PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Difusão da dança da morte: gravura, autoria e contextos

Diffusion of the dance of death: engraving, authorship and context

Wilson Roberto da Silva
ORCID: 0000-0003-1602-8182
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil

Resumo

Este ensaio tem como objetivo principal estabelecer como a gravura, através de seus processos históricos, principalmente a xilogravura e gravura em metal, potencializaram a construção e difusão da imagem macabra até o séc. XIX. As Danças da Morte não foram só uma publicação rentável e popular entre ricos e pobres desde seu surgimento no séc. XV, eram acima de tudo, objetos de reflexão filosófica sobre a efemeridade da existência, alcançando lugar privilegiado na produção própria de alguns artistas, que tinham nesta obra gráfica uma oportunidade comercial e uma base de reflexão qualificada sobre os dilemas da vida, do poder e da beleza.

Palavras chave

Dança da Morte. Xilogravura. Gravura em Metal. Morte. Iconografia

Abstract

The main objective of this essay is to establish how the Engraving tecninique, through its historical processes, specially Woodcut and Etching, potentiated the construction and diffusion of the image macabre up until 19th century. The Dances of Death have not only was a profitable and popular publication among rich and poor since its emergence in the 15th century and for the following centuries, but they were also the subject of philosophical reflection on the ephemerality of the existence, reaching a privileged place in some artists' production, who had in this graphic work not only a commercial opportunity, was above all, a base of qualified reflection on the dilemmas of life, power and beauty.

Keywords

Dance of Death. Woodcut. Etching. Death. Iconography.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.108795

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Este ensaio oferece um panorama geral de como a gravura tornou-se um meio poderoso de popularização da imagem da morte, representada pelo esqueleto ou pelo aspecto esquelético do corpo durante o processo de decomposição.

Com o aparecimento da pandemia do COVID-19 o assunto da morte tem sido difundido cotidianamente nos lares brasileiros, pela via dos meios de comunicação de massas. Sendo assim, parece oportuno relembrar como a imagem da morte se popularizou através da Dança da Morte com a gravura e suas técnicas históricas, que eram os meios de comunicação de massas da época e como se desenvolveu a ideia de autoria dentro dela.

De início serão apresentadas as características do contexto da introdução da gravura no ocidente, depois, como a imagem da morte foi difundida pela técnica da xilogravura e a razão pela qual foi utilizada para satisfazer uma demanda científica, primeiro pelas ciências biológicas e depois pelas ciências médicas, compondo um processo de dessacralização do corpo e a sedimentação do método científico aplicado à sua representação.

Paralelamente, os primeiros passos da ciência também buscavam aporte na produção iconográfica da xilogravura renascentista e pré-renascentista. Naquele período, a religião e ciência se imbricavam no saber da época. Dessa forma, a imagem da Dança da Morte era uma espécie de instrumento pedagógico pastoral e filosófico, cuja presença fazia lembrar a morte e se preparar para ela.

Assim, foi possível introduzir o conceito básico de morte domesticada e selvagem (ARIÈS, 2000) e como este contexto histórico influiu para que a popularização da imagem da morte e a Dança da Morte se tornassem uma das estratégias pastorais mais bem sucedidas. Ademais, permitiu indiciar quais eventos ou possíveis razões mudariam sua visualidade nos séculos posteriores.

Também serão destacados alguns fundamentos teóricos da Dança da Morte, e possíveis diálogos de sua gênese com a produção dos poemas macabros do séc. XII e XIII.

Uma das hipóteses aferidas é a do sentido que permeava o pensamento religioso da época, que supostamente mediava e promovia a consecução desta iniciativa. Vale ressaltar, neste diálogo, uma possível origem teatral, como alguns autores especulam, embora não haja dados fidedignos que fundamentem esta especulação.

Em seguida, este ensaio abordará cronologicamente as imagens aqui dispostas, abrangendo os períodos dos séculos XV ao XIX, tendo por critério três linhagens: a medieva e anônima produzida pelos pré-renascentistas comprometida com a visualidade medieval, da qual pouco se sabe acerca da autoria do desenho ou da gravação; as autorais, com elementos estilísticos e estéticos próprios, ramificadas em duas vertentes, uma pertencente à classe de Dança da Morte, que gerou novas versões com grande identidade visual entre elas, como a de Hans Holbein (1497-1546) o jovem, por exemplo. A outra vertente foi produzida a partir de uma iniciativa pictórica, como a Dança da Morte de Matthäus Merian (1593-1650).

A terceira linhagem também denota o aspecto identitário que caracteriza a autoria. Entretanto, não segue visualmente uma Dança da Morte específica, embora seja perceptível a referência ou complemento de outro meio, como a pintura, seja ela tela ou

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

afresco, nesta classe se inclui as satíricas que também são autorais, tanto na imagem quanto na gravação, mas não seguem uma referência prévia.

Característica do contexto do surgimento da Gravura no Ocidente e sua relação com a difusão das imagens da morte.

A xilogravura teve origem no oriente no séc. VI, mais especificamente na China. Especula-se que tenha sido introduzida na Europa no séc. XIV por Marcopolo (1254-1324) e, embora se suponha que seu desenvolvimento de excelência tenha acontecido em países Bávaros, não é possível precisar ao certo por quem e em qual local.

Com a Gravura em Metal não foi diferente: seu surgimento e local de origem são imprecisos. Elementos historiográficos provenientes de Vassari (1511-1574) atribuem a invenção ao florentino Tomasso Finiguerra (1426-1464), entre 1430 e 1452. No entanto, o dado mais seguro é que tenha sido proveniente da arte dos ourives e dos armeiros, artesãos incumbidos de gravar anéis de chancela e armaduras de metal.

Os impressos datados antes de 1460 são muito escassos e tão diversos no que tange aos resultados materiais, isto é, qualidade de imagem gravada e impressa que, somente quando a xilogravura começa a ilustrar livros, as datações e qualidade são mais específicas. Anterior a este período, elas eram produzidas em folhas soltas e destinavam-se à plebe (IVINS Jr, 1976).

De fato, a linguagem da gravura veio tornar-se prática no Ocidente no final do séc. XV, incentivada inicialmente pela necessidade de produção de herbários como forma de homogeneizar a imagem oriunda da pesquisa botânica, isto é, a imagem científica de uma determinada planta poderia ser, dependendo da habilidade do ilustrador, tão díspar em relação à planta, que tornava impraticável considerá-la como uma mesma espécie, embora fosse. (IVINS Jr, 1976)

As Ciências Médicas pela Anatomia também nutriram interesse semelhante e ambas se desenvolveram num ambiente ainda muito impregnado de pensamento mágico e religioso, segundo Gil (1997, p.130) de uma herança múltipla "[...] difícil de apreender, que vem tanto da atividade como das tradições religiosas medievais e da cultura popular (tão impregnada de magia) das sociedades rurais europeias"

Apesar dos aspectos obscuros daquele momento, o pensamento científico, enquanto uma das particularidades do período, contribuiu para a dessacralização do corpo humano, bem como os fatores históricos como as guerras e a peste, cujos corpos das vítimas, muitas vezes, eram decompostos antes de serem enterrados. Vale ressaltar que o estudo anatômico foi um dos impulsos iniciais para o que a ciência empreenderia nos séculos posteriores, no que se refere à dominação da natureza e dos corpos.

Entre os séculos XIII e XIV algumas iniciativas foram empreendidas na dissecação de corpos Humanos, porém sempre baseadas na Escolástica Medieval e na herança de Aristóteles (385-323 a.C) e Galeno (129-217), na qual prevalecia o conhecimento teórico sobre o tema e não a prática, ou seja, o médico proclamava os saberes consolidados de Galeno e um funcionário menor procedia com as dissecações, não cabia a um nobre manusear esta espécie de objeto de estudo.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A forma clássica do pensamento católico acerca da prática é perceptível num trecho de São Tomás de Aquino (1225-1274), no qual o religioso distingue a teoria da prática, "Entre as boas coisas umas são louváveis, a saber, as que são úteis por si mesmas... as artes teóricas são boas e louváveis, as artes práticas são apenas louváveis". (AQUINO, apud.OSBORN,1968, p.40)

Num ambiente assim, em 1543 o médico belga Andrea Vesallius (1514- 1564) empreendeu um dos mais importantes atlas de anatomia humana denominado De Humani Corpori Fabricae, dirigido às Ciências Médicas, difundido através das resoluções em claro-escuro e perspectiva em xilogravura.

A grande inovação proposta por Vesalius residia na captação ao natural das ilustrações que serviram de base, tanto para Fabulae Anatomica Sex em 1538 quanto em De Humani Corpori Fabricae em 1555. Em ambas, partira-se de dissecações feitas pelo próprio autor, numa espécie de louvor a observação ao natural, servindo de base para que outros profissionais gravadores os transferissem para a matriz de madeira. (fig. 01)

> O que mostra bem as representações de Vesálio e principalmente as de Fabulae correspondiam a esta exigência dessacralizante do novo saber, relativa aos textos antigos. A descoberta da imprensa teve então papel fundamental, que se repercute, aliás, na própria história das ilustrações de Vesálio. (GIL, 1997, p.137)

Figura 01. Andreas Vesalius. De humani corporis fabrica. Publicado na Basileia em 1555. Xilogravura. 39,5 x 26,7 x 8,6 cm. Gravado por John Stephen Calcar. Metropolitan Museum of Art. Domínio público.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Até o Renascimento, o estudo anatômico não era moralmente bem visto e a edição de Vesalius, embora dirigida a suprir a demanda das Ciências Médicas da época, afeita ao conhecimento, ainda estava muito ligada aos dogmas da Igreja Católica (GIL,1997).

Cabe aqui ressaltar que o autor do desenho não era o mesmo autor da gravação e da impressão: no caso específico do De humani corporis fabrica, os desenhos de Vesalius foram utilizados de base para um conjunto de artistas gravadores elaborarem as matrizes, dentre os quais, John Stephen Calcar (1499-1546/50), também responsável pela gravação de desenhos de Ticiano (1490-1576)

A imagem anatômica exibida acima denota um contraste relevante, considerando a predominância da religiosidade no período pré-renascentista, cujos fins e o público se restringiam, fundamentalmente, aos médicos ou profissionais desta área e não à popularização dos ritos fúnebres.

Faz-se necessário também deslindar algumas particularidades dos ritos da morte, provenientes da liturgia cristã, cujas condutas impulsionaram as publicações da Dança da Morte e se destinavam a alcançar um público mais amplo. É notável o predomínio social do catolicismo enquanto instituição dedicada a orientar os rituais fúnebres no continente europeu. Tais rituais apresentam especificidades ao longo do marco temporal que caracterizam a relação do homem com a morte, classificada por Ariès (2000) como domesticada e selvagem.

A morte domesticada se consolidou na baixa Idade Média (1300-1500) e representava resignação ou mesmo a glorificação do último momento, resultado da constatação da efemeridade da vida, oriunda de guerras, grandes períodos de escassez e fome ou pestilência, que dizimavam milhares de vidas naquele momento histórico.

Existe uma evidente conexão entre o aspecto cíclico do culto da morte, bem como seus símbolos, com a Idade Média. Possivelmente por conta da memória que se tinha das grandes mortandades desencadeadas por pestilência, guerras, ou pelo medo inculcado pelas ordens religiosas, sobretudo as mendicantes (dominicanas e franciscanas), que subsistiam do pavor que o juízo final provocava nas mentes da época, aproveitando o momento de fragilidade do moribundo para incentivar uma possível redenção da alma pelo desapego material.

Nesse sentido, Ariès (2000, p.154) aponta a relevância do valor acedido ao testamento, como um reflexo da cultura e dos hábitos e de “um amor apaixonado pela vida” e tudo (posses e pessoas) que a constituiu, “testar era um dever de consciência” (2000, p.232), sobretudo para com os herdeiros, uma obrigação moral maior do que as esmolas ou fundações piedosas e que não se restringia aos ricos, os pobres deveriam fazê-lo com seus parcos bens.

A plena publicidade dada ao moribundo e toda a ritualística que envolvia este momento derradeiro, tinha como fim as interseções, isto é, a exposição social dele, a casa aberta às visitas, as últimas palavras, os perdões, o testamento, enfim, todo longo e árduo processo de desligamento da vida, que viria inevitavelmente beneficiar, de algum modo, aos nela envolvidos antes e durante o preparo para a morte.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> Tudo isto demandava um longo processo de aprendizagem. Como em muitos outros domínios, as habilidades resultantes desta se transformaram em uma arte[1] e para ela foram redigidas obras específicas que tratavam de transmitir aos aprendizes seus ensinamentos básicos. (MUNIZ, p.2, 2007 vol.4 n°.4)

Este processo de aprendizagem, aliás, não deveria se iniciar somente no momento derradeiro, ao contrário, deveria ser objeto de reflexão contínua, inclusive em momentos festivos, de paz e fartura, posto que se a morte sobreviesse a qualquer instante, seria aconselhável estar preparado para ela, cultivando a humildade e o desapego expresso pela simplicidade, fosse proveniente das vanidades da vida, fosse pela doação do excedente de bens.

Sob este aspecto Ariès (2000, p.29) observa que "A simplicidade familiar é um dos caracteres necessários da morte. O outro é a sua publicidade: esta persistirá até ao fim do século XIX, o moribundo deve estar no centro de uma assembleia", para o caso de não ter se portado como cristão condizentemente em vida, o leito de morte seria o derradeiro "locus" para este fim, através da expiação das culpas e do perdão a si ou do outro, na iminência da morte.

Então, a espécie de concepção segundo a qual a morte é domesticada refere-se a sua naturalização, através do incentivo à exposição da intimidade do moribundo perante a esfera pública da vida, para que os ajustes de contas contribuíssem para sua paz espiritual.

Além do culto à razão e ao cientificismo, que foram gestados a partir do Renascimento e transformaram nossa percepção de vida e de morte, percebe-se acentuado declínio da perspectiva supracitada a partir dos eventos das Revoluções Francesa e Industrial, cujos contextos sociais e históricos foram decisivos para a consolidação de uma realidade, principalmente na área urbana, que apresentava cenários de morte precoce, crise extrema na saúde pública, bem como das relações afetivas e de bens.

Dessa forma, a organização social do trabalho, que emergiu no século XX e os meios de produção aliados à prática científica e sua respectiva argumentação foram, teoricamente, suficientemente eficazes e convincentes ante o enfrentamento das epidemias, das necessidades de saneamento básico, saúde, educação, produção de alimentos e de bens de consumo, de modo a arrefecer o impacto da morte na população.

Daquela época até o ano de 2020, o culto aos ritos da morte pode ser caracterizado, na maioria dos casos, como selvagem, distante e avesso. A violência cotidiana, ilustrada, revista e exibida midiaticamente e ritualisticamente, em uma repetição incontida, que normatiza a morte, a faz "reduzir a cerimonia social num *memorial servisse*" (ARIÈS, 2000, p. 357), como uma forma norte-americana de lidar com o rito, não só selvagem, mas antes patético.

1- Arte, neste caso, é uma espécie orientação pedagógica de classificação comum na Idade Média, dada a tudo que era feito com maestria, tais como a Arte de se defender, A Arte de Trovar, a Arte de Guerrear entre outras, como está explicado em Muniz numa nota de rodapé do artigo que serviu de referência e só não está disposta aqui na íntegra, por seu nível de detalhamento e extensão.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

De acordo com Perniola (2000, p.166) "A cotidianidade contemporânea proscreve a morte, para ela, o fato de estar morto 'não é normal', é uma anomalia impensável".

Entretanto, com a emergência e sob o estigma do novo CORONAVÍRUS, tal temática se apresenta como partícipe e protagonista, aproximando-se do cotidiano e relações e, paradoxalmente, promovendo o afastamento por questões de segurança, isto prescreve uma morte solitária, radicalmente distante de ritos e ainda não é possível prever quais seriam os impactos deste momento nos próximos anos que virão.

Dança da Morte: princípios teóricos, contextos, características visuais e desencadeamentos no conceito de autoria em gravura entre os séculos XV ao XIX.

As gravuras dos séculos XV ao XIX, que trazem em seu bojo a temática da Dança da Morte, podem ser consideradas como instrumentos pastorais expressivos.

Atrelado à esta temática evidencia-se o termo macabro, bem como a expressão *Memento Mori*[2], adotada neste ensaio com uma designação mais ampla, envolvendo a preparação do espírito para morte, não necessariamente a partir de uma condição fulcral.

Segundo Zymla (2014, p.31), a palavra "Macabro" é uma evolução linguística do termo Macabeus, presente no livro do velho testamento, cuja raiz hebraica maccaba remete a martelo, num mote muito apropriado para se referir ao líder que esmagou seus inimigos. Ao final da batalha, Judas Macabeu encontrou amuletos em alguns cadáveres de judeus e ordenou que os procedessem a rituais expiatórios, de modo a livrá-los do pecado da Idolatria.

Tanto a *Ars Moriendi*[3] quanto a Dança da Morte — que se originaram de manuscritos, no primeiro caso, e dos poemas macabros, no segundo — constituem dois dos principais gêneros de fazer lembrar a morte (Memento Mori), expressão latina que reflete à necessidade de constante reflexão sobre o tema, independente da sua apresentação sob a forma de conjunto de textos em sequência, aliados ou não à imagem ou a objetos isolados.

Embora Ars Moriendi tenha sido um instrumento pastoral efetivo de Memento Mori, ela diferia das Danças da Morte porque raramente usava o esqueleto ou o escorchado tão característico dos estudos anatômicos, isto é, na morte inevitável, o encontro com ela não se dava pela figura do esqueleto como sua consumação. Era, antes, representado pelo confronto entre seres monstruosos e infernais com as figuras angélicas e celestiais, como um preparo às tentações para o gozo da boa morte.

Além disso, a tímida variedade iconográfica e uma clara orientação didática moralista e normativa da morte não a transformaram num objeto de prática artística voluntária, senão pelo apelo de seres monstruosos presentes nas cenas da tentação do moribundo (fig. 02) e que foi muito melhor explorada na categoria estética do grotesco, que não é, entretanto, objeto de estudo deste ensaio.

2-Lembrança da Morte. Lembre-se da Morte. São algumas das traduções dadas, se constitui numa expressão latina genérica que procura lembrar aos viventes acerca da morte, pode ser apresentada sob diferentes gêneros, tais como um texto, uma epígrafe lapidar, uma pintura, no frontispício de um livro, Ars Moriendi ou Dança da Morte, dentre outras manifestações isoladas.
3- A Arte de morrer bem.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Antes de adentrarmos mais especificamente no assunto Dança da Morte, convém deixar mais claro o que vem a ser Memento Mori.

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

Figura 02. *Ars moriendi illustrations*. Gravura em metal a buril por Master MZ ourives de Munique Matthäus Zasinger, ou Zaisinger. Entre 1500 -1510. Desespero, a segunda tentação. 9,0 x 6,5 cm. The Britsh Museum. Gratuito por Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.

Quando, ainda no séc. XIII e XIV, os primeiros poemas macabros eram concebidos, atendiam a uma demanda reformista herdada principalmente por Jean Gerson (1363-1429) que, como Chanceler da Universidade de Lyon, na França, "criticava a pura especulação desprovida de conexão com a prática." (ALMEIDA, 2013, p.31).

A partir de então a Igreja, munida desta necessidade reflexiva e pedagógica de fundo, enxergou a possibilidade dos textos serem multiplicados e a xilogravura era, naquele momento, o processo editorial vigente mais adequado à difusão visual deste propósito, pois "Gerson procurou associar o conhecimento teórico da universidade também ao ensino religioso dos 'simples' " (ALMEIDA, 2013, p.32).

Coincidentemente, Ivins Jr (1976, p.20, tradução nossa) afirma que "Quando a Idade Média produziu finalmente a prensa de cilindros, a prensa de impressão e o molde para cunhar tipos, haviam criado as ferramentas básicas dos tempos modernos."[4], Deste modo, podemos dizer que o surgimento das artes gráficas tornou mais prático seus meios, porque coincidiu com a demanda reformista na Igreja, detentora do saber escolástico e, até então, baseada puramente na especulação teórica.

O que melhor distingue Ars Moriendi da Dança da Morte é, primeiramente, a

4- Cuando la Edad Media produjo finalmente la prensa de cilindros, la prensa de platina y el molde para vaciar tipos, había creado las herramientas básicas de los tiempos modernos.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

figura do esqueleto ou do cadáver em processo de decomposição e, além disso, a maior variedade iconográfica e a longevidade desta produção com gravura que persiste até nossos dias.

Tal longevidade se dá em virtude de seus fundamentos teóricos se adaptarem melhor às concepções dos séculos posteriores ao seu surgimento, sem contar que desde os primeiros tempos eram, em parte, inciativa própria do artista e não dependiam tanto do patrocínio Católico, embora não prescindissem dele.

Na Dança da Morte três tópicos predominavam na "mentalidade" da morte.[5] O primeiro consiste em uma universalidade, isto é, seu poder de atingir a todos sem distinções; o segundo a transitoriedade do poder e da fama e o terceiro a fugacidade da beleza física, cuja morte deteriorava com a visão do cadáver (Zymla, 2014). Se a Ars Moriendi foi um dos instrumentos pastorais impressos de lembrar a morte (Memento Mori) pela gravura, a Dança da Morte foi outro, entretanto, mais irônico, burlesco e até tragicômico de fazê-lo.

A Dança não tem uma origem definitiva, não se sabe ao certo se na França, Alemanha, Suíça ou Holanda e, em seguida, a Inglaterra e Espanha. Dreir (2010, p.16) vê neste quesito, o alimento de uma rivalidade nacional, derivada da fragmentação típica destes estudos no tempo.

Infantes (1999) a caracteriza como um gênero dramático e, embora os poemas macabros, mencionados anteriormente, sejam de fonte comprovada, menções sobre a filiação dramática da Dança da Morte, aparecem sempre como "uma referência de segunda mão"[6] (INFANTES, 1999 p.118, tradução nossa), o que significa algo pouco confiável do ponto de vista do dado historiográfico, porque apenas alude a este vínculo, mas não apresenta nenhuma fonte de registro, como, por exemplo, em Sears (1889, p.15, tradução nossa), quando ele destacou em seu livro esta herança dramática e escreveu:

> A dança da morte provavelmente teve sua origem no antigo costume de dançar em igrejas e pátios de igrejas, muitas vezes conduzidas de maneira indecorosa e ridícula, e que às vezes assumia uma espécie de um disfarce espiritual ou religioso, no qual a morte era, moralmente, o personagem principal.[7]

Não há provas do dado acima, tampouco evidência segura, seja ele um registro Real, eclesiástico ou um manuscrito sequer capaz de atestar o vínculo dramático com a Dança da Morte, entretanto, não se pode desprezar tal ligação, principalmente porque procissões são manifestações litúrgicas do catolicismo que envolve, de alguma maneira,

5- A palavra entre aspas se refere a um termo mais atual, utilizado por Martín (2008, p.114) para descrever a classe de estudos historiográficos referentes ao modo de encarar a morte e seu ritual durante a Idade Média, principalmente em função da baixa expectativa de vida deste período.

6- una referencia de segunda mano

7- The Dance of Death most probably had its origin in the ancient custom of dancing in churches and church-yards, often conducted in an indecorous and ludicrous manner, and which at times assumed the form of a spiritual or religious masquerade, in which Death was, morally, the leading character

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

a "dramatização viva da experiência coletiva"[8] (INFANTES, 1999 p.118, tradução nossa) e razão pela qual muitos autores do tema, talvez façam esta alusão sem provas fidedignas.

De certo esta interpretação se baseia nas relações entre a representação dos vivos, geralmente perplexos e com indumentárias representativas de sua posição social (rico, remediado e pobre) e profissional, se opondo ao seu duplo, seu reflexo, si mesmo, num corpo esquelético ou escorchado e em farrapos, único em ação, decorados ou não com algum adereço do vivo, dançando e convidando o seu outro eu a acompanhá-lo na dança daqueles que morrem.

É inegável que a representação da Dança da Morte carregava um caráter tragicômico em seu universo literário e iconográfico, que aos olhos de alguns historiadores do passado recente e do presente poderiam significar um vínculo com a dramaturgia, para Infantes (1997, p.125, tradução nossa) "Os cenários das danças sempre me sugeriram uma pantomima macabra, os esquemas parecem-me os passos de um ballet dramático, oficiando uma liturgia teatral que os pintores e gravadores devem ter visto em sua inspiração."[9]

Contudo, mais relevante do que a existência ou não da influência dramática sobre as Danças da Morte, é considerar que a produção tinha anuência e apelo social na época, pois, seriam raros os artistas a afrontar os poderosos, representando-os numa situação tão vulnerável quanto as da Dança da Morte, se ela não tivesse penetração social, pois, não era só um ímpeto artístico que promovia este produto editorial nos sécs. XV e XVI, mas uma forma Cristã de ser lembrado acerca da efemeridade da existência, da soberba e do corpo.

O que se tem, seguramente, como a principal fonte de inspiração para os desenhistas e gravadores, eram paredes de cemitérios de Mosteiros ou Igrejas, algumas das quais ainda existentes. Outras são fragmentos atualmente alocados em museus, como há também aquelas que, por algum motivo, foram demolidas ou ruíram antes mesmo que se pudesse retratá-las pela gravura, donde sobraram apenas desenhos ou aquarelas, como resquícios da imagem que as originou.

Em outro caso, como veremos mais a frente, no séc. XVIII, não é apenas o cemitério do mosteiro que abriga a Dança da Morte. O hospital passa a abrigá-la também e não só como pintura, que é uma iniciativa de Memento Mori, mas também com a gravura como seu complemento, neste caso, independente da iconografia da pintura.

Especificamente nas Danças do séc. XV há uma visualidade muito aproximada das Ars Moriendi (fig. 03) e, por consequência, do medievo (fig. 02). Observe que a imagem é linear e existem poucos sinais de sombreamento em claro-escuro. Além disso, o esqueleto é alegórico e guarda pouca semelhança com o esqueleto estudado pela ciência anatômica que se instaurava. O marco temporal que as une está expresso tanto pelo apego às regras visuais dominantes daquele período, quanto por limites da gravura como um meio ainda em desenvolvimento.

8- dramatizacion viva de la experiencia colectiva

9- Siempre las scenas de las Danzas me sugerieron un a pantomima macabra, los esquetos me parecen os passos de un Ballet dramático, oficiantes de uma liturgia teatral que los pintores y grabadores debieron ver em sua inspiracion

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Outro detalhe importante é que esta Dança foi inspirada em Paris Danse de Macabré, que eram gravuras feitas a partir da pintura em afresco na parede do cemitério dos Inocentes em Paris, realizadas entre agosto de 1424 e a quaresma de 1425 e que foi demolida em 1669 em função do seu estado de abandono e de uma necessidade de alargamento de uma via.

Figura 03. Heinrich Knoblochtzer. O papa e O cardeal na Dança da Morte. Mainz – Alemanha. Impressa em Heildelberg não antes de 1450 e nem após 1488. Xilogravura colorida à mão. Páginas 12 e 13. 20,5 x 29,0 cm. Biblioteca Estatal da Baviera em Munique. Atribuição - Não Comercial - Compartilhamento pela Igualdade 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

O que restou desta Dança da Morte do cemitério dos Inocentes em Paris só existe sob a forma de xilogravura, em uma edição anônima publicada em 1486[10]. Neste caso, a Dança da Morte (Fig.03) atribuída a Heinrich Knoblochtzer (1445-1500) que teria tomado como referência uma versão alemã da Paris Danse de Macabré, sob a forma de panfletos soltos ilustrados e teve o mérito de ter sido a primeira versão sob a forma de livro[11].

É importante ressaltar que não se sabe ao certo se foi Knoblochtzer a gravar, pois ele era um conhecido editor e tipógrafo suíço, pertencente a uma classe de profissionais dedicados a impressão e diagramação de texto com a imagem. Diante disso, não se pode inferir com certeza que as tenha gravado, naquele momento, desenhistas, pintores e gravadores eram anônimos. Fator este que dificulta obtenção de dados de autoria.

Já o séc. XVI foi um período muito profícuo para a Dança da Morte, sobretudo pela edição de gravuras de Hans Holbein, o jovem, nascido em Augsburgo na Alemanha e morto na Inglaterra. Filho de Hans Holbein, o velho (1460-1524), era um excelente pintor, se notabilizou mais pelas gravuras, cujos desenhos dele foram a base. A edição da

10- Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200008n.r=Paris%20Danse%20de%20macabr%C3%A9?rk=85837;2>.Acesso em: 3 de mar. 2021.
11- Disponível em: <https://www.wdl.org/en/item/18175/>.Acesso em: 3 de mar. 2021.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Dança Macabra, datada de 1538, foi gravada por Hans Lützelburger (1495-1526) e era composta por quarenta e uma xilogravuras (fig. 04), a partir de desenhos de Holbein.

Apesar de proibida pelo inquisidor geral da província de Toulouse Vital de Bécanis (?-?), desta edição resultou outra em 1549, publicada em Lyon. Composta por cinquenta e três xilogravuras, doze a mais que a primeira edição, proveniente da venda dos direitos de reprodução dos blocos de madeira, por parte dos herdeiros de Holbein. Especula-se que as doze imagens excedentes tenham sido elaboradas pelo autor (SEARS, 1889), mas não se tem certeza disso.

Figura 04. Hans Hobein. Pranchas: O abade e o Papa - Dança da morte. 1538. Gravado por Hans Lützelburger. Xilogravura. 6,5 x 5,0 cm. Metropolitan Museum of Art. Domínio Público.

Durante o séc. XVI foram realizadas cerca de cem edições a partir de Holbein, em 1546 foi editada outra edição autorizada em Lyon, mas não consegui acesso às ima-gens, dentre estas cem edições, muitas delas não são autorizadas, outras tantas são versão em fac-simile, porém as que aqui serão apresentadas são de boa procedência, posto que disponibilizadas em museus ou bibliotecas digitais.

Naquele período era não só comum, bem como meritório, produzir edições em gravura a partir de fontes secundárias, tais como a pintura e desenhos feitos por outros artistas renomados, principalmente pintores.

E assim se inaugura a espécie de imagem autoral e, em decorrência disto, as cópias não autorizadas, a esse respeito, Ivins Jr (1975, p.100) destaca o gravador bolonhês Marcantonio Raimondi (1480-1534), que publicara uma cópia pirata de La Vida de la Virgen, captadas a partir de gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) e não dos desenhos dele, como era a praxe.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Wenceslaus Hollar (1607-1677) gravou uma cópia autorizada da obra de Holbein no séc. XVII[12], provavelmente em gravura em metal e não mais em xilogravura. O acesso ao link da nota de rodapé traz uma imagem idêntica, entretanto mais densa derivada da técnica da gravura em metal, que permitia passagens de tons mais delicados do escuro até os mais claros.

No séc. XVIII Christian Von Mechel (1737-1817) fez a sua cópia, comprovadamente executada em gravura em metal com a técnica do Buril[13], acessando o link da nota de rodapé referente a esta imagem, se verá o hábito do cardeal bem mais escuro e as tonalidades que passam de escuridão ao mais claro, ainda mais tênues e delicadas, fruto do desenvolvimento da técnica.

No séc. XIX, Thomas Bewick (1753-1828), um artista gravador inglês, também produziu, em 1825, uma Dança da Morte baseada em Holbein[14]. Entretanto, esta não era idêntica à referência e, embora tenha sido gravada em xilogravura, bem como a de Holbein, os adereços, indumentárias e paisagens foram adaptados ao ambiente do séc. XIX.

Além disso, as personagens desta edição ganharam feições caricaturais, como um dentre outros recursos das Publicações Satíricas muito comuns naquela época e região e que, mais adiante, veremos novamente.

Todas as imagens de Dança Macabra a partir de Holbein dispostas nos links até aqui, foram elaboradas ao longo dos sécs. XVII, XVIII e XIX e apresentam uma nítida aproximação iconográfica e visual, ou possuem derivações ainda muito próximas ao mestre Holbein.

O processo de reprodução autoral, que se fundamentava no idêntico, isto é, na cópia exata das características do desenho feito pelo autor, causou saturação visual a partir do séc. XVIII, pois apresentava um modo operativo trivial e dependente da iconografia do passado, cujo efeito gerou, segundo Infantes (1999, p.117, tradução nossa)[15], "Essa dependência espacial é, nestes termos, um lugar comum para ilustradores (a saber, gravadores de livros)".

Tal percepção pode ser corroborada pelo padrão dominante da gravura na época, que sobrevalorizava determinadas fórmulas que se constituíram numa verdadeira "Tirania da Regra", segundo palavras de Ivins Jr (1974, p.105, tradução nossa)[16] porque homogeneizava o resultado visual das imagens em busca do sucesso comercial da publicação, baseada num grande nome por trás delas, no caso, Holbein.

No séc. XVII, Matthäus Merian (1593-1650) também obteve um crivo autoral, talvez não tão proeminente quanto Holbein, mas diverso dele, tanto porque sua Dança da Morte (fig. 05) foi gravada desde a primeira edição em metal, como também pela referência. Neste caso, uma pintura afresco feita em 1440 por Konrad Witz (1400-1445), na

12- Disponível em: <https://search.wellcomelibrary.org/iii/encore/record/C__Rb1188112?lang=eng#_ga=2.104471556.549382975.1603983823-937713075.1602796016>. Acesso em: 3 de mar. 2021.
13- Disponível em:<http://balat.kikirpa.be/object/10065158>. Acessoem: 3 de mar. 2021.
14- Disponível em:<https://books.google.com.br/books?id=rOlhAAAAcAAJ&pg=PA51&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 3 de mar. 2021.
15- Esta dependencia espacial constituye, en segundo termino, um lugar común para los ilustradores (luego grabadores de los libros).
16- Tirania de la regla

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

parede interna do cemitério leigo pertencente à ordem dos dominicanos na Basiléia, da qual persistem vinte e três fragmentos preservados pela *Basler Kunstfreunde*[17] além das gravuras de Merian e suas edições posteriores.

Nesta Dança da Morte do séc. XVII é importante ressaltar a figura do morto, não mais representado só pelo esqueleto, isto é, a consumação da morte, mas, igualmente, pelo processo de putrefação, através de um corpo escorchado onde as vísceras saltam, distinguindo-se visualmente da de Holbein por esse aspecto e também pela

Figura 05. Editado por Matthäus Merian. Edição de 1621. Dança da morte: O papa (imagem 26) e O cardeal (imagem 28). Basiléia. Biblioteca Estadual da Baviera
. Atribuição - Não Comercial - Compartilhamento pela Igualdade 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

ausência de cenário.

Quanto ao contexto, é importante destacar o grau de deterioração do ambiente para a Dança da Morte. Vimos brevemente que a edição de Holbein, apesar de ser uma das primeiras, foi censurada pelo inquisidor geral, num evidente incômodo que as cenas da Dança despertaram em algumas personagens.

Três séculos depois, ocorreria a demolição da Dança da Morte do cemitério dos Inocentes, resultado da deterioração de sucessivas restaurações ao longo dos séc. XVI e XVII, talvez decorrência da inabilidade dos restauradores, da precariedade da composição da argamassa e da tinta usada no afresco, mas há registros de ação de vândalos que não só pediram como facilitaram sua demolição, um ano antes de ser derrubada em 1805.[18]

É curioso que os fragmentos preservados do afresco não aludam à morte e

17- Amigos da Arte da Basiléia

18- Disponível em: <https://www.basler-bauten.ch/index.php?option=com_content&view=article&id=111:totentanz&catid=49&Itemid=119> Acesso em: 3 de mar. 2021.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

não se sabe a razão disso. Um caso semelhante, indício importante do motivo de tal censura, pode ser encontrado em Dreier (2010). O autor supõe que tal descaso com as pinturas sobre a Dança da Morte poderia estar ligado ao vandalismo, uma vez que na capela de São Pedro, em Macra, localizada numa pequena vila nos Alpes piemonteses, pintada no séc. XV e que resistiu ao tempo, teria ocorrido algo no mínimo intrigante e ele destaca:

> Em vez disso, muitos danos não parecem arbitrários, mas direcionados. As figuras da dança dos mortos estão literalmente no anonimato: os rostos de muitas figuras estão arranhados, outros dançam completamente sem cabeça com seus esqueletos, também privados dos atributos que demonstram sua posição social. (DREIER, 2010, p.11, tradução nossa)[19]

Não seria nenhum absurdo considerar que a resistência de determinados grupos profissionais se ampliou ao se verem lembrados da morte e do estado em que ficariam seus corpos e feitos ante a ação niveladora ou então, se vissem incomodados de serem lembrados disso numa obra de superfície religiosa, mas com um conteúdo de imanência profana (DREIR,2010).

No séc. XVIII, quando a pintura afresco caiu no abandono, a cultura visual do período talvez ansiasse por pinturas de um vislumbre mais otimista. Starobinsky (1994, p.65) descreve assim seu ponto de vista acerca do período.

> As artes visuais contribuem para essa retórica da ficção confessada. De um lado, as imagens encarregam-se de representar arrebatadamente os aspectos do prazer que a decência proíbe de expressar pela palavra; elas dizem em voz alta o que a linguagem elegante somente pode dizer com meias-palavras. De outro lado, sua finalidade é divinizar o desejo, fazer desabrochar a obsessão sob as guirlandas e sob o azul celeste de uma eterna primavera. Assim, a arte passa a ter ao mesmo tempo uma espontaneidade audaciosa e uma função ilusionista.

Parece contraditório o fato de ter destacado no início, a popularidade da Dança da Morte entre os ricos e os humildes e em seguida, destacar a censura e o possível vandalismo nas pinturas da Dança como fizemos acima, mas é importante ressaltar que o assunto engloba a própria mobilidade cultural, que faz com que aspectos de cultura que tinham penetração social, possam no decorrer de séculos, se tornar questionáveis, excêntricos ou indesejáveis.

19- Vielmehr scheinen viele Beschädigungen nicht willkürlich, sondern gezielt angebracht. Die Figuren des Totentanzes sind regelrecht anonymisiert: Vielen ist das Gesicht weggekratzt, andere tanzen gänzlich kopflos mit den Gerippen, auch der Attribute beraubt, die ihre gesellschaftliche Stellung demonstrieren.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Das Danças da Morte do séc XVIII, se destaca a desenhada e gravada por Michaëlis Heinrich Rentz (1698-1758), natural de Nuremberg, dela foram feitas três edições, uma em 1753, outra em 1767 (fig. 06) e uma em 1777. Produzida sob a organização e expensas do Conde Franz Anton Reichsgraf von Sporck (1662-1738), como parte da construção do Hospital de Kukus-Baad[20], cidade balneária de águas terapêuticas na Boemia, atualmente República Tcheca.

Figura 06. Michaëlis Heinrich Rentz. Totentanz (Dança da Morte) O Papa e O cardeal. Viena. Edição de 1767. Página 42 e 70. Livro composto por 52 placas de cobre. Gravura em metal. 30,0 x 19,6 cm. Österreichische Nationalbibliothek. Domínio Público.

Plenamente conservadas até hoje, estas pinturas da Dança da Morte[21] estão representadas nas paredes do corredor inferior do hospital, construído entre 1707 a 1717 e delas se pode observar que as gravuras não se assemelham visualmente, mas as complementa enquanto reflexão para a morte.

Do ponto de vista autoral, a Dança da Morte de Rentz, além de ser diametralmente diversa em sua concepção visual em relação à pintura afresco, ela não se baseia iconograficamente em nenhuma outra Dança para construir as cenas, isto é, ela foi projetada, desenhada e gravada inteiramente por ele.

Na análise do conjunto das imagens[22], fica evidente a ironia tão característica das Danças da Morte, porém neste caso, ainda que prevaleça uma nítida influência do Barroco, parece que elementos neoclássicos são inseridos na obra e embora esta análise não tenha uma referência bibliográfica de apoio, não se pode descartar a influência de

20- Disponível em: < https://www.hospital-kuks.cz/cs. > Acesso em: 03 de fev. 2021.
21-Disponível em: <https://www.idnes.cz/hradec-kralove/zpravy/odkryte-barokni-malby-tance-smrti-na-kuksu.A140823_2093100_hradec-zpravy_pos/foto/POS5576a1_2.jpg> Acesso em: 03 de fev. 2021.
22-Neste link é possível visualizar o livro completo com melhor qualidade de imagens. Disponível em: https://archive.org/details/dersogenanntesin00rent/page/n31/mode/2up>. Acesso em: 02 de ago. 2020.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Johann Joachim Winckelmann (1717-1778) precursor da historiografia da arte e estudioso do helenismo, sobre o pensamento alemão da época, bem como a influência do pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779) um dos precursores do neoclassicismo europeu, que foi pintor da corte de Dresden na Alemanha em 1745, próximo à fronteira com a República Tcheca.

Nas cenas das gravuras, alguns cenários têm colunas, arcos e edificações tipicamente clássicos, algumas vestes são mantos típicos daquele período se misturando na mesma cena, com a indumentária do séc. XVIII como ocorre nas páginas 16, 40, 80, 124 dentre outras da edição de 1767, além disso, as cenas vêm curiosamente emolduradas por uma ornamentação mais austera, quase marcial, diversa da ornamentação extravagante do séc. XVIII.[23]

A fim de corroborar com a percepção das misturas na Dança da Morte de Rentz, vimos que ele funde alguns elementos das Danças da Morte históricas como a dupla representação do morto, isto é, ele aparece tanto como esqueleto e morte consumada, como também em processo sob a forma de escorchados (páginas 128, 132 e 140 da edição de 1767), que seria a combinação da visualidade do morto de Holbein e de Merian, além do respeito à indumentária condizente com a posição social do morto, em alguns casos.

Com relação ao contexto, o Conde Franz Anton herdou o título de conde de seu pai, Johann von Sporck (1595-1679) que, de origem humilde, conquistara ascensão pelos serviços militares como combatente de destaque a serviço da dinastia Habsburgo durante a Guerra dos Trinta Anos e, como era hábito do Imperador, recebeu em troca de seus valiosos serviços o domínio das terras confiscadas de nobres protestantes da Boemia.

Pertencente a uma linhagem plebeia, o Conde Franz Anton, filho do Conde Johan, se esmerava em demonstrar erudição, de modo a ser mais bem aceito nos círculos da corte e para tanto, ficou conhecido como um incentivador das artes, fundamentalmente do barroco alemão, na região que hoje conhecemos como República Tcheca e principalmente em Kukus.

As Igrejas Hospitais eram desde a Idade Média até o início do séc. XVIII um morredouro e não uma Instalação terapêutica como conhecemos hoje, segundo Foucault (1998, p.80) a "medicina de Estado" desenvolveu-se principalmente na Alemanha no começo do séc. XVIII.

O Hospital de Kukus é reflexo desta iniciativa, não só porque margeava águas ditas terapêuticas, mas também porque abrigava a população enferma e carente, da qual o Estado queria prevenir o convívio com a população sadia, além de preferencialmente militares feridos em serviço, de modo a recuperá-los por fins econômicos sob um pretexto ético, ou seja, dar-lhes o orgulho de morrer em batalha e não em hospitais, além de servir àqueles que se encontravam aposentados e sem família em função disso.

Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=94374>. Acesso em: 07 de mar. 2021.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> Não é o corpo que trabalha, o corpo do proletário que é assumido por essa administração estatal da saúde, mas o próprio corpo dos indivíduos enquanto constituem globalmente o Estado: é a força, não do trabalho, mas estatal, a força do Estado em seus conflitos econômicos, certamente, mas igualmente políticos, com seus vizinhos. (FOUCAULT, 1998, p.84)

Este contexto da Dança da Morte do séc. XVIII destaca o desenvolvimento da percepção do hospital como "um instrumento destinado a curar" (FOUCAULT, 1998, p.99), não totalmente alijado da religião e da fé, muitas vezes utilizando suas estruturas, aspectos de sua organização e saber sobre a terapêutica daqueles que estão entre a vida e a morte.

A passagem do séc. XVIII para o XIX marcaria o período no qual a gravura passaria a ter mais uma técnica, a litografia, inventada em 1796 pelo músico e copista de partituras musicais Aloise Senefelder (1771-1834), tcheco de nascimento. A adoção e desenvolvimento da litografia como meio de reprodução se deu, inicialmente, seguindo a ordem pré-fotográfica, ou seja, tudo feito à mão, mas em função da invenção da fotografia, foi substituída pelo sistema industrial off-set, entre o final do séc. XIX e início do séc. XX.

É evidente que a Dança da Morte de Holbein, gravada por Lutzeberger, cujos links indicados nas notas de rodapé dão acesso às imagens, tornou-se referência para a produção de Danças, tanto pelas técnicas da xilogravura quanto da gravura em Metal, em séculos subsequentes até o XIX. Podemos aventar, dessa forma, que uma Dança da Morte autoral atravessa o tempo e as técnicas dos meios.

.Figura 07. Hyeronimus Hess. A dança da morte em Basileia. A morte e o bispo e A morte e o papa. Gravada por G. Danzer segundo H. Hess. Litografia. s/d. 17,2 x 13,2 cm. Wellcome Library. Gratuito para usar com Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Analisemos, assim, a versão (fig. 07) encomendada pelo Marchand Gottlieb Hasler (1805-1864) desenhada por Hieronymus Hess (1799-1850), a partir de aquarelas feitas em 1773 por Emanuel Büchel (1705-1775), pouco antes da parede que dava suporte ao afresco ser demolida.

Esta adaptação (fig. 07) tem visualidade muito semelhante à versão de Merian (fig. 05), porém não é idêntica a ela e não só por ter sido feita em litografia, mas porque, dentre outras pequenas alterações, nela foram adicionadas quatro novas imagens, sendo a mais curiosa delas a de um chinês, representado em função da Guerra do Ópio em 1839, mesmo ano do início da produção desta versão, pois na mentalidade da época, o ópio trazia a morte (Dodendas).

Como vimos acima, a tradição autoral das renoma-das Danças da Morte não se interrompeu nem no séc. XIX. Inclusive, sua publicação em meios mais modernos foi incentivada, seguindo o mesmo modus operandi: um artista desenhista e outro gravador. Este modelo operativo foi desde o início, muito natural na gravura e não foi interrompido ou substituído na ocasião.

Figura 08. Alfred Rethel. 1849. Uma Dança da Morte para o Ano de 1848. Xilogravura. 25,0 x 31,5 cada impressão. Folha inteira 116,8 x 71 cm. The Britsh Museum. Gratuito por Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.

Tampouco a xilogravura como meio foi substituída durante o desenvolvimento das técnicas da gravura em metal e litografia, entretanto, apesar de hoje termos a conciência nítida de que os meios não se substituem, nos primórdios da gravura até o início do séc. XIX, sua aplicação manufatureira e comercial influenciava muito a demanda por um meio de gravação e impressão, Ivins Jr. (1974) descreveu o esforço da xilogravura para manter-se técnica e economicamente viável com a xilogravura de topo, sendo apenas parte deste esforço de qualidade de imagem e impressão que ajudou-na manter-se ativa.

> Hoje, quando olhamos para trás do alto do século XX, toda essa conversa e essas opiniões parecem muito estúpidas para nós, porque alcançamos a evidência de que a importância artística de um

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

> meio expressivo não está em qualquer qualidade do próprio meio, mas nas qualidades do cérebro e da mão que o utilizam. (IVINS Jr. 1974, p. 168, tradução nossa)

Por esta razão destaco, à título de exemplificação, a Dança da Morte (fig. 08) de Alfred Rethel (1816-1859), constituída a partir de um conjunto de seis xilogravuras de sua autoria, das quais aqui aparecem duas.

A Dança da Morte de Rethel foi impressa numa só folha grande, na qual se dispunham seis imagens que procuravam satirizar criticamente os efeitos do ideário da Revolução Francesa na sociedade.

No canto superior direito da imagem à esquerda (fig. 08) vemos no último plano, a Justiça despossuída e cabisbaixa, porque sua espada é oferecida à morte pela figura feminina central, que representa a astúcia e é uma dentre as três figuras do primeiro plano da cena, na qual a da esquerda é a vaidade, prestes a colocar um chapéu Hecker branco sobre a cabeça da morte e a da direita, representa a mentira e segura uma balança que deveria estar numa das mãos da Justiça.

Esta era narrativa visual da imagem, Mertin (2016) discorre sobre cada uma delas com clareza e precisão, não cabe aqui abordá-las particularmente e nem inferir se o rótulo de reacionária ou progressista atribuído a esta Dança é pertinente ou não, o im-portante aqui, é destacar o surgimento de outra espécie de fim editorial, não mais ético religioso, mas aquele, assumidamente irônico e político ora denominado Publicação Satírica, muito comum na época.

Figura 09. Thomas Rowlandson. 1814. A Lua de Mel (A Dança Inglesa da Morte, placa 13). Gravura em Metal com água-forte e agua-tinta aquarelada a mão. Imagem:12,3 x 20,4 cm. Folha: 14,2 x 21,9 cm. Metropolitan Art Museum. Domínio Público.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O aspecto satírico da Dança de Rethel não se manifesta pelo caricatural das figuras, convém observar que a potência satírica é a ironia da inversão de valores, neste caso, a mentira segura a balança da justiça, a astúcia oferece a espada da justiça e a vaidade "coroa" ninguém menos do que a morte com chapéu Hecker branco, que distingue os éticos.

A caricatura existe há muito tempo e no séc. XIX, era uma dentre outras possibilidade da expressão satírica, a esse respeito Ecco (2007, p.156) nos diz que "Caricaturas sempre existiram, mesmo em épocas mais antigas. São conhecidas desde o último período da civilização alexandrina. Nelas, acentua-se o que é fisicamente feio."

Outro exemplar de Dança da Morte satírica (fig. 09) é a elaborada por Thomas Rowlandson (1757–1827), nela, assim como em Rethel, a ironia é o elemento dominante do satírico, pois a única personagem que possui traços caricaturais é o velho, o que não deixa de ser uma obviedade diante da decadência da beleza física pelo avanço da idade.

Do ponto de vista autoral, esta gravura em metal de Rowlandson foi desenhada e gravada por ele e mostra uma única figura caricatural, a do marido mais velho inebriado pela morte sob o auspício do álcool, presunçoso do amor de uma mulher mais jovem, que se deixa furtivamente beijar a mão por um jovem de sua faixa etária, presumindo o adultério e o casamento de interesses, na qual a cena em si é o mais claro ensinamento desta página da Dança e a sua expressão do satírico.

Como vimos há pouco, a partir do séc. XIX algumas amarras do passado começam a se desfazer, no caso da gravura, com o desenvolvimento da revolução industrial e da inserção do processo fotográfico no âmbito da reprodução da imagem, os processos históricos da gravura, alcançam novos patamares de análise.

Para nós que estamos do alto do séc. XXI é natural acreditarmos que gravadores como Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) e sua obra gráfica, por exemplo, sempre gozaram de respeito e prestígio artístico, no entanto, esta crença é só parcialmente verdadeira, a obra gráfica de Rembrandt chegou até nós, não por suas gravações mais pessoais, mas sim por aquilo que havia de mais comum à sua época ou nas subsequentes, Ivins Jr. (1974, p.125-135) esclarece que "Rembrandt teve que esperar pelo alto romantismo novecentista para que reconhecessem suas realizações mais notáveis." e ainda:

> O fato de Rembrandt ter muitas vezes criado seu próprio procedimento técnico em vez de seguir uma fórmula estabelecida foi tomado como justificativa para atribuir-lhe uma boa dose de incompetência técnica, acompanhada por muito poucas qualidades compensadoras. (IVINS Jr., 1974, p.135)

Assim sendo, uma vez desobrigada de reproduzir a visualidade do mundo e das coisas, e cada vez mais distante de procedimentos de gravura padronizados, que só eram considerados arte porque tudo que era bem feito, ou feito com técnica apurada era arte, como vimos na segunda nota de rodapé.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Só a partir do séc. XIX que os processos históricos de gravura passaram a integrar outros universos de expressão artística ao lado da pintura e da escultura e não apenas uma espécie inferior de arte.

A fotografia e seus procedimentos assumiram a tarefa de reproduzir mecanicamente as coisas e o mundo circundante, porém, só no final do séc. XIX, as concepções artísticas mais esclarecidas, não viam sentido em encarcera-la na representação do real negando-lhe atributos estéticos, como de algum modo foi feito com a gravura, embora ambas difiram da pintura, que prescinde de uma matriz e não reproduz, por isso, segundo Argan:

> Não há sentido em perguntar se "fazem arte" ou não; não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos fazem parte da ordem estética. Por outro lado é um erro supor que enquanto tal, substituam procedimentos da pintura; os "pintores de visão", de Coubert a Touluse Lautrec estão prontos a admitir que a fotografia, assim como a gráfica e a escultura, podem ser uma arte distinta da pintura. (ARGAN, 1999, p.79, grifo nosso)

Para finalizar, após o séc. XIX os processos históricos de gravura passaram a constar do conjunto de meios expressivos do artista. As questões acerca da autoria e da originalidade da imagem são exploradas até nossos dias, principalmente após a evolução dos meios de comunicação de massas, do qual a gravura é a mais importante precursora. E a produção de obras, cuja temática é a Dança da Morte, ainda persiste.

Considerações finais e Conclusão

O controle autoral sobre a cópia, exercido por alguns artistas do séc. XVI, era ambivalente na medida em que se constituía, ao mesmo tempo, numa exigência que garantia a diluição do valor da obra única por um lado, e por outro, uma forma de subserviência visual e estilística. Tal aspecto se prolongou por séculos e a Dança da Morte foi um dos exemplos mais notórios desta ambivalência.

A dependência visual de algumas edições ou a subserviência do gravador ante os traços do autor do desenho, em contraposição à independência visual de alguns gravadores de períodos posteriores, é notória. Assim, podemos supor que a saturação pela reprodução do modelo de sucesso acaba por esgotá-lo.

Entretanto, grande parcela do desenvolvimento e fortalecimento da gravura é originário do modus operandi supracitado, no qual os gravadores aplicavam a técnica aos desenhos de outrem, isto provavelmente, foi responsável e influiu também positivamente no aprimoramento técnico dos artistas gravadores e serviu de incentivo para uma produção artística de uma obra pessoal baseada somente em gravura.

Ao longo do ensaio, a presença da imagem do Cardeal, do Bispo e do Papa prepondera pela característica de suas indumentárias e teve a função de tornar mais fácil

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

a comparação entre as diversas Danças, mas nenhum julgamento de valor ou crítica à ascendência religiosa na Dança da Morte.

No séc. XIX, quando alguns personagens começaram a rarear, isto pode ter sido um sintoma da independência autoral e dos meios, advindos da perspectiva contextual libertária onde situações políticas, científicas e éticas colocaram em evidência outras personagens.

Houve a intencionalidade de delimitar as três linhagens de Dança da Morte, a partir do sentido de autoria em gravura, para tanto, utilizei o contexto para fundamentar a análise acerca das transformações e opções visuais, seguido uma sequência cronológica, para vislumbrar como práticas autorais cristalizadas atravessaram o tempo e constituem uma memória do meio.

A produção referenciada em outros meios, o trabalho colaborativo e a partilha do sentido de autoria são perceptíveis na arte contemporânea, bem como o são as temáticas do efêmero, transitório e universal. Tais elementos, curiosamente, também fundamentaram as obras cujo tema é a Dança da Morte e talvez colaborem para a compreensão das Artes Visuais e sua luta infinita para ludibriar a morte que a ameaça a cada novo ciclo que finda.

Referencias

ALMEIDA, L. G. A. *O papel da memória na Pedagogia da Morte*. 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Estadual Paulista. Franca, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93244>. Acesso em: 28 de out. 2020.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, P. *O homem perante a morte* – I. 2ª ed. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 2000.

ARIÈS, P. *O homem perante a morte* – II. 2ª ed. Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 2000.

BLOG DODENDANS. *Hieronymus Hess*. Disponível em: <http://www.dodedans.com/Ebasel-hess.htm> Acesso em: 28 de out. 2020.

DREIER, R. P. *Der Totentanz* – ein Motiv der kirchlichen Kunst als Projektionsfläche für profane Botschaften (1425-1650). 2010. 288 f. Tese (Doutorado em área não especificada). Erasmus Universität Rotterdam. Rotterdam, 2010, p.1-20. Disponível em:<https://repub.eur.nl/pub/18672/>. Acesso em: 28 de out. 2020.

ECO. U. *História da Feiura*. Traduzido por Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT. M. *Microfísica do Poder*. 12ª Ed. Rio de janeiro: Edições Graal, 1998.

GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. 2ª Ed. Lisboa: Relógio d'Agua Editores, 1997.

INFANTES. V. *Las Danzas de la Muerte*. Génesys y desarrollo de um gênero medieval (Siglos XIII-XVII). Salamanca: Ediciones de Universidad de Salamanca, 1997. Disponível em: <https://vdocuments.mx/infantes-victor-las-danzas-de-la-muerte--maquetarrr.html>. Acesso em: 28 de out. 2020.

IVINS Jr, W. M. *Imagen y conocimiento*: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona:

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Editorial Gustavo GiIli. S.A, 1974.

MARTÍN, M. A. Historiografía de la "Historia de la Muerte". Espanha, Ediciones Universidad de Salamanca, *Studia Historica. Historia Medieval*, 26, 2008, pp. 113-132. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/1235> Acesso em 12 de ago. 2020.

MERTIN, A. A cidade e a morte... Ed. 101. Alemanha: *Tà Katoptrizómena*, 2016. Disponível em: <https://www.theomag.de/101/am540.htm>. Acesso em: 14 de ago. 2020.

MUNIZ, M. R. C. Sobre a Arte de morrer no outono medieval. Ed. 04. Maranhão : *Outros Tempos* V.4 nº4, 2007, p 1-15. Disponível em: <https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/407>. Acesso em: 18 de ago. 2020.

OSBORN, H. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PERNIOLA, M. *Pensando o ritual*: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

SEARS, G. E. *A Collection of Works Illuftrative of The Dance of Death*. Nova York: Impressão privada de George Edward Sears Library, 1889. Disponível em: <https://collections.nlm.nih.gov/ext/dw/59031060R/PDF/59031060R.pdf>. Acesso em: 28 de out. 2020.

STAROBINSKI, J. *A Invenção Da Liberdade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

ZYMLA, H. G. La Danza Macabra. Madri : *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 11, 2014, p. 23-51. Disponível em: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-11>. Acesso em: 18 de ago. 2020.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Texto submetido em: 30/out/2020
Texto aceito em: 30/jan/2021
Texto publicado em: 12/mar/2021

Wilson Roberto da Silva

Doutorado em Artes Visuais pela Unicamp, é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e sudeste do Pará. Participou da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Florença, Itália(2017); do VIII Prêmio Internacional de Gravura Atlante - La Corunha, Espanha (2017); do III Certamen de Gravura Alfara – Salamanca, Espanha (2017); da Exposição Fronteiras Urbanas – Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (2017); da Upstream Gallery "Paperworks", New York, EUA (2016); do 75º SAAP – Salão Ararense de Artes Plásticas 'Antonio Rodini", São Paulo; do 3ÈME Biennale de L'Estampe de Magné, França (2013); da Permutação: Eros e Thanatos na formação de um Imaginário em Gravura, Campinas, São Paulo (2013); do The "IOSIF ISER" Internacional Contemporary Engraving Biennial Exihibition, Bucarest, Romênia (2013); do I Salão Arte Cidade, Salvador,Bahia (2008); do L'Arte Nell'Università: Docenti-Artist Dell' Università Presbiteriana Mackenzie, Itália (2005); da 2º Bienal de Gravura de Santo André, São Paulo (2003); da XXI Edición do Premio de Gravado "Máximo Ramos", Ferrol, Espanha(1999) e da Internacional Triennial of Graphif Art Bitola, Alexandria, Macedônia (1997).

Como citar: SILVA, Wilson Roberto da. DIFUSÃO DA DANÇA DA MORTE: GRAVURA, AUTORIA E CONTEXTOS.. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:https://doi.org/10.22456/2179-8001.108795.