



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS DE CHAPECÓ
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

**A COMPANHEIRA MORTE: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM OBRAS DE
DÜRER E BALDUNG (1495-1520)**

**CHAPECÓ
2016**

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

**A COMPANHEIRA MORTE: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM OBRAS DE
DÜRER E BALDUNG (1495-1520)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em História da Universidade Federal da Fronteira Sul, como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em História.

Orientador: Prof Dr. Délcio Marquetti

Co-Orientador: Prof. Dr. Renato Vianna Boy

**CHAPECÓ
2016**

DGI/DGCI - Divisão de Gestão de Conhecimento e Inovação

Andrade, Leonardo Bento de

A companheira Morte: As representações da morte em obras de Dürer e Baldung (1495-1520)/ Leonardo Bento de Andrade. -- 2016.

43 f.:il.

Orientador: Délcio Marquetti.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Licenciatura em história , Chapecó, SC, 2016.

1. Representações da morte. 2. Arte renascentista. 3. Albrecht Dürer. 4. Hans Baldung Grien. I. Marquetti, Délcio, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

LEONARDO BENTO DE ANDRADE

**A COMPANHEIRA MORTE: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM OBRAS DE
DÜRER E BALDUNG (1495-1520)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em História da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Délcio Marquetti

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 04/07/2016

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Délcio Marquetti – UFFS


Prof. Dr. Renato Viana Boy - UFFS

Prof. Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza – UFFS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Délcio Marquetti que, mesmo com as dificuldades impostas ao tema, participou e orientou ativamente a pesquisa. Também agradeço ao professor Renato Viana Boy, que auxiliou na produção dessa monografia durante as frutíferas discussões do Laboratório de Estudos Medievais (LEME). Por fim, agradeço ao professor Francimar Ilha da Silva Petrolí, pela dedicação durante as aulas de Seminário de trabalho de conclusão de curso I e II.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram.

RESUMO

A presente monografia, pretende analisar as obras "A Jovem atacada pela Morte" (1495), "Jovem casal espreitado pela Morte" (1496-7), de Albrecht Dürer, e "A Morte e a Donzela" (1515) e "A Morte e a Mulher" (1518-20), de Hans Baldung Grien, com objetivo de investigar como ocorrem as relações entre a representação da morte com as personagens vivas, retratadas nas produções. Para isso, essas representações serão relacionadas com outras obras produzidas no mesmo período, por artistas como Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel e Hans Holbein. Dürer e Baldung, assim como seus contemporâneos, retrataram a morte ou os perigos de viver despreocupado com a eminência dela. No entanto, os dois artistas abordaram a temática de maneiras que destoam das utilizadas por seus contemporâneos. Com o auxílio da proposta de interpretação iconológica, organizada por Erwin Panofsky, as quatro obras serão articuladas aos conceitos de "memento mori", "vanitas" e "ars moriendi", por meio da identificação de elementos comuns entre as produções. Por fim, essas obras serão reanalisadas frente à uma consideração de Johan Huizinga, sobre as representações da morte produzidas entre os séculos XV e XVI, sinalizando assim, a existência de uma forma singular de perceber e retratar a morte.

Palavras-chave: Representações da morte. Arte renascentista. Albrecht Dürer. Hans Baldung Grien.

ABSTRACT

This monograph intends to analyze the images "The Young attacked by Death" (1495), "Young couple stalked by Death" (1496-7), Albrecht Dürer, and "Death and the Maiden" (1515) and "The Death and the Woman" (1518-20), Hans Baldung Grien, in order to investigate how occur the relationship between the representation of death with vivid characters, represented in productions. For this, these representations are related to other works produced in the same period, by artists such as Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel and Hans Holbein. Dürer and Baldung, like his contemporaries, portrayed the death or the dangers of living carefree with her eminence. However, the two artists have addressed the issue in ways that diverge from those used by his contemporaries. With the help of iconological interpretation, organized by Erwin Panofsky, the four works will be articulated to the concepts of "memento mori", "vanitas" and "ars moriendi", through the identification of common elements between the productions. Finally, these works will be examined in front of a consideration of Johan Huizinga, on the representations of death produced between the fifteenth and sixteenth centuries, so signaling the existence of a natural way to perceive and represent the death.

Keywords: Representations of death. Renaissance art. Albrecht Dürer. Hans Baldung Grien.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A Jovem atacada pela Morte (1495).....	12
Figura 2 - Jovem casal espreitado pela Morte (1496-8).....	13
Figura 3 - A Morte e a Donzela (1515).....	14
Figura 4 - A Morte e a Mulher (1518-20).....	15
Figura 5 - O Nobre (1538).....	17
Figura 6 - A Morte e o Avarento (1485-90).....	18
Figura 7 - O Jardim das Delicias (1490-1500).....	19
Figura 8 - O Triunfo da Morte (1562-3).....	20
Figura 9 - O Triunfo da Morte (1562-3) - Detalhe.....	21
Figura 10 - Jovem casal espreitado pela Morte (1496-8) - (Detalhe).....	27
Figura 11 - A Jovem atacada pela Morte (1495) - (Detalhe).....	27
Figura 12 - A Morte e a Mulher (1518-20).....	28
Figura 13 - O Triunfo da Morte (1562-3).....	29
Figura 14 - A Morte e a Donzela (1515) - (Detalhe).....	30
Figura 15 - As idades do homem e a Morte (1541-4).....	32

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	3
2. A MORTE E ALGUÉM: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO	9
2.1 A ALVORADA DA MORTE EM UM MOMENTO DE MUDANÇAS.....	10
3. LEMBRE-SE QUE IRÁ MORRER: O SENTIDO DIDÁTICO DAS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NOS SÉCULOS XV E XVI	16
4. O CADÁVER DECOMPOSTO: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM HANS BALDUNG GRIEN E ALBRECHT DÜRER	25
4.1 A MORTE	25
4.2 UMA OUTRA MORTE	31
4.3 UMA NOVA MORTE, PARA NOVOS HOMENS	33
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
6. REFERÊNCIAS	37

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objetivo analisar as relações estabelecidas entre a Morte¹ e os vivos, presentes em quatro obras de arte produzidas entre os anos 1495 e 1525, por dois artistas alemães. As obras, *A Jovem atacada pela Morte* ou *O Violento*² (1495) e *Jovem casal espreitado pela Morte*³ (1496-1497), de Albrecht Dürer, e *A Morte e a Donzela*⁴ (1515) e *A Morte e a Mulher*⁵ (1518-20), de Hans Baldung Grien, são produções que contêm as representações da morte aqui analisadas. Essas obras, abordam temas macabros, materializados na figura da Morte relacionando-se com os vivos e interferindo, direta e indiretamente, em suas vidas. Essas obras estão localizadas em museus na Europa e nos Estados Unidos da América. *O Violento*, na Galeria Nacional de Arte de Washington, desde 1943, *O Jovem casal espreitado pela morte* está em exposição no Museu de Arte de Dallas, *A Morte e a Mulher*, exposta no Museu das Belas Artes da Basileia e *A Morte e a Donzela*, no Museu de Gravuras e Desenhos de Berlin.

O interesse pelo tema dessa monografia surgiu após a leitura da matéria *A outra idade das trevas*, escrita pela Professora Maria Berbara, na nonagésima oitava edição da Revista de História da Biblioteca Nacional. Uma das imagens escolhidas para ilustrar o texto é a pintura *As Três Idades do Homem e a Morte* (1541-4), produzida pelo artista alemão Hans Baldung Grien. Essa pintura instigou a busca por mais obras relacionadas ao tema, com o andamento da pesquisa, foram encontradas várias obras. Após uma catalogação inicial, foi possível perceber que todas elas foram produzidas em um recorte de, aproximadamente, sessenta anos. Logo, existiam fatores que motivaram essa produção acerca da representação da Morte e foi com a intenção de investiga-los que a parte inicial pesquisa foi pensada.

Inicialmente, a pesquisa também contemplava obras de artistas holandeses e italianos. Hans Baldung Grien e Albrecht Dürer foram os únicos que permaneceram em seu escopo, pois todas das quatro obras selecionadas abordam a Morte em uma relação com um grupo seletivo de pessoas, os jovens preocupados em aproveitar dos prazeres da vida e, ao mesmo tempo, despreocupados em relação à morte. Além disso, os dois artistas produziram essas

¹ O termo “Morte”, com a inicial maiúscula, será utilizado para se referir à representação da morte na forma de um ente, pois ela será tratada nesse trabalho como personagem das/nas obras contempladas.

² Para maior acessibilidade, serão utilizadas traduções livres dos títulos dos documentos, com o título original em notas de rodapé. *O Violento* possui o título *The Ravisher*, em inglês, e *Der Gewalttätig* no original, em alemão.

³ Sendo, *The Promenade* em inglês e *Der Spaziergang* no original.

⁴ Sendo, *Der Tod und das Mädchen* no original.

⁵ Sendo, *Der Tod und die Frau* no original.

obras em um recorte temporal próximo, com cerca de trinta anos, e ambos retratam a Morte na forma de um ente, que estabelece uma relação dinâmica e também ambígua.

Quanto aos outros artistas, suas obras não foram utilizadas, como fontes, pois eles possuíam poucas características afins, o recorte temporal estava situado em um período de quase cem anos e o recorte espacial/geográfico, estava distribuído inconsistentemente entre três territórios diferentes, algo que expandia, demasiadamente, a abrangência da pesquisa. As fontes foram, então, reselectionadas e os objetivos revistos, chegando à presente monografia.

O recorte selecionado, de 1495 até 1520, é o período de produção das obras, situa-se paralelo ao contexto da Renascença⁶ italiana. A Renascença já foi frequentemente caracterizada, pelas vertentes historiográficas mais tradicionais, como um período somente de florescimento vivaz da sociedade ocidental, um momento onde o antropocentrismo, o racionalismo e o hedonismo se tornaram parte característica da sociedade italiana e se disseminaram por parte da Europa.

Parte dessa concepção, pode ser aplicada a pontos específicos do caso italiano. Entretanto, em meio ao anatômico e geométrico *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, à filosófica *A Escola de Atenas*, de Rafael Sanzio e ao imponente *Davi*, de Michelangelo, e de outras tantas obras, que expressam a exuberância das produções artísticas da época, Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, estavam preocupados, inclusive, em representar temas mais macabros, temas relacionados à maneira com que percebiam a morte.

O conceito de representação empregado nessa pesquisa, foi tomado de Roger Chartier, em *A História Cultural: entre práticas e representações* (2002), onde as representações são “instrumento[s] de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma «imagem» capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele.” (CHARTIER 2002, p. 20). No entanto, as representações também são determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Logo, para Chartier (2002, p. 17), é necessário perceber as relações dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Nesse trabalho, as representações da morte, que também são dotadas de discursos, são feitas por grupos e, mas não somente, para grupos previamente definidos. Portanto, essas obras são indícios de parte de uma cosmovisão, retratada a partir da ótica de seus criadores e servem como uma possibilidade para análise do recorte.

⁶ O termo “Renascença” será utilizado para se referir exclusivamente ao território italiano. Para os desdobramentos ocorridos em território alemão será empregado o termo “Renascimento”. Essa diferenciação se faz necessária, pois as mudanças ocorridas durante a Renascença na Itália não podem ser consideradas as mesmas das ocorridas na Alemanha.

Além das obras citadas acima, são utilizadas outras pesquisas que possuem relação com as considerações feitas nesse texto e servem como referencial principal, mas não único, para tratar do escopo temático da pesquisa. Essas obras são: *O Renascimento Italiano* (2010), de Peter Burke; *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias* (2003), de Philippe Ariès; *História do medo no Ocidente, do século XIV ao XVII* (2009), de Jean Delumeau; *Os vivos e os mortos na sociedade medieval* (1999), de Jean Claude Schmitt e *A História da Arte* (2013), de Ernst Gombrich.

Peter Burke busca, em *O Renascimento Italiano*, entender e explicar a cultura e sociedade italiana renascentista, com enfoque nas artes. Sendo que, por “‘cultura’ [compreende-se] atitudes e valores essenciais e suas expressões ou manifestações em textos, artefatos e apresentações dramáticas [e por sociedade], a estrutura econômica, social e política [...] de um determinado lugar e momento” (BURKE, 2010. p. 10). Embora trate, mais especificamente, da sociedade italiana, Peter Burke também aborda os reflexos da Renascença fora da Itália, pois esse fenômeno não ocorreu isoladamente, reflexos disso podem também ser percebidos em outros territórios.

Em *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, Philippe Ariès discute algumas atitudes diante da morte presentes na sociedade ocidental cristã, dentro de uma perspectiva sincrônica e diacrônica, concebendo as mudanças e permanências delas. Ariès aborda essas posturas desde a Idade Média até meados do século XX, dedicando inclusive, parte do conteúdo da obra para discutir acerca das representações da Morte produzidas por Dürer e Baldung.

Jean Delumeau, no livro *História do medo no Ocidente, do século XIV ao XVII*, discute o medo na sociedade ocidental cristã. Além de estudar o medo do mar, dos mortos, das trevas, da peste, da fome, da bruxaria, do Apocalipse, de Satã e de seus agentes. Delumeau discute sobre o medo da morte na sociedade ocidental e discute, em parte da obra, sobre um período de efervescência do medo da morte durante o século XIV até meados do XVI. Muitos dos agentes fomentadores dos medos citados por Delumeau, situam-se próximos ou dentro do recorte investigado na presente pesquisa.

Jean Claude Schmitt trata das posturas dos vivos em relação com os mortos, em *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Diferentemente de Ariès, o estudo de Schmitt tem um caráter mais ligado ao imaginário e não as posturas diante da morte. Utilizando a memória social do ocidente do período como objeto de estudo. O autor articula as relações entre a Igreja e as pessoas em relação à morte. Schmitt utiliza uma das várias produções de Hans

Baldung Grien para discutir e para exemplificar uma das formas de retratar a Morte, a partir de imagens, no período.

Ernst Gombrich, com *A História da Arte*, é o principal suporte bibliográfico relacionado à História da Arte propriamente dita. O autor não discute especificamente sobre morte, mas a obra é válida pois contempla várias discussões introdutórias relacionadas às produções de diversos artistas. Gombrich não trata do teatro, da música ou do cinema, suas discussões ficam retidas principalmente à pintura, escultura e arquitetura, em vários períodos da história contemplando, inclusive, a produção nos séculos XV e XVI. O autor dedica um capítulo do livro para tratar da arte renascentista em outros territórios, a Alemanha é um deles.

O trato com as fontes, será definido pelo método iconológico de Erwin Panofsky⁷, descrito em *O Significado das Artes Visuais* (2014). A obra, divide-se em sete capítulos, nos quais o autor aborda diversas temas relacionados às artes visuais. O capítulo intitulado *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença*, trata especificamente da proposta metodológica de interpretação de imagem de Panofsky. Publicada originalmente em 1939, por meio de um ensaio, o método de interpretação iconológico de Panofsky pode ser compreendido em três etapas: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica. Essas etapas, no entanto, não ocorrem isoladas umas das outras, mas sim em único processo.

A primeira etapa, a descrição pré-iconográfica ou o *significado natural*, é voltada para a identificação de objetos e eventos. Panofsky define a experiência prática como competência central para efetuar a descrição de uma obra. No entanto, alerta “acontecimentos e expressões pintados numa obra de arte podem ser irreconhecíveis devido à incompetência ou premeditação maliciosa do artista” (PANOFSKY, 2014. P.55). Logo, é impossível descrever precisamente uma obra, ao menos aplicando apenas a experiência prática.

A segunda etapa, análise iconográfica ou *significado convencional*, requer um conhecimento. Se a descrição pré-iconográfica possui um caráter horizontalizado em sua interpretação, a análise iconográfica é mais vertical. Para efetuar essa segunda etapa “Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos” (PANOFSKY, 2014, p. 58). A

⁷ No entanto, o método não foi desenvolvido apenas por Panofsky. Esse termo, será utilizado no texto apenas porque Panofsky organizou-o em uma publicação. Segundo Burke (2004), o método iconográfico surgiu na escola de Warburg, tem entre seus maiores defensores Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890- 1948), Erwin Panofsky (1892-1968), e Edgar Wind (1900-1971).

análise necessita de uma série de conhecimentos específicos para identificar a composição de uma imagem.

A terceira e última etapa, é a interpretação iconológica ou *significado intrínseco* em si, onde é necessário estabelecer relações entre as informações captadas da imagem e o contexto de sua produção. Segundo o autor, o empenho para interpretar uma imagem, nesse sentido, é similar ao de “um clínico nos seus diagnósticos” (PANOFSKY, 2014, p. 62). Ou seja, é indispensável o critério investigativo ao tratar de uma imagem pela interpretação iconológica.

A proposta de Panofsky não é limitada pela análise do tema do objeto, ela contempla o seu significado, devido a isso, ela se torna viável como embasamento teórico/metodológico para essa pesquisa historiográfica. Pois, “a iconografia [...] é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise.” (PANOFSKY, 1991, p. 54). Essa síntese concebe elementos variados, incluindo a dimensão histórica, e os articula, como forma de compreender as motivações atuantes sobre o objeto. Por meio do método iconológico de Panofsky, é possível refletir sobre questões ligadas às representações da morte nas obras de Baldung e Dürer.

Erwin Panofsky, em *O Significado das Artes Visuais*, não tem a intenção de associar a interpretação de imagens à pesquisa histórica. Para isso, o livro *Testemunha ocular: história e imagem* (2004), escrito pelo historiador Peter Burke, será utilizado. Segundo ele, “ Este livro está primordialmente interessado no uso de imagens como evidência histórica. ” (BURKE, 2004. p. 11). A obra de Peter Burke servirá como ponto de associação e aproximação entre a historiografia e a interpretação de imagens, por se tratar de uma apologia ao uso de imagens na pesquisa histórica.

Essa monografia divide-se em três capítulos. O primeiro deles, intitulado “A Morte e alguém: uma primeira aproximação”, realiza uma descrição das obras *A Jovem atacada pela Morte*, *Jovem casal espreitado pela Morte*, *A Morte e a Donzela*.e *A Morte e a Mulher*. Além disso, contempla uma breve biografia dos dois artistas e uma discussão acerca de conceitos que estarão presentes em todo o corpo desse trabalho.

O segundo capítulo, intitulado “Lembre-se que irá morrer’: o sentido didático das representações da morte nos séculos XV e XVI”, aborda horizontalmente as representações da morte, partido das fontes selecionadas e as relacionando com outras obras produzidas no período. Esse capítulo, relacionará conceitos *memento mori*, *vanitas* e *ars moriendi* com essas representações, investigando o caráter didático das obras.

O último capítulo, “O cadáver decomposto: as representações da morte em Baldung Grien e Albrecht Dürer”, realiza uma releitura das atitudes da Morte, presente obras descritas no primeiro capítulo, a partir de uma consideração de Johan Huizinga, em *O Declínio da Idade Média* (1985). Nesse momento, o conceito de significado intrínseco de Erwin Panofsky, terá uma importância basilar, pois a significância da produção dessas obras será investigada e problematizada.

2. A MORTE E ALGUÉM: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

A morte é um fato, algo inexorável a todos os seres vivos. No entanto, estudar a morte como o momento derradeiro da vida humana, não é o objetivo desse trabalho. O que discutiremos aqui são algumas atitudes humanas diante do fato da morte, dentro de um recorte específico, entre o final do século XV até meados do XVI, sob a percepção de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. Entretanto, é necessário explicitar que a *A Jovem atacada pela Morte*, a *Jovem casal espreitado pela Morte*, *A Morte e a Donzela* e *A Morte e a Mulher* são produções, de carácter didático, que alertam seus observadores quanto a efemeridade da vida. Jean Claude Schmitt (1999, p. 239), explica que o termo *mors imatura*, ou em uma tradução livre, “a morte prematura”, possui o intuito sinalizar que ainda não é o momento da morte dessas pessoas, pois são jovens, mas mesmo assim elas estão sujeitas à influência dela e é para ela que se encaminham, a cada passo.

Um dos maiores símbolos da efemeridade da vida, e da passagem do tempo, está ligado à representação de uma ampulheta. Segundo Maria Berbara (2013, p. 38), a representação de um cadáver segurando uma ampulheta e em contato direto com os vivos, com o intuito de sinalizar a efemeridade da vida, surge no século XIV e se torna frequente ao longo do século XVI, na Europa. A mesma ampulheta se faz presente em *Jovem casal espreitado pela Morte* e é referenciada nas outras produções.

A Europa, entre o fim do século XIII e início do XVI, vivenciou um período de transformações culturais diversas, denominado posteriormente, de Renascimento. Um período em que, segundo Jean Delumeau (1994, p.20), as sociedades ocidentais ultrapassaram, em nível técnico, as outras sociedades. Esse avanço técnico, “ [...] deu ao homem do Ocidente maior domínio sobre um mundo mais bem conhecido. [...] ao mesmo tempo [...] iniciou a libertação do indivíduo. ” (DELUMEAU, 1994, p. 23). Os artistas alemães Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, foram dois dos artistas despertados por essas novas prerrogativas, desenvolveram o interesse pelo corpo humano, pelo sagrado, pela vida cotidiana, pela efemeridade e perigos dessas.

Albrecht Dürer, segundo John Hand (1941, p. 49-50), nasceu em Nuremberg em 1471. Trabalhou primeiramente como ourives no ateliê do pai. Em 1486, Dürer se tornou aprendiz do pintor Michael Wolgemut. Um surto de peste em 1494, o fez sair de Nuremberg e viajar para Veneza, até seu retorno em 1495. Nesse período, Dürer estabeleceu contato com vários artistas italianos e conheceu as teorias da proporção do corpo humano que circulavam pela

Itália. Em Nuremberg, Dürer se tornou um renomado artista, sua xilogravura *Apocalypse*⁸ foi a grande responsável por disseminar seu nome pela Europa, pois era totalmente inovadora, técnica e artisticamente.

Em 1505, com um novo surto de peste na cidade, Dürer retornou para Veneza, dessa vez como um renomado artista. No entanto, não foi apenas para fugir da peste que ele se dirigiu à cidade, foi também para impedir que suas obras fossem copiadas sem sua permissão. Após retornar dessa viagem, ele permaneceu em Nuremberg por cerca de doze anos. Em seus últimos anos de vida, dedicou-se a produzir escritos teóricos acerca das proporções para a arte, até sua morte em 1528.

Hans Baldung Grien, para John Hand (1941, p. 12-13), provavelmente nasceu em Schwäbisch Gmünd, no sudoeste da Alemanha, em 1484-5. Ao contrário da maioria dos artistas do período, Baldung era membro de uma família de intelectuais ligados ao meio universitário. No entanto, ele foi o único de seus irmãos que não recebeu formação universitária. Filho de um advogado⁹, mudou-se, para Nuremberg, em 1503. Lá, se tornou membro do ateliê de Albrecht Dürer, que lhe deu a alcunha de “Grien”, provavelmente devido ao uso extensivo, que ele fazia, da cor verde em suas obras. Obteve reconhecimento dentro do ateliê e possivelmente o conduziu, durante uma viagem de Dürer, em 1505.

Em 1509, em Estrasburgo, Baldung abriu seu ateliê e começou a assinar suas próprias obras. Nesse período, Baldung desenvolveu uma preocupação com temáticas relacionadas à morte, à bruxaria e à feitiçaria. Até sua morte, em 1545, Baldung era membro do concelho de Strasbourg e um dos seus cidadãos mais ricos. O escopo de obras de Baldung chega a aproximadamente 90 pinturas e retábulos de altar, 350 desenhos e 180 xilogravuras e ilustrações de livros.

2.1 A ALVORADA DA MORTE EM UM MOMENTO DE MUDANÇAS

As quatro obras em questão, estão inseridas em um contexto de profundas mudanças na sociedade ocidental. Enquanto Dürer produzia a xilogravura *Jovem casal espreitado pela Morte*, os reinos de Portugal e Espanha há pouco tempo haviam dividido o mundo com o Tratado de Tordesilhas. No mesmo ano da produção de *Jovem casal espreitado pela Morte*,

⁸ DÜRER, Albrecht. **Apocalypse**. 1497-8. Xilogravura. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1336337&partId=1> Acesso em: 01 jun. 2016

⁹ Do inglês “attorney”.

era era enforcado em Florença o ex-frade dominicano Savonarola¹⁰. Quando Baldung Grien pintava, em 1515, *A Morte e a Donzela*, Dürer, no ano anterior apresentara *Melancolia I*¹¹, sendo que *Utopia*¹², de Thomas More seria publicada um ano depois. A sociedade ocidental presenciou as publicações de Erasmo de Roterdã e viu Martinho Lutero desconsiderar a *Exsurge Domine*¹³.

Durante a produção dessas obras, os ânimos da Europa estavam exaltados, questões de ordem teológica sobre o pecado, a salvação e a justificação haviam ganhado força, inclusive “nos últimos anos do século XV, se difundiu a crença de que, depois do Grande Cisma¹⁴, ninguém tinha entrado no Paraíso” (DELUMEAU, 1989 p. 61). As obras citadas foram sem dúvida, influenciadas por esse momento, onde o mundo então conhecido se expandia, onde, mesmo com os avanços técnicos, haviam pesadas repressões aos impulsos humanos e também uma certa desilusão com os avanços científicos. Esse cenário instigou algumas pessoas a refletir sobre o fim da vida, (re) ascendendo e as angústias de ordem escatológica, que retornavam a cada virada de século.

Dürer e Baldung Grien, também contribuíram para esse momento. Eles apresentaram uma postura nova e ousada frente à figura da Morte, onde “A morte não se contenta em tocar, discretamente, o vivo, como nas danças macabras¹⁵, ela o viola” (ARIES, 2003, p. 147). As obras apresentam uma Morte que, durante um olhar inicial, não se vale de sutileza alguma ao se relacionar com os vivos. Esse interesse pela evocação da morte, segundo Philippe Ariès (2003, p. 145-146) fica perceptível no mundo das fantasias¹⁶ do período.

As quatro obras tratadas neste capítulo sinalizam a existência um comportamento diferente ao retratar a morte. O *memento mori* ou “lembrar da morte”, é uma característica marcante nas obras centrais que serão interpretadas nessa aqui. No entanto, nelas não estão

¹⁰ Segundo Paoletti e Radke (2005 p. 287), Savonarola foi um frade dominicano que, preocupado com a luxúria e com os objetos que a representavam, buscou alertar a população florentina sobre os perigos de estar ligado a tais objetos. Foi enforcado ao ignorar a sua excomunhão.

¹¹ Obra que trata da tristeza ou da insatisfação que, mesmo com os avanços científicos e técnicos podem vir a acometer o ser humano.

¹² Onde Thomas More propõe um modelo de sociedade alternativa ideal.

¹³ Bula papal emitida em resposta às 95 teses de Lutero, exigindo sua retratação por parte das teses.

¹⁴ O Grande Cisma do Ocidente foi o momento em que, segundo Huizinga (1985, p.12), a Igreja Católica foi abalada pela disputa do reconhecimento e legitimidade de três papados.

¹⁵ A partir de 1425, difunde-se o tema da Dança Macabra que arrasta um séquito de pares formados cada um de um morto e de um vivo encarnando um "estado" da sociedade. Da Dança Macabra distinguem-se as representações da dança dos mortos nos cemitérios: os túmulos se abrem; os mortos, como cadáveres vivos, levantam-se, agitam-se e dançam. (SHIMITT, 1999 p. 237)

¹⁶ Nesse contexto, o autor refere-se especificamente à iconografia e literatura.

representados somente idosos, moribundos ou cadáveres estáticos, elas apresentam figuras jovens sendo alertadas pela Morte sobre a realidade do fato de que irão morrer.

Em 1495, o artista alemão Albrecht Dürer, publicou a xilogravura intitulada *Jovem atacada pela Morte* ou *O Violento* (Fig. 1). Esta representação da morte, apresenta um elemento central, uma jovem camponesa submetida aos abusos da Morte. “A morte é representada sob o disfarce de um homem terrivelmente magro, nu com o cabelo desarrumado, barba pegajosa, uma boca lasciva e olhos cruéis, violentando uma jovem mulher.”¹⁷ (PANOFSKY, 1955, p. 65-66). A jovem, por sua vez, tenta, lutar contra os abusos da Morte, enquanto é fitada, pela Morte, com um olhar cobiçoso. Ela é violentada enquanto se encontra em uma paisagem bucólica, cercada de vegetação e sobre uma estrutura de madeira rústica, ao fundo da imagem, é possível notar a presença de um lago, de uma montanha e de uma aldeia. Enfim, uma típica paisagem aldeã do período.

Figura 1 - A Jovem atacada pela Morte (1495)



Fonte: Site da Galeria Nacional de Arte de Washington, Estados Unidos da América.

Albrecht Dürer publicou, entre 1496 e 1498, uma outra xilogravura com uma temática semelhante, chamada de *Jovem casal espreitado pela Morte* (Fig. 2). No entanto, essa possui um “suave sentimento profético elegíaco”¹⁸ (PANOFSKY, 1955, p. 69). Elegíaco pois, remete à tristeza, a imagem de um jovem casal andando tranquilamente, em uma paisagem bucólica e

¹⁷ Em uma tradução livre de: “Death is represented in the guise of a hideously emaciated, naked man with dishevelled hair, stringy beard, a lustful mouth and cruel eyes, ravishing a young woman.” (PANOFSKY, 1955, p. 65-66).

¹⁸ Em uma tradução livre de: “softly elegiac feeling prophetic” (PANOFSKY, 1955, p. 69).

tranquila é sutilmente maculada com a visão de um cadáver decomposto segurando uma ampulheta. O cadáver sinaliza o que, inevitavelmente, virá a acontecer, no caso, a morte do casal.

O casal, jovem e bem vestido, caminha calmamente, o homem fita a mulher nos olhos e aparenta sinalizar o caminho que devem seguir, mas enquanto aproveitam esse momento de prazer, a Morte espreita atrás de uma árvore próxima, quase ofuscada pela perspectiva empregada pelo autor e pela maneira com que esconde toda a parte inferior do seu corpo na árvore.

Figura 2 - Jovem casal espreitado pela Morte (1496-8)



Fonte: Site do Museu de Arte de Dallas, Estados Unidos da América.

Hans Baldung Grien criou, em 1515, *A Morte e a Donzela* (Fig. 3). Nessa obra é possível identificar características eróticas e necróticas na relação entre a Morte e a jovem mulher que, nua, admira seu reflexo em um espelho, enquanto a Morte a abraça pelas costas. A Morte, diferente da jovem, usa uma mortalha, que se arrasta pelo chão. Diferente de Dürer, Baldung explora uma relação sensual entre as duas figuras. A morte não está atacando a jovem, pelo contrário, embora esteja exercendo um contato corporal considerável, a jovem não percebe sua presença e olha despreocupadamente para o espelho.

Figura 3 - A Morte e a Donzela (1515)



Fonte: Museu de Gravuras e Desenhos de Berlin. Alemanha.

Entre 1518 e 1520, Baldung Grien pintou *A Morte e a Mulher* (Fig. 4), mas dessa vez ele contemplou uma faceta mais agressiva da Morte, onde ela domina e morde/beija a face da jovem. Esta, por sua vez, está apenas com as coxas cobertas por um manto e tenta, horrorizada, segurar sua túnica. Diferente das outras obras, a morte é retratada nua, enquanto a jovem possui suas próprias vestes. O fundo escuro da obra e do próprio corpo decomposto da Morte, ressalta a figura feminina da jovem, que alva, com longo cabelo e com formas voluptuosas está sendo atacada e reage a esses abusos com uma face apavorada.

Figura 4 - A Morte e a Mulher (1518-20)



Fonte: Museu das Belas Artes da Basileia, Suíça.

Nessas quatro obras, a Morte nunca é retratada sozinha ela apenas está presente em função de um outro alguém, o vivo. Nas quatro representações, a Morte está totalmente dedicada à figura humana, ela não possui interesse em olhar, tocar ou possuir outro elemento presente nas representações. Durante essa primeira aproximação, foi possível perceber que o cadáver decomposto só existe devido à sua contraparte jovem e vivaz. Entretanto, embora interpretar essas quatro representações seja o foco dessa pesquisa, não é possível ignorar outras produções, de outros artistas.

Essas produções não estão isoladas dentro do recorte selecionado, outros artistas como Hans Holbein, Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, assim como Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien em outras de suas obras, também buscaram retratar o lado temerário presente no imaginário do período, contemplado monstros, doenças, demônios, quimeras, mortos e pecados.

No capítulo seguinte, busca-se relacionar algumas dessas demais produções acerca da morte, datadas do final do século XV até meados do XVI. A análise aponta para a existência de características que revelam uma percepção comum ao retratar a morte no período, e favorecem o contraste com as obras de Dürer e Baldung, que são objeto central de interesse nesse trabalho, reforçando sua originalidade e singularidade.

3. LEMBRE-SE QUE IRÁ MORRER: O SENTIDO DIDÁTICO DAS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NOS SÉCULOS XV E XVI

A intenção desse capítulo é relacionar o conceito de *memento mori*, *vanitas* e *ars moriendi* com as obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien, articulando o resultado dessa relação com outras obras, de outros artistas, produzidas no mesmo período. Segundo Johan Huizinga (1985, p.104), durante os séculos XIV e XV se atribuiu grande valor à reflexão acerca da morte. O que se pretende com esse capítulo é expor consistência e o surgimento de uma nova forma de pensar e ver a morte, sobretudo nos territórios germânicos, mas também em territórios vizinhos, por onde haviam intensos contatos culturais.

O capítulo contemplará uma apresentação e articulação de produções artísticas paralelas as de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. Em seguida, os conceitos de *memento mori*, *vanitas* e *ars moriendi* serão incluídos nas discussões, com o intuito relacioná-los com as obras e evidenciar a existência de uma tradição perene no imaginário do período.

No capítulo anterior foi trabalhada a ideia de uma nova forma de retratar a morte, por Baldung e Dürer. No entanto, embora inovadoras, não eram as únicas. Hans Holbein¹⁹ (1497-98 – 1543), outro pintor alemão também expôs sua preocupação com a morte, em duas séries de xilogravuras, publicadas no livro *Les Simulachres & Historiées Faces de la Mort avtant elegantment pourtraictes, que artificiellement imaginées* (1538) ou, como é mais conhecido, *A Dança da Morte*.

¹⁹ Também conhecido como Hans Holbein, o Jovem.

Figura 5 - O Nobre (1538)



Fonte: Biblioteca digital Gallica.

Na xilogravura *O Nobre* (Fig. 5), de Holbein, um cadáver decomposto tenta veementemente destituir o nobre de seus pertences, enquanto o outro resiste estavelmente aos avanços da Morte brandindo sua espada. Ao fundo, é possível notar uma paisagem bucólica e uma ampulheta que quase fica alheia à cena, se não estivesse ali para alertar quanto a inutilidade de resistir à Morte, pois o fim é certo. Ato semelhante também ocorre em uma pintura de Hieronymus Bosch.

O holandês Hieronymus Bosch (1450 – 1516), pintou as obras *A Morte e o Avaro* (1485-90) (Fig. 6) e *O Jardim das Delícias* (1504) (Fig. 7). Ambas se referem, em última instância, a um tema em comum, a morte. Entretanto, elas o contemplam de maneiras muito diferentes, a primeira aborda o momento da morte, quando a Morte se aproxima do moribundo em seu leito para conduzi-lo para a eternidade, e a segunda reporta-se à própria continuidade da vida, em outro plano, na eternidade. Ernest Gombrich (2000, p. 252), definiu a produção do artista como uma forma concreta de representar os medos do homem medieval, mas o autor também ressalva que essa representação concreta se dá, principalmente, em virtude de um momento que favorece, tecnológica e culturalmente, a produção de tais obras.



Figura 6 - A Morte e o Avarento (1485-90)

Fonte: Site da Galeria Nacional de Arte de Washington

A pintura *A Morte e o Avarento* (Fig. 6), traz elementos que se diferem dos de Baldung e Dürer, principalmente por a cena retratada na produção não ocorrer em um local totalmente subjetivo, aqui as personagens se encontram no “quarto do moribundo”. Em um capítulo homônimo da *História da morte no ocidente*, Philippe Ariès define as representações de leitos de morte da seguinte maneira:

O moribundo está deitado, cercado por seus amigos e familiares. [...]. Mas sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não vêem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo, que, aliás, o contempla com um pouco de inquietude e indiferença (ARIÈS, 2003, p. 50)

Esse espetáculo reservado ao moribundo é retratado de uma forma singular, por parte de Bosch, na tela não estão presentes os “cortejos do Além”, como é de costume em outras produções semelhantes. Aqui, enquanto a Morte se prepara para desferir a flechada final no avaro, vários diabretes se apressam para saquear os bens que estão próximos dele, enquanto ele tenta, inutilmente, impedir o saque. Enquanto isso, um anjo tenta sinalizar o caminho da

redenção para o moribundo, no entanto, a atenção dele está sendo atraída apenas pela bolsa de moedas à sua frente. Nesse momento ele deve escolher, ou as riquezas terrenas ou a salvação.

Figura 7 - O Jardim das Delicias (1490-1500)



Fonte: Site da Galeria Nacional de Arte de Washington.

Já em tríptico *O Jardim das Delicias* (Fig. 7), está manifestada, em cada uma das telas, respectivamente a gênese, um mundo entregue à luxúria e a consequência de viver nesse mundo, o inferno. Adão e Eva são apresentados no painel da esquerda, cercados de animais em uma paisagem natural, a situação muda totalmente na tela central, onde uma multidão de pessoas está entregue à exaltação dos prazeres mundanos, cercados de animais fantásticos e no painel à direita, está exposto triste fim dos descuidados que permaneceram entregue à luxúria. As três telas não possuem representações da morte como um ente, a intenção dessas obras está mais voltada ao alertar. Peter Burke (2010, p. 153), aborda o uso didático da pintura, nas paredes das igrejas, como sendo formas alternativas de representar o que está presente na bíblia, comportamento que surge anteriormente e se faz muito presente durante a Renascença.

Pieter Bruegel (1525-30 – 1569), considerado por Gombrich (2000, p. 270) como um dos maiores mestres flamengos de seu tempo e reconhecido por seus retratos alegres da vida campesina. Uma de suas obras mais famosas é a tela. *Casamento aldeão* (1566-9)²⁰, onde ele

²⁰ BRUEGEL, Pieter. **Casamento aldeão**. 1566-9. Museu de História da Arte de Viena. Óleo sobre tela. Disponível em: < <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/peasant-wedding/hgGvote2WI8P3w?hl=pt-br&projectId=art-project> > Acesso em: 04 abr. 2016.

retratou uma típica festa camponesa. Em *O Triunfo da Morte* (1562-3) (Fig. 8), retratou um exército de cadáveres decompostos atacando os vivos, que por onde passam deixam um rastro de destruição.

Figura 8 - O Triunfo da Morte (1562-3)



Fonte: Site do Museu Nacional do Prado de Madrid.

A experiência da produção de *Casamento aldeão*, posterior ao *O Triunfo da Morte*, assinala a preocupação do artista em retratar as inquietações das pessoas mais humildes. Pois, “[...] na vida rústica a natureza humana estava menos disfarçada e coberta por um verniz de artificialismo e convenção do que a vida e as maneiras dos cavalheiros[...]” (GOMBRICH 2000, p .271). A natureza humana contemplada por Pieter Bruegel está no desespero das pessoas humildes e no pavor estampado no rosto dos nobres. Diferentemente de Bosch (Figura 6), a Morte ocupa um lugar próximo dos vivos. Na obra de Bruegel, um exército de cadáveres decompostos ataca violentamente os vivos, não manifesta preocupação com alguma distinção entre as pessoas, saqueia nobres, mata soldados, e assusta o bufão, que busca refúgio em baixo de uma mesa. De fato, é impossível escapar do cenário implacável, os vivos caem na rede da Morte, como peixes.

Figura 9 - O Triunfo da Morte (1562-3) - Detalhe



Fonte: Site do Museu Nacional do Prado de Madrid.

À direita na obra, encontra-se uma caixa, cercada por esqueletos ambulantes segurando gigantescos escudos com cruzes gravadas semelhante aos usados nas cruzadas, a própria caixa apresenta uma cruz em sua tampa, uma possível rota de fuga? Pouco provável, já que são os mesmos esqueletos mantêm a tampa aberta. Outra característica ainda mais marcante aparece, um esqueleto aparece tocando dois tambores, assim como nas *danças macabras*, similar ao ocorrido na obra de Bosch.

A proposta de Pieter Bruegel é diferente da de Bosh e Holbein²¹. Segundo Charles Cuttler (1973, p. 475), *O Triunfo da Morte* é uma enciclopédia de variedades e possibilidades de encontrar a morte. Pois, a Morte retratada não escolhe suas vítimas individualmente ou segundo seus pecados, ela chega a todos e, possivelmente, no mesmo momento, já que é possível constatar, no horizonte, a atuação do exército de cadáveres ambulantes em regiões mais distantes.

As obras apresentadas nesse capítulo seguem uma tendência, todas advertem as pessoas quanto à eminência da morte. Elas se enquadram nessa “categoria” pois em todas as obras citadas “o pecado é certamente contrário às regras da razão” (DELUMEAU, 2003, p.362). Ou seja, as pessoas devem atentar para a consequência de uma vida desregrada,

²¹ Apenas se tratando da imagem selecionada, pois ela é parte de um conjunto maior de ilustrações que contemplam não somente a aristocracia, mas vários extratos da sociedade.

voltada apenas aos prazeres. Essas são algumas das características de uma obra com o intuito de fomentar o tema *memento mori*.

“Lembre-se da morte” ou “lembre-se de que vai morrer”, essas são algumas das traduções atribuídas ao termo latino *memento mori*. Philippe Ariès (2003, p. 144), define o termo como sendo algo produzido com o intuito de horrorizar. No entanto, muito mais do que horrorizar, o termo tem um caráter didático implícito acentuado. O nonagésimo salmo da bíblia cristã pode explicitar uma parte da noção de morte e morrer do período, “Ensina-nos a contar nossos dias, para que tenhamos coração sábio” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Salmos, 90-89, 12) ou seja, tenha conhecimento da fragilidade de sua vida, para assim ficar preparado para sua própria morte²².

O caráter moralista do tipo de *memento mori*, apresentado por Baldung e Dürer, se diferenciam das chamadas danças macabras anteriores, agora não é mais um cadáver que guia os vivos moribundos para o túmulo, como na obra de Hans Holbein. Agora, o ente da morte ou se aproxima indiscretamente da figura viva ou quase desaparece frente ao florescimento vivaz da juventude e dos prazeres. Para Johan Huizinga:

a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo; o pensamento religioso imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral. (HUIZINGA, 1985, p. 108)

A “dança macabra” ou, no original, em francês, *danse macabre* representa um conjunto de elementos que formularam uma concepção alegórica da morte, em que esta busca alertar e assustar os interlocutores das obras, ação que se assemelha à postura da Morte retratada nos documentos utilizados nessa pesquisa. Johan Huizinga ressalta: “Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões” (HUIZINGA, 1985, p. 109-110). A figura da Morte também é representada como um ente nas danças macabras, geralmente um cadáver decomposto que entra em conflito com a figura representativa do ser vivente. Esse conflito não ocorre por acaso, a cisma da Morte com o vivo nas imagens tem uma motivação muito explícita, a vaidade.

²² Aqui não se faz uma referência a chamada *morte domada*, de Philippe Ariès.

A tradição judaica, registrada no livro de Eclesiastes já proclamava: “Vaidade das vaidades, diz Coélet, vaidade das vaidades, tudo é vaidade.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Eclesiastes, 1, 2). Esse trecho do provérbio, segundo Maria Berbara (2013, p.43), deu origem ao gênero iconográfico *vanitas*. O gênero tem o intuito de demonstrar a fragilidade da vida frente a inexorabilidade da morte, diferentemente das danças macabras, esse gênero apresenta grande foco em evidenciar as futilidades humanas e dos perigos dos prazeres excessivos.

O gênero *vanitas*, alcançou seu auge durante o século XVII, onde representações pictóricas de caveiras, flores, frutas e ampulhetas prevaleceram. Os *vanitas* de Baldung e Dürer, são obras anteriores, ainda no período inicial do estilo, que não tomam esses objetos como parte fundamental de suas obras, mas sim representações em forma de personagens que interagem um com o outro, diferente do que ocorre nas obras de natureza-morta²³. No entanto tanto o *memento mori*, quanto o gênero *vanitas*, fazem parte de um movimento pictórico mais amplo, as *ars moriendi*.

Por *ars moriendi*, em uma tradução livre, se entende “a arte de morrer”. Entretanto, Philippe Ariès (2003, p. 50) as contempla como representações da maneira do “bem morrer”. Para ilustrar sua tese, o autor se utiliza de representações de leitos de morte, que se assemelham a de Hieronymus Bosch (Figura 6), onde as forças do Além se apresentam para julgar o destino do moribundo. Segundo Ariès, “O moribundo verá sua vida inteira, tal como está contida no livro, e será tentado pelo desespero por suas faltas, pela “glória vã” de suas boas ações, ou pelo amor apaixonado por seres e coisas.” (ARIÉS, 2003, p. 52). Portanto, as *artes moriendi* se propõem a oferecer uma reflexão sobre a morte e o morrer pois “Uma boa morte resgatava todos os erros” (ARIÉS, 2003, p. 54). Concepção essa, intimamente ligada ao conceito de *vanitas*.

As produções articuladas aqui, apresentam tanto características de *memento mori*, quanto de *vanitas*, característica que as tornam difíceis de enquadrá-las, preferencialmente, em um gênero em detrimento de outro. Entretanto, mesmo com essas ambiguidades de classificação, a produção suntuosa desse tipo de obra, sendo que os próprios Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien possuem outras obras com temáticas semelhantes²⁴, é um fragmento de um cenário mais amplo, onde o homem da época estava preocupado com o assunto, de maneira vibrante e singular.

²³ Estilo mais conhecido do gênero *vanitas*.

²⁴A *Morte e o Lansquenete* (1510), *Apocalipse* (1497-8) e *Cavaleiro, Morte e o Diabo* (1513), de Dürer, e *O cavaleiro, a jovem e a Morte* (1505) e *As três idades do homem e a Morte* (1539), de Baldung Grien.

4. O CADÁVER DECOMPOSTO: AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM HANS BALDUNG GRIEN E ALBRECHT DÜRER

As representações de Bosch, Bruegel e Holbein se aproximam de uma cosmovisão escatológica que permeou o fim do século XV e início do XVI. Para Jean Delumeau (2009, p.302), os surtos de peste, as revoltas frequentes e o medo da fome, de fato atormentaram os contemporâneos do período. No entanto, foi em um período mais amplo, entre 1348 a 1660 que as grandes desgraças aconteceram. A peste negra, a Guerra dos Cem Anos, a ameaça turca, o Grande Cisma, as reformas religiosas e os reflexos da ascensão do protestantismo provocaram o desenvolvimento de uma nova forma de exprimir as angustias daquele momento.

Esse panorama acompanha também as obras de Dürer e Baldung. Mas, como salientado anteriormente, as suas representações da morte destoam das dos outros artistas. Dürer e Baldung, retrataram a morte não como um fenômeno distante e fantástico, nas suas obras a morte toma o uma forma definida, ela é “a” Morte, um ente único e intimamente ligado ao ser humano. Frente a isso, o desafio seguinte proposto à essa pesquisa é, justamente, entender como essas apresentações se fizeram diferenciadas.

O ponto inicial dessa próxima etapa partirá da mudança na percepção e representação da morte, iniciada por Dürer e ininterrompida por Baldung. Diferentemente de Bosch, Holbein e Bruegel, que apresentaram a Morte de forma mais caricata, aproximando-a das *danças da morte* anteriores. Dürer e, principalmente, Baldung a mostraram de maneira mais próxima do vivo e representada por um único ente. É provável que essa percepção tenha sido desenvolvida pelos dois artistas, frente a sua percepção singular do período dinâmico em que ambos viviam.

Para auxiliar nesse exercício, o conceito de *significado intrínseco*, apresentado por Erwin Panofsky, terá um papel central. Segundo Panofsky (1997, p.63), entender o *significado intrínseco* é entender como as tendências da mente humana foram expressas através de temas e conceitos. Logo, ao tentar identificar o *significado intrínseco* de uma obra, estamos mais próximos de entender o contexto de sua produção.

4.1 A MORTE

Philippe Ariès (2010, p. 146), afirma que a morte, no século XVI, tornou um objeto de fascínio. Um objeto de fascínio que precisou ser abordado de outra forma, pois os homens não são mais os mesmos de antes. Dürer e Baldung entenderam isso, mas mais do que entender, eles podiam fazê-lo ao expressar isso por meio de suas produções. Para Gombrich,

[...] os grandes artistas "clássicos" tinham iniciado e encorajado novas e originais experiências; a sua própria fama, e o crédito que desfrutaram em seus últimos anos de atividade, capacitaram-nos a ensaiar efeitos novos e nada ortodoxos na composição ou nas cores, e a explorar novas possibilidades da arte (GOMBRICH, 2000, p. 255)

Albrecht Dürer já possuía, em 1495, sucesso em sua carreira de pintor e gravador, sendo comissionado por Frederico, o Sábio, Príncipe de Saxônia (HAND, 1941, p. 49). Embora ainda não fosse totalmente reconhecido pela Europa, como ocorreu em 1498, com a publicação da xilogravura *Apocalipse*. O mesmo ocorre com Baldung Grien, o artista já comandava seu próprio ateliê, em 1509 (HAND, 1941, p. 12). Esses artistas ousaram, pois, dispunham de reconhecimento e recursos para isso. No entanto, até mesmo os outros três artistas, referidos no capítulo anterior, também dispunham ou iriam dispor de recursos semelhantes, mas não fizeram assim como Dürer e Baldung. Até porque se dedicaram a temáticas diferentes.

A ousadia de Dürer e Baldung, permitiu a eles retratarem a Morte de formas diferentes e em diferentes situações. Em *Jovem atacada pela Morte* (Fig. 1), Dürer não apresenta a mesma sutileza de *Jovem casal espreitado pela Morte* (Fig. 2). As duas Mortes, além de possuírem aparências diferentes, agem de maneiras totalmente distintas. O *vanitas* se faz presente de duas maneiras distintas nas obras, na primeira a Morte, representada por um velho viola a jovem, com agressividade e dominância, enquanto na outra, ela, resguardada, observa a vivacidade do casal.

Figura 10 - Jovem casal espreitado pela Morte (1496-8) - (Detalhe)



Fonte: Site do Museu de Arte de Dallas, Estados Unidos da América.

As representações de violações são recorrentes no período, assim como Perséfone, Io, Europa, Helena e, o menos conhecido, Ganímedes²⁵. No entanto, em nenhuma dessas representações está presente uma postura de atrito tão acentuado como na produção de Dürer, a imagem possui uma abordagem diferente das demais. Para ele, não existe espaço para alegorias sutis, como as citadas acima, os movimentos leves delas são substituídos por movimentos decididos e fortes, com o intuito de apenas satisfazer os seus desejos.

Figura 11 - A Jovem atacada pela Morte (1495) - (Detalhe)



Fonte: Site da Galeria Nacional de Arte de Washington, Estados Unidos da América.

²⁵ABBATE, Niccolò dell'. **The Rape of Ganymede**. 1545. Desenho. Disponível em: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.75802.html>> Acesso em: 10 jul. 2016

A jovem mulher é assediada por uma figura que contrasta com sua jovialidade e ainda mais com sua expressão corporal. O rosto da jovem está transfigurado, frente ao olhar inescrupuloso da Morte. O mesmo espanto está presente na obra *A Morte e Mulher* (Fig. 4), de Baldung, o mesmo horror é compartilhado entre a pálida mulher e a jovem da cena anterior. Entretanto, uma atitude não é compartilhada, enquanto a primeira luta com voracidade para se desvencilhar do abraço da Morte, a segunda está totalmente submetida, com a mão esquerda o cadáver segura a mulher pelo flanco e com a direita puxa os cabelos da pálida vítima, para dar-lhe seu beijo funesto.

Figura 12 - A Morte e a Mulher (1518-20)



Fonte: Museu das Belas Artes da Basileia, Suíça.

A mesma mulher, aparece vestida com o que, em uma primeira aproximação, se parece com um véu. Entretanto, possivelmente trata-se de uma mortalha, a mesma mortalha aparece nas obras de Bruegel e Bosch, sendo utilizada para práticas funerárias. Jean Claude Schmidt (1999, p. 239), trata de uma outra obra de Hans Baldung Grien, intitulada *A Morte e a Donzela* (Fig. 3), nela a figura do vivo é substituída por uma jovem pálida recém morta, essa jovem tenta, inutilmente, correr da Morte, mas essa a segura com uma mão pelo braço, enquanto a outra segura uma ampulheta.

A descrição de Jean Claude Schmidt justifica, ao menos parcialmente, a suposição de que Baldung repetiu essa intenção em *A Morte e a Mulher* (Fig. 4). Além disso, a própria Morte aparece utilizando uma peça semelhante em algumas das outras obras. Entretanto, a mortalha utilizada pela Morte é claramente diferente da utilizada por sua vítima. Enquanto uma é, normalmente, alva e com aparência mais espessa, a da Morte é escurecida e parcialmente rasgada, nas representações de Dürer e Baldung, coisa que não ocorre na de

Bosch. Bruegel, confirma a hipótese da mortalha ao retratar defuntos e cadáveres ambulantes envoltos na peça

Figura 13 - O Triunfo da Morte (1562-3)



Fonte: Site do Museu Nacional do Prado de Madrid.

As vítimas da Morte também apresentam permanências em suas características representativas. Nelas uma presença constante da figura feminina, retratada em um momento específico de sua vida, a juventude. Segundo Delumeau (2009, p. 520-522), a Renascença foi uma época que redescobriu a beleza do jovem corpo feminino, mas também se preocupou com os mistérios perigosos dele. Perigosos, pois o fascínio e a repulsa pelo corpo da mulher permeia a cosmovisão do período. Nada se perde em destacar que todos os artistas citados nessa monografia são homens, e como homens, também estavam suscetíveis à curiosidade em torno da mulher. Entretanto, foram Dürer e Baldung que exploraram a relação entre essas duas personagens que fomentaram os medos da época, a Morte e a mulher.

A figura da mulher também aparece em *A Morte e a Donzela* (Fig. 3), mas com um elemento extra, além da Morte, a jovem mulher aparenta estar mais preocupada com seu reflexo no espelho. Representações de mulheres se observando em espelho são comuns no período e tradicionais nos *vanitas*²⁶. Ao olhar para o espelho, a jovem tem sua atenção totalmente voltada para sua própria imagem, desconsiderando tudo que à cerca. A preocupação com a beleza e a vivacidade atormentam essas jovens tanto quanto a Morte que, delicadamente as espreita.

²⁶ Bellini, Giovanni. *Young Woman at Her Toilette*. 1515. Óleo sobre madeira. Disponível em: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/young-woman-at-her-toilette/dQE6qBYljWU39A>> Acesso em: 10 jul. 2016

Figura 14 - A Morte e a Donzela (1515) - (Detalhe)



Fonte: Museu de Gravuras e Desenhos de Berlin. Alemanha.

Esses tormentos da relacionados à morte não surgem sem uma razão definida. Segundo Jean Delumeau, os medos, relacionados a determinados temas, “ eram quase cíclicos, voltando periodicamente com as pestes, as penúrias, os aumentos de impostos e as passagens dos guerreiros” (DELUMEAU, 2009, p. 43). Essas representações revelam parte da angústia experimentada por aqueles que viviam na época, mas é também mais do que isso, elas são uma maneira de propagar e manter esses medos, como discutido no capítulo anterior. Ao retratar temáticas relacionadas à morte, o artista também reafirma, materializa e expande a sua percepção da situação.

O recurso utilizado por Dürer e Baldung para representar a morte é o cadáver decomposto, pois “[...] a preocupação da lembrança e o pensamento da fragilidade em si não satisfaz a necessidade de exprimir com violência o arrepio causado pela morte. A alma medieval exige uma incorporação mais concreta do perecível: o cadáver que apodrece. ” (HUIZINGA, 1985, p. 105). As representações de cadáveres são, comumente, relacionadas à morte, pois:

Os tratados do desprezo do mundo tinham, desde há muito, evocado os horrores da decomposição, mas foi somente nos fins do século XIV que a arte pictural, por seu turno, tomou conta do motivo. Para transmitir os horríveis pormenores da decomposição necessitava-se de uma força de expressão realista que só por volta de 1400 a escultura e a pintura atingiram. (HUIZINGA, 1985, p. 105)

O cadáver decomposto é um elemento que choca e contrasta, nas as representações selecionadas, mas talvez sua relação com a personagem viva não seja apenas de contraste, no sentido empregado até agora, onde a jovem simboliza a beleza e a Morte é ser repugnante. No

entanto, é possível que o cadáver decomposto, símbolo da fragilidade da vida e também da transitoriedade da aparência, também possua um outro significado. Segundo Huizinga, tratando das representações da morte do século XV ao XVI, elas “[exibem] os horrores que esperam toda a beleza humana, já ocultos sob a superfície dos encantos corporais” (HUIZINGA, 1985, p. 106). Sendo assim, a Morte não é somente o oposto da beleza e da jovialidade, a relação também pode ser drasticamente diferente.

4.2 UMA OUTRA MORTE

Tomando a ideia de Huizinga, para a interpretação da representação específica do ente da morte, nada impede ao cadáver decomposto representar a beleza humana, a Morte nos é apresentada de uma maneira “crua”, despida de seus “encantos” e determinada a despir os vivos também. Os encantos são as vaidades, são as superficialidades do corpo, os jovens se deleitam com eles, esquecem que perante a morte nada disso importa, pois, assim como retratou Bruegel, em *O Triunfo da Morte* (Fig. 8), ela atinge a todos os descuidados. Como uma relação dialética em que o corpo jovem, belo e exuberante já contém em si os germes da degradação e decomposição.

A Morte é retratada como um cadáver em decomposição para chocar, mas também sinalizando que, a verdadeira beleza humana está no interior do ser. As Mortes descarnadas, não estão preocupadas em saciar os seus desejos, como acontece em *Jovem atacada pela Morte* (Fig. 1), xilogravura onde a Morte não tem a forma de um cadáver decomposto, pois preserva seus traços humanos e também seus instintos e desejos.

Seguindo esse caminho, a pele, os olhos, a boca e o cabelo humano são catalizadores das vaidades, ao permanecer com essas características humanas, a Morte passa a sofrer dos mesmos males que os vivos, a tentação é um desses. As vaidades também estão presentes na Morte, o intuito da Morte, em *Jovem atacada pela Morte*, é diferente do presente em outras representações. É por ter traços humanos exteriores que ela sente o impulso de possuir à força a beleza da jovem, atitude semelhante ocorre em *As idades do homem e a Morte* (Fig. 15), de Baldung.

Figura 15 - As idades do homem e a Morte (1541-4)



Site do Museu Nacional do Prado de Madrid.

Em *As idades do homem e a Morte*, está representada cena que pode ser interpretada, tendo em vista a possibilidade da Morte não possuir apenas seu significado didático, explorado no capítulo anterior, mas também uma intenção diferente. Na tela, a personagem representativa da velhice aparece puxando a única vestimenta da jovem. Esta, por sua vez, tenta mantê-la junto ao seu corpo e a Morte aparece de braços dados com a velhice, segurando uma lança quebrada e uma ampulheta. Enquanto a velha olha para a jovem, repousa uma mão pelo ombro dela e com a outra puxa a o tecido, assim como como faz a Morte na obra de Dürer.

As duas alegorias, tanto a Morte “personificada”, de Dürer, e a representação de velhice, de Baldung, conservam o mesmo comportamento frente à personagem mais jovem, o de destituir e possuir, fazem isso pois, ainda possuem sentimentos e angústias humanas. Entretanto, na obra de Baldung algo diferenciado ocorre, a Morte ali aparece de braço dado com a velha e, mais do que isso, fazendo menção de ir para um local em direção oposta à jovem, como se fosse importante afastar as duas personagens. Esse comportamento sinaliza a possível existência de uma preocupação da Morte para com o vivo.

Talvez o beijo funesto da Morte, no detalhe de *Jovem atacada pela Morte* (Fig. 11) não seja assim tão mau. Embora a jovem continue sendo suprimida, a Morte possivelmente também pode tentar acalenta-la, como se a confortasse frente à inegável morte dela. A preocupação da Morte também pode ser percebida em *A Morte e a Donzela*, alí também é

possível perceber a representação por um outro viés, onde, a Morte, luta para chamar a atenção da jovem que está totalmente voltada ao espelho. O espelho representa os horrores, as futilidades, as vaidades e a Morte, despida desses subterfugios apresenta uma possibilidade de salvação para a a jovem vaidosa. Ela indica um caminho para uma potente e, ao mesmo tempo, consiente forma de viver.

4.3 UMA NOVA MORTE, PARA NOVOS HOMENS

Refletir sobre uma forma potente de vivaz é importante para uma sociedade preocupada com temas escatológicos. Como abordado anteriormente, o ocidente, entre meados do século XIV até meados do XVII foi marcado por diversas perturbações, conflitos e pela insegurança, mas ao mesmo tempo houve, segundo Jean Delumeau (2009, p.302) “angústia e dinamismo”. No entanto, esses dois termos não podem ser tomados como opostos.

Foi esse dinamismo que possibilitou as mais diversas manifestações da angústia, seja nas artes visuais, com Dürer e Baldung, ou na literatura, com Cervantes e Erasmo. O avanço técnico presente em alguns elementos da sociedade ocidental suscitou e incitou novas formas de retratar as angústias sentidas por aquelas pessoas.

Como abordado anteriormente, as representações da morte retratando cadáveres segurando ampulhetas surgem no século XIV. Entretanto, não é apenas isso, a Morte apresentada por Dürer e Baldung se difere das representações anteriores. Essas, retratavam, em sua maioria de cenas de morte no leito, onde o moribundo estava acompanhado de um cortejo de pessoas que compartilhavam sua dor, algo semelhante ocorre em *A Morte e o Avarento* (Figura 6). No entanto, essas representações anteriores contemplavam o *memento mori*, *vanitas* e a *ars moriendi* sob uma abordagem e com um intuito diferente, inclusive poucas vezes representaram a própria Morte.

Dürer e Baldung, retratam uma morte personificada, que em nada se assemelha com as cenas de morte do leito. No entanto, se tratando das representações que surgem no século XIV, “É digno de notar-se que a exortação piedosa a que se pense na morte e as exortações profanas a que se aproveite o melhor possível a juventude quase se encontram.” (HUIZINGA, 1958, p. 106). Logo, essa “nova Morte”, que surgiu no período, demonstra a convergência da angústia sentida por aquelas pessoas, sob e com um novo e dinâmico olhar. Onde, a reflexão sobre o morrer se une à reflexão, na juventude, sobre a vida. Em um período com guerras,

pestes, ameaças e reformas, o pensar sobre a morte não o leva a teme-la, pensar sobre a morte é refletir sobre a sua conduta em vida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, procuramos interpretar representações da morte de Dürer e Baldung, na Alemanha do final do século XV até meados de XVI. A intenção era entender as razões que motivaram a produção de tais obras e como as obras representaram esses ensejos. Para isso, foram analisadas quatro obras principais, que possuem carácter representativo da morte. Observou-se que as representações, embora distintas, possuíam algumas similaridades, sinalizando a existência de um comportamento comum, relacionado ao pensar e representar a morte, existente no recorte selecionado.

O primeiro aspecto trabalhado foi uma descrição das fontes utilizadas na pesquisa e uma apresentação da biografia de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. As fontes são todas representações da morte produzidas por esses dois artistas e são vestígios de uma forma de ver, sentir, pensar e retratar o momento vivido por esses dois artistas.

Essas quatro obras foram articuladas com outras, produzidas por outros artistas do mesmo período, com o intuito de entender e cogitar uma forma de ver e entender o mundo perene na sociedade da época. Para auxiliar essa proposta, todas as obras articuladas nesse momento, foram relacionadas com os conceitos *memento mori*, *vanitas* e *ars moriendi*. A partir dessa relação, foi possível perceber que não apenas Dürer e Baldung estavam preocupados com a morte, Bosch, Bruegel e Holbein também se dedicarão a alertar quanto a eminência da morte e quanto aos perigos de viver entregue às vaidades. Entretanto, a partir desse exercício foi possível perceber que Dürer e Baldung, embora não fossem os únicos a se dedicar ao retratar a Morte, como um ente, o faziam de forma diferente. Surgiu então a necessidade de investigar o que fazia essas representações singulares. Enfim, a morte é tema presente na sociedade de então, e é justamente por ser assim tão próxima (já que os meios de se evitá-la, no que se refere especialmente às inúmeras epidemias eram inexistentes) que foi interesse não só de clérigos, mas de artistas em geral, próximos ou não da Igreja.

Foi tentando entender como as representações de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien se faziam diferenciadas que a presente pesquisa cogitou a possibilidade de que a Morte, retratada por esses dois artistas, não é dotada apenas de sua natureza violenta e usurpadora. Tomando como pressuposto a ideia de Huizinga, em *O Declínio da Idade Média*, foi ponderada uma segunda interpretação para a Morte retratada. Onde, o cadáver decomposto não seria apenas o arauto do medo e do desespero, mas também uma personagem que se preocupa com os vivos.

Essa ambiguidade, presente no comportamento da personagem Morte, também é um reflexo do momento vivido. Um período que, mesmo hedonista, onde os prazeres eram exaltados, também alertava quanto aos perigos de viver uma vida de prazeres desregrados, que mesmo exaltando a figura humana, retrata um ente que ilustra a fragilidade da vida humana e que embora valorize a lógica e a razão, fomenta o medo da danação eterna. Logo, é improvável que uma Morte imaginada pelas pessoas do período assumisse apenas uma conduta para com os vivos.

Essa Morte é dinâmica, inveja e exalta a beleza do corpo jovem e despreocupado e protege e ataca os incautos, que se deleitam com a luxúria e com as vaidades. Logo, o clima elegíaco em *Jovem casal espreitado pela Morte* talvez não seja tão digno de tristeza e lamento, a cena retratada também pode ser uma exortação da alegria. Onde, a presença do ente da morte sinaliza que, embora a morte seja inevitável, a possibilidade de salvação ainda existe e é por haver esperança que são exatamente os jovens os representados.

6. REFERÊNCIAS

Obras de Arte

BALDUNG, Hans. **Der Tod und die Frau**. 1518-20. Óleo sobre tela. Disponível em: < <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1030&viewType=detailView> > Acesso em: 06 abr. 2015.

_____. **Tod und Mädchen**. 1515. Desenho. Disponível em: < <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=934659&viewType=detailView> > Acesso em: 06 abr. 2015.

_____. **Las Edades y la Muerte**. 1545. Óleo sobre madeira. Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c> > Acesso em: 15 abr. 2016

BOSCH, Hieronymus. **A morte e o Avarento**. 1485-90. Óleo sobre tela. Disponível em: < <https://www.nga.gov/collection/gallery/gg39/gg39-41645.html> >. Acesso em: 13 set. 2015

_____. **Tríptico del jardín de las delicias**. 1490-1500. Óleo sobre madeira. Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> > Acesso em: 20 set. 2015

BRUEGEL, Pieter **O Triunfo da Morte**. 1562-3. Óleo sobre tela. Disponível em: < <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc> >

DÜRER, Albrecht. **The Promenade**. 1496-97. Xilogravura. Disponível em: < <https://www.dma.org/collection/artwork/albrecht-d-rer/promenade> > Acesso em: 06 abr. 2015.

_____. **The Ravisher**. 1494. Xilogravura. Disponível em: < <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.6570.html> > Acesso em: 06 abr. 2015.

HOLBEIN, Hans. **Les Simulachres & Historiées Faces de la Mort avtant elegamntment pourtraictes, que artificiellement imaginées**. 1538. Lvgdvni Melchoir e Gaspar Trechsel: Lyon. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609551c/f1.image> > Acesso em: 06 abr. 2015.

Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

BERBARA, Maria. A outra idade das trevas. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, n. 98, p. 38-43, nov., 2013.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O Renascimento italiano**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

_____. **Testemunha ocular: História e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CUTTNER, Charles. **Northern Painting from Pucelle to Bruegel**. Nova Iorque: Holt Rinehart & Winston, 1973.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. **História do Medo no Ocidente (1300-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Pecado e o Medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. (trad. Álvaro Lorencini). Bauru, SP: EDUSC, 2003.

Delumeu reforma

_____. **Nascimento e Afirmação da Reforma**. São Paulo: Pioneira, 1989.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. São Paulo: Ltc, 2000.

HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1985.

PAOLETTI, John; RADKE, Gary. **Art in Renaissance Italy**. Pearson, 2005.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva: 1976. p. 47-87.

_____. **The Life and Art of Albrecht Dürer**. Princeton: Princeton University Press, 1955.

SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.