tal sentido se configura para além do sentido literal que o objeto em questão já possui[181]. Diante do questionamento sobre definir o caráter de alegoria da figura central da obra, cabe questionar se um esqueleto possui um significado literal que não a morte. Sua existência imagética passa necessariamente pela transformação física imposta pela morte, portanto, ele é a morte que, personificada, ferozmente doma um cavalo também com características mortuárias, como sua excessiva magreza expondo seu esqueleto de animal. O cavalo representa a força de violação destrutiva das pessoas.

Outro conteúdo simbólico presente neste elemento é a alusão aos cavaleiros do Apocalipse referidos no livro profético da bíblia cristã, em que um autor nomeado como João apresenta elementos e profecias escatológicas entre as quais os quatro cavaleiros que representam cada um a morte, a guerra, a fome e a peste[182]. Este tema foi elaborado em imagem por Albrecht Dürer, em uma xilogravura datada de 1498. A imagem de Dürer foi pioneira da temática dos cavaleiros do apocalipse e também é um registro que podemos conectar com as questões da morte, pois está inserida no contexto baixo-medieval.

---

[180] GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. La danza macabra. *Revista Digital de Iconografia Medieval*, [*s. l.*], v. 6, n. 11, p. 23-51, 2014. Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[181] SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, iconografia e iconologia: diferentes usos e significados dos termos na história da arte. *In:* SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13., 2014, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: UFPel, 2014. p. 1-38. Disponível em: https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903. Acesso em: 7 jun. 2025.

[182] RIBEIRO, Antonio Lopes. Os quatro cavaleiros do apocalipse: a desconstrução de um mito. *Caminhos*, Goiânia, v. 9, n. 2, p. 327-345, jul./dez. 2011. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/1721. Acesso em: 7 jun. 2025.

Figura 6 – Quatro cavaleiros do apocalipse, 1498, Albrecht Dürer, xilogravura, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos

Fonte: https://www-metmuseum-org.translate.goog/.

Não há, na obra analisada, elementos na narrativa da imagem que nos levem a concluir que a Morte à cavalo trata-se de uma representação de um dos cavaleiros do Apocalipse. Contudo proponho uma aproximação entre estes elementos com objetivos de reflexão sobre os simbolismos que ambos carregam. O tom acinzentado do cavalo é um fator que se associa à morte devido à falta de vitalidade e à aproximação cadavérica que esta informação pictórica garante, além de ser também uma referência ao quarto cavaleiro do Apocalipse, que é o único dentre os outros que possui um nome, Morte ou Peste.

> Essa 'companheira' do quarto cavaleiro, que na realidade também acompanha todos os outros três, inspirou a 'imagem da Morte personificada, montada num cavalo com foice na mão', fazendo provavelmente uma 'alusão às epidemias e mortandades ocorridas'[183].

No que se refere aos elementos simbólicos dos personagens que estão dispostos na imagem, podemos constatar a sua disposição em categorias sociais distintas. A cena separa à esquerda um grupo de pessoas preservadas das flechas da morte e que suplicam por suas vidas. Este grupo de pessoas é constituído por pobres e mesmo por frades de ordens mendicantes a julgar pelos hábitos de cor marrom, característica dos integrantes destes movimentos. No contexto do final da Idade Média na Península Itálica, os pobres compreendiam sobretudo os assalariados. Havia dentro da classe de trabalhadores uma distinção social entre os artesãos e os assalariados, ser um assalariado reforçava um estigma de pobreza nesta região. Estes detinham de menos autonomia, estavam sujeitos à autoridade de seus empregadores e tinham seus direitos limitados à guilda que pertenciam. A percepção de desprezo do trabalho manual contribuiu para a marginalização dos assalariados, dificultando ainda mais sua mobilidade social e a permanência na pobreza. Os artesãos também faziam parte da classe trabalhadora italiana, estes se encontravam em uma classificação social pouco mais elevada que os assalariados. É importante pontuar que ainda que em um lugar de mais privilégios, os artesãos viviam constantemente os riscos de situações de pobreza. A mobilidade social decrescente era uma realidade presente no contexto baixo-medieval italiano[184].

As ordens mendicantes eram comunidades religiosas com origem no século XIII e tinham como característica a vida dedicada a oração, e a pobreza, dependiam de esmolas e

---

[183] MESTERS, Carlos; OROFINO, Francisco. *Apocalipse de São João:* A teimosia da fé dos pequenos. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 189.

[184] FRANCESCHI, Franco. *'Artigiani' e 'salariati' nello specchio della società urbana dell'Italia tardo-medievale*. [*S. l.*]: Firenze University Press, 2024.

doações. Tais ordens foram responsáveis por uma significativa mudança no cenário urbano e na dinâmica social religiosa, eles buscavam se envolver mais profundamente com a religiosidade da comunidade[185]. Na Península Itálica no período baixo-medieval as principais ordens mendicantes eram os franciscanos, dominicanos, carmelitas, agostinianos e servites. Dentro de suas principais contribuições e atividades estavam o ensino, a pregação e também o patrocínio das artes do período[186].

O fato deste grupo de pessoas não ser atingido pela morte reforça o caráter de justiça social e democrática característico das Danças Macabras que será abordado em breve neste capítulo. Nesta imagem há nesse sentido uma construção de uma narrativa com uma base moral e uma ideia de acontecimento. A morte escolhe quem irá atingir primeiro a partir do grupo social que a pessoa pertence, privilegiando e poupando, ao menos momentaneamente pobres e religiosos.

As pessoas representadas em maior número e que ocupam a centralidade inferior da imagem estão em sua maioria mortos (a cor acinzentada da pele que é retratada diferencia vivos e mortos na cena), alvejados pelas flechas da morte, atingidos nas regiões onde os bubões apareciam com maior frequência nos infectados (pescoço e axilas). As flechas atingem a região superior do corpo dos personagens destacando, sobretudo, aquelas que atingiram a face das pessoas, garantindo dramaticidade para a cena. Os personagens desta área do afresco são representantes da aristocracia, nobreza e do alto clero do ocidente medieval. Ricamente ornamentados, vestem tecidos suntuosos, joias, coroas e adornos religiosos que os identificam como possíveis bispos ou cardeais. A representação destas categorias como estão, pálidos, mortos, derrotados pela morte, insiste na perspectiva da indistinção social e econômica ligadas à morte pela Peste que alguns discursos promoviam. Esta perspectiva não se aplica de forma prática ao considerarmos fatores como alimentação e desenvolvimento da imunidade da população. Há nas Danças Macabras um forte discurso de uma morte democrática, considerando o contexto da Peste, esta era uma intenção de demonstrar a potência de indistinção social que a doença e a morte carregavam.

No canto direito, as ações dos personagens dividem-se entre a tentativa de escapar da morte e suas flechadas e a manifestação de certa indiferença ou não percepção de sua chegada. Com feições alheias ao perigo que se aproxima, os músicos tocam instrumentos na cena, o que

---

[185] CARLETTI, Emanuele. *Per lo buono istato de la città*. [*S. l.*]: Firenze University Press, 2023.

[186] WILKINS, Sarah; GALLORI, Corinna. Mendicant Orders and Late Medieval Art Patronage in Italy. *Oxford Bibliographies*, [*s. l.*], 2022. DOI: 10.1093/OBO/9780195396584-0302. Disponível em: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195396584/obo-9780195396584-0302.xml. Acesso em: 7 jun. 2025.

pode sugerir também a característica de acontecimento, a narrativa está em desenvolvimento e para este grupo, a morte ainda nem chegou. Esta atmosfera segue verticalmente a construção narrativa da cena e na parte superior encontram-se mais personagens que não demonstram medo ou preocupação com a chegada da morte e da doença. Um dos homens toca uma harpa, instrumento associado a felicidade e é símbolo das relações entre o céu e a terra, portanto é um instrumento que carrega um simbolismo sobre o dinamismo entre a vida e a morte[187]. A arte para Margarida Losa é entendida como um recurso de desvio emotivo, uma tentativa de fuga em algum nível, seja no seu contexto de produção, apropriação ou consumo[188]. Ela, a arte, pode se tornar um instrumento de consolo e de refúgio. Experenciamos durante a pandemia de COVID-19 as lives musicais como um exemplo de tentativa de escapismo das notícias de avanço da doença, dos elevados números de mortos e pessoas hospitalizadas e ainda das dificuldades impostas pelo isolamento social[189]. O escapismo no contexto desta pesquisa é de momentos de horror decorrentes de epidemias, guerras e períodos de fome. Ainda que este seja um recurso muito utilizado pelas categorias mais altas da estratificação social, ele não é exclusivo delas.

Há também nesta fração do afresco um homem de costas com sua ave de rapina, potente caçadora e símbolo de poder aristocrático, pois a caça era uma atividade ligada à aristocracia e a nobreza que servia tanto como uma prática voltada para o lazer quanto para a manutenção de um status social[190]. Sua postura, de costas para a Morte, mostra que possivelmente ele sequer percebeu a chegada dela. Este afresco carrega uma percepção dinâmica, de acontecimento muito forte. A cena é construída como algo que está acontecendo, ela possui movimento, e para determinados personagens a Morte sequer é um problema pois ele ainda nem percebeu a sua presença.

Este grupo também está disposto em volta de uma fonte, ricamente ornamentada, com elementos que remetem à estética clássica. A água é um símbolo de vida, de purificação e

---

[187] CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 484.

[188] LOSA, Margarida Lieblich. Para que serve o romance? Empenhamento, escapismo e catarse: primeiros tópicos para um futuro estudo interdisciplinar. *Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas,* [*s. l.*], Primavera/Verão, p. 51-60, 1984. p. 53. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23556/2/margaridalosahumanidades4000096079.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[189] PEREZ, Clotilde; SATO, Silvio; POMPEU, Bruno; ORLANDINI, Rafael. Os sentidos das lives no contexto da pandemia: do escapismo e da filantropia às lógicas identitárias. *Galáxia*, São Paulo, v. 47, p. 1-23, 2022. Disponível em: https://www.scielo.br/j/gal/a/48dQ8C6mXXn6CtRbHnjFQTD/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[190] FRADEJAS RUEDA, José Manuel. Los libros de caza medievales y su interés para la historia natural. *Arbor-ciencia Pensamiento Y Cultura*, [*s. l.*], v. 193, n. 786, p. 413, 2018. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6273033. Acesso em: 5 mar. 2025.

renovação[191]. A presença da fonte nesta imagem, remete a *fons vitae,* símbolo da vida e exerce um contraponto a toda a atmosfera mortuária que a cena promove, inclusive com a falta de preocupação ou percepção destoante do grupo ligado a este elemento. Há ainda um último ponto que parece destoar em comportamento do foco central da narrativa. Um homem na parte superior esquerda passeia com dois cães portando uma indumentária mais elaborada, com muitos tecidos recobrindo inclusive seus cabelos, e não o associa às camadas mais pobres, apesar de estar executando uma ação de serviço. Tratar-se-ia de um representante dos trabalhadores domésticos? Sua despreocupação ou falta de conhecimento sobre o cenário diante de si endossa a narrativa daquilo que ocorre no lado direito do afresco, a diferença que um determinado grupo social atribui às experiências impostas pela morte e à doença. Uma mesma situação pode evocar diversas reações, elas podem variar no âmbito coletivo e social, como também na esfera individual. Há nesse sentido vias de interpretações que sugerem a tentativa de manter a funcionalidade social e cotidiana como também a diminuição da relevância e seriedade diante do cenário epidêmico, além de ainda mostrar através do movimento da narrativa as primeiras vítimas da Morte e aqueles que ainda não enfrentaram ela.

É possível afirmar que, dado o conteúdo da imagem e a sua localização original, um hospital, a intenção do autor era a de expor de forma dramatizada, intensa e definitivamente explícita o tom macabro e a força destrutiva da morte. Seu conteúdo e sua mensagem não são sutis ou de alguma forma camuflados. A cena é construída pautada nos elementos mais objetivos e evidentes que podem representar a morte. E se localizava no ambiente em que as pessoas recebiam cuidados e tratamentos para as doenças, sobretudo a Peste, mas também neste mesmo local muitos morriam. Os hospitais faziam parte da paisagem urbana de muitas cidades, eram espaços que indicavam a necessidade que aquela cidade tinha de cuidar de seus membros. Os edifícios que abrigavam os hospitais se localizavam estrategicamente em regiões urbanas que facilitavam o acesso aos que precisavam de cuidados, eram espaços integrados ao cotidiano da comunidade[192]. Além do espaço em si já carregar uma força simbólica muito particular ligada ao cuidado e a políticas de saúde pública, a imagem, que é de fato o objeto desta pesquisa, não pode ser deslocada do ambiente em que estava situada e ela tem como símbolo principal a morte. O público alvo da obra não só conhecia a intenção do tema como o vivia, temia e

[191] CHEVALIER; GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 15.
[192] PENA, Antonio Conejo da; MATEU, Pol Bridgewater. The Medieval and Early Modern Hospital: A Physical and Symbolic Space. *ICRVM-Medieval Cultures*, Viella, v. 15, 2023. Disponível em: https://www.viella.it/libro/9791254693001. Acesso em: 7 jun. 2025.

mantinha íntima relação com a constante presença da morte. São convidados de forma imperativa por esta imagem a refletir, a meditar sobre a morte.

Não apenas doentes compõem o público de um hospital, mas também médicos, cuidadores, demais trabalhadores desta instituição, além de padres, clérigos e peregrinos que frequentemente eram solicitados nestes espaços para atribuição dos sacramentos e a realização de ritos. Os hospitais eram parte do patrimônio cultural do cenário italiano, abrigavam obras de arte e serviam ainda como referência para práticas religiosas que envolviam doações de caridade[193]. Atualmente, o edifício em que o afresco foi originalmente composto pertence ao exército italiano e não é permitida a sua visitação. O afresco foi restaurado e transferido de lugar, na atualidade se encontra exposto no Palazzo Abatellis[194], este sim musealizado.

3.2 O TRIUNFO DA MORTE, A REUNIÃO DOS TRÊS VIVOS E TRÊS MORTOS E A DANÇA MACABRA DE CLUSONE

A segunda fonte que será analisada também é um "triunfo da morte", mais um afresco de grandes proporções que se encontra em um edifício religioso, o *Oratori dei disciplini di San Bernardino* em Clusone[195]. Sempre que a obra analisada é um afresco seu local de exposição é um fator de grande importância para a análise. A imagem em questão faz parte da fachada externa do oratório, e algumas regiões do afresco não estão em bom estado de conservação, faltando inclusive alguns fragmentos da imagem. O local para o qual ele está direcionado atualmente é um pátio externo do edifício. Porém, no século XV, esta área era um cemitério da congregação religiosa. Não apenas o tema da imagem orbitava o universo mortuário como também o próprio ambiente em que ela se encontrava. Tratava-se de um espaço de circulação de vivos e mortos, e principalmente de realização dos ritos que ocupam este universo.

---

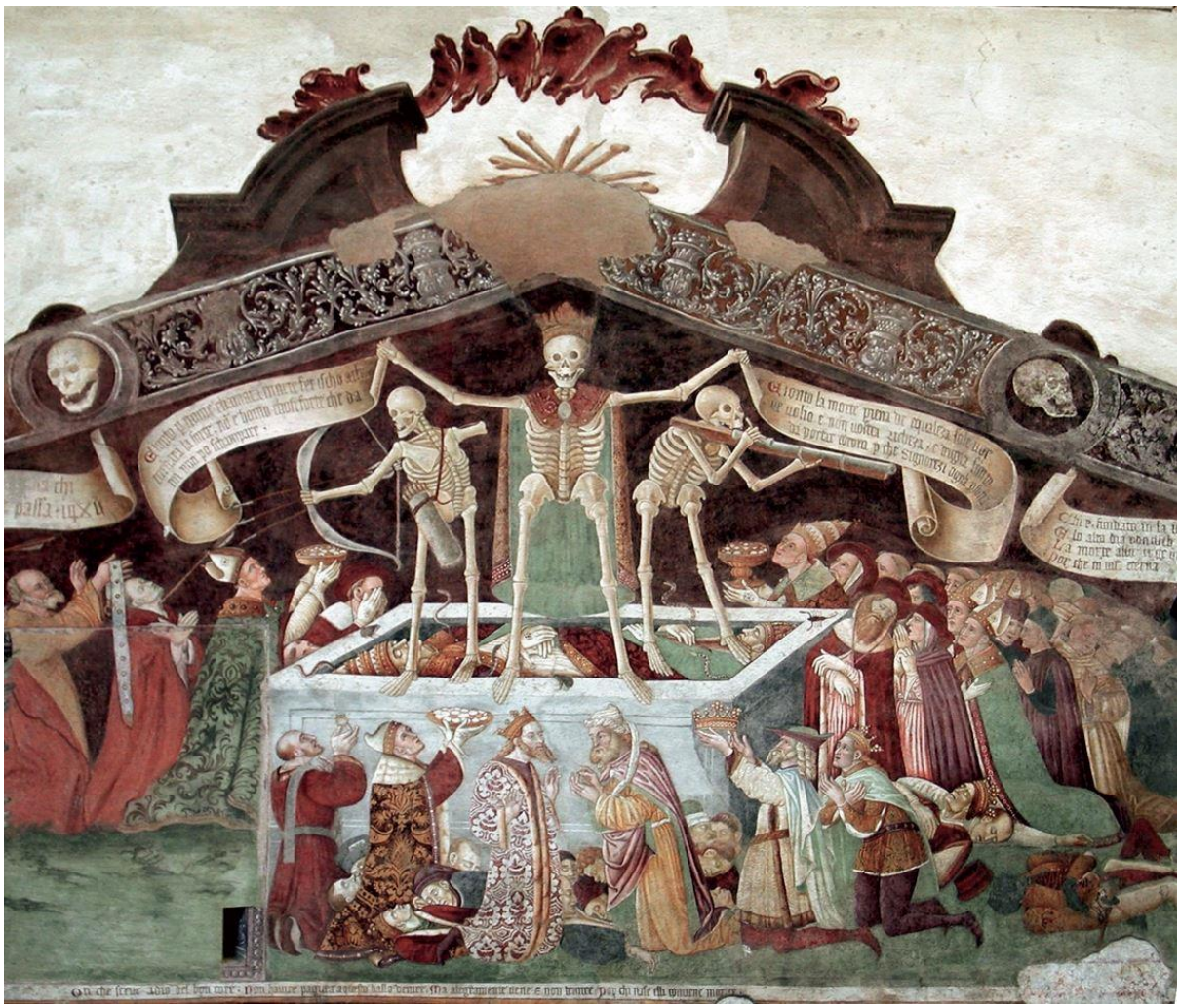
[193] GIUSTI, Martina; VANNINI, Ilaria Elisa; PERSIANI, Niccolò. Governance models for historical hospitals: evidence from Italy. *BMC Health Services Research,* [*s. l.*], v. 24, n. 293, p. 1-10, 2024. Disponível em: https://bmchealthservres.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12913-024-10640-w. Acesso em: 7 jun. 2025.

[194] O Palazzo Abatellis é um dos mais importantes espaços culturais da cidade de Palermo, no sul da Itália. O edifício semifortificado foi construído no século XV para ser a residência da família Abatellis e Branciforte, representantes da aristocracia siciliana. No museu estão expostas obras que vão do período medieval ao século XVIII. ACCETTA, Cinzia. *Carlo Scarpa in Palermo:* Vladimir Zoric and the Restoration Experiences at Palazzo Abatellis and the Transformations of the Steri. [*S. l.*]: Springer International Publishing, 2024.

[195] Clusone é uma comuna italiana situada na província de Bérgamo, na região da Lombardia, norte do país. A igreja dedicada a São Bernardino é também conhecida como "Oratório da disciplina", a construção data de 1350, uma igreja dedicada a Nossa Senhora d'Assunção foi anexada ao oratório em 1451. O complexo religioso em si é mais conhecido pela referência ao São Bernardino, membro do movimento mendicante que realizou pregações na região de Clusone durante o século XV. VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

Na imagem predominam os tons terrosos e vermelhos, com um fundo escuro em que em alguns pontos chega a ser alcançado um tom de preto mais opaco e profundo, além do marrom, tons de verde trabalhados para a representação de um jardim e de mantos e capas que cobrem os personagens. Destaco, ainda, a ausência de um trabalho de perspectiva em paisagem, elemento comum às imagens dos séculos XV e XVI como recurso compositivo da narrativa construída visualmente. O trabalho compositivo é feito com diferentes recursos, como as molduras e os arabescos.

Figura 7 – Giacomo Borlone de Buschis. O triunfo da morte a reunião dos três vivos e três mortos e a dança macabra, século XV. Afresco, Clusone, Itália



Fonte: https://www.alamy.it.

A bibliografia dedicada a esta obra não é vasta, mas as referências encontradas sobre ela divergem no que tange à sua data de produção. Segundo Giuseppe Vallardi[196], a produção da obra não ultrapassa a primeira metade do século XV. Já Angelica Verduci[197] afirma que o afresco foi realizado entre 1484 e 1485, no final do mesmo século. A imagem é dividida em duas partes e ocupa pelo menos dois pavimentos da fachada da igreja, a parte superior dedicada ao tema do triunfo da morte enquanto a inferior é dedicada à Dança Macabra. Analisando uma fotografia com recorte mais amplo da fachada da igreja, podemos entender as dimensões da obra e notar também que sua parte inferior está mais danificada, possivelmente por se tratar de um afresco externo, com maior exposição aos fatores climáticos. Estando ao alcance do toque humano, essa também pode ter sido uma condição prejudicial à conservação da parte inferior da imagem.

[196] VALLARDI, Giuseppe. *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne, nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche.* Milão: Tipografia de Pietro Agnelli, 1859.

[197] VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

Figura 8 – Oratório da Disciplina - Danza macabra e Trionfo della Morte, Clusone, Itália

Fonte: https://www.alamy.it.

Considerando primeiramente a sua parte superior, "O triunfo da morte e a reunião dos três vivos e os três mortos" exalta, como seu próprio título indica, a vitória gloriosa da morte. Representada não apenas como uma única entidade personificada pelo esqueleto, neste afresco a morte é representada por três esqueletos que se destacam por sua disposição superior à dos seres vivos. Os três esqueletos ocupam a centralidade da imagem, de pé sobre uma tumba. Os esqueletos das extremidades se apresentam segurando armas como um arco e flecha e o outro com uma arma de fogo ao passo que o esqueleto do centro dispõe de um manto régio ou imperial e uma coroa, além de segurar pergaminhos com versos cujo conteúdo textual será analisado adiante.

Na tumba jazem dois indivíduos, cujas vestes indicam se tratarem de membros da nobreza e do clero. Serpentes saem da tumba. Em volta da mesma, em posição inferior à dos esqueletos se encontram dezenas de pessoas, entre mortos e vivos, suplicando cada um por sua vida, oferecendo à Morte o que de mais valioso consideram possuir. Do lado esquerdo da pintura há ainda uma segunda cena com narrativa simultânea. Três homens à cavalo se aproximam da cena em que a morte é triunfante, e um deles é atingido por uma flecha. Tal cena

pode ser interpretada como uma alusão ao conto dos três vivos e três mortos[198], dada a correspondência da narrativa do conto com esses elementos representados. E os três mortos podem ser associados aos três esqueletos centrais descritos no parágrafo anterior. A cena é ainda emoldurada com ornamentos, como arabescos e caveiras, que seguem uma estrutura triangular que destaca ainda mais o esqueleto central. A moldura oferece à cena um caráter mais monumental.

Além desta parte superior, há uma segunda parte do afresco dedicada à Dança Macabra em que se destaca uma fila na qual esqueletos e pessoas são dispostos de forma intercalada sobre um fundo escuro, em tom de marrom profundo. Parte da Dança Macabra está danificada. Abaixo dela também encontramos fragmentos do afresco. No canto superior esquerdo encontramos três figuras femininas nuas, e em uma parte isolada do lado direito do afresco os membros da congregação religiosa do *Oratori dei disciplini* são representados com suas túnicas brancas e capuz, conhecidos como *Bianchi*. Um ponto interessante a se destacar é que as três figuras femininas representam o grupo dos condenados e são levadas para a Boca do Inferno, enquanto os *Bianchi* são levados ao Paraíso. Uma clara demonstração da importância de se preparar em vida para o momento pós-morte. Um convite para a congregação que frequentava este espaço assumir para sua rotina diária a meditação sobre a morte.

Retomemos o elemento central da imagem, os três esqueletos ou a Morte personificada, pois é a partir dele que o restante da narrativa nas extremidades do afresco se desenvolve. O esqueleto do meio é o maior entre os três e recebe uma coroa de ouro e um manto nos tons de verde e vermelho, cores associadas à nobreza, além de seu manto ser ricamente ornamentado com joias. A cor vermelha durante o período medieval era muito utilizada pela nobreza e o alto clero[199]. Era uma cor associada ao poder, à majestade, grandiosidade e demais adjetivos que se referem ao superior status social. Portanto, a morte nesta figura se apresenta coroada, reinando, superior aos demais, ou como o próprio título da obra sugere, triunfante. A mandíbula da caveira é representada entreaberta, o que sugere o ato de fala, e ademais ela segura em ambas as mãos quatro pergaminhos que contêm os seguintes versos:

---

[198] A versão mais antiga e preservada de manuscrito sobre o conto data do final do século XIII. É atribuído ao menestrel Baudoin de Condé (1244-1280). O conto relata a história de três jovens nobres que encontram três cadáveres em estado de decomposição. O horror da cena teria sido uma experiência enviada por Deus para que aqueles jovens refletissem sobre a morte. Há a interpretação de que os três cadáveres são como duplo dos três jovens, ou seja, correspondiam ao seu eu após a morte. Este conto foi encontrado em outras línguas vulgares, se espalhou pela Europa Ocidental no final da Idade Média e acredita-se que ele tenha entrado para a tradição oral. SCHMITT, Juliana. *Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval.* Cadernos De Estudos Culturais, v. 8, p. 165-176, 2016.

[199] PASTOUREAU, Michel. *Red:* The History of a color. Tradução de Jody Gladding. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

Todo homem morre e sai deste mundo/
Quem ofende Deus morre amargamente. 1484

Eu sou chamado de morte pelo nome
Eu machuquei aqueles cujo destino foi escolhido/
Não há homem tão forte que pode escapar de mim.

Eu sou a Morte, cheia de igualdade quero só você
E não sua riqueza.
E eu sou digna de usar uma coroa porque
Eu sou a governante de todos.

Quem se baseia na justiça
E obedece a Deus que está acima
Para ele a morte não venha como uma dor
pois ele será enviado para um lugar melhor[200].

Para Angelica Verduci, os versos registrados no afresco são parte de uma canção vernacular que compunha um rito de penitência praticado pelos membros da congregação do oratório que abriga o afresco. Tais membros, também conhecidos como *Bianchi*, integravam um movimento popular originado na Perugia no século XIII. Os *Bianchi* se estabeleceram em Clusone, tinham como indumentária uma túnica branca com um característico capuz branco marcado por uma cruz vermelha. Esta ordem praticava a assistência aos pobres, o atendimento aos doentes e a realização dos ritos fúnebres. Suas práticas penitenciais, como a autoflagelação e autopunição, possuíam uma relação intrínseca com a imagem aqui analisada. Neste sentido, o texto que consta nos pergaminhos do afresco representa uma parte importante da realização dos ritos de penitência. Os usos religiosos, não somente das imagens como também do próprio espaço, podem ser analisados a partir do vínculo religioso que os ritos e a presença das imagens desenvolvem. A *lauda*[201] *Io son per nome chiamata morte* foi louvada, ou recitada, como rito cristão diante do afresco. Angelica Verduci vai além e defende que o rito praticado em frente à

---

[200] A tradução foi feita diretamente do italiano para o português. Utilizei as imagens com maior resolução registradas por Angelica Veruci em seu artigo. A autora traduz os versos do italiano para o inglês. No afresco, os versos estão escritos em italiano e escrita gótica. No original em italiano: Primeiro pergaminho – *Ognia omo more e questo mondo lassa chi/ ofende a Dio amaramente passa. 1484/* Segundo pergaminho – *Eo sonto per nome chiamata morte ferisco a chi/ tocharà la sorte Non è homo chosì forte che da / mi no po schampare./* Terceiro pergaminho: *Eo sonto la morte piena de equaleza sole voi / ve volio e non vostra richeza. E digna sonto / da portar corona perché signorezi ognia persona.* Quarto pergaminho*: Chi è fundato in la iustitiae / E lo alto Dio non discharo tiene / La morte a lui non ne vien con dolore/ poyche in vita eterna lo mena assai meliore.*

[201] A autora Angelica Verduci mantém a palavra como no italiano, não traduzindo para o inglês. Se traduzirmos a palavra para o português o que mais se aproxima de seu significado é a palavra louvor, a palavra lauda no contexto da imagem trata-se de um texto religioso, ou um hino. VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. p. 1. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

imagem constitui uma experiência multissensorial que une a visão e a audição como prática religiosa de autopunição praticada pela congregação que ocupava o oratório. A autora aproxima o conteúdo textual da *lauda* com os elementos do afresco e defende que a cena foi desenvolvida com base nas informações contidas nos versos. Essa experiência reforça o uso da imagem para um rito religioso, é uma imagem-objeto, além de ser também um recurso de *meditatio mortis.* Os versos retomam que a morte deve ser recordada, relembrada e principalmente não deve ser temida para os que obedecem à Deus. Tornar a morte familiar, parte do cotidiano, é parte de um processo que pretende diminuir o medo dela.

Neste afresco a morte personificada no esqueleto central é acompanhada de dois esqueletos que a auxiliam em sua missão, agregar mais pessoas ao seu reino. Os três esqueletos soberanos, triunfam em cima de uma tumba retangular, com poucos ornamentos em que jazem dois corpos, possivelmente um de um imperador e outro de um papa. Trazer as figuras de membros do clero e da nobreza mortos é uma forte característica da Dança Macabra e que marca o caráter democrático pretendido por essa categoria de representação da morte. Não há categoria social que se comporte de forma superior ou que escape da morte. E isso não somente a Dança Macabra reforça como também os versos da *lauda* contidos nos pergaminhos. De dentro do túmulo saem insetos e animais rastejantes, é possível encontrar na cena dois sapos, um escorpião e serpentes. O sapo ocupa um lugar simbólico relacionado com a tríade Terra-Água-Lua. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier, os elementos que se relacionam a essa tríade são associados à morte, ao mistério e à renovação.

> Como tantas teofanias lunares, o sapo é também o atributo dos mortos. No antigo Egito, o sapo — e a rã — eram associados aos mortos. Exemplares de batráquios mumificados já têm sido descobertos em túmulos... O sapo é, com a serpente, o atributo natural do esqueleto na Idade Média[202].

Já o escorpião é outro pequeno animal que carrega o simbolismo da morte devido à potência letal e rápida de veneno. Além disso, há nele um simbolismo de vida e também uma associação com a tradição cristã. "O Escorpião evoca a natureza na época do Dia de Todos os Santos, da queda das folhas, da morte da vegetação, do retorno da matéria bruta ao caos, enquanto o húmus prepara o renascimento da vida"[203]. O escorpião é um elemento que carrega o simbolismo do binômio vida e morte, presente nas imagens do recorte analisado.

---

[202] TERVARENT, 1959 *apud* CHEVALIER; GUEERBRANT, 2015, p. 804.
[203] CHEVALIER; GHERBRANT, 2015, p. 384

Quanto às serpentes, a coloração nos permite avaliar que se trata deste animal e não de vermes. A morte decomposta e imediata é constantemente representada com vermes, que devem ser elaborados graficamente maiores do que realmente são para que o observador possa enxergar e assim ter o impacto e efeito de sua presença, fazendo efetiva sua intenção de comunicação. Animais peçonhentos, assim como vermes, são elementos da iconografia associados ao macabro, pois no contexto medieval o macabro se desenvolve visualmente nos estágios de decomposição do corpo[204].

O esqueleto da esquerda segura um arco capaz de atirar três flechas simultâneas e consegue atingir ao menos duas pessoas deste mesmo lado do afresco. Ainda neste segmento da imagem vemos cinco homens que, sob a mira das flechas, suplicam por sua vida, um deles com vestimentas que o associam à nobreza, sobretudo devido ao tecido vermelho e textura aveludada, e cobre o rosto com as mãos no intuito de se esconder. O outro, com um suntuoso manto de cor verde e um adorno de cabeça que o identifica como um papa, oferece à Morte personificada no esqueleto central uma bandeja com moedas de prata e ouro. Logo atrás há um homem com um manto vermelho atingido pela flecha no pescoço, mais uma vez região recorrentemente representada na iconografia como local em que flechas alcançam os corpos e onde é traçado o paralelo com as regiões mais afetadas pelos bubões causados pela Peste. Esse homem é representado já sem vida dada a cor acinzentada de sua face. E atrás do cadáver que ainda não se encontra caído, mas pictoricamente podemos afirmar que trata-se de um corpo morto, há ainda dois monges que não recebem uma flecha, ela passa por cima de suas cabeças.

Ainda no lado esquerdo do afresco uma cena é construída como uma narrativa que faz referência ao conto dos *Três Vivos e os Três Mortos*. No conto, três cavaleiros durante a caça em uma floresta encontram três cadáveres que fazem questão de lembrar que a morte é o destino que os aguarda, o que os cadáveres são, eles serão. Os cadáveres na verdade são um duplo dos três cavaleiros, como se eles estivessem se olhando em um espelho. Trata-se de um tipo de *memento mori*[205], uma forma constante de lembrar o quanto os homens são mortais. No afresco, um dos cavaleiros é atingido pela flecha da morte e fica caído em seu cavalo, enquanto os outros dois tentam escapar e retornam com seus cães e cavalos na direção contrária. Há ainda uma ave

---

[204] SCHMITT, Juliana. O Imaginário do Cadáver em Decomposição: Das Danças Macabras ao Roman-Charogne. *Ilha do Desterro, Florianópolis*, v. 68 n. 3, p. 83-97, set./dez. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ides/a/htc4zsnqWWryj8F7g73yGHp/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[205] WALTER, D. Memento Mori: A Positive and Contemporary Reflection Through Visual Art on a Life Spent Well. *The Internation Academic Forum*, [*s. l.*], v. 6, n. 2, p. 107-120, 2019. Disponível em: https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-arts-and-humanities/volume-6-issue-2/article-10/. Acesso em: 7 jun. 2025.

de rapina que também foge em direção oposta à da morte e dois homens que observam a cena da floresta, que é representada ao fundo sem um trabalho muito sofisticado de proporção e profundidade. É esperado que, dado o tamanho do afresco e os métodos de realização da obra, não sejam alcançadas tais características de estilo e de técnica de pintura que encontramos em imagens de proporções menores e, sobretudo, de algumas décadas à frente. Isso é notado na precisão e na riqueza de detalhes que imagens de menores proporções, no século XVI, podem ter como característica.

Sob a morte e diante da área central do túmulo há seis homens. Verduci[206] os reconhece como um monge, um bispo, dois reis, um doge veneziano e um judeu. Tais homens oferecem suas riquezas à morte, coroas, joias, ouro e prata, mas a morte não permite um contato físico com os homens ou possibilita que haja uma troca. Como o próprio conteúdo do terceiro pergaminho no afresco e parte da *lauda Io son per nome chiamata morte* afirma: "Eu sou a Morte, cheia de igualdade quero só você/ E não sua riqueza/E eu sou digna de usar uma coroa porque/ Eu sou a governante de todos". À morte não interessa o que de mais valioso os homens possuem, a ela somente importa a vida humana, além disso ela também se apresenta soberana e coroada, portanto, não há nenhum outro item de barganha que permita negociação para que a vida seja poupada. Esses seis homens se encontram ainda sobre um amontoado de corpos, cadáveres expostos no chão sem o devido tratamento, condição ocasionada devido às urgências e alta letalidade da Peste. Os corpos abandonados, pisoteados, dada as referências de indumentária, são de membros da aristocracia e nobreza. Há, inclusive, um corpo em destaque isolado dos demais no canto inferior da obra, de um homem negro, que segundo Giuseppe Vallardi é a representação de um príncipe africano, o que demonstra não apenas o alcance indistinto da morte referente às categorias sociais como também aos limites geográficos[207].

Do lado direito da morte coroada temos o esqueleto que segura uma espécie de mosquete, segundo Verduci era uma arma de fogo primitiva e pouco comum, mas que estava se popularizando na região de Clusone e pode ser considerada como um dos primeiros modelos do mosquete[208]. O esqueleto direciona a arma para dezenas de pessoas que estão ao lado direito

---

[206] VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. p. 7. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

[207] VALLARDI, Giuseppe. *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne, nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche.* Milão: Tipografia de Pietro Agnelli, 1859.

[208] Verduci se refere a seguinte obra para embasar a sua conclusão sobre a representação da arma de fogo na pintura: FRUGONI, Chiara; FACCHINETTI, Simone. *Senza misericórdia:* Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone. Trieste: Einaudi, 2016.

da cena. Neste setor, a atmosfera de desespero e súplica pela vida se repete, as pessoas com adornos que indicam serem do alto clero e até mesmo nobres e aristocratas tentam subornar a morte e imploram para não serem levadas.

Abaixo da intensa e complexa cena deste jardim com o túmulo e a morte centralizados há uma segunda narrativa que também faz parte do afresco, a Dança Macabra. Esta é uma das mais famosas representações da morte no contexto da Baixa Idade Média. Seu primeiro exemplar é marcado na literatura como a Dança Macabra do Cemitério dos Inocentes em Paris, no ano de 1424. Segundo Juliana Schmitt[209], o afresco possuía cerca de 20 metros de extensão e ocasionava grande impacto no público que esteve em contato com ele durante o século XV. Nele eram representados esqueletos e pessoas, ambos sendo conduzidos à morte por meio de uma dança indicada por movimentos corporais e instrumentos musicais que eram próprios da cultura medieval.

> Atendo-nos ao século XIV, podemos afirmar que, em geral, a dança reflete o poder dos aristocratas na vida palaciana, cujos gestos e movimentos refinados são parte das danças características e peculiares dessa classe social, e, por outro lado, os anseios das comunidades campesinas reunidas em sociedades e cultos secretos, preservando as formas tradicionais das manifestações populares[210].

Por princípio, a dança é a combinação de movimentos corporais, gestuais e que de forma ordenada ou orgânica comunica intensões, emoções e é capaz de educar também. Quanto às danças específicas que orbitam a temática da morte, essas eram praticadas como espécie de rito dentro dos cemitérios no período medieval.

> A Dança Macabra é notável pelo conjunto de personagens que estão envolvidos e pela forma de sua manifestação. Se de fato, o cadáver é essencialmente uma imagem individual da morte, a Dança Macabra é uma representação do conjunto da sociedade, de todas as categorias sociais e políticas que a compõem. Conduzida pelo papa e pelo imperador, ela faz toda a humanidade dançar, do rei ao nobre, ao burguês, ao camponês. Nem as mulheres escapam[211].

---

[209] SCHMITT, Juliana. O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, [*s. l.*], n. 3, p. 233-253, 2017. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaara/article/view/139433. Acesso em: 7 jun. 2025.

[210] PEREIRA, Jaqueline; OLIVEIRA, Terezinha. Um estudo da dança macabra por meio de imagens. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL, 2009. p. 801-810. p. 806. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Pereira,%20Jacqueline%20da%20silva.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[211] LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 231.

A dança é em si um elemento pertencente à cultura medieval, e a especificidade dela no campo da morte e do tema macabro ganha destaque no século XV. Sua terminologia também é um ponto que merece reflexão, pois o uso do termo macabro não ocorre em todas as línguas para se referir a esse tipo de iconografia. Juliana Schmitt destaca que há uma diferença conceitual nas expressões para este tipo iconográfico, podendo ser referida como Dança da Morte ou Dança Macabra. O uso do termo "macabro" ocorre nas línguas francesa e portuguesa. Em espanhol, inglês, italiano e alemão o vocábulo escolhido é equivalente a "morte". Para Juliana Schmitt, ainda que as diferenças linguísticas possam promover uma diversidade de análise, ambas as expressões estão se referindo ao mesmo conteúdo literário e de iconografia.

> As expressões "Dança da morte", "Dança dos mortos" ou "Danças macabras" são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa da(s) personagem(ns) morta(s): se trata-se de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte, ou se é "a" própria Morte, individualizada. Neste caso, a Morte chama à sua dança fatal os vivos; no anterior, o morto que aparece diante do vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, uma personagem aleatória e anônima, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro[212].

Na Dança Macabra de Clusone há uma conexão com o tema do afresco em si. Apesar de separar os elementos para construir a análise iconográfica, como o próprio título da obra sugere – *O triunfo da morte, a reunião dos três vivos e dos três mortos e a Dança Macabra* – não se deve deixar escapar a unicidade da imagem e a conexão entre elas. Cabe a interpretação de que na Dança Macabra em questão a morte conduz os vivos ao seu encontro a partir do diálogo que a área superior do afresco propõe. Os exemplares de Dança Macabra que sugerem que os esqueletos sejam um duplo da pessoa que está viva normalmente são representados com posturas semelhantes aos personagens vivos, como é o caso da emblemática iluminura do manuscrito anglo-normando do século XIV *Le dit des trois morts et trois vifs*, do Saltério de Robert de Lisle.

Nesta imagem os três mortos se apresentam como um espelho dos três vivos, o que também indica um *memento mori,* estabelece a relação pedagógica construída com as imagens da morte e provocam a *meditatio mortis*. Tais imagens instruem pelo medo, pela conscientização, pela aproximação da realidade e pela provocação filosófica. A maneira pela qual a imagem irá afetar o sensível dos sujeitos, se desenvolve em uma relação de transformação

---

[212] SCHMITT, Juliana. O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, [*s. l.*], n. 3, p. 233-253, 2017. p. 237. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaara/article/view/139433. Acesso em: 7 jun. 2025.

por meio do ensino e da reflexão. Segundo Juliana Schmitt, as Danças Macabras possuem um forte caráter pedagógico, de sermão inclusive, havendo nelas um conteúdo a ser ensinado, ou seja, o processo de transformação por meio da educação é um dos objetivos desse tipo de iconografia.

> Deste modo, pensando em dança-educação, nos pautamos na ideia de que as imagens da Dança Macabra podem ser analisadas como um meio de expressão corporal, ou seja, uma maneira de demonstrar, na gestualidade, as angústias, o medo, o sofrimento, a morte. Perante a sociedade que se estabelecia, podemos dizer que, pode ser vista como "um grito de guerra" em prol da liberdade, em busca da harmonia e da condição mínima de se viver em sociedade[213].

Dividindo as duas cenas e precedendo a Dança Macabra há um elemento textual com os seguintes versos:

> Ó tu que serve a Deus de bom coração
> Não tenha medo de vir a esse baile
> Mas venha alegremente e não tenha medo
> Para quem nasce é próprio morrer[214].

---

[213] PEREIRA, Jaqueline; OLVIEIRA, Terezinha. Um estudo da dança macabra por meio de imagens. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL, 2009. p. 801-810. p. 805. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Pereira,%20Jacqueline%20da%20silva.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[214] Giuseppe Vallardi foi um colecionador e estudioso da história da arte que viveu em Milão no século XIX. O autor transliterou a frase que divide as duas cenas do afresco e descreveu analisando os versos e a iconografia da obra em questão. A tradução foi feita por mim do italiano para o português, partindo do que Vallardi transcreveu em italiano. *"O ti che serve a Dio del bon core Non havire pagura a questo ballo venire Ma alegramente vene e non temire Per chi nase elli convene morire"*. Assumo, portanto, que o conteúdo do texto está baseado no trabalho de Vallardi, pois não foi encontrada uma imagem com alta resolução em que seja possível a leitura dos versos escritos originalmente no afresco em italiano e letra gótica.

Figura 9 – Fragmento da Dança Macabra de Clusone

Fonte: https://www.alamy.it.

Mais uma vez encontramos o conteúdo textual e iconográfico em consonância, transmitindo a mesma mensagem, a de que a morte está interessada em reunir cada vez mais pessoas de forma indistinta. Além de convidar o ser humano a fazer parte do que pode ser também agradável ou ritualístico, como uma dança, a Dança Macabra é um dos elementos mais simbólicos e reconhecidos por imagens da morte no período medieval. Elas são caracterizadas por representarem a morte pelo esqueleto ou de um cadáver em decomposição e que conduz os vivos para o óbito. Uma das mais expressivas características da Dança Macabra é a disposição dos elementos (vivos e mortos) em fila, o que sugere uma narrativa linear, uma história que conduz o observador a acompanhar seu fim, que no caso é sempre a morte. Schmitt afirma que quando há exemplares da Dança Macabra com a presença de conteúdo textual, como poemas inseridos na iconografia, estes frequentemente possuem o caráter de diálogo entre os vivos e os mortos. No exemplar que utilizo como fonte é possível notar esta característica, o emprego do pronome *"ti"* em italiano, traduzido para "tu" em português, direciona a mensagem para o observador. É a morte se comunicando diretamente com aquele que está vivo e de alguma maneira estabelecendo uma conexão com a imagem, seja através da observação ou da realização de algum rito, como era a prática dos *Bianchi* no oratório.

Juliana Schmitt realiza também uma pesquisa sobre as Danças Macabras na Europa ocidental, na qual a autora aponta onde foram encontrados exemplares do tema, sejam com tipologia iconográfica ou textual.

> Autores como Utzinger (1996), Infantes (1998) e Corvisier (1998) apontam que a Alemanha é o território que possui o maior número de exemplares documentados (pelo menos 36). A França vem na sequência, com cerca de 28. Onze danças são italianas, doze provêm da Suíça, 5 da Áustria. Da Inglaterra são também 5, enquanto que na Grã-Bretanha, por volta de 14. Quatro danças, apenas de textos, são espanholas. A Polônia, a Dinamarca, a Estônia e a Finlândia participam desta lista contando com 1 ou 2 danças, cada[215].

A autora afirma que a maior parte das obras deste inventário se encontra degradada e até mesmo não existe mais. É o caso da Dança Macabra de Clusone, em que parte do afresco foi perdido ao longo dos séculos. Analisando o que foi conservado do afresco, partindo da esquerda para a direita, temos a disposição dos personagens em uma fila horizontal, intercalando esqueletos e pessoas. No canto esquerdo, antes de iniciar efetivamente a fila que constitui a dança, há um grupo de pessoas que esperam atrás de um portal a sua vez de ser direcionado para a dança da morte. Tão logo um esqueleto trata de colocar a primeira mulher na fila, muito bem ornamentada e vestida, a jovem mulher segura um espelho em que há refletida a imagem de uma caveira, o que carrega a principal mensagem da Dança Macabra e se torna também um exemplo de *memento mori.* Naquele espelho ela vê o seu futuro, o que a espera e o que ela se tornará; não há meios para escapar do destino da morte. Para Verduci[216], esta mulher é a alegoria da *vanitas.* O termo em latim é associado à vaidade e futilidade, e se tornou uma simbologia recorrente na iconografia do período baixo-medieval com a intenção de estabelecer uma relação com os temas da morte, o que propõe uma crítica aos assuntos terrenos e à importância dada ao que é próprio da vida, contrariando os ensinamentos cristãos de negação do materialismo e projeção principal para a vida eterna, para o pós-morte.

Outro exemplo de *memento mori* nesta área do afresco é o personagem seguinte à jovem que representa a alegoria da *vanitas.* Também entre dois esqueletos se encontra um membro da congregação do oratório que abriga o afresco, os *Bianchi*. Ser um dos primeiros personagens a

---

[215] SCHMITT, Juliana. O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, [*s. l.*], n. 3, p. 233-253, 2017. p. 241. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaara/article/view/139433. Acesso em: 7 jun. 2025.

[216] VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. p. 9. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

compor a Dança Macabra comunica para a congregação[217] uma aproximação com a morte que os *Bianchi* possuíam. Tal aproximação é um recurso de afetação do sensível que garante a lembrança da mortalidade de todas as pessoas, sobretudo aquelas que dedicavam suas vidas para as práticas religiosas.

Ao lado de um membro dos *Bianchi*, também entre dois esqueletos, há um homem com as roupas rasgadas que carrega uma ferramenta nas mãos, o que indica ser parte da categoria de trabalhadores. Vallardi[218] define que o próximo homem entre os esqueletos é um químico ou alquimista devido ao objeto que porta em suas mãos, o que para o autor seria uma ferramenta própria destes trabalhadores. O personagem seguinte é um homem que praticava possivelmente a caça, pois porta armas e vestimenta que condiz com a prática. Em seguida é representado um comerciante, devido a presença de uma bolsa presa a um cinto utilizada para guardar moedas. Na sequência, um estudante, escritor ou professor, pois se trata de um personagem que carrega consigo um pergaminho. Segue-lhe um personagem com longas vestes, que Vallardi presume ser um filósofo ou professor. Na análise de Vallardi, realizada em 1859, há a descrição ainda de um cavaleiro e outro personagem que o autor afirma ser parte da categoria judiciária. É possível propor que no momento em que Vallardi realizou suas análises, em meados do século XIX, partes do afresco, que hoje não existem mais, estavam em alguma medida preservadas[219].

Utilizando como base as imagens feitas por Angelica Verduci para o desenvolvimento do artigo publicado em 2021, nota-se que além dos esqueletos há apenas oito personagens integralmente visíveis e preservados na Dança Macabra de Clusone. É possível perceber ainda que no canto direito a dança tinha continuidade, nesta região da imagem há parte da cabeça de mais três personagens. Vallardi ainda menciona que a ausência de alguns personagens torna essa Dança Macabra muito particular. Falta na cena elementos que são os mais representados neste tipo de iconografia: os reis e rainhas, papas, bispos, príncipes e princesas, imperadores e imperatrizes. Ou seja, a ausência de personagens do alto clero e da nobreza nos revela uma diferenciada intenção de comunicação do Giacomo Borlone de Buschis, pintor do afresco, bem como da própria ordem dos *Bianchi*, mecenas responsável pela encomenda da obra.

Importante ressaltar que esta ausência é indicada por Vallardi. Atualmente, não é possível afirmar se de fato ocorreu a escolha de não representar personagens das referidas

---

[217] No prédio que abriga o oratório, segundo Verduci, os *Bianchi* praticavam seus ritos punitivos e, como o próprio nome da instituição propõe, de disciplina.

[218] VALLARDI, Giuseppe. *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne, nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche.* Milão: Tipografia de Pietro Agnelli, 1859. p. 18.

[219] *Ibid*.

categorias sociais, ou se estes foram representados e por condições do estado de conservação do afresco não estão mais presentes e visíveis. De fato, a escolha dos personagens representados e que atualmente são possíveis de serem observados nos mostra muito sobre a organização da sociedade medieval, sobretudo nesta região da Península Itálica, bem como as profissões e especificidades do mundo do trabalho neste determinado recorte espacial e temporal. Além de ser uma fonte que possibilita este viés de análise ao expor uma diversidade não frequentemente representada de categorias sociais, a presença de trabalhadores urbanos, membros de ordens mendicantes, nos permite analisar o caráter democrático da morte, que as Danças Macabras pretendiam fortemente comunicar. Porém, neste exemplar de Clusone, a indistinção social da morte parte das categorias sociais mais simples e não o contrário.

Na parte inferior do afresco, abaixo da Dança Macabra, há apenas dois fragmentos que resistiram ao tempo. Do lado esquerdo há a presença de três figuras femininas nuas que representam, cada uma, três dos pecados capitais. Uma delas tem sua cabeça torturada por um demônio, a segunda cobre os olhos e a terceira une as duas mãos em posição de oração e volta seu olhar para cima. Do outro lado, um fragmento isolado do afresco nos mostra quatro membros dos *Bianchi* em posição de oração. Um deles direciona o olhar para cima, para algo que não se encontra mais nas paredes do oratório. Essa região do afresco por dificuldade de preservação não nos permite uma análise mais detalhada da cena. Porém é possível propor que tais cenas sejam referentes ao pós-vida, dada as representações das alegorias femininas dos pecados capitais sendo torturadas. O que é possível inferir deste contexto com cenas isoladas são as representações das consequências que um devido preparo em vida que vislumbra uma boa morte pode gerar.

3.3 A DANÇA MACABRA DE PINZOLO

O segundo afresco com a temática da Dança Macabra que será analisado também se encontra em um local de oração e penitência da fraternidade popularmente conhecida como os *Bianchi.* A Dança Macabra de Pinzolo[220], o afresco atribuído a Simone Il Baschenis[221], tem data de 1539 e se encontra na parede externa da igreja dedicada a São Vigílio, na comuna de Pinzolo. O afresco se encontra na parede lateral da igreja que é voltada para o cemitério, mais uma semelhança com o afresco de Clusone importante de ser destacada. Este exemplar é de um

[220] Pequena comuna italiana, província de Trento no norte da Itália.
[221] Simone Il Baschenis (1495 – 1555) foi um pintor italiano, pertencente a uma família de pintores e artistas, conhecidos também como os Baschenis.

período posterior a diversas outras Danças encontradas na Europa, este fator agrega uma notável diferença na composição dos elementos, como veremos adiante. A Dança Macabra realizada por Baschenis possui dois metros de altura e vinte e dois metros de largura, ocupando todo o comprimento da fachada da igreja. Nesta parede externa há ainda outros temas representados em afrescos menos preservados. Estes não serão analisados aqui, pois o meu objeto não é o conteúdo de afrescos e de imagens da igreja de São Vigílio, mas a imagem da morte presente neste exemplar da Dança Macabra.

Figura 10 – Lateral da Igreja de São Virgilio, Pinzolo, Itália

Fonte: https://www.alamy.it.

Neste exemplar da Dança, há alguns itens específicos que a tornam muito interessante para análise que proponho. É o caso da presença do Cristo crucificado na imagem e dos esqueletos que representam músicos. Inicio, portanto, a minha análise desta imagem por estes elementos. A primeira cena da Dança define o seu caráter. Os três primeiros esqueletos são representados tocando instrumentos de sopro, um se encontra sentado e recebe um adorno no crânio semelhante a uma coroa e toca uma gaita de foles, enquanto os outros dois se apresentam de pé e tocam uma espécie de trombeta. Em seguida – uma característica típica de uma Dança Macabra que sugere uma narrativa imagética linear –, contando uma história da esquerda para

a direita há a figura de Cristo crucificado. As representações da morte de Cristo e suas especificidades serão analisadas no próximo capítulo, que será dedicado exclusivamente a esta categoria de representação da morte. Porém, temos nesta Dança Macabra este elemento que não deve ser considerado ao acaso. Neste exemplar, o corpo de Cristo é representado na cruz e recebe ainda uma flecha que atinge seu peito, na altura do coração. A construção pictórica dessa imagem a torna única. Não se trata apenas de uma imagem de Cristo em um exemplar da Dança Macabra, mas uma representação do Cristo crucificado recebendo a flecha que atinge a todos na Dança. A partir dele se inicia a composição da Dança da maneira mais tradicional e frequente na iconografia medieval, esqueletos e pessoas sendo alternadas sugerindo o movimento e dinamismo gestual típico de uma dança.

Esta é uma imagem muito particular, já que nela há representado um número consideravelmente expressivo de elementos. Entre esqueletos e seres humanos, há quarenta e quatro personagens, contando-se o Cristo crucificado. Serão consideradas, portanto, cada uma das figuras humanas e as particularidades carregadas por cada esqueleto. Ainda que cada elemento tenha uma característica, principalmente no que se refere à indumentária, que o difere dos demais, todos, com exceção de dois personagens, são representados alvejados por flechas na região do pescoço. O simbolismo que este elemento carrega já foi trabalhado anteriormente, mas retomo ao leitor rapidamente, que esta é mais uma referência simbólica relacionada com a Peste[222].

[222] Foi abordado no primeiro capítulo desta tese as questões simbólicas que envolvem a flecha.

Figura 11 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo

Fonte: https://www.alamy.it.

O primeiro esqueleto que representa a morte carrega um arco e as demais flechas que ainda poderão ser lançadas. Ele conduz pela mão um papa; o adorno na cabeça e o manto em tons de vermelho e ornamentado em dourado permitem a identificação do ofício religioso do personagem. Em seguida, outro esqueleto traz para a dança um cardeal, identificado a partir do adorno de cabeça que carrega. Na sequência, o esqueleto que carrega uma foice traz consigo um bispo com manto na cor branca e vermelha e bordados ricamente trabalhados. Ao lado, o esqueleto que carrega uma ampulheta traz pelo tecido um personagem cuja roupa se assemelha à indumentária ligada ao clero. O rosto desse personagem está danificado no afresco, mas ainda é possível identificar um adorno em sua cabeça que permite identificá-lo como um padre, ele também recebe a flecha na área do pescoço. Ao seu lado, um esqueleto segura uma pá e traz pelo braço um membro de ordem mendicante, possivelmente um franciscano devido a cor marrom claro de sua túnica, associada a este movimento.

O próximo esqueleto porta um estandarte com a seguinte mensagem: “Pense no fim”[223] – uma evidente indicação imperativa de *meditatio mortis* - e guia pelos braços um imperador com manto dourado bordado e um cetro em suas mãos. Os dois esqueletos seguintes trazem nas mãos faixas com versos em latim, havendo entre eles a figura de um rei com vestes suntuosas na cor branca e bordados de arabescos, um cetro na mão e uma coroa na cabeça. Este é o único personagem que não recebe a flecha no pescoço. A personagem da sequência é uma rainha já alvejada, portando coroa e um manto em tom de vermelho profundo e bordado com arabescos. Atrás dela, um esqueleto carrega uma ferramenta na mão e conduz um personagem que pode ser pertencente à nobreza, possivelmente um duque; o seguinte esqueleto é mais um que carrega uma pá. Na sequência, o próximo personagem segura uma ampola, o que sugere que pode se tratar de um médico. Ao seu lado, mais um esqueleto aparece atrás de um cavaleiro vestindo armadura, este é alvejado pela flecha na face, por ter seu corpo e principalmente a região do pescoço protegido pela armadura.

Sucede-lhe um possível membro da burguesia, pois segura uma espécie de bandeja com ouro, seguido por um jovem representante da aristocracia com roupas e adornos de cabeça suntuosos, além de portar uma espada. Logo em seguida há um mendigo com roupas simples, próteses de madeira nas pernas que são representadas parcialmente amputadas e feições que expressam tristeza ou subalternidade. Na sequência, uma freira com as mãos entrelaçadas em postura de misericórdia, uma mulher que pode estar representando a burguesia local dada a sua vestimenta em tons de vermelho e com detalhes delicados em tom de dourado. Os dois últimos personagens são uma idosa, que usa uma bengala e um vestido mais simples e possui uma postura mais arqueada, revelando sua possível idade mais avançada, e uma criança, único personagem representado nu.

Logo após a representação do rei, os esqueletos passam a ser figurados com menor destaque. A partir do cavaleiro de armadura, os esqueletos são representados mais esmaecidos, em tons mais claros e em espaço menor, o que leva a entender que a extensão da fachada da igreja não permitiu ao pintor representar todos os personagens como no início da Dança. Além disso, os personagens passam a ser representados de perfil, mais um fator que configura a falta de espaço físico para construir a imagem de uma maneira mais padronizada, com a versão frontal de todos os personagens e seguindo as mesmas tendências de cores e posturas corporais. Há ainda, a partir da representação do cavaleiro, a presença de um estandarte com frases que todos os esqueletos passam a segurar.

---

[223] No original em italiano: *Pensa la fine.*

Outro fator interessante de ser destacado é que o último esqueleto é representado da altura da criança. Isto reforça uma característica presente em algumas Danças Macabras. Os esqueletos que compõem as Danças não são apenas a representação da Morte como uma entidade, uma força que irá alcançar a todos, eles representam ainda a ideia de futuro, eles são uma espécie de duplo daquele determinado personagem. Esta característica reforça não somente a ideia da morte igualitária e democrática como carrega a mensagem de que é este o futuro, o que te espera é ser dessa maneira, é ser agregado ao baile, é estar como o esqueleto, morto.

Retomemos o início do afresco para uma construção de reflexão mais profunda sobre a fonte. Em termos de proporção, este afresco possui uma extensão de vinte e dois metros e dois metros de altura. A configuração em faixa da Dança Macabra e sua altura indicam duas coisas importantes: por se tratar de um afresco em um ambiente externo e muito extenso, ele pode ser visto por um grande número de pessoas a uma distância considerável; e sua altura oferece aos personagens uma proporção semelhante à proporção humana, o que causa um impacto singular no tom do que a imagem pretende comunicar.

Ter uma Dança Macabra cujos personagens são representados com proporção humana é certamente um elemento que oferece proximidade aos observadores. Tal aproximação com o observador é um recurso de afetação sensível com diversas possibilidades interpretativas. O medo da morte, o sentimento de pertencimento, a projeção do futuro são algumas delas. Além de todo o universo de sensações causadas pela dinâmica de preparo para a morte que a religiosidade cristã construiu. Amparada em castigos, penitências, e toda uma lógica punitiva que define que os erros humanos, os pecados cometidos são os fatores decisivos para o destino que a alma terá após a morte.

A dança é uma expressão humana, um recurso cultural de grande alcance e poder simbólico, ela se une a outro elemento de grande apelo sensível, a música. Neste exemplar da Dança Macabra, temos a música como elemento que inicia a representação e oferece ao observador a proposta, o tema do afresco. Três esqueletos tocando instrumentos não são elementos de simbologia sutil, ficando evidente a mensagem que será transmitida: a música dá início à dança dos esqueletos, ao baile dos mortos.

A figura de Jesus Cristo crucificado na sequência dos esqueletos que são músicos se configura como uma quebra de expectativa. Pensando numa linearidade de narrativa que as Danças Macabras propõem, a presença de Cristo não é um elemento comum ou esperado. O Cristo é representado morto, na cruz, com toda sua humanidade exposta e representada, seu corpo magro, com palidez, no tórax um ferimento do qual jorra sangue, a coroa de espinhos na

cabeça que está curvada. A flecha no coração é o único elemento que destoa da configuração da iconografia de crucificação mais difundida e tradicional, além de extrapolar os limites da narrativa bíblica, pois nas escrituras cristãs não há referência a flechadas na paixão de Cristo. Estes elementos da morte de Cristo operam como um lembrete de que o filho de Deus foi morto por semelhança com todos os fiéis, a morte o alcançou já que Deus se fez homem, se tornou semelhante à sua criação.

É também na morte que criador e criatura se assemelham, ainda que a ressurreição seja o fator místico e de representação do poder de Deus e diferencia Jesus dos demais homens - pois ele não é apenas homem, mas Deus que se fez homem - ela não é representada neste exemplo de imagem, portanto cabe apenas analisar o caráter que a morte de Cristo em uma Dança Macabra pode indicar. Além de romper com uma expectativa, a presença do Cristo crucificado reforça a proposta de unidade que a morte promove, todos irão morrer. Mas, principalmente, Cristo é o objetivo do cortejo, é para ele que todos na fila se direcionam e esse elemento é de fato a ilustração da pedagogia cristã sobre a morte. Pensem na morte, se preparem para ela, e se direcionem para o Cristo. A unicidade desse exemplar o torna um objeto muito importante para analisar a morte sob a perspectiva da *meditatio mortis*, refletir filosoficamente sobre a morte para os cristãos deve especialmente ser um exercício de olhar e ter em Deus seu principal objetivo.

A proposta democrática da Dança Macabra é um elemento recorrente na narrativa promovida pela representação da morte. Peço de antemão desculpas ao leitor se lhe pareço repetitiva, mas se faz necessário, essa mensagem se repete em muitos exemplos de Danças Macabras encontrados pela Europa Ocidental. E nessa, de Pinzolo, a ideia da morte democrática é ainda trabalhada com maior intensidade devido ao grande número de personagens representados pertencentes às mais diversas categorias sociais.

A estrutura compositiva dos personagens segue uma ideia decrescente no que tange as suas categorias sociais. A noção de morte igualitária e democrática é reforçada com o extenso número dos personagens que são representados, contendo pessoas pertencentes às categorias que não são frequentemente ilustradas. Trataremos primeiramente dos personagens humanos. O primeiro e mais próximo do Cristo crucificado é o papa, seja por ser o mais importante representante do clero e ocupar o lugar mais alto na hierarquia social estruturada pelo feudalismo ou por ser o representante de Deus na Terra, e assim ser ele o indivíduo mais próximo também hierarquicamente do universo divino. Independentemente da motivação, não há necessidade de um dualismo entre elas, a análise pode ser feita compreendendo as duas

causas. Ambas fazem do papa o indivíduo que está no topo de uma estrutura social estratificada e aquele que mais se aproxima das questões espirituais que orbitam o pós-morte. Este, seja pelo exemplo ou pela proximidade com as entidades religiosas é o primeiro a ser atingido pela morte.

A sequência oferecida por Simone Il Baschenis segue a estruturação social analisada por Georges Duby em *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*[224], expondo, primeiramente, membros do clero, os que se ocupam de orar, em seguida os pertencentes à nobreza, que guerreiam e governam, e em seguida aqueles que trabalham e se ocupam dos demais ofícios sociais. Portanto, logo após o papa temos um cardeal, um bispo, um padre e um frade franciscano, indicando inclusive a hierarquia interna da Igreja, que institucionalmente se construiu de maneira rígida e organizada verticalmente. Nesta estrutura os mendicantes não são considerados parte dessa hierarquia, pois não compõem uma organização que demanda de ordenação. Portanto os integrantes dos movimentos monásticos não compreendem o corpo administrativo da Igreja. A organização do corpo da Igreja foi desenvolvida com base numa hierarquia bem definida, e se subdividia entre o clero regular e o secular. Os clérigos que compreendiam o clero secular ocupavam funções administrativas, políticas, não faziam parte de uma ordem e não estavam vinculados às regras monásticas. O clero secular integrava em sua base os padres, passando por bispos, arcebispos e cardeais, e no alto de sua organização como o maior líder, o papa[225]. Já os clérigos que buscavam o abandono da vida mundana e procuravam desenvolver uma vida mais espiritualizada, o que para as ordens vinham acompanhadas muitas vezes de votos de pobreza, castidade, assistencialismo e até mesmo silêncio, abarcavam o clero regular. Era comum que essas ordens se desenvolvessem em torno da hagiografia do "santo fundador", que inspirava e direcionava o modo de vida dos membros, como é o caso, por exemplo, dos franciscanos e beneditinos.

Devido ao crescimento destes movimentos no período baixo-medieval é comum encontrar referências a tais ordens em diversas fontes, inclusive a iconográfica. No caso da Dança Macabra de Pinzolo e da Dança Macabra de Clusone, ambas foram encomendadas por membros de um movimento popular, a *Confraternita dei Battuti*, a "Irmandade dos Espancados". Essa irmandade tinha como característica a disciplina baseada numa lógica punitivista. O afresco de Clusone foi encomendado pelos *Battuti*, também conhecido como *Bianchi,* a intencionalidade da produção do afresco de Clusone possibilita sua análise a partir

---

[224] DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo.* Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

[225] REESE, Ephrem. Thomas Aquinas and Dionysian Ecclesiastical Hierarchy. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, [*s. l.*], v. 52, n. 2, p. 191-217, 2022. Disponível em: https://read.dukeupress.edu/jmems/article/52/2/191/301992/Thomas-Aquinas-and-Dionysian-Ecclesiastical. Acesso em: 7 jun. 2025.

do conceito de imagem-objeto. Como já foi referido, a partir da imagem aquele local se tornou um ponto de culto, autoflagelação e práticas penitentes. Essas práticas são também associadas ao conteúdo textual do afresco, os usos sociais da imagem e até mesmo toda sua subjetividade estão amparadas em sua materialidade, no espaço que ela ocupa, para onde ela está direcionada. Esta é uma fonte cujos elementos espaciais, geográficos e culturais impactam muito em sua análise. Há, nesse sentido, diversos pontos de semelhanças entre os afrescos de Clusone e Pinzolo, ambos foram encomendados pela mesma ordem religiosa, possuem a temática da Dança Macabra e, apesar de serem de autores diferentes se assemelham em estrutura compositiva (linearidade, elevado número de personagens, composição em faixa). Estas fontes possuem a mesma tipologia, sendo afrescos em paredes externas, se encontram na fachada externa de edifícios religiosos, possuem elementos textuais em versos, estão direcionados para um cemitério e se localizam geograficamente em regiões próximas, nas montanhas do norte da Península Itálica.

O afresco de Pinzolo era um centro de culto, devoção, reflexão e meditação sobre a morte e preparo para ela, além de ser o local de realização das autopunições. Estas são imagens que possuíam uma funcionalidade religiosa muito específica e que vão além da função pedagógica mais ampla. No caso do afresco de Pinzolo, o contato com a imagem é proporcionado para um público maior devido sua proporção e localização da igreja e por se tratar de um espaço externo onde ritos religiosos eram realizados, é possível propor ainda que tais ritos fossem acompanhados por um maior número de pessoas.

O frade franciscano não encerra os personagens que são relacionados ao universo religioso, mas atribui uma breve pausa, à qual me referirei daqui a nove personagens. Na sequência, aparece a figura do imperador, dotada de todos os recursos visuais que oferecem para esta figura símbolos de poder. O manto com detalhes dourados, a postura que não se subjuga diante da morte e o cetro na mão são os principais elementos que fazem esse personagem ser o primeiro representado na categoria da nobreza. Mas, todo seu poder não o faz ser imune ou poupado pela flecha da morte. O personagem ao lado é o rei, coroado, também com o cetro na mão e com uma postura altiva. Ele é, destoando dos demais personagens e de uma característica mais geral da Dança Macabra, um dos dois únicos personagens poupados e que não recebem uma flechada na região do pescoço, como os outros. Mas, ainda que não receba uma flechada, dois esqueletos o acompanham, ou seja, a flecha possui um simbolismo ligado à morte, sobretudo à morte causada pela Peste, mas ela não é o único elemento simbólico que a morte mobiliza.

A rainha é a personagem representada em seguida, ela inicia a representação de alguns personagens em perfil. Esta escolha compositiva pode ter sido feita devido ao espaço ainda disponibilizado na ocasião da produção do afresco, como também pode ser uma escolha de atribuir mais movimento para a cena narrada, uma vez que o tema retratado é uma dança e esta por princípio requer o movimento dos corpos. Para a rainha não houve piedade, ela é alvejada e segue após o rei para demonstrar sua submissão. Após a rainha, poucos elementos asseguram a posição na hierarquia social do próximo personagem. Contudo, é possível definir que ele faz parte da nobreza. De acordo com o texto que se encontra abaixo da imagem, e que será analisado adiante, trata-se de um duque. A personagem seguinte segura uma ampola na mão, e é possível que se trate de um médico. Neste caso, a mensagem da igualdade que esta representação da morte promove também é reforçada, pois até mesmo aqueles que cuidam e tratam as doenças podem ser levados pela morte.

Em seguida, um homem de armadura recebe uma flechada na testa, lembrando que a guerra era uma função social dos nobres. Ainda que seu corpo estivesse amplamente protegido pelas estruturas de metal da armadura, e que portasse em suas mãos uma lança e uma espada, seus recursos de defesa não foram suficientes para que a morte não o alcançasse. Mesmo com o pescoço protegido, a flecha o encontra em sua face. Este personagem endossa que não há escapatória, todos poderão ser atingidos pela Peste, cabe então se educar espiritualmente, nutrir corpo e alma para que o pós-morte seja o melhor possível de acordo com a perspectiva cristã.

Diversos são os detalhes e códigos que retomam a mesma mensagem, a morte é igualitária. O personagem a seguir é possivelmente um membro da burguesia, pois mantém um recipiente com uma generosa quantidade de ouro. Era muito comum nas representações das Danças Macabras a oferta de ouro, coroas, moedas, e de todo tipo de bens materiais e riquezas que pudesse ser barganhada com a morte, para que em troca a personagem tivesse um prolongamento da vida. Ainda que o preparo e a consciência da morte seja muito presente neste contexto, ela não é desejada, ao menos as representações iconográficas mobilizam esta reflexão. Nem mesmo as riquezas materiais evitaram este personagem de receber a flecha, a narrativa da Dança Macabra nos conduz para a conclusão de que a aceitação deve ser o melhor caminho.

Na sequência um homem muito bem vestido, com adorno na cabeça, cabelos penteados e com uma espada nas mãos, também é alvejado. Este pode ser um membro da burguesia ascendente. Ele é seguido por um mendigo com as pernas amputadas e próteses de madeira. Com semblante baixo e olhar triste, ele expressa a aceitação da sua condição de miséria, não

tem o que barganhar e, ainda que tivesse, de nada serviria, portanto, ele demonstra simplesmente aceitar o destino impiedoso que a morte lhe reserva.

Há alguns parágrafos mencionei que o frade franciscano não era o último membro do clero representado. Esta afirmação se deve à presença de uma freira entre os últimos personagens. A única mulher que se enquadra próxima ao homem que condiz com sua posição social é a rainha, as demais ficam após os mais simples e humildes homens, como é o caso do mendigo. Portanto, seguindo a lógica decrescente de importância social, para a sociedade medieval, um homem pedinte está acima de uma freira ou de uma dama da aristocracia ou burguesia. No caso da freira, ela é representada com uma distância de nove personagens da sua categoria social, ainda que o clero esteja no topo da estrutura da sociedade medieval, ele não é composto por mulheres. As figuras femininas que fazem parte desta categoria não possuem a representatividade de poder que é oferecida aos homens. E ela, mesmo que com olhar penetrante, de súplica, mãos unidas segurando um rosário e em gesto de oração, também é alvejada e convidada para o baile da morte.

A lógica patriarcal é fortemente expressa neste afresco, a mulher ocupa um dos últimos lugares na hierarquia social, abaixo dela está apenas a criança, mas esta é temporariamente pertencente a um lugar de opressão. Se for um menino, ao crescer ocupará uma posição superior, mas o mesmo não se aplica para as meninas que ao se tornarem mulheres ainda lhe caberão os últimos espaços sociais.

A mulher que se encontra após a freira é uma dama cujas roupas possuem ricos detalhes, o que indica que ela é de uma elevada categoria social. Assim como os demais personagens, ela não escapa da morte, é também alvejada na mesma região do pescoço. Após esta personagem há uma senhora idosa, esta ocupa o penúltimo lugar da fila. A velhice não era entendida positivamente na Idade Média, a degradação do corpo causada pelo avançar do tempo era entendida como um esvaziamento da vitalidade, energia e dignidade também. No período da Baixa Idade Média, a velhice passou a ser entendida como sinônimo de carência, o autor Chris Gilleard[226] associa essa passagem de uma identidade moral para uma identidade social ao desenvolvimento das práticas mercantis. Neste cenário, os idosos passam para uma categoria distinta, ocupam um lugar de demandarem cuidados e medidas coletivas da sociedade. O declínio moral da velhice também foi fortalecido a partir do ideal da cavalaria, no qual a morte honrada estava associada ao combate. Além de ser naturalmente o fator que aproximava a

[226] GILLEARD, Chris. Aging and Old Age in Medieval Society and the Transition of Modernity. *Journal of Aging and Identity*, [*s. l.*], v. 7, n. 1, p. 25-41, 2002. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1023/A:1014358415896. Acesso em: 7 jun. 2025.

pessoa da morte, a velhice não propicia uma condição de morte honrada, gloriosa, assim como a Peste também não. Por esta razão, não bastava apenas ser mulher numa categoria social inferior – vista a qualidade com que suas roupas são representadas – para estar no penúltimo lugar da fila promovida pela morte. Ser mulher, idosa e pobre era um dos piores cenários de visibilidade social para uma pessoa no contexto baixo-medieval.

Abaixo da mulher idosa há apenas a criança. A criança só é pensada como sujeito dotado de direitos específicos e assim ocupa um lugar de cuidado e preocupação social na virada do século XIX para o XX no contexto ocidental[227]. Pensar em infância, por exemplo, é algo contemporâneo. A criança é mencionada na historiografia medieval a partir de diversas perspectivas. Como a econômica para fortalecer um reino ao promover incentivo ao crescimento demográfico e assim ter mais trabalhadores, mas também mais bocas para alimentar; a política para definição do futuro de um reino; a religiosa para o crescimento e fortalecimento da cristandade. Seja qual for o motivo, a criança não era pensada a partir dos preceitos contemporâneos, nem a partir do enquadramento em uma categoria social específica, muito menos a partir de sua unicidade e competências que cabem a um pequeno ser humano ainda em formação. A criança é um futuro adulto, ela ocupa um lugar de vir a ser, e por isso a ela cabe a última posição da fila da Dança Macabra. Desnuda, a ela não cabe nem a distinção caracterizada pela indumentária. A nudez da criança pode indicar um simbolismo de pureza, mas também pode representar a perspectiva de diminuição da sua importância social.

No que tange aos esqueletos que intercalam cada personagem, esses são representados com as mais diversas funções. Diferentemente do afresco de Clusone, em que um esqueleto é representado de maneira central como a morte coroada e reinando, no afresco de Pinzolo a morte só recebe uma personificação mais destacada através da figura de um esqueleto no final do afresco. Montado em um cavalo e em postura triunfante reina e mostra sua superioridade diante dos demais. Neste exemplar da Dança Macabra a maioria dos esqueletos recebe, a partir de um objeto, uma função que irá auxiliar a morte a agregar mais pessoas ao seu universo. O primeiro grupo de esqueletos introduz o tema da imagem, para uma dança é necessário música, três esqueletos tocam instrumentos e garantem o tom da dança. Esta característica traz um tom sarcástico e irônico que a Dança Macabra oferece para a temática da morte.

Na sequência, logo após a figura de Cristo crucificado, um esqueleto segura um arco e a aljava[228], nesta função ele se comunica com o último esqueleto representado, ao qual nos

---

[227] ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

[228] Nome dado a uma espécie de bolsa ou estojo utilizado para armazenar flechas.

referiremos adiante. O próximo não carrega nenhum objeto, mas conduz com muita cordialidade um cardeal como quem realiza um convite irrecusável. Na sequência, um esqueleto carrega uma espécie de foice, um dos símbolos da morte pois ela, como instrumento agrícola, iguala a colheita e ceifa a vegetação, nesse sentido é que a foice é aproximada da morte. Foi a partir do século XV que este instrumento foi reforçado na iconografia como símbolo da morte, sendo utilizado por um esqueleto[229]. O esqueleto seguinte traz consigo uma ampulheta, objeto que registra a passagem do tempo e um símbolo de que a Morte personificada é a dona do tempo de vida das pessoas, cabe a ela definir quando alguém irá morrer.

Em seguida, um esqueleto segura uma pá, instrumento utilizado para abrir buracos na terra, as covas que receberão os mortos. Os próximos três esqueletos seguram faixas com conteúdo escrito, que lembrem o quanto a morte se aproxima, que reforçam a finitude da vida e o quanto o indivíduo deve pensar, meditar e se preparar para a morte. A partir deste ponto da Dança mais dez esqueletos são representados. Alguns seguram ferramentas para assumirem a função de coveiro, outros seguram faixas com as inscrições que reforçam a mensagem do *meditatio mortis*. Para um olhar atual, a Dança Macabra em termo de mensagem pode parecer repetitiva, mas, ao analisar o que a historiografia apresenta sobre o contexto baixo-medieval e, sobretudo, a maneira como a religiosidade cristã constrói suas narrativas e sua liturgia, faz sentido ser repetitivo. A mensagem deve ser incorporada das mais diversas formas, através de imagens, textos e símbolos, músicas e ritos, desde os mais sutis aos mais evidentes elementos.

[229] CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 443.

Figura 12 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo

Fonte: https://www.alamy.it.

O final do afresco conta com elementos que extrapolam a estética comum da Dança Macabra. O primeiro personagem é a morte montada a cavalo, segurando um arco e flecha. Além de carregar mais flechas em uma aljava, este esqueleto recebe ainda um lenço esvoaçante, o que oferece movimento à cena. O cavalo também é representado com uma postura que indica movimento, e este conjunto de características iconográficas pode ser associado ao triunfo da morte. Na base do cavalo há ao menos duas figuras que aparecem sendo alvejadas e pisoteadas. Há ainda asas que parecem estar localizadas na lateral do cavalo, atribuindo a essa figura um caráter mítico.

A morte a cavalo é um elemento iconográfico recorrente, a partir dele é possível traçar relações com outros diversos símbolos, como os cavaleiros do Apocalipse, que já foram mencionados no início deste capítulo na análise de outra fonte. A finalização do afresco com esse ícone encerra a narrativa simbolizando poder. O cavalo é símbolo de força, virilidade, sobretudo de uma masculinidade que ele e o esqueleto carregam. Ainda que o substantivo "morte" seja feminino – considerando-se as línguas de raízes latinas, como o italiano e o português – é interessante notar que nesta construção iconográfica há uma série de atributos

que remetem a símbolos masculinos, como o próprio cavalo e sua genitália aparente, evidenciando as relações que Ariès analisou entre a erotização e a morte. Estas relações se constroem a partir da exposição excessiva dos corpos e da representação mais agressiva dos símbolos da morte que, a partir do século XV, violam os demais personagens. Todos esses elementos são possíveis de identificar na imagem abaixo. Baschenis conseguiu reunir neste afresco uma variedade importante de símbolos ligados à temática da morte.

Figura 13 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo

Fonte: https://www.alamy.it.

Em seguida à figura da morte triunfante a cavalo, há uma faixa na qual está escrito: "Arcanjo Miguel, defensor das almas, intercede por nós junto ao Criador"[230]. Esta frase antecipa a narrativa do juízo individual, do julgamento que a partir do contexto causado pela crise epidêmica da Peste recebe um caráter mais individualizado e que passa a ocorrer no momento da morte.

[230] Original em italiano: *Archangelo Michaele de l'anima difensore intercede puó nobile al creatore.*

A ocorrência da morte é uma decisão de Deus, é Deus onipotente quem comanda todas as forças, inclusive a morte é subordinada a Ele. As narrativas do fim da Idade Média podem conduzir para a compreensão da morte como uma grande força, da qual ninguém pode escapar, ela é coroada e triunfante. Até mesmo os homens de Deus não podem escapar dela. Todavia, os personagens bíblicos e os santos podem ser os únicos capazes de exercer algum poder diante da morte e ainda sobre os demônios. E é importante que não se confunda a força da morte com a força do Diabo e dos demônios. Neste sentido, a morte pode ser representada triunfante, vencedora, mas o Diabo não. Os homens e mulheres medievais devem se preparar para o momento de sua morte, sobretudo para garantir que sua alma seja parte do reino de Deus e que o Diabo não se aposse dela. Portanto, faz sentido que a última cena do afresco seja um embate entre o arcanjo Miguel e o Diabo, uma narrativa que se refere ao momento do juízo individual e ainda mostra a superioridade de Deus e daqueles que fazem parte do seu reino.

O arcanjo Miguel é representado como um soldado, com armadura, espada e segurando uma balança, possui uma postura firme e combativa. Além de mostrar que está preparado para uma luta contra o mal, ele também é quem atribuirá, a partir da sua balança, o peso dos pecados cometidos, é um símbolo ligado ao julgamento individual[231]. Já o diabo é representado por uma figura híbrida com traços humanos e de animais, possui asas que lembram as de um morcego, chifres e uma barba semelhantes a de um bode, e segura um livro. Acima da figura do diabo está escrita a frase: "A morte não pode destruir aqueles que sempre vivem"[232]. Acima destes dois personagens há também representada a figura de um pequeno anjo que antecede uma faixa cujos versos, contudo, estão ilegíveis em razão da baixa resolução das imagens disponíveis online ou até mesmo devido à má preservação do afresco original.

[231] CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, [*s. l.*], v. 7, p. 102-127, 2004. Disponível em: https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6777. Acesso em: 7 jun. 2025.

[232] Original em italiano: *Morte non può distruggere chi sempre vive.*

Figura 14 – Fragmento da Dança Macabra de Pinzolo

Fonte: https://www.alamy.it.

Abaixo de toda a extensão do afresco há a presença de um elemento textual. Os seguintes versos foram escritos em italiano, porém com as particularidades de um dialeto local do medievo.

Eu sou a morte que porto a coroa, Senhora de todos. E assim, sou feroz, forte e dura, ultrapassando portas e muros com segurança. E sou aquela que faz o mundo tremer, girando minha foice, rodando, rodando. Verdadeira, com minha flecha, sabedoria, beleza, força, nada vale. Não há senhor ou donzela, nem servo. É necessário que todos entrem neste baile.
Ó pecador, não peque mais, Pois o tempo foge e você não percebe, sua morte é uma certeza que espera, Você pode estar no extremo, mas não acredita. Com o coração, recorra a Jesus bondoso E peça perdão por seus erros, Veja que na cruz Ele abaixa Sua cabeça Para abraçar tua alma sofredora.
Pecador, contempla minha figura, Assim como tu virás, Não ofenda a Deus de tal maneira Que, ao passar, não tema a morte. Não vou além, para o bem ou para o mal, Deixo a alma no julgamento eterno, E à medida que trabalhaste, Assim serás recompensado.
Ó pecador, pense nesta verdade, Minha morte, que sou senhora dela, IHS XHS.
Ó Sumo Pontífice da fé cristã, Cristo morreu, como se vê, Embora tenhas o manto de São Pedro, Deves aceitar o manto da morte.
Neste baile, deves entrar, Seguir os antigos e deixar os sucessores, Pois nosso primeiro pai, Adão, morreu, Até mesmo um cardeal não te pouparei.
Assim fui designada, a morte, Em cada pessoa, faço a entrada, Então, meu cardeal alegre, Chegou o momento de deixar o mundo.
Reverendo sacerdote, Vou dançar contigo, Embora sejas o vigário de Cristo, A morte nunca é adiada.
Bom partido escolheste, ó pai espiritual, Fugindo das setas perigosas do mundo, Para a tua alma, pode ser um caminho seguro, Mas contra mim, nenhuma escritura terás.
Ó César, imperador, vê que os outros jazem, Que para a criatura humana, a morte não traz paz.
Tu és senhor de gente e terras, uma coroa real, Com outro, levarás, bem como o bem e o mal.
Em paz, levarás gentis rainhas, Mas por comandamento, não poderás trocar farinha.
Ó nobre duque e senhor gentil, Cheguei a ti com a carta sutil.
Não te serve ciência ou doutrina, Contra a morte, nenhuma medicina tem valia.
Tu, homem corajoso e forte, Tua armadura não vale nada contra a morte.
E tu, rico, em teu número de tesouros, Na troca, a morte não quer dinheiro.
Ninguém deve confiar na sua juventude, Pois a morte leva quem ela escolhe.
Não peça misericórdia, pobre coxo, Para a morte, não há piedade para o mais fraco.
Ao renunciar aos prazeres mundanos, tornaste-te monja, Mas da escura morte, não podes escapar.
Pompa ou beleza não te ajudarão, A morte fará com que percas tudo.
Acreditas que podes reviver o mundo antigo? Que não consideraste o que a morte pode fazer?
Ó criança da primeira idade, Como foste gerado? Tu estás sob meu domínio.
Comporta-te bem enquanto estás vivo, Pois, como uma sombra, a morte te segue. Arrepende-te de teus pecados rapidamente Antes que percebas que és zombado[233].

---

[233] Original em italiano: *Io sont la morte che porto corona/ Sonte signora de ognia persona*
Et cossi son fiera forte e dura/ Che trapasso le porte et ultra le mura/ Et son quela che fa tremar el mondo/ Reuolgendo mia falze atondo atondo/ O uero l'archo col mio strale Sapienza beleza forteza niente vale/ Non e signor madona ne vassalo Bisognia che lo entri in questo ballo/ O peccator piu non peccar non piu/ Chel tempo fuge e tu non te nauedi/ De la tua morte che certeza aitu/ Tu sei forsi alo extremo et non lo credi De ricore col core al bon iesu/ Et del tuo fallo perdonanza chiedi/ Vedi che in croce la sua testa inchlina/ Per abrazar lanima tua meschina/ Mia figura o peccator contemplarai/ Simile ami tu vegnirai
Non ofender a Dio per tal sorte/ Che al transire non temi la morte/ Che piu oltra non me impazo in be ne male/ Che l'anima lasso al judicio eternale/ Et come tu auerai lauorato/ Cossi bene sarai pagato.
O peccator pensa de costei/ La mea morto mi che son signor de ley/ Ihs Xhs/ O sumo pontefice de la cristiana fede/ Cristo e morto come se vede/ A ben che tu abia de sampiero el manto/ Acceptar bisognia de la morte el guanto/ In questo ballo ti conue entrare/ Li anticesori seguire et li sucesor lasare/ Poi chel nostro primo parente adam e morto/ Si che ate cardinale non te fazo torto/ Morte cossi fui ordinata
In ogni persona far la intrata/ Si che episcopio mio iocondo/ Le giunto el tempo de abandonar el mondo
Sacerdote mio reuerendo/ Danzar teco io me intendo/ Aben che de cristo sei vicario
Mai la morte fa disuario/Bon partito pilgiasti opatre spirituale/ A fuzer del mondo el pericolodo strale

O conteúdo textual está disposto em versos abaixo de toda a extensão da Dança Macabra e, assim como a estrutura da imagem, ele também é escrito no afresco com linearidade. Portanto, o texto é como um rodapé da imagem. Além de se dispor por toda a extensão da imagem, ele dialoga diretamente com a disposição dos personagens, a cada verso percebemos que a morte se comunica com cada um dos que estão representados no baile.

A partir desses versos se tornou possível reconhecer a categoria social dos personagens representados. A morte é o eu lírico dos versos, ela se direciona diretamente para o observador e também para os personagens, dizendo a cada um que é a força mais importante e poderosa, reforçando a cada verso que não há nenhum recurso que a faça mudar de ideia. Se ela assim desejar, junto a ela aquela pessoa ficará. Não importam as riquezas, o poder social ou político, o poema endossa a perspectiva da morte democrática, reforça que para ela todos são iguais.

Além de uma comunicação de poder feita pela morte para o observador e leitor, os versos são também instruções pedagógicas para o preparo direcionado para a boa morte. Neste sentido, podemos associá-lo a uma *Ars Moriendi*, pois assim como neste tipo de manual, a intenção destes versos também é pedagógica. Ele se propõe a instruir, educar seus leitores nas adequadas práticas religiosas, voltadas para o principal ideal cristão, a vida eterna, o pós-morte.

Per lanima tua po esser uia secura/ Ma contra di me non auerai scriptura/ O cesario imperatore vedi che li altri jace/ Che a creatura humana la morte non a pace/ Tu sei signor de gente et de paisi o corona regale
A a altro teco porti che il bene el male/ In pace portarai i gentil regina/ Che o per comandamento de non cambiar farina/ O ducha signor gentile/ Gionta a te son col bref sottile/ Non ti uala scientia ne dotrina
Contra de la morte non val medicina/ O tu homo galgiardo et forte/ Niente vale larme tue quntra la morte/ Et tu ricone numero deli auari/ Che in tuo cambio la morte non vol denari/ De le vostre zouentu fidare non se vole/ Pero la morte chi lei vole tole/ Non dimandar misericordia o pouerelo zopo/ Ala morte che pieta non ha li daza intopo/ Per fuzer li piazer mondani monicha facta sei/ Ma da la scura morte scampar non poi da lei/ Non ti gioua ponpe o beleze/ Che morte te fara puzar et perdere le treze/ Credi tu vechia el mondo reditare/ Che non pensasti cuelo che morte sa fare/ O fantolino de prima hetate/ Come sej ingenerato/ Tu sei in mia libertade/ Fati bene tanto che seti in uita/ Che come lombra la morte ui seguita/ De li vostri delicti penitentia fati/ La ue zonzera piu presto che non pensati.

4 AS IMAGENS DA MORTE E A ESPIRITUALIDADE CRISTÃ

No decorrer de uma missa na Igreja de *Carmem de los Realejos*, em Tenerife, na Espanha, um homem adentra o templo caminhando em longos e apressados passos e atravessa o corredor central da nave. Levando um menino ao colo, passa pelo altar e dispõe o menino diante da imagem de Nossa Senhora do Carmo. A cena dura breves 15 segundos, o homem então tenta sair e deixar a criança ao pé da imagem, mas acaba retornando e buscando seu filho, segundo as fontes jornalísticas afirmam. Ao ser encaminhado para fora da igreja, ele é aplaudido pela comunidade e, com a criança ao colo, se ajoelha em gesto de reverência ou de pedido de perdão. Este episódio ocorreu em agosto de 2023, percorreu a internet, causou diversos debates e reflexões. O homem, um pai que carregava seu filho, talvez doente, em um ato guiado pela emoção, movido pela sensibilidade da religiosidade, entrega seu filho à Nossa Senhora do Carmo, e acaba sendo referido pelos jornalistas como uma pessoa que "não conteve seus impulsos" e que "estava fora de si"[234]. Em alguma medida, a relação que o homem tinha com a religiosidade o levou a dispor seu filho, a entregá-lo aos "cuidados da Virgem Maria".

Ações como essa não são raras como expressão da experiência religiosa. A religiosidade faz parte da subjetividade humana, pertence a um universo em que o sentir se destaca, extrapola em muitas vezes a racionalidade. Trata-se do mistério. Em uma sessão de terapia ouvi, certa vez, que não cabia à Psicologia racionalizar a religiosidade do sujeito. Mas, e à História? O que lhe cabe quando a temática é a relação com a religiosidade?

Acredito que essa afirmação se associe ao julgamento sobre as relações que o indivíduo constrói com suas referências religiosas em termos de subjetividade psíquica, trata-se da fé. E aí, de fato, não cabe moralizar. Não cabe à Psicologia, nem cabe à História definir pesos morais sobre alguma prática religiosa. O que nos cabe, então, como historiadoras e historiadores que temos a religiosidade atravessada em nossos objetos é promover reflexões, debates, problematizar a construção das relações com o universo divino, repensar suas raízes e provocar novos questionamentos sobre a permanência de práticas que atravessam séculos.

O episódio, ocorrido na Espanha em 2023, pode ser analisado partindo-se de diversos pontos, como a permanência e a força dos ritos, o culto mariano, as intenções e objetivos da

---

[234] LA NACION. Homem corre em igreja, interrompe missa e 'abandona' criança sobre altar da Virgem do Carmo na Espanha. *O Globo*, Espanha, 2 ago. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/epoca/noticia/2023/08/02/homem-corre-em-igreja-interrompe-missa-e-abandona-crianca-em-cima-de-estatua-no-altar.ghtml. Acesso em: 29 out. 2024.

atitude do homem, o simbolismo de sua ação, entre outras possibilidades. Iniciei este capítulo narrando uma cena do tempo presente com a finalidade de partir da relação atual do ser humano com as imagens religiosas para propor, então, um olhar sobre as relações com as mesmas no passado. Abordar a imagem é também abordar o sentimento, e quando a imagem é construída pela e para a religiosidade, o sensível é um ponto de grande importância. A religiosidade existe pelo sentir. É pelo sentimento que tanto a imagem como a religiosidade podem se constituir de significados, sentidos e usos.

A religiosidade no contexto da Baixa Idade Média foi marcada pelo crescimento e intensificação da relação da fé com a população leiga. E uma complexa diversidade religiosa[235]. Segundo Elisabeth Moore, a Igreja no final da Idade Média era intensamente local, com significativa variação nas práticas de devoção, evidenciando as influências sociais e culturais de cada região. Para a autora, este período foi marcado ainda pela maior participação de leigos na vida religiosa, Moore ainda pontua que juntamente com o crescimento do poder econômico dessa camada social o acesso às práticas religiosas também cresceu. A relação entre o aumento do poder de compra e maior acesso às práticas religiosas também se conecta com as imagens religiosas, ampliando a aquisição de obras com essa temática.

Este capítulo se dedica às imagens do Cristo morto produzidas no nosso contexto de abordagem. A morte de Cristo é um tema cuja historiografia trouxe importantes e consideráveis contribuições[236]. Apresentarei, portanto, um breve panorama sobre o que foi trabalhado nesta temática pensando especificamente a produção de imagens. Ressalto ainda que ela é parte do meu objeto, a temática do meu último grupo de fontes, pois são elas que concluem a minha proposta de apresentar a subjetiva relação de meditação e reflexão sobre a morte a partir da diversidade imagética com este tema em fins da Idade Média.

Para o desenvolvimento da abordagem, inicio pela demanda religiosa e social da produção de imagens do corpo de Cristo morto. Nos séculos correspondentes à Idade Média Central, as discussões sobre a iconoclastia ganharam projeção. A adoração de imagens não era defendida pela Igreja. O que era possível, era a veneração dos santos e que podia ser realizada

---

[235] MOORE, Elisabeth. *Late Medieval Christianity*. [*S. l.*]: Oxford University Press, 2022.

[236] O historiador brasileiro André Leonardo Chevitarese é uma referência atual na pesquisa sobre Jesus histórico. Sua obra foi consultada para a reflexão e contribuição no que tange a historiografia sobre Jesus Cristo. CHEVITARESE, André Leonardo. Entrevista com André Leonardo Chevitarese: um novo olhar sobre o estudo do Jesus Histórico e do Paleocristianismo. *Romanitas*, [*s. l.*], n. 1, p. 5-12, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/6360. Acesso em: 7 jun. 2025. CHEVITARESE, André Leonardo; JUSTI, Daniel Brasil; DIREITO, Carlos Gustavo Vianna. Crucificação no império romano e a morte de Jesus: um ensaio. *Revista Trilhas da História*, [*s. l.*], v. 12, n. 24, p. 138-148, 2023. Disponível em: https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/18656. Acesso em: 7 jun. 2025.

através das imagens. A presença e os usos de imagens também se fortaleceram ao longo dos séculos. O Segundo Concílio de Niceia, no século VIII em 787[237], trouxe à tona esta questão e considerou que a única representação possível e legítima de Cristo era por meio da cruz e da Eucaristia, ambas construções envolvem à sua morte e o seu corpo.

A teologia buscou combater a iconoclastia evitando a veneração excessiva das imagens a partir do controle disciplinar. Havia um esforço contra a idolatria que buscava racionalizar o recurso ao poder das imagens desde o século IX. A medida tomada envolvia a decoração das igrejas de modo que foi organizado como essas imagens seriam expostas, utilizadas e apropriadas. A finalidade de tal medida era viabilizar os cultos e organizar quem poderia acessar quais imagens, para combater a idolatria e voltar o foco do fiel para a liturgia. Em muitas ocasiões o sacerdote era quem podia acessar as imagens, venerar e beijar, com isso se controlava o acesso e a quantidade de veneração dessas imagens, limitando ao clero, por exemplo. A essa disposição espacial das imagens, Hans Belting[238] nomeou de topografia pictórica, que definia a distribuição e hierarquizava a disposição das imagens nas igrejas, estando a iconografia do Cristo e da Virgem no topo desse arranjo. Percebe-se nos estudos de História da Arte que esta hierarquia também se refletia nos usos de materiais nobres como ouro, prata, lápis-lazúli, sendo destinados aos personagens santos que figuravam os lugares mais elevados desta sistematização.

A cruz era uma das imagens legitimadas pela Igreja para o culto a Cristo. Em torno do ano mil ocorreu uma mudança significativa no mistério da veneração da cruz. A partir da transformação da cruz em crucifixo, em uma imagem tridimensional, a representação da morte de Cristo adquire a importância que o conceito de *Imago crucifixi* carrega. Atribui-se à cruz, um objeto imagético que é um lugar de culto, o caráter de relíquia, tornando-a objeto de práticas devocionais e ritos. Essa mudança surge a partir do que Jean-Claude Schmitt[239] nomeia de sensibilidade religiosa, que promoveu a humanidade de Cristo.

A visão escolástica e a racionalização da fé cristã, segundo Schmitt, justificaram teologicamente a imagem religiosa. O desenvolvimento de tal argumento se construiu ao longo de séculos. Para o autor, na Itália ele começou no século XII e se fortaleceu no XIII, principalmente a partir da imagem da paixão de Cristo. Portanto, é possível identificar a partir

---

[237] BRANDMÜLLE, Walter. A New Edition of the Medieval Councils. *Catholic Historical Review*, [*s. l.*], v. 101, n. 3, p. 573-577, 2015. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/590354. Acesso em: 7 jun. 2025.

[238] BELTING, Hans. *Semelhança e presença:* A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2010.

[239] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens:* ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

da bibliografia reunida que a demanda pela representação deste tema não é inaugurada no Renascimento. Ela foi construída desde os séculos anteriores.

O crescimento e desenvolvimento das representações da crucificação, trazendo para o cenário religioso a presença do crucifixo, podem ser associados ao culto das relíquias. Belting desenvolveu o argumento segundo o qual a imagem da crucificação substituiria a relíquia de Cristo, uma vez que essa não existe.

Ter na imagem - seja do momento da crucificação, do Cristo morto ou até mesmo o crucifixo, que recebe um uso e sentido específico - o significado atrelado ao das relíquias é uma proposta em que ela se torna uma relíquia pelo seu caráter de representação. Nesse sentido, ela recebe também a importância de ser o lugar de culto, e se torna uma parte do que é adorado e venerado.

Para a compreensão e análise não apenas da materialidade da imagem, mas de seus significados, seus atravessamentos sociais, culturais, usos religiosos etc., é necessário aprofundar os conceitos em torno deste termo. E o conceito de imagem-objeto se tornou muito pertinente para a investigação deste conjunto de fontes.

Para Jérôme Baschet o termo imagem deve ser utilizado para se evitar a noção de arte, que segundo o autor não é aplicável quando o contexto estudado é a Idade Média. Para ele, "não existe então finalidade estética autônoma, independentemente da realização de edifícios ou de objetos com uma função cultual ou de devoção"[240]. Esta afirmação não significa que as imagens medievais não possam ser atravessadas por um senso de estética e do belo. Ela indica que a intencionalidade da imagem não é estética, conceitual no nível de desenvolvimento de uma proposta de intervenção artística para a expressão de uma ideia. Portanto, para Baschet, o entendimento das imagens está atrelado ao seu uso social. O autor propõe que a imagem seja compreendida a partir de seus usos como um objeto, atravessado de significados, usos e simbologia. Para o autor, desde os séculos XII e XIII a noção de *transitus*[241] e o papel espiritual das imagens são valorizados. Nesse mesmo período, se intensificou a variação de uso de suportes e materiais para a confecção das imagens religiosas, fazendo-as circularem com os mais diversos tamanhos e naturezas tipográficas, gerando como consequência o aumento da demanda por imagens.

---

[240] BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal:* do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006. p. 481.

[241] Segundo Baschet, o conceito de *transitus* se associa aos elementos espirituais atravessados na imagem. Este conceito ainda oferece à visualidade uma maior importância, no que tange aos efeitos e usos do que o visível oferece ao espiritual, direcionando o entendimento do conceito ainda para as funções possíveis na imagem.

A maior demanda pela imagem construiu a diversificação do público que a encomendava, que também as consumia no âmbito privado. O aumento da produção de imagens encomendadas para usos privados, por e para indivíduos e não apenas em prol de instituições, como é o caso das imagens encomendadas pela Igreja, seria uma consequência da necessidade de particularizar o rito. O fiel desejava que a imagem do contexto privado tivesse as mesmas características, no que tange à religiosidade, daquelas que eram destinadas às igrejas, por exemplo. A xilogravura foi uma técnica que buscou a popularização da imagem, alternativa a pintura e caminhando para uma disseminação da imagem impressa e reproduzida em maior escala. A eficácia da imagem está mais associada ao que é relacionado com o sobrenatural, o divino, do que com sua materialidade, com a técnica ou os elementos utilizados em sua produção. O medievo estava mais preocupado com o caráter simbólico e os usos do que com as características físicas das imagens. São os usos sociais que possuem um maior peso de importância para as análises aqui realizadas.

Sobre esses usos, o conceito de imagem-objeto foi analisado como pertinente para a reflexão que envolve as imagens do Cristo morto. Este conceito é fundamental para análise a partir dos usos da imagem e seus significados para um culto, uma prece, ou qualquer outro exercício que esteja amparado em sua materialidade. Para desenvolver a justificativa e demanda desse conceito, Baschet[242] retoma a famosa e controversa questão relativa à função das imagens como a Bíblia dos iletrados. Primeiramente, o autor destaca que esta proposição, avançada pelo papa Gregório Magno no século VI, estaria relacionada às iniciativas da Igreja de combater a iconoclastia. Portanto, ela possui uma coerência de compreensão que se relaciona com o contexto da Alta Idade Média, já que essa discussão foi intensa neste recorte. Neste período se intensificou o debate sobre o culto das imagens religiosas e a iconoclastia. Contudo, ao analisar imagens do fim do medievo, a problemática em relação a iconoclastia pode ainda surgir, principalmente no que tange à narrativa presente nas imagens religiosas do período.

A particularidade da narrativa presente nas imagens pode seguir uma construção baseada no elemento textual. De modo que a ideia de início, meio e fim de que há na imagem uma história a ser lida, se torna o fundamento para sua compreensão. Há um movimento linear, uma estrutura narrativa muito comum aos textos e que fundamentam a noção de que a imagem deve ser lida, assim como os textos, o que sustenta a equivalência como a Bíblia para os leigos. A crítica dessa perspectiva investe contra a tendência de se reduzir a imagem ao seu caráter

[242] BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *In:* SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme (org.). *L'image:* Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução de Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

pedagógico, de instrução, além de hierarquizar imagens e textos, colocando as imagens em posição de dependência em relação aos escritos. Onde a partir do olhar da história pintada - ou seja, o texto que foi transformado em imagem - o observador aprende o que está no livro, mas que foi decodificado em cores e formas. Todavia, os autores que trabalham com imagens do medievo, como Schmitt e Baschet, se aproximam na crítica a esta perspectiva que subjuga a imagem ao texto, sobretudo por essa abordagem não considerar os usos e a potência simbólica e prática das imagens nos cultos e ritos.

Baschet retoma o Papa Gregório afirmando que as imagens possuem três funções: a de ensinar, de lembrar e de comover. Ao criticar a perspectiva de "Bíblia dos iletrados", a compreensão das imagens se complexifica, pois o autor apresenta um amplo leque de funções e usos das imagens e não as reduz a uma única função. Na Idade Média, a imagem religiosa não é pura representação, ela é um objeto manipulado, utilizado, cultuado. Baschet propõe o uso do conceito "imagem-objeto" com o intuito de cobrir uma possibilidade maior de sentidos. Seja no sentido de a imagem ser de fato um objeto com diversos usos, ou no sentido da imagem se aderir à arquitetura, a um objeto pré-existente com uma determinada função.

Este conceito enfatiza a materialidade da imagem. A importância da materialidade não reside nos efetivos materiais utilizados nem na tipologia dos suportes, mas no fator físico, concreto que permitia sua manipulação pelo tato, expandindo o uso da imagem para além da visualidade. O estudo da imagem-objeto deve envolver ainda o lugar em que ela foi criada, o que ela ocupa, além das relações de poder que estão envolvidas em diversos contextos, o da sua produção, recepção e circulação. A imagem é viva, ela é ressignificada, usada e reutilizada, está em constante movimento.

Baschet propõe analisar a função como conceito refletindo sobre o seu sentido. Ao considerar a imagem de tal maneira, a análise não se desenvolve por um meio simplista de avaliar a função a partir unicamente de seu papel social. O significado da imagem-objeto não deve ser reduzido a sua função mais comum ou usual, cabe para esta abordagem a análise mais global possível.

O conceito de imagem-objeto desenvolvido por Baschet dialoga com a perspectiva de Hans Belting que afirma uma dupla coexistência e sentido da imagem, a de devoção e a de representação. E é preciso compreender estes sentidos de maneira conjunta, pois remetem à multipotência das imagens, não apenas de sua polissemia, mas de seus diversos sentidos e usos.

4.1 A MORTE DE CRISTO, A ESPECIFICIDADE DAS REPRESENTAÇÕES ITALIANAS

A seleção das fontes deste capítulo segue o mesmo critério utilizado para o capítulo anterior. Busquei na iconografia da Península Itálica, no recorte entre os séculos XIV e XVI as imagens que mobilizassem a partir de sua observação e também seu uso, o conceito de *meditatio mortis*. O terceiro capítulo foi dedicado à análise iconográfica das imagens que promovam a reflexão e meditação sobre a morte em categoria de temas macabros. Este capítulo se concentrará em representações da morte de Cristo que provoquem a mesma reflexão, uma relação de meditação sobre a morte e que acompanha práticas diárias de oração, devoção e também ritos punitivos. As fontes neste capítulo não possuem uma tipologia exclusiva de materialidade, trata-se de afresco, óleo sobre madeira e têmpera sobre tela, mas além da temática de cristo que unifica todas as fontes, a questão da devoção e do seu uso religioso se assemelham. As imagens são para reflexão sobre a morte, provocam a meditação, a introspecção, o recolhimento e o seu uso direcionado à espiritualidade.

A elaboração crescente das imagens com a temática de Cristo não ocorreu apenas no século XIV, foi uma demanda que a Cristandade manifestou já na Alta Idade Média. Segundo Hans Belting, a demanda pela produção de imagens como instrumento de representação se desenvolveu a partir da necessidade humana de explicar, atribuir sentido às coisas, pelo meio visual. Para o autor a imagem atua como recurso simbólico desde os mais antigos meios para se produzi-las. "As imagens que fundem e instituem sentido, que, como artefactos ocupam o seu lugar no espaço social, surgem no mundo como imagens mediais"[243].

Belting situa a confecção de imagens do corpo como parte deste princípio. Para o autor as representações do corpo e do homem possuem uma estreita e primária relação que é pontuada por ele como anterior a escrita. As imagens do corpo são criadas para oferecer visualidade ao que é preciso ser explicado por vias que os textos e a tradição oral não pareciam capazes de contemplar. "A história da representação humana circunscreve a da representação do corpo, com a qual o corpo se constituiu como veículo de um ser social"[244].

Durante os séculos XIV ao XVI, o Renascimento[245] racionalizou o corpo através de estudos, como o exemplo do Homem Vitruviano[246], que estabeleceu normas, esquemas,

---

[243] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem.* Lisboa: KKYM + EAUM, 2014. p. 32.
[244] BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem.* Lisboa: KKYM + EAUM, 2014. p. 119.
[245] O Renascimento foi analisado com maior destaque nos capítulos 1 e 2 desta tese.
[246] Obra de Leonardo da Vinci, um desenho produzido em 1490. Os estudos anatômicos realizados não apenas por Leonardo, mas por outros renascentistas também, buscavam um desenvolvimento de um ideal de beleza a partir da racionalização, unindo conceitos da matemática, arquitetura e da filosofia. NASCIMENTO, Maria

padrões anatômicos e também estéticos ideais a serem alcançados. A geometria e a exatidão matemática servem, então, para representar o corpo e sua compreensão. Além da demanda pedagógica, figurar o corpo se tornou parte de um culto da religiosidade cristã, principalmente no que tange às relações construídas com o corpo de Cristo.

Ainda segundo Hans Belting, as imagens de Cristo são carregadas de singularidades e aqui serão discutidas as representações específicas da morte. Para o autor, a representação do Cristo morto, em geral, não se desenvolveu pelas características da decomposição, nem pela sua exposição na forma de um cadáver.

> Representar o corpo de Cristo atravessado pela morte é também uma ambiguidade, pois é representar corpóreamente Deus, o homem e a incapacidade daquele corpo de efetivamente morrer. Na Idade Média, a imagem de Deus normalmente era a imagem de Cristo, tido como aquele que se assemelha a Deus em sua natureza divina, além de ter tornado Deus visível em seu corpo humano. Assim sendo, seu corpo na carne provia a semelhança a Deus, o invisível[247].

O Renascimento fortaleceu as normas estéticas e iconográficas impostas para a construção das imagens, sobretudo as de temática religiosa, buscando por um maior naturalismo em técnica de pintura. As normas se desenvolveram no contexto de profissionalização da pintura, e na valorização técnica e de conhecimento matemático que envolvem a perspectiva, proporcionalidade e outros elementos que devem ser aplicadas pelos pintores e artesãos. Estes códigos recebem ainda um cunho moral elevado, eles não devem contradizer a moral cristã. O arcebispo de Florença, Antonio de Florença desenvolveu a *Summa Theológica* a fim de definir tais normas em 1450. Segundo Schmitt mais que a produção de imagens, o uso delas que se tornou objeto dessas normas, e este documento funcionava como uma espécie de manual moral para instruir não somente pintores, mas também outros trabalhadores artesãos como ourives e ferreiros. As normas determinam que as imagens produzidas naquele período estejam em conformidade com a fé cristã[248].

As imagens, cuja temática central é a figura de Cristo, são elaboradas a partir de códigos e normas que muitas vezes sequer estão formalmente instituídos, como o caso da *Suma Teológica*. Foram identificadas nas imagens selecionadas uma série de pontos em comum,

---

Aparecida do; BRITO, Isabela Jorge de; DEHOUL, Marcelo. A arte de Leonardo da Vinci subsidiando a ciência e o ideal do cuidado de enfermagem. *Revista Brasileira de Enfermagem,* Brasília, v. 56, n. 5, p. 563-565, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/reben/a/hpT355Lr5xLpzFTt4YYjLHf/. Acesso em: 7 jun. 2025.

[247] BELTING, Hans. *Semelhança e presença:* a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 2010. p. 188.

[248] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens:* ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007. p. 158.

elementos que a tradição italiana buscou representar a partir de tais configurações. A representação frequente das etapas da paixão de Cristo atribui corporeidade, humanidade e devoção à sua iconografia. É a representação do corpo que sofreu, sangrou, foi martirizado e morreu crucificado que é retomada a partir do século XIII. A iconografia de Cristo foi intensificada e cercada pela temática da crucificação, da Paixão que representa o triunfo do filho de Deus, daquele que venceu a morte. A Paixão não faz com que a glória e a divindade de Cristo sejam diminuídas, seu caráter corpóreo e a Encarnação são os fatos que reforçam seu poder. A insistência na materialidade de Cristo contribuiu para o triunfo da Igreja. Esta é uma relação dual que envolve o caráter material de Igreja encarnada mas completamente atrelada ao espiritual, à divindade. Assim como é com o próprio Cristo. A Baixa Idade Média compreendeu, com essa materialidade, um meio para o alcance da espiritualidade proposta pela Igreja. Os séculos XIV e XV assistem ao aumento da iconografia sobre esse sofrimento de Cristo e a Encarnação. E é na Paixão que se encontra o evento litúrgico que oferece a base para a construção das imagens desta morte tão única que é a de Cristo. As representações da morte de Cristo foram selecionadas como uma importante categoria de imagem da morte que possibilita concluir a proposta da tese; uma reflexão sobre as imagens que provocam uma profunda e relevante reflexão sobre a morte, ancorada no conceito de *meditatio mortis.*

Durante a investigação de fontes italianas com a referida temática foi identificada uma singularidade no modo de representar a morte de Cristo. Foi observado nas fontes uma tendência a representar o Cristo de maneira mais romantizada, um corpo com traços mais atenuados de sofrimento, expressões faciais que demonstram vivacidade ainda que a cena representada seja da morte. A representação do sangue nas imagens italianas foi uma das características que mais chamaram atenção na análise das fontes, em algumas imagens ele é representado com sutileza, em outras é ofertado maior intensidade e dramaticidade.

A autora Caroline Bynum[249] destacou as tradições duplas de piedade sanguínea na Idade Média, enfatizando que o sangue era fundamental tanto para a espiritualidade eucarística quanto para o culto às relíquias. Isso indica que o sangue era associado à presença de Cristo, o que era fundamental para o acesso dos fiéis a Deus. Bynum discute como o sangue de Cristo foi percebido como disponível em duas formas: como uma relíquia física e como parte da eucaristia. Essa dualidade permitiu que a cristandade experimentasse a presença de Cristo de

[249] BYNUM, Caroline Walker. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, [*s. l.*], v. 71, n. 4, p. 685-714, 2002. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/4146189. Acesso em: 7 jun. 2025.

maneiras diferentes, reforçando a importância do sangue em sua fé, o que reflete uma profunda prática devocional centrada no sangue de Cristo.

O sangue é um fluido que percorre o corpo de animais vertebrados. Carrega, em suas células, elementos fundamentais para a vida do corpo que ele preenche. Oxigênio, nutrientes, agentes de defesa imunológica, entre muitos outros elementos. Mas aqui vamos além, pois o sangue, metaforicamente, é um elemento de muita importância para a humanidade. Segundo Leandro Rust, a modernidade nutre uma paixão coletiva pelo sangue, e olhou para este elemento no contexto medieval considerando-o como um fator determinante para acontecimentos políticos, relações sociais, construções de dinastias ligadas ao elemento sangue. Sangue era um grande recurso de poder, inclusive diretamente associado à violência. Importa não considerar que os medievais tenham sido naturalmente violentos, e que o sangue e seu frequente uso simbólico em representações seja na literatura, seja nas artes, ou ainda em outros registros históricos constitua um reflexo do abuso e naturalização da violência. "'Sangue' é um sinal e um instrumento manobrado para propósitos diversos, manuseado em construções de sentido que coroam perspectivas pessoais"[250].

O sangue é um elemento de grande importância e destacado nas minhas análises, foi altamente cultuado e valorizado nos anos finais da Idade Média e simbolicamente exercia grande importância para o exercício da religiosidade cristã. O sangue de Cristo cura, salva, coloca o fiel em comunhão, é base do rito eucarístico, é a metáfora fundamental do sacrifício pela humanidade. O sangue de Cristo é o elemento que simboliza a união e o laço entre os cristãos, firmado por meio do sacrifício de Deus. Portanto, não é apenas a morte de Cristo, mas a entrega de seu sangue para a humanidade, no sentido figurado ou literal, o sangue é força e presença nesta narrativa. Ele simboliza não apenas o amor profundo de Cristo pela humanidade, mas também indica que esse amor foi levado às consequências mais extremas da vida, foi pela morte que ele demonstrou tal amor, e foi no sangue que o Cristianismo encontrou o elemento que poderia mobilizar emocionalmente os fiéis. Estamos falando de exercício religioso, não há como desconsiderar as fundamentações emocionais envolvidas[251].

A devoção e o culto ao sangue de Cristo são intensificados no final da Idade Média, mas, em se tratando da Itália baixo-medieval, as imagens que selecionei para estudo nesta tese não são essencialmente focadas no sangue. Mas a delicadeza ou até mesmo a ausência nas representações importam. A representação do sangue derramado é presente na literatura de

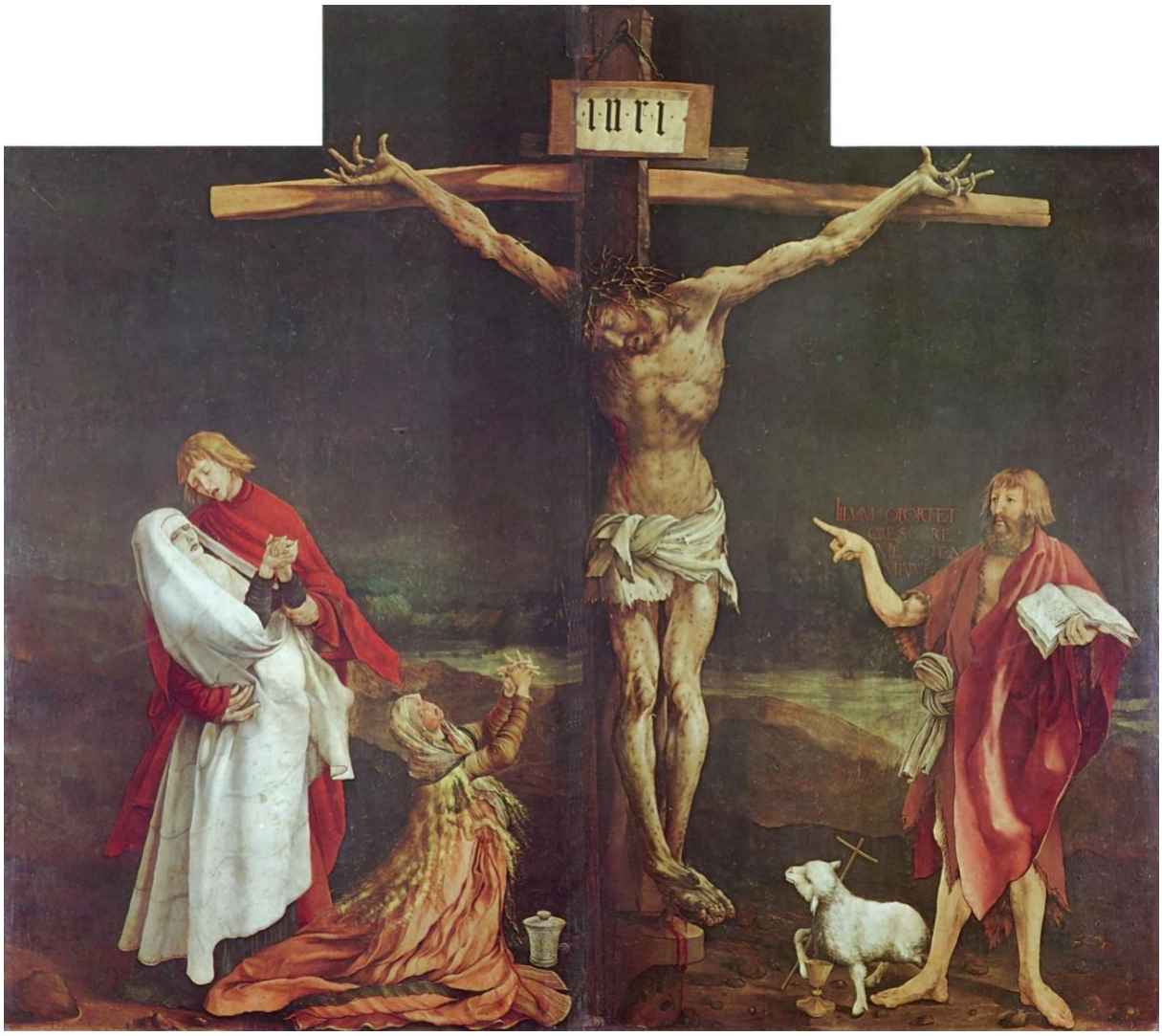
---

[250] RUST, Leandro. *Vikings:* Narrativas da violência na Idade Média. Petrópolis: Vozes. 2021. p. 67.
[251] BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. *Medieval Sensibilities:* A History of Emotions in the Middle Ages. Cambridge: Polity Press, 2018.

época e é constatada por Tamara Quírico[252] como uma necessidade abundante, pequenas gotas não são suficientes para alcançar o objetivo proposto em termos visuais, é necessário um derramamento desse sangue nas representações. Na iconografia italiana deste período há uma tendência em representar essa demanda de maneira menos dramatizada, podemos dizer que há uma delicadeza por parte dos italianos em retratar este elemento nas fontes analisadas. Principalmente ao traçarmos comparativos de imagens italianas com imagens produzidas pelos alemães, como o exemplo do *Retábulo de Issenheim* de Matthias Grünewald. O retábulo de 1516 representa a crucificação de Cristo com o corpo extremamente retorcido pela dor, as chagas e o sangue que escorrem pelo corpo e pela cruz, o rosto com feições de muito sofrimento. Essa imagem também possui toda uma composição mais dramática seja pela feição dos demais personagens que demonstram intenso sofrimento, o desmaio de Maria representada com palidez excessiva, e o cenário em que ocorre a narrativa é mais escuro e sombrio.

[252] QUÍRICO, Tamara. Hic est enim sanguis meus: Considerações sobre a Crucificação e representações visuais do sangue de Cristo entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna. *Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 230-254, 2020. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13584. Acesso em: 7 jun. 2025.

Figura 15 – Matthias Grünewald. Retábulo de Issenheim, 1516. Têmpera e óleo sobre madeira. Museu de Uterlinden, Colmar, França

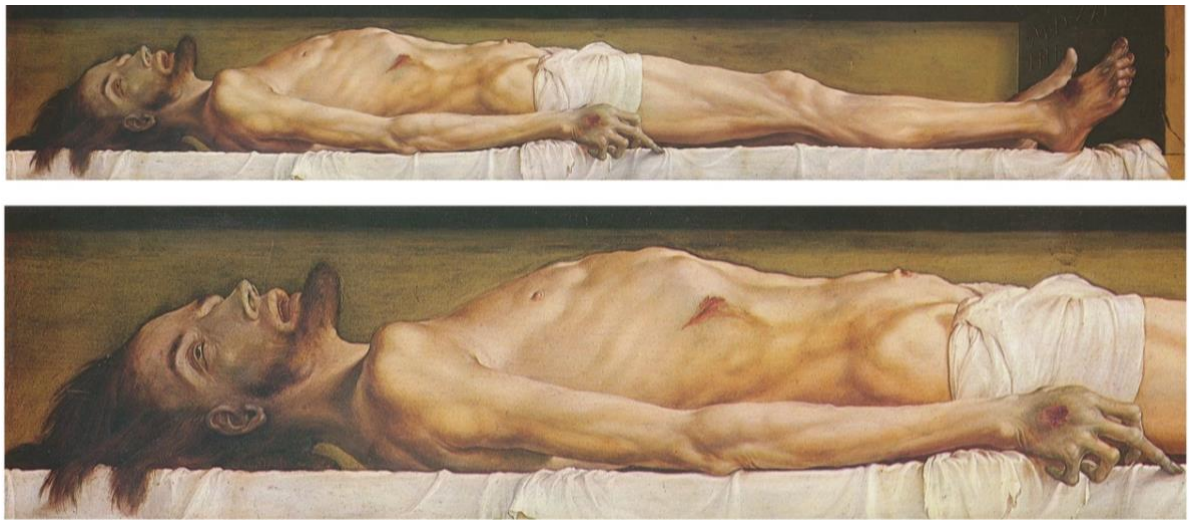


Fonte: https://www.alamy.it.

Quando a temática iconográfica específica é a morte de Cristo, dificilmente essa será associada a esqueletos, por exemplo, com a possível exceção da imagem analisada no capítulo anterior, a *Dança Macabra de Pinzolo*. Podemos identificar alguns códigos instituídos para a representação do corpo do Cristo morto. Na iconografia da crucificação italiana, o corpo do filho de Deus é representado sem a presença excessiva do sofrimento. A composição das cenas da morte de Jesus atenua o que a narrativa bíblica deixa explícito. O sofrimento, o sangue que foi inteiramente derramado para a salvação da humanidade é representado em algumas imagens neste período, contudo em algumas delas ele é apresentado de forma sutil. O sangue não é o foco da cena, mas é presente em detalhes que carregam relevância simbólica.

Outro exemplar de representação mais dramática, mas que não necessariamente destaca o sangue é a imagem exposta a seguir. O pintor suíço do século XVI Hans Holbein é o autor da imagem abaixo, trata-se da visão lateralizada do corpo de Cristo no túmulo. A reprodução abaixo aproxima o terço superior do corpo de Cristo e nos oferece uma percepção de detalhes impressionantes como os olhos entreabertos, a exposição do corpo magro, com a mão ferida e arroxeada. Não resta dúvida ao observador sobre o quanto o corpo de Cristo sofreu. O compadecimento e o choque causados pela agressividade que a dor é representada nessa imagem nos mostra como a morte de Cristo foi desenvolvida imageticamente a partir de escolhas distantes das que observamos na iconografia italiana.

Figura 16 – Hans Holbein. O corpo de Cristo morto no túmulo, 1522. Óleo sobre madeira. Kunstmuseum, Basileia, Suíça



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/.

A narrativa escrita, amparada nos textos bíblicos, direciona o imaginário a construir uma cena com maior dramaticidade, tal característica é explorada com mais delicadeza pelos pintores italianos. Foram identificadas imagens que destoam dessa tendência, como o exemplar a seguir, contudo a seleção das fontes seguiu o critério já mencionado. A imagem abaixo é uma obra do italiano Antonello de Messina, realizada na segunda metade do século XV, que apresenta o sofrimento de Cristo sobretudo pela exposição do corpo e as feições evidentes de dor, inclusive no rosto do anjo que ampara o corpo de Cristo. Nesta imagem o sangue recebe destaque, principalmente devido à proximidade que o corpo de Cristo é representado em um plano tão próximo do observador. A imagem conta com elementos muito presentes na iconografia italiana do período como a composição paisagística no plano ao fundo e a

representação de um corpo mais musculoso, com uma menor presença das chagas e indicativos da tortura sofrida por Cristo. A dor e o impacto que a imagem promove não são oriundos de um realismo ou exposição intensa de um sofrimento corpóreo.

Figura 17 – Antonello de Messina. Cristo morto, amparado por um anjo, 1476. Técnica mista sobre madeira. Museu do Prado, Madrid, Espanha

Fonte: https://www.alamy.it.

O texto bíblico direciona o leitor a entender que o sangue de Cristo é um meio de salvação, purificação e redenção. Segundo Quírico, a partir do século XIII, na Itália, as representações do Cristo crucificado enfatizam o seu sofrimento, com o seu rosto pendendo para o lado. Esses elementos iconográficos estão articulados pelo conceito de piedade afetiva, segundo o qual as imagens promovem o sentimento de compaixão e a aproximação emocional com o sofrimento de Cristo. Para a autora, a dor estampada na face do Cristo passa a compor a iconografia das representações da crucificação. Para Quírico, não bastava apenas mostrar o corpo morto, mas realçar seu padecimento com expressões que o conectassem com a humanidade. "Se na Península Itálica, conforme comentamos, tamanha expressividade é rara, a exacerbação do sofrimento é, por outro lado, indicada pela intensidade do sangue derramado na cruz"[253].

Na literatura cristã, o sangue é relatado como fonte de vida, porém o derramamento de sangue também é símbolo de morte. Além disso, ainda que o sangue não apareça com tanta intensidade na iconografia selecionada, ele é parte fundamental de um dos principais ritos do cristianismo, a Eucaristia[254]. A transubstanciação se refere a um conceito filosófico que aborda o mistério do pão e do vinho se convertendo em corpo e sangue de Cristo, durante a Eucaristia, enquanto as aparências empíricas permanecem inalteradas, afirmando a presença real e substancial de Cristo no sacramento. O corpo e o sangue de Cristo são oferecidos para a comunidade cristã, para que todos possam beber desse sangue, comer dessa carne, em um ritual de integração do homem com o divino. A eucaristia é aproximada por alguns poetas contemporâneos a um rito antropofágico como é o caso de Rubem Alves, Gonçalves Dias, Gregório de Matos e Oswald de Andrade que escrevem sobre ritos antropofágicos indígenas e compara o processo da literatura com o da antropofagia identificando o uso e valor simbólico de tais ritos[255].

---

[253] QUÍRICO, Tamara. Hic est enim sanguis meus: Considerações sobre a Crucificação e representações visuais do sangue de Cristo entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna. *Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 230-254, 2020. p. 249. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13584. Acesso em: 7 jun. 2025.

[254] APPIAH-KUBI, Francis. The Theology of the Holy Eucharist and the Doctrine of Transubstantiation. *E-Journal of Religious and Theological Studies*, [*s. l.*], v. 7, n. 6, p. 78-86, 2021. Disponível em: https://noyam.org/wp-content/uploads/2021/06/ERATS2021761.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

[255] QUADROS, Aurora Cardoso de. Configurações simbólicas da antropofagia. *Revista Desempenho*, [*s. l.*], v. 2, n. 29, p. 1-21, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/rd/article/view/17158. Acesso em: 7 jun. 2025. LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. Gregório de Matos, nosso primeiro antropófago. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 46-57, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n1p46. Acesso em: 7 jun. 2025.

Em termos teológicos, o rito eucarístico não se concentra na materialidade do pão e do vinho, o fator simbólico para a experiência religiosa faz com que o símbolo transcenda a representação; ele é. A imagem medieval presentifica, não apenas representa. "Ela reitera assim, à sua maneira, o mistério da Encarnação, pois dá presença, identidade, matéria e corpo àquilo que é transcendente e inacessível"[256]. Para a religiosidade cristã, no pão e no vinho está o corpo e o sangue de Cristo. Ao refletirmos pela ótica histórica e científica, o pão e o vinho representam[257] imagens, associadas ao corpo de Cristo que morreu.

4.2 A CRUCIFICAÇÃO MOND. RAFAEL SANZIO

A crucificação é um motivo iconográfico que foi amplamente representado no final da Idade Média. Essa etapa da Paixão é um dos pontos mais simbólicos da narrativa Cristã, um dos motivos é o instrumento de penitência, a cruz. Segundo Tamara Quírico, a crucificação não era uma ferramenta de suplício muito difundida na Antiguidade no período em que a tradição define que ocorreu a morte de Cristo[258]. Todavia, é diante deste instrumento que muito do sofrimento de Cristo e da simbologia da religiosidade foi construída. A cruz se tornou um símbolo de oração, de reflexão, de penitência, de possibilidade de salvação dos pecados da humanidade. Ela também possui um valor simbólico do sacrifício feito por Cristo e que a humanidade também carrega consigo. Um exemplo é a expressão popular "carregar sua cruz", bastante difundida no Brasil, este ditado possui um significado do sofrimento pessoal que todos

---

[256] SCHMITT, Jean-Claude, 2017. p. 663.

[257] O autor Guilherme Amaral Luz estudou a antropofagia e a eucaristia no teatro jesuítico. A autora Luana Martins Golim estudou a teopoética de Rubem Alves que afirma que a eucaristia é antropofagia e em cima desta afirmação Luana aprofunda a discussão sobre a transformação da semelhança em presença e conclui que antes da reforma protestante o pão e o vinho não representam o corpo e o sangue de Cristo, eles são. LUZ, Guilherme Amaral. Quando o verbo se faz carne: antropofagia e Eucaristia no teatro jesuítico (América portuguesa, séc. XVI). *In:* Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas: Interacciones y sentidos de la conversión, 11., 2008, Buenos Aires. *Anais* [...]. Buenos Aires: [*s. n.*], 2008. p. 109-139. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36786595/Teatro_Jesuitico-libre.pdf?1424987363=&response-content-disposition=inline%3B+filename=Versao_corrigida_de_Quando_o_Verbo_se_fa.pdf&Expires=1749507064&Signature=fGSTmbz2OcGldeiJeppig~ihDUlgO2ExtZcQCC~JMJsGPWMxGcwF5a1RZT9prrvt~7nhj~xuoqxnr~IqG3Wq~D2bF69VCehdlBmwvzyuEoMjKgETFLNxK1x0hO8hOkLHxVgBsHk7ALfSg5nAqBmn5evZat9sbA8rngGKJY5tVod1A89aVb2IaHGrGUnh1gnewy3h6nIP~mrMO~paiKUd0r0NaKPCxSQaWzYS5SEUashHYAmeDBYxiDU5kF8iIPs-VSKPlwtdm7-IAvPT6BZtbdHs1vpQKt4kddutZRPh78hMJj1PV7t50bCJcxwM9bUsQsaLnRhNGUqoVQorEmmPKQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA . Acesso em: 7 jun. 2025. GOLIN, Luana Martins. A Teopoética em Rubem Alves. *Estudos de Religião*, [*s. l.*], v. 31, n. 2 p. 239-259, 2017. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/7372. Acesso em: 7 jun. 2025.

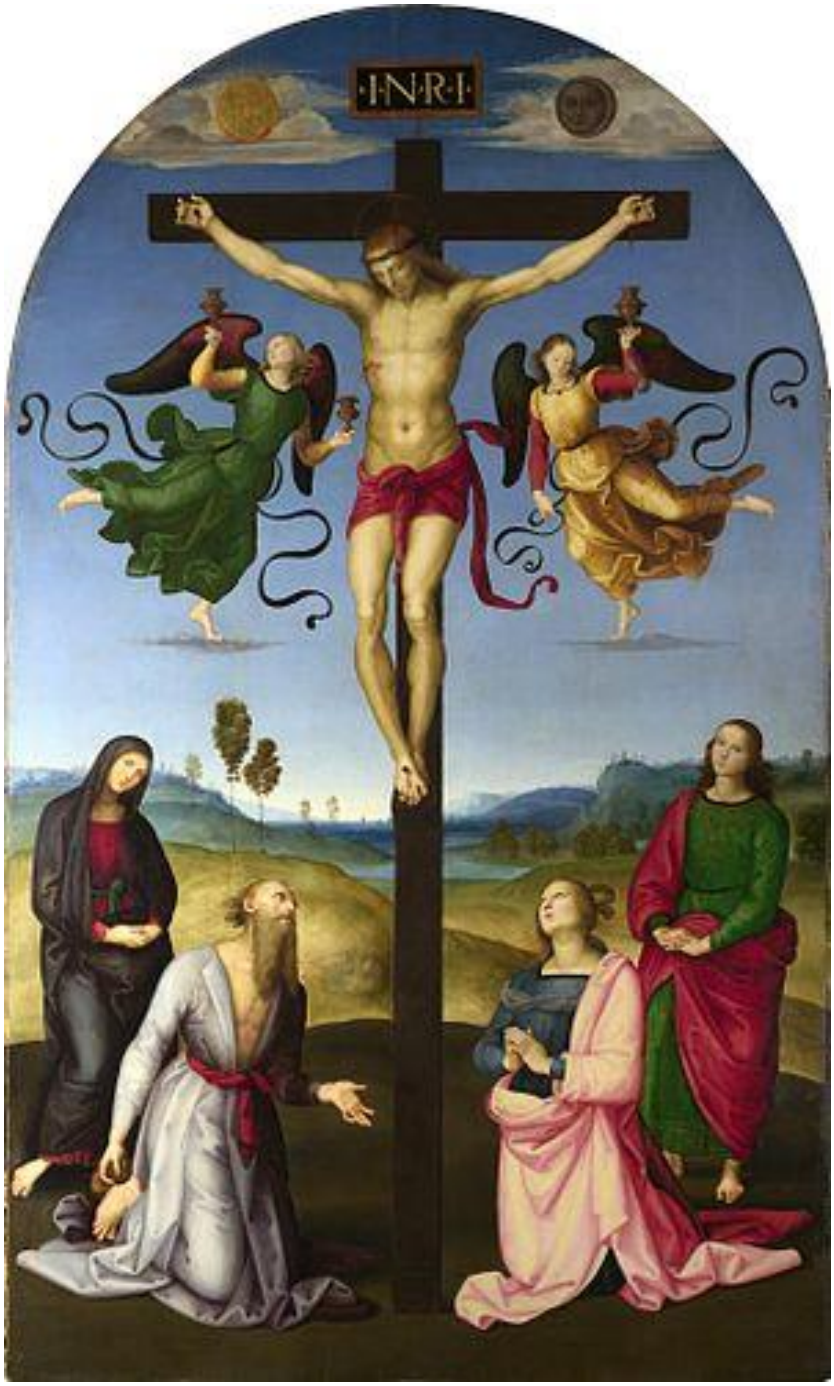
[258] QUÍRICO, Tamara. Hic est enim sanguis meus: Considerações sobre a Crucificação e representações visuais do sangue de Cristo entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna. *Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 230-254, 2020. p. 237. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13584. Acesso em: 7 jun. 2025.

possuem e devem suportar. É possível afirmar que a cruz é um dos símbolos mais marcantes não somente do cristianismo, mas também da morte. É comum, por exemplo, encontrar pelo interior dos estados brasileiros, cruzes pelas estradas, simbolizando que alguém morreu naquele local. Além da relação direta com a religiosidade, o significado simbólico da cruz se ampliou e alcançou usos culturais, principalmente quando nos referimos às sociedades ocidentais erigidas sobre bases cristãs.

Tendo este momento como referência, um dos pontos mais importantes da Paixão de Cristo, a crucificação, consiste em fixar o corpo condenado a duas barras de madeira postas em conexão, uma na vertical e outra na horizontal, sobre as quais o corpo do condenado é disposto com os braços estendidos na horizontal e içado na vertical. A causa comum da morte por crucificação é a asfixia, os pulmões não suportam o peso do corpo que acaba colapsando devido à atuação da gravidade. Os registros históricos referentes aos procedimentos da crucificação pontuam que era comum os membros serem amarrados com cordas, nos punhos e tornozelos, ou mãos e pés. A narrativa cristã afirma que Jesus foi amarrado e pregado reforçando, portanto, o sofrimento de ainda vivo ter punhos ou mãos e pés perfurados e fixados na madeira da cruz[259].

[259] BARBET, Pierre. *A crucificação de Cristo descrita por um cirurgião.* Rio de Janeiro: Central Gospel, 2018.

Figura 18 – Rafael Sanzio. Crucificação Mond, 1502. Óleo sobre madeira. National Gallery, Londres, Inglaterra



Fonte: https://www.alamy.it/.

A obra acima, conhecida como *Crucificação Mond*, é um dos exemplares que representam esta cena tão importante para o período. Possui grandes proporções – 282.3cm x 167.3cm –, feita com técnica de pintura a óleo sobre painel de madeira. Foi encomendada por

Domenico Gavari, um comerciante de lã da região de *Cittá di Castello*, na Úmbria. Foi um dos primeiros trabalhos de Rafael, produzido no período em que a influência de Perugino em suas obras ainda era muito presente. O painel foi encomendado para ficar exposto em seu velório e em uma capela particular dedicada a São Jerônimo.

O motivo de sua encomenda, bem como os elementos compositivos da imagem demonstram que esta é uma obra que evoca o conceito de *meditatio mortis.* A reflexão sobre a morte estava presente em diversas esferas do cotidiano a ponto de uma obra ser encomendada com a finalidade de ser exposta em um velório. Havia a constante preocupação em se preparar para o morrer, e as imagens faziam parte deste preparo. É possível inferir que esta imagem faz parte de um acervo e culto pessoal, intencionalmente produzida para provocar a reflexão sobre a morte em diversos aspectos.

Segundo os estudos da obra realizados pela *National Gallery*, em Londres, atual instituição responsável e proprietária da obra, Domenico Gavari era amigo próximo de Andrea Baronci, o primeiro cliente de Rafael, quem encomendou a *Ressurreição de Cristo*, também conhecida como *Ressurreição Kinnaird*, pertencente atualmente ao Museu de Arte de São Paulo (MASP)[260]. É possível encontrar semelhanças nas duas obras. Ambas são parte de retábulos, são óleos sobre painel de madeira, possuem estrutura geométrica semelhante, o Cristo ao centro, anjos no terço superior, um de cada lado, com trabalhos de panejamento e fitas que os adornam, e no terço inferior outros personagens compõem a cena.

A *Crucificação Mond* recebe esse nome em homenagem a Ludwig Mond, químico e colecionador de arte do século XIX que deixou como legado a obra para a *National Gallery* no início do século XX. Como figura central do painel, temos o Cristo crucificado em primeiro plano. Verifica-se um trabalho muito refinado de construção dos músculos, composição e proporção corporal, especialmente se o compararmos ao *Ressurreição Kinnaird*. Cristo aparece vestindo apenas um tecido vermelho que reveste a sua pelve, deixando todo o restante do corpo exposto, evidenciando-se as feridas e o seu sofrimento na cruz. O rosto de Cristo está voltado para baixo, inclinado levemente para a esquerda. Esta configuração é, segundo Tamara Quírico, um modelo adotado pelos franciscanos e amplamente propagado. A intenção era a de atribuir uma expressão de sofrimento, que se tornou uma tendência reconhecida como a piedade afetiva. O conceito de piedade afetiva está relacionado à humanidade de Cristo, ele desperta a

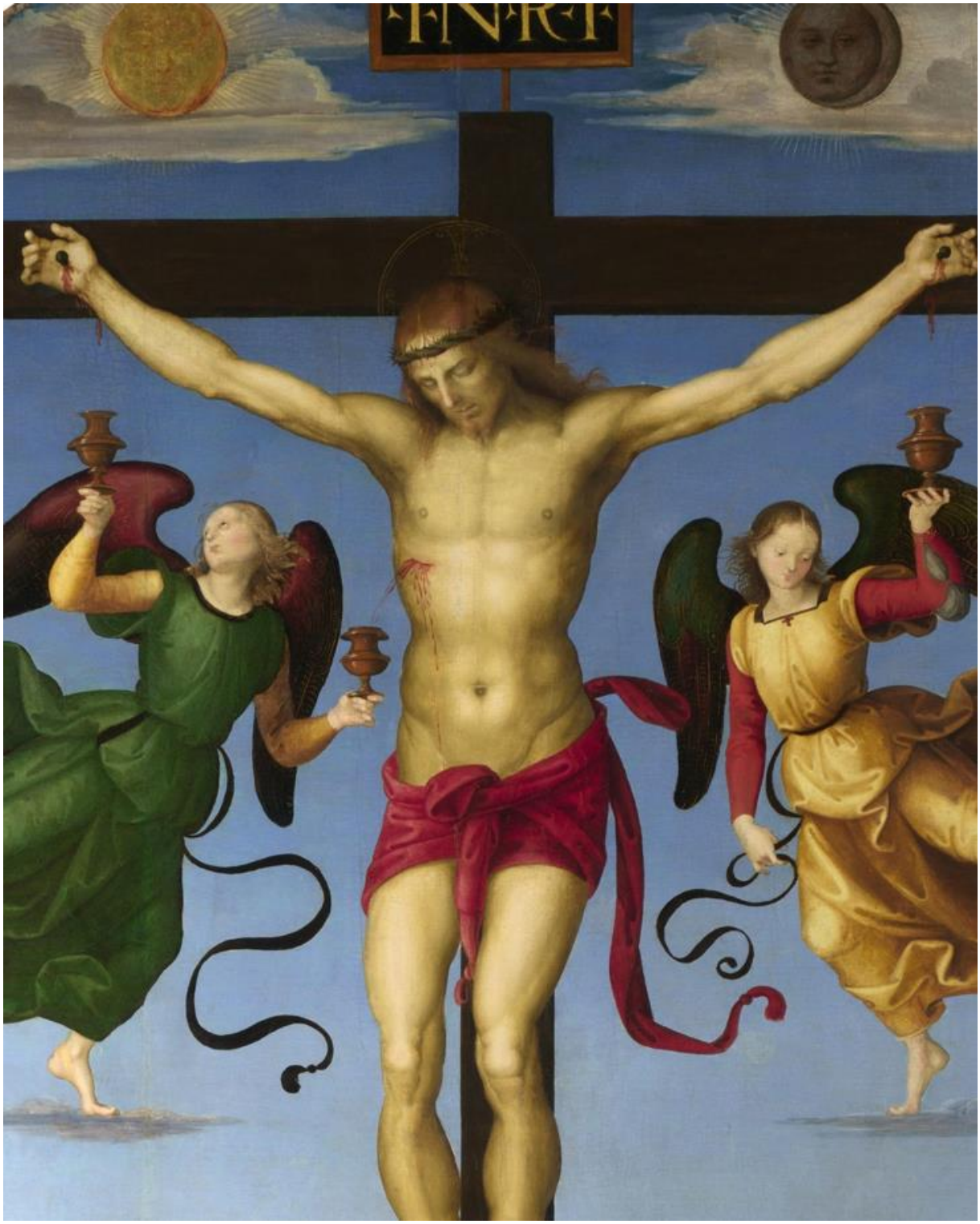
[260] A dissertação de mestrado realizada por mim e defendida em 2018 traz a análise iconográfica dessa obra. Este trabalho se desdobrou na publicação de um livro em que no anexo eu realizei um panorama histórico da trajetória da Ressurreição de Cristo, pensando a obra desde sua encomenda até sua aquisição pelo MASP, tornando-a a única obra de Rafael registradas formalmente no hemisfério sul do globo.

compaixão e empatia pelo padecimento de Cristo na cruz. O conceito carrega ainda uma relação com a prática devocional baseada no envolvimento emocional e pessoal com o divino. Esta relação foi intermediada em muitos casos pelas artes e pela literatura no contexto medieval[261]. O rosto de Cristo é representado com expressão de dor, os olhos já cerrados podem indicar que ele já estava morto, mas na expressão permanecem sinais dos tormentos causados na cruz.

Da coroa de espinhos na cabeça, das feridas causadas pelos pregos que perfuraram as palmas das mãos, do corte no tórax e da ferida também causada pelos pregos nos pés escorre sangue. Nesta obra, o sangue é simbolicamente evocado como item precioso, importante em si mesmo quando derramado, e também coletado por anjos. Do lado esquerdo e direito de Cristo, Rafael pintou dois anjos quase espelhados, um trajando veste verde e o outro veste dourada. Mas, o que chama mais atenção nos detalhes dos anjos, além do trabalho super elaborado dos tecidos indicando que estão em movimento, são os cálices dourados que seguram em suas mãos e a sua funcionalidade. O anjo da direita recolhe no cálice o sangue de Cristo que jorra da ferida da mão à direita, enquanto o anjo da esquerda segura dois cálices onde recolhe o sangue que se esvai da mão à esquerda e da ferida do tórax. Trata-se de uma referência direta ao sacramento da Eucaristia: o sangue de Cristo que é oferecido em comunhão aos fiéis foi ofertado do seu próprio corpo, diretamente da cruz, para que a partir dele a humanidade ficasse livre dos pecados. A mensagem do sacrifício de Cristo nesse painel é reforçada por meio de detalhes e códigos como este, sutis mas de grande potência de afetar no subjetivo dos observadores. Nesta fração da imagem fica evidente a intenção de reflexão sobre a morte, bem como o destaque dado ao culto do sangue de Cristo.

[261] POHL, Benjamin. Emotional Monasticism: Affective Piety in the Eleventh-Century Monastery of John of Fécamp. *Early Medieval Europe*, [*s. l.*], v. 30, n. 3, p. 486-488, 2022. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2gmhhmz. Acesso em: 7 jun. 2025.

Figura 19 – Detalhe da Crucificação Mond. O sangue de Cristo sendo coletado pelos cálices



Fonte: https://www.alamy.it.

Na parte inferior do painel temos quatro personagens. Maria, mãe de Jesus, à esquerda, enlutada, com vestes em vermelho profundo, fechado e um manto preto reforçando seu luto.

Seu olhar é voltado para o observador e é representado com um pesar e profundidade que a perda de um filho de fato requer. O sofrimento de Maria é evidente em suas expressões; Rafael trabalhou estas de forma muito delicada e sofisticada. Maria é representada com as mãos entrelaçadas, um gesto de oração, compaixão e que contribui com o conceito de piedade afetiva.

Logo abaixo de Maria encontra-se, de joelhos sobre a cruz e olhar voltado para o alto, São Jerônimo. Ele não estava presente no momento da crucificação, mas como o painel foi encomendado para ocupar uma capela privada dedicada ao santo, Rafael foi instado a inserir o santo na cena. São Jerônimo é pintado com referências que demonstram simplicidade, seu manto em tom azul claro entreaberto mostra o tórax desnudo, a pedra em uma das mãos e a outra em posição de súplica são pequenos símbolos que remetem à hagiografia do santo[262].

Do lado direito na imagem, de joelhos e olhar voltado para Cristo, Maria Madalena usa vestes em tom de azul claro e manto rosa também claro, e sua figura é elaborada com muita suavidade. Suas mãos se unem como em sinal de oração. Ao seu lado está de pé São João Evangelista que, assim como Maria, tem o olhar direcionado ao observador, causando uma conexão emotiva, com vestes em tons de verde e vermelho.

A composição paisagística é realizada com muita profundidade. Encontramos na obra montanhas, vegetações, além de, ao fundo em um plano muito distante, uma cidade que, segundo o estudo publicado pela *National Gallery*, é *Cittá di Castello*, na Úmbria. Há ainda mais um elemento importante de composição no retábulo; acima da cruz há as inscrições INRI (iniciais em latim para Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus) e de cada lado das inscrições encontram-se o sol ao lado esquerdo e a lua ao lado direito, uma referência ao eclipse que teria ocorrido por ocasião da morte de Cristo. Tanto o Sol como a Lua são faceados e, segundo a *National Gallery*, foram empregados nestes dois elementos folhas de ouro e prata, o que eleva o valor da obra no momento de sua encomenda e evidencia o poder econômico do mecenas que a encomendou.

Aos pés da cruz, na madeira, há as inscrições da assinatura de Rafael, um dos recursos utilizados para a atribuição desta obra ao pintor e não ao seu mestre nessa fase de sua carreira, Perugino. Ao se comparar as obras atribuídas a Perugino neste mesmo período encontramos semelhanças com as de Rafael, fator muito comum devido à estrutura de elaboração das imagens e ao caráter pedagógico e coletivo dos ateliers de arte.

---

[262] São Jerônimo é considerado o Doutor da Igreja, nascido em torno do ano 347, na atual Croácia, era de família cristã, dedicou-se aos estudos filosóficos e teológicos. Se tornou monge e se dedicou à leitura e divulgação do cristianismo.

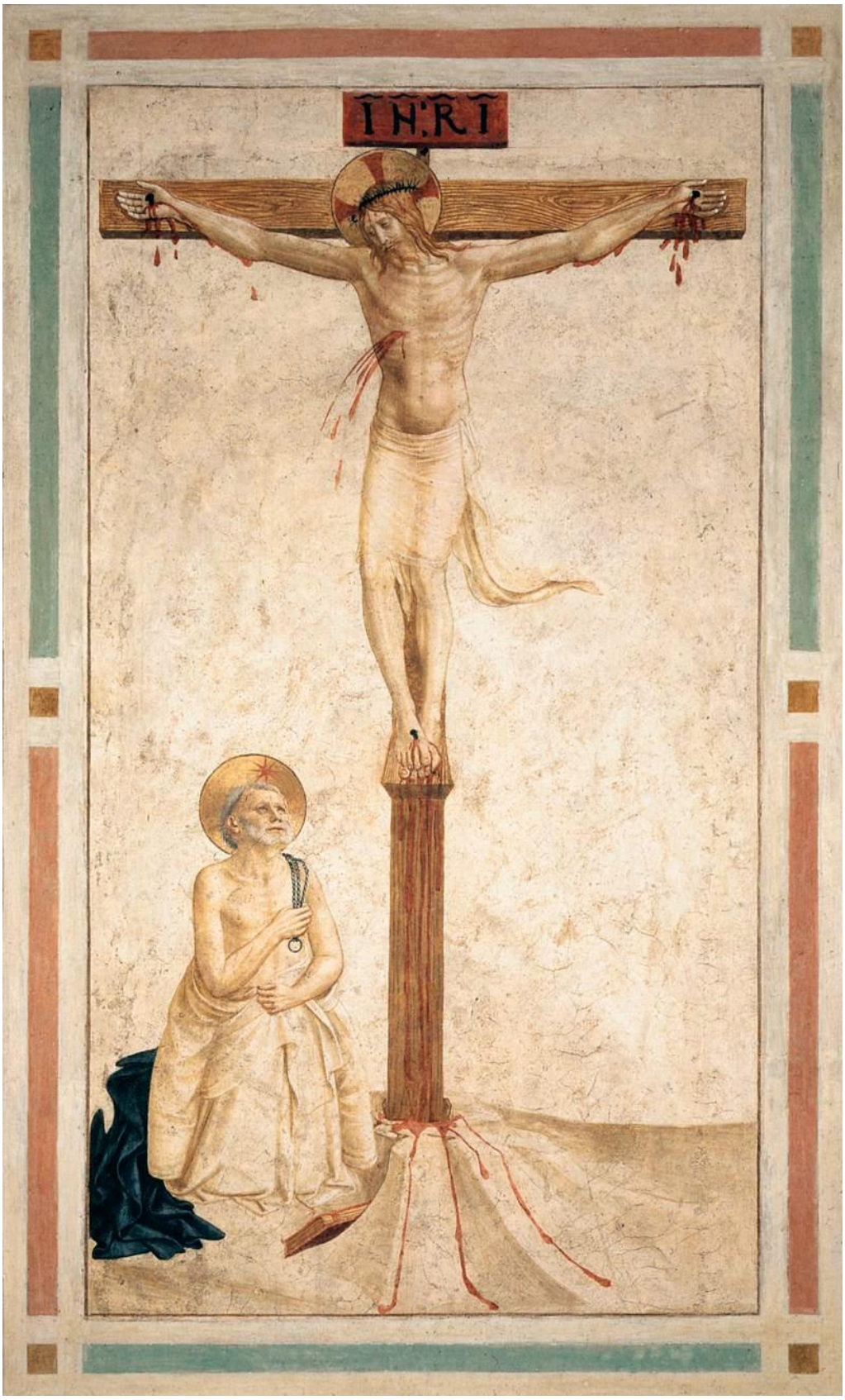
4.3 CRUCIFICAÇÃO COM SÃO DOMINGOS SE AUTOFLAGELANDO. FRA ANGELICO

A próxima imagem analisada é um exemplar da representação da crucificação de Cristo escolhida para demonstrar a variedade e a pluralidade de tipos iconográficos dentro do mesmo tema e no mesmo período. A imagem pintada por Fra Angelico faz parte de um conjunto de imagens realizadas para o convento de São Marco, atual Museu de San Marco em Florença[263]. O local, durante a Baixa Idade Média, era um espaço de reclusão, oração e também de autoflagelação. Neste sentido, o uso da imagem aqui se conecta ao uso das duas Danças Macabras, a de Pinzolo e Clusone, analisadas no capítulo anterior. Imagens da morte com funcionalidade de aproximação com o divino e autopunição física de membros de ordens religiosas. Ambas são afrescos e provocam a *medidatio mortis* para o mesmo tipo de público, além de possuírem o caráter de imagem-objeto pois possuem um evidente uso de culto.

Neste afresco, localizado em uma das salas conhecidas como "sala dos velhos monges", há o Cristo crucificado e São Domingos se autoflagelando. Consideraremos primeiramente a imagem de Cristo, que reúne muitos elementos que remetem ao sofrimento. O rosto contorcido e o corpo magérrimo com ossos demarcados sob a pele levam o observador a se compadecer do sofrimento de Cristo, reforçando o conceito de piedade afetiva. Este é um exemplo em que o corpo é construído imageticamente com muita humanidade, a humanidade do corpo é ainda mais exaltada com o sangue. Dentre as imagens selecionadas este é o exemplar com maior destaque dado a esse elemento tão simbólico e precioso para as análises de imagens com a temática religiosa.

[263] O atual prédio do Museu de San Marco era o convento de San Marco no período medieval. Atualmente abriga a maior coleção de obras de Fra Angelico. O espaço foi musealizado no século XIX, todavia algumas alas do prédio permanecem com a funcionalidade anterior, um mosteiro dominicano.

Figura 20 – Fra Angelico. Crucificação com São Domingos se autoflagelando, 1442. Afresco. Museo di San Marco, Florença, Itália



Fonte: https://www.alamy.it/.

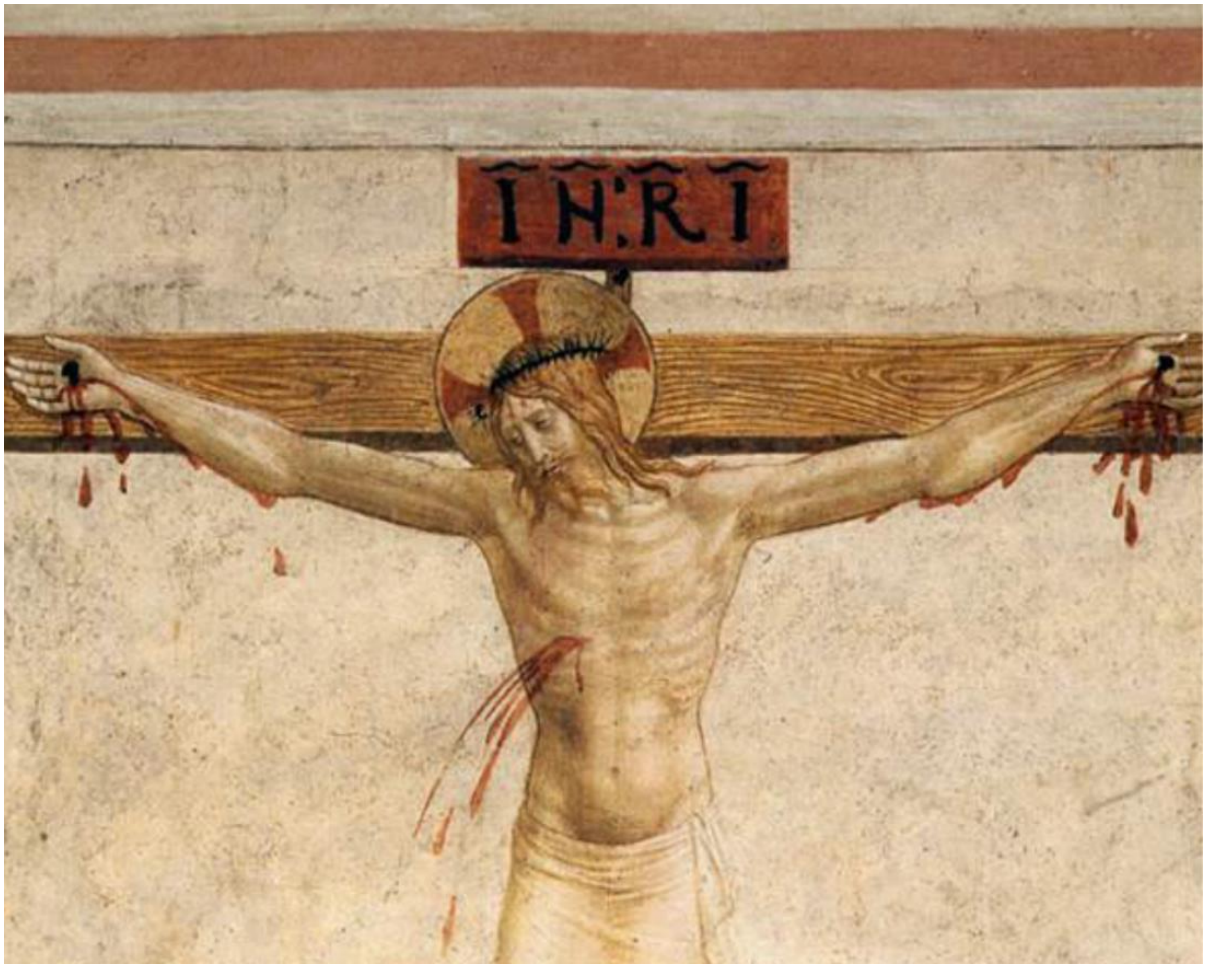
O sangue escorre da ferida causada pelos pregos nas mãos, percorrendo os antebraços; das lesões na cabeça feitas pela coroa de espinhos desce pela testa; o sangue esguicha da lesão no tórax e escorre do ferimento dos pés passando pela madeira da base da cruz e abrindo caminhos pelo chão rochoso. Este é um exemplar que dá grande destaque ao sangue. E o faz sem qualquer sutileza ou simbolismo mais delicado; pelo contrário, o sangue é visceral e muito presente.

Possivelmente, toda a força simbólica do drama atribuído à cena pode estar associada ao local em que ela foi pensada para ser exposta. Trata-se de um mosteiro da ordem dominicana, um espaço religioso voltado à prática da oração baseada na disciplina e moralização. O mosteiro possuía como uma de suas práticas a reclusão e autopunição por meio de castigos físicos, controle dos corpos e também do emocional, alcançando a subjetividade dos sujeitos que ocupavam aquele espaço.

A arquitetura e a funcionalidade do espaço que abriga as obras expõem muito sobre o conteúdo destas imagens e precisam ser considerados na ocasião de análise e interpretação das mesmas. Neste exemplar, em que a figura de Cristo é elaborada com evidente destaque para o sangue em comparação com as demais imagens analisadas neste capítulo, o fundamento das escolhas de composição da cena pode estar diretamente relacionado com os usos religiosos do espaço em que ela foi pensada para estar e, neste caso, permanece até a contemporaneidade.

Representar uma imagem de Cristo com um corpo muito sofrido, onde o sangue é derramado diante de uma figura religiosa que aplica castigos físicos em seu próprio corpo não está ao acaso. É uma escolha compositiva feito por Fra Angelico e pelos responsáveis pela encomenda, possivelmente gestores do mosteiro, em demonstrar o máximo de sofrimento de Cristo para comover, gerar a emoção e o controle dos corpos direcionado e objetivado pela ordem mendicante que ocupava aquele espaço. Por isso a importância de analisar os espaços em que as imagens são destinadas a ocupar, estes não são elementos neutros na análise, evidenciam muito sobre os usos e significados delas.

Figura 21 – Detalhe da Crucificação com São Domingos se autoflagelando. O sangue em destaque jorrando do tórax e das mãos



Fonte: https://www.alamy.it/.

Figura 22 – Detalhe da Crucificação com São Domingos se autoflagelando. O sangue em destaque que escorre pela cruz e no chão rochoso

Fonte: https://www.alamy.it/.

4.4 A DEPOSIÇÃO. RAFAEL SANZIO

Figura 23 – Rafael Sanzio. A deposição, 1507. Óleo sobre madeira. Galleria Borghese, Roma, Itália

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/.

Estabeleci uma ordem de apresentação das imagens selecionadas como fontes para a construção do meu argumento central seguindo a cronologia dos acontecimentos retratados na Via-Sacra[264]. Não selecionei uma imagem para cada uma das catorze etapas que compõem a

[264] Para os cristãos, a Via-Sacra é o caminho percorrido por Jesus desde o julgamento até a sua morte. Possui 14 etapas, começando com o julgamento e condenação e finalizando no sepultamento do corpo de Cristo. A Via-Sacra possui origem como rito por volta do século IV, se popularizou no decorrer dos séculos da Idade Moderna

Via-Sacra, apenas utilizei o rito como base para ordenar a análise das imagens que selecionei, começando com a crucificação e indo até o sepultamento de Cristo. A imagem acima é um óleo sobre madeira que mede 179 cm x 174 cm e é datada de 1507. Faz parte de um retábulo, sendo a parte central de outros três painéis que remetiam às temáticas da esperança, caridade e fé, e retratava "Deus pai na glória dos querubins, abençoando seu filho"[265]. A obra foi encomendada a Rafael Sanzio por Atalanta Baglioni[266], matriarca de uma importante família de Perúgia, em homenagem póstuma ao seu filho, Grifonetto Baglioni, assassinado em 1500[267]. A escolha pela temática centralizada na transferência do corpo de Cristo morto pode ter pretendido relacionar a trajetória pessoal de Atalanta com a da própria Maria, mãe de Jesus. A dor e o luto pela perda de um filho é o ponto que aproxima as histórias de ambas as mães.

Na imagem, Jesus Cristo morto ocupa a centralidade do painel, que é construído a partir de uma configuração horizontal. Nele temos ao todo dez personagens que se dividem sutilmente em duas cenas. Na primeira, seis pessoas em um plano ligeiramente mais próximo se encarregam de transferir o corpo de Jesus Cristo, enquanto que outras quatro pessoas, todas mulheres, ocupam a narrativa do desmaio de Maria. Além disso, temos no painel uma refinada composição paisagística que demonstra traços de Rafael nas escolhas pictóricas, como a composição das montanhas, árvores e da técnica de *esfumato*[268] no céu, além do trabalho das nuvens, elementos que podemos encontrar em outras imagens atribuídas ao pintor. No caso desta obra em específico, a composição paisagística, além de um recurso que garante a profundidade e o trabalho cenográfico característico do Renascimento, também reforça a narrativa do episódio que é o centro da imagem, o translado do corpo de Cristo recém-retirado do calvário. O calvário, portanto, é representado como parte da composição da paisagem, em um plano intermediário. Além do calvário, encontram-se no terço superior da obra um rio, uma fortificação e todo o trabalho de vegetação. Três cruzes vazias indicam a linearidade narrativa da obra; Jesus foi retirado de lá e se encontra então mais próximo do observador sendo levado para o sepulcro, seguindo o que indicam as escrituras cristãs.

---

e até hoje leva fiéis a reconstruir os passos de Cristo, orando em cada uma das 14 etapas. Esse rito é principalmente reproduzido na Semana Santa como parte fundamental da organização litúrgica da Páscoa.

[265] A Galeria Borghese é uma importante instituição cultural, localizada em Roma, o museu abriga importante coleção de arte italiana, sobretudo do Renascimento e Barroco.

[266] A família Baglioni era uma importante família da Úmbria, foram governantes da Perúgia entre os séculos XV e XVI.

[267] Segundo o site da Galeria Borghese o assassinato de Grifoneto Baglioni foi consequência de uma intensa conspiração e disputa de poder familiar.

[268] A técnica do *esfumato* é uma das características técnicas mais representativas das imagens do Renascimento. Consiste em elaborar degrades, esmaecimento e suavidade aos elementos representados.

Figura 24 – Detalhe de A deposição. O calvário e a cidade fortificada ao fundo

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/.

A construção e composição dos personagens são feitas de forma que eles ocupam a maior parte dos espaços do painel no primeiro plano. As expressões faciais, elaboradas com a riqueza de detalhes por Rafael, transmite uma sensação turbulenta, dando o tom de tensão e pesar que o acontecimento de fato sugere. O primeiro grupo de personagens é composto por São João, Nicodemos e outros dois jovens homens que são representados sem auréolas, possivelmente para indicar que não se trata de personagens santos.

Os dois homens são representados a partir de linhas diagonais que atravessam as extremidades superiores do painel e se encontram no ponto de fuga – que é o corpo de Cristo morto carregado por esses dois homens e ocupa a centralidade da imagem. Segundo a informação da Galeria Borghese sobre esta obra, o homem que também está no centro da imagem e que carrega o corpo de Cristo seria Grifonetto Baglioni[269], o jovem assassinado que

[269] Era comum durante o Renascimento construir personagens de um período com características físicas de pessoas contemporâneas ao pintor. Neste caso pode ter sido um pedido da mãe de Grifonetto, Atalanta Baglioni, que um dos personagens tivesse as feições de seu filho morto, além de dividir a centralidade compositivi da imagem com o Cristo.

motivou a encomenda da obra no início do século XVI. O personagem foi objeto de um trabalho de construção corporal muito refinado. Rafael expõe os músculos e promove uma inclinação no homem que demonstra o quanto ele se esforça para carregar Cristo. Além da centralidade, a indumentária desse personagem é trabalhada com muitos detalhes e um uso mais expressivo e forte das cores, encontradas também nos tecidos que os personagens que possuem auréolas carregam. O outro personagem que carrega o corpo de Cristo é elaborado com uma indumentária mais discreta em tom de chumbo e ornamentos dourados na barra, e também possui uma expressão que demonstra dificuldade em carregar o corpo para o sepulcro localizado na caverna ao fundo.

Em relação ao corpo de Cristo, a principal característica que identifica a sua morte é a palidez que é trabalhada em todo o corpo. Cristo é apoiado em um tecido claro e os homens o carregam a partir das suas pontas. Todo o trabalho de panejamento de Rafael é muito refinado, construído a partir do jogo entre luz e sombra que oferece dinamismo e movimento à cena, esses são pontos importantes para a percepção do observador de que uma história está sendo contada no painel. São nesses detalhes, na atribuição de movimento, que percebemos a narrativa da imagem. Além da intensa palidez, há ainda três feridas perceptíveis e que não nos deixa escapar que é a morte de Jesus Cristo que está sendo representada na imagem. A ferida dos pregos na mão e nos pés e o corte profundo provocado por uma lança abaixo do peito estão em evidência, todos no perfil direito do corpo. Todas as feridas são representadas com uma presença sutil de sangue.

Figura 25 – Detalhe de A deposição. O corpo de Cristo

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/.

A face de Cristo é elaborada por Rafael com a palidez que identifica o corpo morto, assim como a boca e os olhos entreabertos, porém não há sinal da coroa de espinhos ou ferimentos na testa. Há ainda uma auréola em volta dos cabelos, que são longos e castanhos, mais escuros que a barba, em tom mais quente, ruiva. Ocupando a centralidade do painel, no vértice das diagonais construídas pelo corpo de Cristo e pelos dois homens que o carregam, está Maria Madalena segurando a mão de Jesus. Maria Madalena é a única mulher neste grupo da esquerda, é representada com longos cabelos ruivos, sendo a única figura feminina com tal exposição do cabelo, além de expressões de sofrimento e compaixão ao direcionar o olhar para Cristo. Ela também recebe uma auréola em sua cabeça e vestimenta em tons de vermelho, além de um tecido que a envolve, cobrindo até seus tornozelos, deixando apenas seus pés desnudos.

O segundo grupo de pessoas na imagem sugere uma segunda narrativa da cena. Trata-se de quatro mulheres, todas indicadas como personagens santas, pois carregam em suas cabeças auréolas. As auréolas são símbolos que representam a irradiação de luz do personagem,

luz representada pelos pintores de forma materializada em um anel que adorna a cabeça, mas indica sobretudo que se trata de um personagem sagrado ali representado. Este é ainda um recurso de valorização e definição hierárquica nos domínios espirituais e simbólicos, ou seja, marca a importância das personagens construídas em cena.

Figura 26 – Detalhe de A deposição. Maria desmaiada sendo amparada por três mulheres

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/.

No terço direito do painel, as quatro mulheres são: Maria, mãe de Jesus, Maria, mãe de Tiago e de José, a mãe dos filhos de Zebedeu e outra Maria[270]. As três mulheres são representadas como figuras sagradas, todas recebem as auréolas em suas cabeças. Possuem ainda os cabelos ornados em penteados e recebem vestimentas com tons de marrom, azul escuro e vermelho para a mulher que se encontra agachada amparando a queda de Maria, mãe de Jesus.

Maria, mãe de Cristo, está desmaiada e há dificuldade em segurar seu corpo. A intensidade e dramaticidade da cena à frente oferece o caráter de divisão de narrativa. Percebemos no movimento das cenas que Rafael constrói dois acontecimentos simultâneos, a transposição do corpo de Cristo e o amparo à Maria desmaiada. É interessante notar ainda que a palidez de Maria se assemelha à de Cristo, desfalecendo o seu rosto e trazendo ainda mais emoção à cena. Este é um contraponto no tom de pele desses dois personagens em relação aos demais, todos representados com rubor no rosto. A tonalidade rosada garante a interpretação de vivacidade, ao contrário da palidez, que acaba se tornando um indicativo de morte e, no caso de Maria, também de seu desmaio. Maria, a mãe de Jesus é ainda a única mulher a ser representada com um manto sobre a cabeça, o que também a eleva na hierarquia diante das demais. Como mulher santificada, está acima de outras mulheres também santas devido a toda a sua trajetória, por ter sido a escolhida, imaculada e mulher sem pecados. O manto que cobre sua cabeça é também um símbolo dessa hierarquia em termos pictóricos. É de um azul muito profundo, quase preto, provavelmente azul ultramarino feito com lápis-lazúli. A raridade e alto valor desse pigmento o tornavam muito especial e também determinavam em quais personagens ele poderia ser usado. Maria era uma das personagens com ampla permissão para ser utilizado este tom de azul nas representações iconográficas deste período.

Em versões diferentes dessa imagem encontrada na internet é possível perceber uma variação na saturação das cores, na tonalidade e intensidade com que são representadas. É preciso considerar que em versões em que as tonalidades de marrom se destacam, o manto de Maria é quase preto. Desenvolvendo dramaticidade e um caráter mais sombrio, que despertam emoções como a tristeza, compaixão ou angústia. Enquanto há também disponíveis online versões mais saturadas da mesma obra, somente um contato pessoal com as mesmas permitiria uma análise mais fidedigna da intensidade das cores com que Rafael construiu sua obra. Utilizo como referência a versão disponível pelo endereço eletrônico da Galeria Borghese, instituição

[270] A referência de quem são as mulheres na cena foi baseada no capítulo 27 do livro de Mateus da Bíblia de Jerusalém.

italiana à qual a obra atualmente pertence[271]. Nesta versão do arquivo disponibilizado, a imagem é mais saturada, dando mais destaque para os tons de verde e vermelho da indumentária do jovem ao centro da imagem, e o manto de Maria mais se aproxima do azul escuro do que do preto.

Esses são impasses e dificuldades impostas pela distância e também pela falta de possibilidade de realização de uma viagem de pesquisa, uma vez que esta tese de doutorado teve parte de seu percurso realizado em meio à pandemia de COVID-19. Portanto, trouxe para análise as considerações a partir do que digitalmente me foi possibilitado. Considerando sobretudo as divergências que os tratamentos e manipulações digitais em imagens podem provocar modificações que alteram a interpretação dessas fontes. Principalmente quando cores importam muito para uma pesquisa.

Figura 27 – Reprodução do endereço eletrônico da Galeria Borghese

Fonte: https://pt.borghese.gallery/.

Nesta imagem o drama oferecido à cena construída com muito dinamismo traz a reflexão sobre a morte a partir da sensibilidade. Nela não é somente o sofrimento do Cristo morto que desperta a compaixão, mas também o sofrimento e a tensão das demais personagens. Principalmente de Maria, mãe de Jesus, o desmaio de Maria sendo amparada por outras mulheres divide a subjetividade e a potência de afetação da imagem e toca ainda em um ponto de grande comoção para a cristandade, o sofrimento materno. E é neste ponto que a reflexão

[271] Endereço eletrônico cuja imagem está digitalizada: https://pt.borghese.gallery/colecao/pinturas/deposicao-de-rafael.html. Acesso em: 18 maio 2025.

sobre a morte também se ampara, pois é a partir da morte de um filho e sobre a morte de um filho que essa imagem foi construída. Uma homenagem póstuma, uma referência ao luto materno e uma necessidade constante de refletir sobre a morte em diferentes contextos.

4.5 LAMENTAÇÃO SOBRE O CRISTO MORTO. ANDREA MANTEGNA

Figura 28 – Andrea Mantegna. Lamentação sobre o Cristo morto, 1478. Têmpera sobre tela. Pinacoteca de Brera, Milão, Itália

Fonte: https://www.alamy.it/.

Uma das grandes questões que circulam os debates sobre imagens religiosas no período medieval é o caráter funcional, de instrução das imagens. Há a frase atribuída ao papa Gregório Magno "As imagens são a Bíblia dos iletrados". A frase e todo contexto que a envolve já foram submetidos a diversas críticas, minha proposta aqui não é repetir o que autores como Maria

Cristina Correia Leandro Pereira[272] já realizou. Proponho retomar essa discussão no nível de: afirmar que as imagens instruem e orientam os fiéis que não possuem letramento para ler e aprender a partir da Bíblia é em alguma medida dispor juízo de valores entre letras e imagens e ainda propor uma co-dependência de sentido. Ou seja, para a imagem religiosa fazer sentido como tal ela está amparada no texto bíblico e além disso ela serve, no significado literal da palavra, como suporte para os que não podem entrar em contato com as histórias que se encontram nos textos. Em algum nível essa estrutura organiza o texto bíblico em uma posição primeira em relação às imagens. Não se trata de uma organização sobre importância, mas sobre ordem de conhecimento. Considerando a estrutura do conhecimento sobre a religiosidade cristã, as letras antecedem as imagens.

Esse debate se ancora nos elementos conhecidos por meio dos textos e que atribuem ao observador, ao fiel, informações para que a partir delas seja possível interpretar, conhecer e entender as imagens. A imagem a seguir recebe o título *Lamentação sobre o Cristo morto*. Quais são os códigos, os detalhes, os símbolos e informações que nos levam a concluir que essa é uma imagem do Cristo morto? Por que não é uma imagem de um homem dormindo? E por que Cristo? As perfurações nos pés e nas mãos são pequenos detalhes da imagem que nos fornecem e atribuem o sentido que pode modificar a concepção dela. É preciso um conhecimento prévio, informações e uma bagagem teórica, um repertório de referências que permitam que o observador reconheça diante desta imagem o Cristo morto como objeto de trabalho de Andrea Mantegna.

A imagem em questão é uma têmpera sobre tela, mede 68 cm x 81 cm, uma obra de menor dimensão. Ela foi encontrada no estúdio de Andrea Mantegna após sua morte em 1506[273]. A literatura sobre a obra conclui que se trata de uma imagem produzida para devoção pessoal do pintor, não havendo indicação de uma ordem de encomenda e orientações de um cliente, já que ele a pintou para seu próprio uso religioso. Essa é uma obra pautada por maior

---

[272] PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. *In:* SEMINÁRIO - A IMPORTÂNCIA DA TEORIA PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL, 2004, Vitória. *Anais* [...]. Vitória: UFES, 2004. Disponível em: https://www.tempodecritica.com/link020122.htm. Acesso em: 7 jun. 2025.

[273] Sobre a vida e a obra de Andrea Mantegna foram consultadas as seguintes obras: EISLER, Colin. Mantegna's Meditation on the Sacrifice of Christ: His Synoptic Savior. *Artibus et Historiae*, [*s. l.*], v. 27, n. 53, p. 9-22, 2006. Disponível em: https://artibusethistoriae.org/chapter539.html. Acesso em: 7 jun. 2025. KAPLAN, Nancy. O que faltou na torrentina: o período paduano da vida de Andrea Mantegna. *In:* ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 2006, [*s. l.*]. *Anais* [...]. [*S. l.*]: IFCH/ Unicamp, 2006. p. 319-325. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/KAPLAN,%20Nancy%20-%20IIEHA.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

liberdade de criação e concepção dos elementos que a compõem, talvez seja esta a razão da imagem conter elementos tão únicos, principalmente em termos de perspectiva e profundidade.

Mantegna elaborou o corpo de Cristo encurtando os membros inferiores e oferecendo maior destaque para o tórax e a cabeça. Contudo, o elemento que mais se aproxima do observador em primeiro plano, ocupando o terço inferior da tela, são os pés, que deixam em evidência as feridas causadas pelos pregos na crucificação. Não há vestígios de sangue; além das feridas, os elementos associados à morte são a palidez e a rigidez do corpo. Toda a imagem é construída em tonalidades semelhantes, variações de marrom, bege, cinza e terracota. A superfície em que repousa o corpo, o tecido que recobre os membros inferiores e o próprio corpo são elaborados sem contraste de tom. A escolha pictórica do pintor demonstra, com pouca saturação e um ambiente mais escurecido, a tristeza que a ocasião demanda. A representação de Cristo morto pode provocar diversos sentimentos e sensações, sobretudo a comoção, a empatia, o sofrimento coletivo.

Os sentimentos e o poder de afetação sensível desta imagem ocorrem não apenas pela escolha da gama de cores trabalhadas, mas também por meio da expressão de sofrimento carregada no rosto do próprio Cristo; ainda há em sua face marcas da dor sentida na crucificação. É uma cena que evoca tristeza em todos os elementos: nas cores, no espaço encurtado em que ela é construída e que sufoca por essa distorcida percepção de profundidade, na angústia do choro retratado e nas expressões muito demarcadas. Há ainda três personagens diante de Cristo que dão sentido ao título do quadro, e que segundo a literatura são a Virgem Maria e São João. Não há identificação precisa da terceira pessoa, alguns afirmam ser Maria Madalena, mas o pouco que é visível dela não permite confirmar sua identidade. A presença desses personagens diante do corpo de Cristo, além de fazer parte de um ritual realizado na pedra da unção, onde o corpo morto é higienizado e envolvido em óleos e essências, também atribui ainda mais sensibilidade à imagem. O choro de Maria, que é representada mais idosa, é capaz de comover o observador, juntamente com a expressão de desespero de São João. O caráter emotivo, o drama e a sensibilidade que Mantegna conseguiu colocar em disputa no pequeno espaço dessa pintura são suas características centrais.

A emoção é um ponto fundamental para analisar, refletir e problematizar as imagens religiosas, sobretudo quando se trata de imagens de Cristo. Há particularidades e elementos muito específicos que tornam este episódio muito singular. Ao considerarmos a motivação dessa obra (a devoção particular do pintor) e as características muito singulares construídas por Mantegna percebe-se a proposta do *meditatio mortis* a partir desses fatores. Promover uma

meditação profunda e constante sobre a morte não é uma consequência a posteriori, é por vezes uma intenção consciente de quem encomenda e produz imagens neste contexto.

4.6 CRISTO ABENÇOADOR. RAFAEL SANZIO

Figura 29 – Rafael Sanzio. Cristo que abençoa, 1506. Óleo sobre madeira. Pinacoteca Tosio Martinengo, Bréscia, Itália

Fonte: https://www.alamy.it/.

A imagem analisada a seguir recebe o título *Cristo que abençoa*, ou *Cristo Benedicente* em italiano, e possui dimensões de 31,7 cm por 25,3 cm, o que indica ser uma obra provavelmente destinada à devoção particular. A pintura é um óleo sobre madeira, e faz parte da fase inicial da carreira de Rafael. Segundo a biografia do pintor, neste período ele se encontrava na região de Florença, onde teve contato com Fra Bartolomeu e Leonardo da Vinci.

A obra é um busto, um pouco mais que o terço superior de Cristo. Ainda que esteja evidentemente representado com vida, suas feridas à mostra e o sangue que delicadamente escorre de suas mãos e tórax deixam claro que a cena o representa após a crucificação. Dada a forma como o sangue é representado e a presença da coroa de espinhos na cabeça, a cena não é uma representação de um momento após a ressurreição, em que Jesus aparece na iconografia já higienizado, sem a coroa de espinhos e em muitos casos também com outra indumentária.

No caso deste exemplar de Rafael, o Cristo é elaborado vivo mesmo após sua morte, com olhar voltado para o observador, o que oferece toda a intensidade de quem abençoou, mas também se sacrificou e morreu por quem o observa. Essa imagem é um exemplar muito representativo do quanto a morte é representada de maneira plural no período, e mesmo a morte de Cristo não segue um parâmetro único de construção. Em muitos exemplares há uma maior intensidade e drama na representação do sangue e do sofrimento de Cristo, em outros Ele é representado vivo, com olhar profundo e os dedos que apontam para cima. As chagas nos relembram a morte, mas muitos outros elementos nos conduzem a interpretar que ele está vivo. A imagem em questão traz a tona o mistério da cristandade.

E talvez seja realmente essa a intenção de Rafael, mostrar o quanto está vivo o filho de Deus, que venceu a morte e superou esta enigmática força natural. O cerne da religiosidade cristã é desenvolvido pelo pintor da maneira mais objetiva. Aquele que venceu a morte é representado com vivacidade, pois é o Deus que se fez homem. Mas como homem precisou morrer, e isso também é representado. E é nessa dualidade de vida e morte que concluo as análises de fontes deste capítulo, trazendo um exemplar muito especial que carrega a morte na sutileza do detalhe. Na profundidade do olhar de Cristo que atravessa o observador, na morte que com lamento, dor, mas também aceitação deve ser constantemente retomada.

A morte é um fato, imutável, mas as representações sobre ela mudam. O debate que propus não se constrói em torno da morte ser ou não algo diferente no contexto da Itália da Baixa Idade Média. O debate não é sobre o significado da morte, mas sobre suas representações, essas sim variam. E o que foi percebido é que a variedade promove a partir de uma diversidade de códigos e símbolos o pensamento individual ou coletivo sobre a morte. E como o pensar, se

preparar e refletir sobre a morte possui uma importância substancial para esta sociedade. Vivências distintas, experiências e afetações diversas diante de um mesmo fenômeno. Representar a morte é também representar a subjetividade que compõe os sujeitos.

CONCLUSÃO

O processo de reflexão para chegar até a definição de um objeto, um problema de pesquisa, uma hipótese, uma tese, é muito profundo. Uma trajetória que reúne desistência, retomada, reestruturação de planos e incertezas sobre os caminhos. Talvez essa seja uma experiência comum entre os pesquisadores em geral e entre aqueles que escrevem uma tese. Acredito que dificilmente o resultado final do trabalho seja exatamente aquele que o pesquisador ou pesquisadora se propôs no projeto. Fazer pesquisa pode ser, em sua essência, um grande exercício sobre se aprofundar, refletir, abandonar e reelaborar ideias. Dito isso, para que esta tese fosse finalmente construída eu precisei fundamentalmente entender quais ideias seriam abandonadas e quais ideias seriam aprofundadas, em um grande jogo de escolhas, de tomada de decisões. Mas, dentre o infinito de possibilidades em que um objeto se desdobra, um ponto que não podemos deixar escapar das nossas mãos é, de fato, o que é o objeto. Ou melhor, qual é o nosso objeto.

Definir o que é este lugar que o objeto ocupa envolve também escolhas teóricas, metodológicas e um alinhamento de bibliografia que esteja coerente com o que pretendemos. Não é minha intenção estender esse debate, pretendo unicamente demonstrar que houve um esforço contínuo e uma necessidade da minha atividade de pesquisa em retomar o olhar para o meu objeto e saber quem era ele. E se não ficou evidente até aqui, reforço até mesmo pra mim, meu objeto é a meditação sobre a morte provocada pelas diversas representações imagéticas no contexto proposto. O meu ponto de partida foi a polissemia da representação da morte. Ao identificar uma diversidade de maneiras de representar a morte fui em busca do que unia e do que diferenciava o recorte de fontes selecionado. Foi para essa diversidade de representação do tema que eu me voltei. Nesse direcionamento, sabendo exatamente qual era o meu objeto, “fui para as fontes” considerar como elas mobilizam o que eu pretendia entender, o que eu gostaria de perguntar. As fontes expressaram a pergunta que desde o início pairava na minha cabeça. Ainda que definido um tema central, esse pode ser representado de diferentes maneiras e a partir de diversos códigos e referências visuais. Todavia, tendo não apenas o tema como ponto de equivalência entre as fontes, mas a provocação de uma reflexão e meditação sobre a morte. E este foi meu esforço até aqui.

Nesta tese, busquei dar continuidade às minhas pesquisas com imagens, realizadas desde a graduação. Nutro há mais de uma década o interesse particular em pesquisar fontes visuais. E, durante o processo de realização do doutorado, me propus a analisar as imagens que

mobilizassem primariamente a temática da morte. A escolha das fontes inicialmente ocorreu em razão de um recorte geográfico e temporal. Optei por continuar trabalhando com as imagens da Península Itálica no contexto da Baixa Idade Média por já ter em minha trajetória a experiência de pesquisa da obra do pintor Rafael Sanzio. Mas, a clareza de qual era a motivação de seleção das fontes foi se desenvolvendo ao longo do processo de pesquisa.

Para alcançar o objetivo geral traçado eu parti da reflexão sobre a pluralidade das representações da morte. Para isso busquei pelas fontes italianas que não apenas mobilizassem o tema da morte a partir de diferentes categorias. Mas, que principalmente provocassem uma meditação sobre a morte no observador e a partir dessa intenção busquei analisar as possibilidades de usos dessas imagens no referido contexto. Portanto, alcancei o objetivo de aprofundar o conhecimento e reflexão sobre os usos subjetivos que imagens com a temática da morte puderam promover no período da Baixa Idade Média na Península Itálica. Além disso, se tornou também um dos objetivos aprofundar a consideração das particularidades italianas da representação desse tema, considerando os aspectos em que se diferenciam em composição pictórica e estilo de representação visual.

Como resultado dessa longa experiência de pesquisa, pude observar que a representação da morte e a reflexão sobre ela era um tema e uma provocação constante na sociedade medieval italiana. E tais mensagens estavam presentes nos detalhes, na centralidade e em diversos elementos que compunham as narrativas visuais analisadas. Como foi o caso da *Dança Macabra de Pinzolo*, que repete a necessidade da preparação para a morte de diversas maneiras. Esta imagem mostra para o observador que ele deve se direcionar para Jesus crucificado, traz um estandarte com a frase "Pense no fim", dispõe em uma fila de grandes proporções pessoas e esqueletos que se embalam nesse cortejo e se unem na dança provocada pela morte, e ainda se direcionam para Jesus. Além disso, a mensagem se reforça por meio de um poema que narra a cena representada na parte superior da imagem e corrobora pedagogicamente a mensagem que se pretende passar. Ou ainda como no caso do *Triunfo da Morte* que, dentro de um hospital, exibe o tema para enfermos, cuidadores, profissionais, religiosos e familiares. Convida a todos e todas a refletirem sobre o quanto a morte estava presente ali e em todos os lugares. Essa imagem, que possui uma forte característica de acontecimento e narrativa em andamento, presta-se a reforçar na memória de todos que a morte nos encontrará. O dinamismo da cena traz a sensação de que a morte está acontecendo, e é rápida. Ela, assim como os outros afrescos analisados no capítulo 3, promovem a meditação sobre a morte a partir de um uso coletivo. As imagens nesse capítulo possuem a mesma tipologia, são afrescos de maiores proporções,

ocupavam espaços de maior circulação de pessoas. Duas dessas imagens, as que são consideradas Danças Macabras, são ainda lugares de culto, de práticas devotivas e autopunição de membros do movimento popular conhecidos como os *Bianchi*. A conclusão identificada foi como o convite para a meditação sobre a morte foi feito nessas imagens e conduzido por diversos componentes. Tal meditação foi utilizada como critério de seleção das fontes desta pesquisa, amparada no conceito de *meditatio mortis.*

Em relação às imagens da representação da morte de Cristo, foram buscadas aquelas que provocassem também tal sensação de reflexão sobre a morte. Todas possuem indicativos de usos de culto, usos religiosos, seja no coletivo, como é o caso da *Crucificação de Cristo*, de Fra Angelico, seja no âmbito individual, como é o caso da *Lamentação do Cristo morto*, de Andrea Mantegna. Esses usos são identificados a partir dos locais aos quais as imagens foram destinadas, de sua proporção, que indica uma intenção de visualidade coletiva ou privada, e de informações presentes na literatura. Em se tratando especificamente da representação da morte de Cristo, os sentimentos provocados nesta reflexão se desdobram na piedade afetiva e na compaixão pelo sofrimento do filho de Deus. Foi identificada uma tendência entre os "italianos", a de representarem essa morte de forma mais sutil se comparada com exemplares de outras regiões do Ocidente europeu. Mas, há algumas imagens que fogem dessa tendência e dão intenso destaque ao sangue, tendo por foco o sofrimento demarcado nas feições e na representação do corpo de Cristo carregando características mais expostas, como um corpo excessivamente magro que demonstra a humanização e a dor.

Meditar sobre a morte não é a intenção de toda e qualquer imagem que carregue a morte como tema central. A meditação pressupõe uma relação mais profunda, reflexiva e em muitos casos até mesmo espiritual. Uma imagem da morte pode provocar muitas sensações, pavor, medo, compaixão... Contudo, meditar sobre a morte envolve uma dedicação e envolvimento com este tema de forma mais intensa, como alguns outros recursos já pretendiam neste mesmo contexto, como é o exemplo das *Artes Moriendi* e suas instruções de orações e devoção voltada ao preparo adequado para a morte do cristão. As imagens que selecionei não operam como manuais, mas lembram e conduzem os observadores a meditarem sobre a morte e tornar esta reflexão parte de seus cotidianos.

Considero que minha pesquisa pode contribuir para diversas áreas do conhecimento, não apenas para a História. Acredito que ela sirva para futuras pesquisas que se dediquem sobre as epidemias. Uma vez que esta pesquisa foi desenvolvida no decorrer da Pandemia de COVID-19 e tem como ponto relacionado à motivação da temática das imagens analisadas a epidemia

de Peste Negra. Este é um tema que demandará de novas investigações. Algumas imagens que analisei possuem poucas referências bibliográficas e estudos sobre. Para algumas delas não foi encontrada referência em língua portuguesa, caso da Dança Macabra de Pinzolo. Portanto são imagens que possuem ainda uma vasta potência de investigação, principalmente a partir de outras metodologias, compreendendo-as a partir de outros referencias teóricos e trabalhando diferentes elementos.

Uma vez que fui "atravessada" não somente por uma pandemia, mas também por "perdas e ganhos", como a gestação e nascimento de meu primeiro filho no decorrer do meu doutorado, não foi possível ver pessoalmente as imagens que analiso. Acredito que a experiência ao vivo com a fonte oferece uma riqueza imensurável para a análise. Percebem-se elementos que por meio dos recursos digitais por vezes nos escapam, como cores e tons, que podem variar muito a depender, por exemplo, do equipamento que utilizamos para visualizar digitalmente a imagem. E ainda há os impactos mais profundos e emocionais que o contato ao vivo com uma imagem pode provocar.

O tema geral dessa tese permite uma diversidade de pesquisas futuras, possibilidades que vislumbro para mim daqui em diante, como também para outros pesquisadores e pesquisadoras. Como, por exemplo, um estudo específico e mais detalhado sobre o exemplar de Pinzolo, com pesquisa *in loco* para a realização de uma análise mais profunda sobre o potencial impacto visual da dimensão da imagem, sua disposição e localização geográfica, fatores específicos sobre aquela região e que certamente enriquecerão o conhecimento das imagens. Outra possibilidade de pesquisa que se desdobra é um estudo mais detalhado sobre as práticas de encomenda e as movimentações econômicas proporcionadas pelo mercado artístico, estudar o mecenato para além da Igreja Católica e associar tais práticas com o desenvolvimento de uma burguesia em ascensão em busca de status, reconhecimento e consumo de bens culturais.

Esgotar um tema pode ser praticamente impossível, e talvez seja essa a beleza da pesquisa, o encantamento da ciência. O saber não se esgota e a sede por ele move mais e mais pessoas, gerando perguntas e questionamentos cada vez mais profundos e interpretações distintas. Finalizo minha pesquisa de doutorado, pois, por razões burocráticas e também de energia, ela precisa se finalizar. Todo trabalho precisa de um fim. Contudo, percebo que este fim se entende apenas em termos estruturais. Entendo que há nessa pesquisa a potência de derivar outras grandes produções.

REFERÊNCIAS

Fontes Iconográficas:

- Andrea Mantegna. Lamentação sobre o Cristo morto, 1478. Têmpera sobre tela.

- Autor desconhecido. *O Triunfo da Morte*, de 1446. Afresco. Palácio Galeria Abatellis, Palermo, Itália.

- Fra Angelico. Crucificação com São Domingos se autoflagelando, 1442, Afresco. Museo di San Marco, Florença, Itália.

- Giacomo Borlone de Buschis. *O triunfo da morte a reunião dos três vivos e dos três mortos*, século XV. Afresco. Oratória da Disciplina, Clusone, Itália.

- Rafael Sanzio. A deposição, 1507. Óleo sobre madeira. Galleria Borghese, Roma, Itália.

- Rafael Sanzio. Cristo abençoado, 1506. Óleo sobre madeira. Pinacoteca Tosio Martinengo.

- Rafael Sanzio. *Crucificação Mond*, 1502. Óleo sobre madeira. National Gallery, Londres, Inglaterra.

- Simone Il Baschenis. *Dança Macabra*, 1539. Afresco. Igreja de São Vigílio, Pinzolo, Itália.

Referências bibliográficas:

ACCETTA, Cinzia. *Carlo Scarpa in Palermo:* Vladimir Zoric and the Restoration Experiences at Palazzo Abatellis and the Transformations of the Steri. [*S. l.*]: Springer International Publishing, 2024.

APPIAH-KUBI, Francis. The Theology of the Holy Eucharist and the Doctrine of Transubstantiation. *E-Journal of Religious and Theological Studies*, [*s. l.*], v. 7, n. 6, p. 78-86, 2021. Disponível em: https://noyam.org/wp-content/uploads/2021/06/ERATS2021761.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

AQUINO, São Tomás de. *A criação, o anjo, o homem*: Parte I questões 44-119. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

AQUINO, São Tomás de. *Suma Teológica.* São Paulo: Edições Loyola, 2003.

ARCINI, Caroline. Eight Viking Age burial grounds in south-east Sweden. *In:* ARCINI, Caroline (org.). *The Viking Age:* A time of many faces. Oxford: Oxbow Books, 2018. p. 5-37

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente:* Da idade média aos nossos dias. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ASCAGNI, Paolo. As antigas hagiografias de São Roque de Montpellier: uma questão em aberto. *Revista História e Cultura*, [*s. l.*], 130-137, 2015. Disponível em: https://www.sanroccodimontpellier.it/wp-content/uploads/2018/11/CIDADE-SOLIDARIA-2015.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

BARBET, Pierre. *A crucificação de Cristo descrita por um cirurgião.* Rio de Janeiro: Central Gospel, 2018.

BARRETO, João; SILVA, Luciane Ponte e. Sistema límbico e as emoções: uma revisão anatômica. *Rev. Neurocienc*., [*s. l.*], v. 18, n. 3, p. 386-394, 2010. Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/neurociencias/article/view/8466. Acesso em: 7 jun. 2025.

BARROS, José D'Assunção. Cidade medieval e feudalismo: Um balanço da questão. *Publicatio*, Ponta Grossa, v. 16, n. 2, p. 289-300, 2009. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/sociais/article/view/2855. Acesso em: 7 jun. 2025.

BARTLETT, Robert. *Blood Royal: Dynastic Politics in Medieval Europe.* Londres: Cambridge University Press, 2020.

BASCHET, Jérôme. *A Civilização Feudal:* do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *In:* SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme (org.). *L'image:* Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Tradução de Maria Cristina C. L. Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 7-26.

BASTOS, Mário Jorge da Motta. *O poder nos tempos da peste (Portugal - séculos XIV/XVI)*. Niterói: EdUFF, 2009.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem.* Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença:* a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [*s. n*.], 2010.

BENEDICTOW, Ole. *The complete history of the Black Death.* New York: The Boydell Press, 2021.

BERBARA, Maria (org.). *Renascimento italiano:* Ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

BESEN, José Artulino. O Concílio de Trento e a reforma católica. *Encontros Teológicos*, Florianópolis, v. 31, n. 2, p. 279-294, 2016. Disponível em: https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/61. Acesso em: 7 jun. 2025.

BLACK, Christopher. The Baglioni as Tyrants of Perugia, 1488-1540. *The English Historical Review,* [*s. l.*], v. 85, n. 335, p. 245-281, 1970. Disponível em: https://academic.oup.com/ehr/article-abstract/LXXXV/335/245/490575. Acesso em: 7 jun. 2025.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Tradução De Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1971.

BONE, John. The Long Road to Modernity. *In:* BONE, John (org.). *The Great Decline:* From the Era of Hope and Progress to the Age of Fear and Rage. [*S. l.*]: Bristol University Press, 2024. p. 47-62.

BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. *Medieval Sensibilities:* A History of Emotions in the Middle Ages. Cambridge: Polity Press, 2018.

BRANDMÜLLE, Walter. A New Edition of the Medieval Councils. *Catholic Historical Review*, [*s. l.*], v. 101, n. 3, p. 573-577, 2015. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/590354. Acesso em: 7 jun. 2025.

BRASIL. Ministério da Saúde. Painel Coronavírus. *Coronavírus Brasil*, 24 jul. 2023. Disponível em: https://covid.saude.gov.br. Acesso em: 24 jul. 2023.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de Vigilância Epidemiológica. *Manual de Vigilância e Controle da Peste*. Brasília: Ministério da Saúde, 2008. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/manual_vigilancia_controle_peste.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

BROWN, Alison. Rethinking the Renaissance in the aftermath of the Italy's crisis. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 246-267.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália:* um ensaio. Brasília: Editora UnB, 1991.

BYNUM, Caroline Walker. The Blood of Christ in the Later Middle Ages. *Church History*, [*s. l.*], v. 71, n. 4, p. 685-714, 2002. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/4146189. Acesso em: 7 jun. 2025.

CAMPBELL, Bruce. *The Great Transition:* Climate, Disease and Society in the Late-Medieval World. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. São Miguel, as Almas do Purgatório e as balanças: iconografia e veneração na Época Moderna. *Memorandum*, [*s. l.*], v. 7, p. 102-127, 2004. Disponível em: https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6777. Acesso em: 7 jun. 2025.

CARLETTI, Emanuele. *Per lo buono istato de la città*. [*S. l.*]: Firenze University Press, 2023.

CASTAÑEDA GULLOT, Carlos; SERPA, Gerardo Ramos. Principales pandemias en la historia de la humanidade. *Revista Cubana de Pediatría*, [*s. l.*], v. 92, supl. 1, e1183, p. 1-24, 2020. Disponível em: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0034-75312020000500008&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 7 jun. 2025.

CAVALCANTE, Berenice. Anões nos ombros de gigantes: a invenção da tradição. *In:* CAVALCANTE, Berenice *et al.* (org.). *Modernas Tradições:* Percursos da cultura ocidental (séculos XV-XVIII). Rio de Janeiro: Access, 2002. p. 3-21.

CHECHOTKO, Mathew. *Experiencing the apocalypse:* the Black Death and the cittadini in Italy. 2019. Dissertação (Master of Arts in History) – Department of History, University of Lethbridge, Alberta, 2019. Disponível em: https://opus.uleth.ca/items/2f497cac-b7b7-4ea0-841a-15a06871c124. Acesso em: 7 jun. 2025.

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHEVITARESE, André Leonardo. Entrevista com André Leonardo Chevitarese: um novo olhar sobre o estudo do Jesus Histórico e do Paleocristianismo. *Romanitas*, [*s. l.*], n. 1, p. 5-12, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/6360. Acesso em: 7 jun. 2025.

CHEVITARESE, André Leonardo; FUNARI, Pedro Paulo. *Jesus Histórico:* uma brevíssima introdução. Rio de Janeiro: Kliné, 2012.

CHEVITARESE, André Leonardo; JUSTI, Daniel Brasil; DIREITO, Carlos Gustavo Vianna. Crucificação no império romano e a morte de Jesus: um ensaio. *Revista Trilhas da História*, [*s. l.*], v. 12, n. 24, p. 138-148, 2023. Disponível em: https://trilhasdahistoria.ufms.br/index.php/RevTH/article/view/18656. Acesso em: 7 jun. 2025.

COELHO, Lázara; SILVA, Yaski; VIEIRA, Régia. A intertextualidade no processo hermenêutico da Bíblia: uma abordagem inicial. *Vox Faifae*, [*s. l.*], v. 3, n. 2, p. 1-27, 2011. Disponível em: http://www.faifa.edu.br/revista/index.php/voxfaifae/article/view/35. Acesso em: 7 jun. 2025.

DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem:* uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300-1800:* uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOVER, Paul M. Royal Diplomacy in Renaissance Italy: Ferrante d'Aragona (1458–1494) and his Ambassadors. *Mediterranean Studies,* [*s. l.*], v. 14, p. 55-94, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41166979. Acesso em: 7 jun. 2025.

DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo.* Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

EISLER, Colin. Mantegna's Meditation on the Sacrifice of Christ: His Synoptic Savior. *Artibus et Historiae*, [*s. l.*], v. 27, n. 53, p. 9-22, 2006. Disponível em: https://artibusethistoriae.org/chapter539.html. Acesso em: 7 jun. 2025.

ELIAS, Nobert. *A solidão dos moribundos:* seguido de "Envelhecer e morrer". Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FÉO, Caio de Amorim; SILVA, Marina Barbosa do Rego. Esculpindo a liberdade dos estudos medievais: o renascimento pela perspectiva de uma idade média global. *Signum*, v. 23, n. 2, p.

12-37, 2022. Disponível em: https://abrem.org.br/index.php/signum/issue/view/26 Acesso em: 7 jun. 2025.

FLORENZANO, Modesto. Notas sobre tradição e ruptura no Renascimento e na primeira modernidade. *Revista de História,* [*s. l.*], n. 135, p. 19-30, 1996. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18793. Acesso em: 7 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir:* história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRADEJAS RUEDA, José Manuel. Los libros de caza medievales y su interés para la historia natural. *Arbor-ciencia Pensamiento Y Cultura*, [*s. l.*], v. 193, n. 786, p. 413, 2018. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6273033. Acesso em: 5 mar. 2025.

FRANCESCHI, Franco. *'Artigiani' e 'salariati' nello specchio della società urbana dell'Italia tardo-medievale*. [*S. l.*]: Firenze University Press, 2024.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Idade Média:* nascimento do ocidente. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRUGONI, Chiara; FACCHINETTI, Simone. *Senza misericórdia:* Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone. Trieste: Einaudi, 2016.

GARCÍA HERRERO, María del Carmen; FALCÓN PÉREZ, María Isabel. En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa. *En la España Medieval*, [*s. l.*], v. 29, p. 153-186, 2006. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0606110153A/21700. Acesso em: 7 jun. 2025.

GILLEARD, Chris. Aging and Old Age in Medieval Society and the Transition of Modernity. *Journal of Aging and Identity*, [*s. l.*], v. 7, n. 1, p. 25-41, 2002. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1023/A:1014358415896. Acesso em: 7 jun. 2025.

GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV). Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GILLI, Patrick. Sociedade urbana e dinâmica social. *In:* GILLI, Patrick (org.). *Cidades e sociedades urbanas na Itália medieval:* (séculos XII-XIV). Tradução de Marcelo Candido da Silva e Vitor Sobreira. Campinas: Unicamp; Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 97-139.

GINATEMPO, Maria; SANDRI, Lucia. *L'Italia delle città:* Il popolamento urbano tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI). Firenze: Le Lettere, 1990.

GIOVANNINI, Fabio. Archeologia e demografia dell'Italia medievale. *Popolazione e storia*, [*s. l.*], v. 3, n. 2, p. 63-81, 2002. Disponível em: https://popolazioneestoria.it/article/view/184. Acesso em: 7 jun. 2025.

GIUSTI, Martina; VANNINI, Ilaria Elisa; PERSIANI, Niccolò. Governance models for historical hospitals: evidence from Italy. *BMC Health Services Research,* [*s. l.*], v. 24, n. 293, p. 1-10, 2024. Disponível em:

https://bmchealthservres.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12913-024-10640-w. Acesso em: 7 jun. 2025.

GOLIN, Luana Martins. A Teopoética em Rubem Alves. *Estudos de Religião*, [*s. l.*], v. 31, n. 2 p. 239-259, 2017. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/7372. Acesso em: 7 jun. 2025.

GOMBRICH, Ernest. *Norma e forma:* Estudos sobre a arte da renascença. Tradução de Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMES, Francisco José Silva. *Cristandade e Cristianismo Antigo.* Rio de Janeiro: Phoenix, 2000.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. La danza macabra. *Revista Digital de Iconografia Medieval*, [*s. l.*], v. 6, n. 11, p. 23-51, 2014. Disponível em: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

GREEN, Monica. A new definition of the Black Death: Findings and Historical interpretations. *De Medio Aevo,* [*s. l.*], v. 11, n. 2, p. 139-155, 2022. Disponível em: https://hcommons.org/deposits/item/hc:50219/. Acesso em: 7 jun. 2025.

GREEN, Monica. Plague (Yersinia Pestis). *Encyclopedia of the History of Science*, [*s. l.*], p. 1-37, 2024. DOI: 10.34758/dy11-5697. Disponível em: https://ethos.lps.library.cmu.edu/article/31/galley/570/view/. Acesso em: 7 jun. 2025.

HALL, Stuart. *Cultura e representação.* Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeira, Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUGUES, Diane O. Bodies, disease and society. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* The short Oxford History of Italy. New York: Oxford University Press, 2004. p. 103-124.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade média.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JEDWAB, Remi; JOHNSON, Noel; KOYAMA, Mark. Pandemics and cities: Evidence from the Black Death and the long-run. *Journal of Urban Economics*, [*s. l.*], v. 139, p. 1-77, 2024. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0094119023000980. Acesso em: 7 jun. 2025.

KAPLAN, Nancy. O que faltou na torrentina: o período paduano da vida de Andrea Mantegna. *In:* ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2., 2006, [*s. l.*]. *Anais* [...]. [*S. l.*]: IFCH/ Unicamp, 2006. p. 319-325. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/KAPLAN,%20Nancy%20-%20IIEHA.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

KEHL, Medard. *A Igreja:* uma eclesiologia católica. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

KIRSHNER, Julius; MOLHO, Anthony; MORRISON, Alan S.; Epidemics in Renaissance Florence. *American Journal of Public Health*, [*s. l.*], v. 75, n. 5, p. 528-535, 1985. Disponível em: https://www.academia.edu/70042937/Epidemics_in_Renaissance_Florence Acesso em: 12 jul. 2023.

LA NACION. Homem corre em igreja, interrompe missa e 'abandona' criança sobre altar da Virgem do Carmo na Espanha. *O Globo*, Espanha, 2 ago. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/epoca/noticia/2023/08/02/homem-corre-em-igreja-interrompe-missa-e-abandona-crianca-em-cima-de-estatua-no-altar.ghtml. Acesso em: 7 jun. 2025.

LANZIERI JÚNIOR, Carlile. A obediência e os seus tensionamentos a partir de escritos de mestres do século XII: Entre questões historiográficas e novas propostas analíticas. *Antíteses*, Londrina, v. 17, n. 34, p. 454-486, 2024. Disponível em: https://www.ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/50796. Acesso em: 7 jun. 2025.

LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 276-296.

LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* Tradução de Nícia Adam Bonatti. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LE GOFF, Jacques. Além. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1. v. p. 25-40.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2010.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v.

LIMA, Felipe de Andrade Abreu e. *A ideia de cidade no Renascimento.* 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-19022013-151933/pt-br.php. Acesso em: 7 jun. 2025.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. Gregório de Matos, nosso primeiro antropófago. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 46-57, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2016v21n1p46. Acesso em: 7 jun. 2025.

LOSA, Margarida Lieblich. Para que serve o romance? Empenhamento, escapismo e catarse: primeiros tópicos para um futuro estudo interdisciplinar. *Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas,* [*s. l.*], Primavera/Verão, p. 51-60, 1984. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23556/2/margaridalosahumanidades4000096079.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

LUZ, Guilherme Amaral. Quando o verbo se faz carne: antropofagia e Eucaristia no teatro jesuítico (América portuguesa, séc. XVI). *In:* Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas: Interacciones y sentidos de la conversión, 11., 2008, Buenos Aires. *Anais* [...]. Buenos Aires: [*s. n.*], 2008. p. 109-139. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36786595/Teatro_Jesuitico-libre.pdf?1424987363=&response-content-

disposition=inline%3B+filename=Versao_corrigida_de_Quando_o_Verbo_se_fa.pdf&Expires=1749507064&Signature=fGSTmbz2OcGldeiJeppig~ihDUlgO2ExtZcQCC~JMJsGPWMxGcwF5a1RZT9prrvt~7nhj~xuoqxnr~IqG3Wq~D2bF69VCehdlBmwvzyuEoMjKgETFLNxK1x0hO8hOkLHxVgBsHk7ALfSg5nAqBmn5evZat9sbA8rngGKJY5tVod1A89aVb2IaHGrGUnh1gnewy3h6nIP~mrMO~paiKUd0r0NaKPCxSQaWzYS5SEUashHYAmeDBYxiDU5kF8iIPs-VSKPlwtdm7-IAvPT6BZtbdHs1vpQKt4kddutZRPh78hMJj1PV7t50bCJcxwM9bUsQsaLnRhNGUqoVQorEmmPKQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA . Acesso em: 7 jun. 2025.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe.* Tradução de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARNOTO, Rita. Dossiê: Unificação da Itália 1861-2011. *Estudos Italianos em Portugal*, [*s. l.*], p. 7-175, 2011. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/43390. Acesso em: 7 jun. 2025.

MARSHALL, Louise. Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy. *Renaissance Quarterly*, [*s. l.*], v. 47, n. 3 Autumn, p. 485-532, 1994. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2863019. Acesso em: 7 jun. 2025.

MESTERS, Carlos; OROFINO, Francisco. *Apocalipse de São João:* A teimosia da fé dos pequenos. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOORE, Elisabeth. *Late Medieval Christianity*. [*S. l.*]: Oxford University Press, 2022.

MORADOR, Natanailtom de Santana. A meditatio mortis montaigniana: de como filosofar é aprender a viver. *Griot*, [*s. l.*], v. 22, n. 2, p. 18-29, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/2801. Acesso em: 7 jun. 2025.

NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance:* 1300-1550 (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004.

NASCIMENTO, Deyse Meneses do; LAURINDO, Josiane Lina; SANTOS, Ana Cláudia Alves de Oliveira; MORAES FILHO, Aroldo Vieira de; SANTIAGO, Silvana Barbosa. Peste bubônica: infecção por Yersenia Pestis. *In:* SEMINÁRIO PESQUISAR, 6., 2017, [*s. l.*]. *Anais* [...]. [*S. l.*]: Faculdade Alfredo Nasser, 2017. p. 1-5.

NASCIMENTO, Maria Aparecida do; BRITO, Isabela Jorge de; DEHOUL, Marcelo. A arte de Leonardo da Vinci subsidiando a ciência e o ideal do cuidado de enfermagem. *Revista Brasileira de Enfermagem,* Brasília, v. 56, n. 5, p. 563-565, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/reben/a/hpT355Lr5xLpzFTt4YYjLHf/. Acesso em: 7 jun. 2025.

NEDERMAN, Cary J. Empire and the Historiography of European Political Thought: Marsiglio of Padua, Nicholas of Cusa, and the Medieval/Modern Divide. *Journal of the History of Ideas*, [*s. l.*], v. 66, n. 1, p. 1-15, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3654304. Acesso em: 7 jun. 2025.

NEPOMUCENO, Luís André. Humanismo e modernidade: Petrarca faz 700 anos. *Revista de Italianística*, São Paulo, n. 10-11, p. 23-37, 2005. Disponível em: https://revistas.usp.br/italianistica/article/view/88107. Acesso em: 7 jun. 2025.

OEXLE, Otto Gerhard. A presença dos mortos. *In:* BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 27-78.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental.* Lisboa: Editorial Presença, 1981.

PASTOUREAU, Michel. *Red:* The History of a color. Tradução de Jody Gladding. New Jersey: Princeton University Press, 2017.

PAULUK, Luiz Ricardo; BALLÃO, Cléa Maria. Considerações sobre o medo na História e na Psicanálise. *Fractal*, [*s. l.*], v. 31, n. 2, p. 60-66, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/fractal/a/ySXwSQFdRtjDLykX55zDsNy/. Acesso em: 7 jun. 2025.

PENA, Antonio Conejo da; MATEU, Pol Bridgewater. The Medieval and Early Modern Hospital: A Physical and Symbolic Space. *ICRVM-Medieval Cultures*, Viella, v. 15, 2023. Disponível em: https://www.viella.it/libro/9791254693001. Acesso em: 7 jun. 2025.

PEREIRA, Jaqueline; OLIVEIRA, Terezinha. Um estudo da dança macabra por meio de imagens. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: UEL, 2009. p. 801-810. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Pereira,%20Jacqueline%20da%20silva.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. *In:* SEMINÁRIO - A IMPORTÂNCIA DA TEORIA PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL, 2004, Vitória. *Anais* [...]. Vitória: UFES, 2004. Disponível em: https://www.tempodecritica.com/link020122.htm. Acesso em: 7 jun. 2025.

PEREIRA, Pedro Mülbersted; PAIM, Elison Antonio. Walter Benjamin e a decolonialidade: um diálogo possível? *Cronos*, *[s. l.]*, v. 25, n. 2, p. 132-151, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/36463. Acesso em: 7 jun. 2025.

PEREZ, Clotilde; SATO, Silvio; POMPEU, Bruno; ORLANDINI, Rafael. Os sentidos das lives no contexto da pandemia: do escapismo e da filantropia às lógicas identitárias. *Galáxia*, São Paulo, v. 47, p. 1-23, 2022. Disponível em: https://www.scielo.br/j/gal/a/48dQ8C6mXXn6CtRbHnjFQTD/. Acesso em: 7 jun. 2025.

PINHEIRO, Chloé. A peste bubônica pode voltar a ameaçar o mundo (e o Brasil)? *Veja*, [*s. l.*], 28 nov. 2019. Disponível em: https://saude.abril.com.br/coluna/boa-pergunta/a-peste-bubonica-pode-voltar-a-ameacar-o-mundo-e-o-brasil. Acesso em: 18 jul. 2023.

PINHO, Alan Marques de; BADE, Luiz Henrique Bechtlufft. As fronteiras entre a filosofia da história e a teoria da história: alguns apontamentos. *Revista Brasileira de Filosofia e História*, [*s. l.*], v. 13, n. 3, p. 4084-4092, 2024. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/384432511_As_fronteiras_entre_a_filosofia_da_historia_e_a_teoria_da_historia_alguns_apontamentos#fullTextFileContent. Acesso em: 7 jun. 2025.

PIRET, Jocelyne; BOIVIN, Guy. Pandemics Throughout History. *Frontiers in Microbiology*, [*s. l.*], v. 11, p. 1-16, 2021. DOI: 10.3389/fmicb.2020.631736. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33584597/. Acesso em: 7 jun. 2025.

POHL, Benjamin. Emotional Monasticism: Affective Piety in the Eleventh-Century Monastery of John of Fécamp. *Early Medieval Europe*, [*s. l.*], v. 30, n. 3, p. 486-488, 2022. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2gmhhmz. Acesso em: 7 jun. 2025.

PONDÉ, Danit Zeava Falbel. O conceito de medo em Winnicott. *Winnicott e-prints*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 82-131, 2011. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2011000200006. Acesso em: 7 jun. 2025.

QUADROS, Aurora Cardoso de. Configurações simbólicas da antropofagia. *Revista Desempenho*, [*s. l.*], v. 2, n. 29, p. 1-21, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/rd/article/view/17158. Acesso em: 7 jun. 2025.

QUÍRICO, Tamara. Hic est enim sanguis meus: Considerações sobre a Crucificação e representações visuais do sangue de Cristo entre o fim da Idade Média e a Primeira Época Moderna. *Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 230-254, 2020. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/13584. Acesso em: 7 jun. 2025.

QUÍRICO, Tamara. Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. *In:* ROSSATTO, Noeli Dutra (org.). *Mirabilia 14:* Mística e Milenarismo na Idade Média. *[S. l.]: [s. n.],* 2012. p. 1-8.

RANHEL, André Silva. História do corpo na Idade Média: representações, símbolos e cultura popular. *Veredas da História*, [*s. l.*], v. 11, n. 1, p. 10-31, 2018, ISSN 1982-4238. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47892. Acesso em: 7 jun. 2025.

REESE, Ephrem. Thomas Aquinas and Dionysian Ecclesiastical Hierarchy. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, [*s. l.*], v. 52, n. 2, p. 191-217, 2022. Disponível em: https://read.dukeupress.edu/jmems/article/52/2/191/301992/Thomas-Aquinas-and-Dionysian-Ecclesiastical. Acesso em: 7 jun. 2025.

REZENDE FILHO, Cyro de Barros. Os pobres na Idade Média: de minoria funcional a excluídos do paraíso. *Revista Ciências Humanas*, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 1-9, 2009. Disponível em: https://www.rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/211. Acesso em: 7 jun. 2025.

RIBEIRO, Antonio Lopes. Os quatro cavaleiros do apocalipse: a desconstrução de um mito. *Caminhos*, Goiânia, v. 9, n. 2, p. 327-345, jul./dez. 2011. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/1721. Acesso em: 7 jun. 2025.

RIBEIRO, Felipe Augusto. Bem comum e comunidade: alguns fundamentos da política medieval italiana. *Saeculum*, João Pessoa, n. 38, p. 85-104, jan./jun. 2018. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/39254. Acesso em: 7 jun. 2025.

ROMBAI, Leonardo. *Geografia storica dell'Italia:* Ambienti, territori, paesaggi. Firenze: Le Monnier, 2002.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História*, São Paulo, n. 165, p. 37-72, jul./dez. 2011. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19210. Acesso em: 7 jun. 2025.

RUST, Leandro. *Vikings:* Narrativas da violência na Idade Média. Petrópolis: Vozes, 2021.

SANTORO, Daniele. Decoro della città, rifugio dei poveri. L'Ospedale Grande del Santo Spirito di Palermo (XV secolo). *IRCVM-Medieval Cultures*, Viella, n. 16, 2024. Disponível em: https://www.viella.it/libro/9791254696866. Acesso em: 7 jun. 2025.

SANTOS, Airles Almeida dos. *Entre corpos e sepulturas:* Uma análise da Historiografia sobre a Morte na Idade Média. 2015. Monografia (Licenciatura em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015. Disponível em: https://ri.ufs.br/handle/riufs/6975. Acesso em: 7 jun. 2025.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, iconografia e iconologia: diferentes usos e significados dos termos na história da arte. *In:* SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 13., 2014, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: UFPel, 2014. p. 1-38. Disponível em: https://periodicos-old.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903. Acesso em: 7 jun. 2025.

SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e alma. *In:* LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* São Paulo: Editora Unesp, 2017. 1 v. p. 285- 301.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens:* ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMITT, Juliana. O estudo das danças macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. *Revista ARA*, [*s. l.*], n. 3, p. 233-253, 2017. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistaara/article/view/139433. Acesso em: 7 jun. 2025.

SCHMITT, Juliana. O Imaginário do Cadáver em Decomposição: Das Danças Macabras ao Roman-Charogne. *Ilha do Desterro, Florianópolis*, v. 68 n. 3, p. 83-97, set./dez. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ides/a/htc4zsnqWWryj8F7g73yGHp/. Acesso em: 7 jun. 2025.

SCHMITT, Juliana. *Três lições da história da morte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.

SCHMITT, Juliana. *Às margens da cristandade: o imaginário macabro medieval.* Cadernos De Estudos Culturais, v. 8, p. 165-176, 2016.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Hagiografia, gênero e história: reflexões a partir da vida de S. Sebastião da Legenda Áurea. *In:* LIMA, Marcelo (org.). *Estudos de gênero e história:* transversalidades. Salvador: UFBA, 2018. p. 36-55.

SILVA, Carolina Gual da. A 'invenção' da diocese e a definição episcopal: o caso dos dízimos (séculos XII-XIII). *Veredas da História*, [*s. l.*], v. 10, n. 2, p. 94-109, dez. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47927. Acesso em: 7 jun. 2025.

SILVA, Marina Barbosa do Rego. *O sagrado em Rafael Sanzio:* Análise do mecenato da Igreja católica no início do século XVI. 2018. Dissertação (Mestrado em História Social da

Cultura) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1613014_2018_completo.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

SOUZA, Laura de Melo. Idade Média e Época Moderna: fronteiras e problemas. *Signum*, São Paulo, n. 7, p. 223-248, 2005.

SOUZA, Patrícia Marques de. Ars moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-18. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945018_d683b9d03bffaa239fb240a6e9528565.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

SOUZA, Patrícia Marques de. *Las imagénes de la buena muerte:* perspectivas históricas y culturales sobre el Arte de Bien Morir (Siglo XV). 2023. Tese (Doutorado em História e Artes) – Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Granada, Granada, 2023. Disponível em: https://digibug.ugr.es/handle/10481/88252. Acesso em: 7 jun. 2025.

VALLARDI, Giuseppe. *Trionfo e Danza della Morte, o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne, nella provincia di Bergamo, con osservazioni storiche ed artistiche.* Milão: Tipografia de Pietro Agnelli, 1859.

VALVERDE, Antonio José Romera. Humanismo, ciência, cotidiano – sob o Renascimento. *Margem*, São Paulo, n. 17, p. 63-71, jun. 2003. Disponível em: https://www4.pucsp.br/margem/pdf/m17av.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

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

VERDUCI, Angelica. Sight, Sound, and Silence at the Oratorio of San Bernardino in Clusone. *Athanor*, [*s. l.*], v. 38, p. 1-18, 2021. Disponível em: https://journals.flvc.org/athanor/article/view/130245. Acesso em: 7 jun. 2025.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*, [*s. l.*], n. 9, p. 31-62, 1978. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846. Disponível em: https://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D9/D09_A_bela_morte.pdf. Acesso em: 7 jun. 2025.

VIEIRA, Fábio Antunes. O Império e o Renascimento Carolíngio: uma abordagem. *Revista Unimontes Científica*, *[s. l.]*, v. 12, n. 1/2, p. 79-86, 2020. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/view/2224. Acesso em: 7 jun. 2025.

VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. *In:* BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média*. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 11-26.

WACHHOLZ, Wilhelm; WEBER, Eloir Enio. Trabalho, economia e sociedade: um olhar histórico/social para as guildas medievais e a teologia de Lutero. *PLURA*, [*s. l.*], v. 15, n. 3, p. 357-379, 2024. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/2371. Acesso em: 7 jun. 2025.

WALTER, D. Memento Mori: A Positive and Contemporary Reflection Through Visual Art on a Life Spent Well. *The Internation Academic Forum*, [*s. l.*], v. 6, n. 2, p. 107-120,, 2019.

Disponível em: https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-arts-and-humanities/volume-6-issue-2/article-10/. Acesso em: 7 jun. 2025.

WHO Health Emergencies Programme. *Covid-19 Cases, World.* [*S. l.*], 24 jul. 2023. Disponível em: https://covid19.who.int. Acesso em: 24 jul. 2023.

WICKHAM, Chris. Dinheiro, Guerra e morte, 1350 – 1500. *In:* WICKHAM, Chris (org.). *Europa Medieval.* Lisboa: Edições 70, 2019. p. 311-345.

WICKHAM, Chris. *Europa Medieval.* Lisboa: Edições 70, 2019.

WILKINS, Sarah; GALLORI, Corinna. Mendicant Orders and Late Medieval Art Patronage in Italy. *Oxford Bibliographies*, [*s. l.*], 2022. DOI: 10.1093/OBO/9780195396584-0302. Disponível em: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195396584/obo-9780195396584-0302.xml. Acesso em: 7 jun. 2025.

YANG, Ruifu. Plague: Recognition, Treatment, and Prevention. *Journal of Clinical Microbiology*, [*s. l.*], v. 56, n. 1, e01519-17, dez. 2017. DOI: https://dx.doi.org/10.1128%2FJCM.01519-17. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29070654/. Acesso em: 7 jun. 2025.

YOUNG, Jeffrey E.; KLOSKO, Janet E.; WEISHAAR, Marjorie E.; KNAPP, Paulo *Terapia do esquema:* guia de técnicas cognitivo-comportamentais inovadoras. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2008.

ZORZI, Andrea. The Popolo. *In:* NAJEMY, John M (org.). *Italy in the age of the Renaissance: 1300-1550* (Short Oxford History of Italy). New York: Oxford University Press, 2004. p. 145-165.