

Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem.

PATRÍCIA MARQUES DE SOUZA¹

“Em tudo o que fizeres, lembra-te do teu fim, e jamais pecarás” (Eclo 7, 40). Esta passagem bíblica assumiu um caráter de máxima nos séculos XIV e XV: a Igreja e, sobretudo, as ordens mendicantes (franciscanos e dominicanos), exortavam os fiéis para a necessidade constante de reflexão e preparação para o momento da morte, através da pregação² dos sermões em língua vernácula e na contemplação de imagens religiosas. Com efeito, a partir do século XIV, acreditava-se que o fiel iria rever sua vida inteira antes da separação do seu corpo e de sua alma e, que as atitudes realizadas neste momento final, seriam fundamentais para dar conclusão à sua vida. Neste período, portanto, lembrar-se da morte é, sobretudo, refletir e preparar-se para este momento.

O recorte temático desta pesquisa se refere à grande importância dada à hora do trespasse, vista como um momento de tensão, na sociedade cristã medieval. A insistência em lembrar-se do fim foi uma das formas encontradas pelo clero para que a morte fosse vista como algo iminente e concreto tornando necessária uma autoanálise e mudança de atitudes por parte do fiel. Neste sentido, este trabalho se propõe a realizar uma análise iconográfica referente à representação dos minutos finais e das cinco tentações e boas inspirações que antecedem o momento do *transitus*, no gênero de livro *Ars Moriendi* (Arte de Morrer)³ que surgiu no século XV. Além disso, pretende-se elucidar as funções dessas imagens que contemplam o tema do bem morrer.

Entre o Inferno e o Paraíso: as novas configurações da geografia do além-cristão.

O tema da morte é central na cultura cristã, pois a Encarnação do Cristo tinha como objetivo reparar o homem da queda, causada pela desobediência dos primeiros viventes, Adão e Eva. Com efeito, a grande vitória do Cristo foi vencer a morte. Depois de seu sacrifício pela humanidade e sua ressurreição, Jesus trouxe novamente a possibilidade de salvação para os homens. Neste sentido, é

¹ Mestranda em História do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² A pregação medieval reunia, nas principais datas do calendário cristão, os fiéis em torno da palavra que busca a salvação individual e coletiva. Numa sociedade de maioria *illitterati* (iletrados), os sermões eram o meio básico de instrução dos leigos. Na maioria das vezes, os pregadores atraíam multidões consideráveis, transformando praças públicas e monumentos em locais de pregação. A partir do século XIII, com o surgimento das ordens mendicantes assiste-se a emergência da pregação popular, quer dizer destinada ao povo, paralelamente ao aprofundamento da pregação aos clérigos. Assim, era possível ensinar a um maior número de pessoas a história sagrada, vista como garantia de salvação desde que compreendida, memorizada, e, sobretudo, interiorizada.

³ Será utilizada a edição latina, impressa e fac-símile de c. 1450 da *Ars Moriendi* e que contém onze xilogravuras. O livro atualmente se encontra no British Museum, em Londres.

importante lembrar que a morte para os cristãos é uma espécie de *transitus*, uma passagem para a eternidade e para a imortalidade da alma. Não é o fim do destino individual.

De acordo com a lógica da salvação, não é possível compreender o cristão medieval sem considerar o mundo dos mortos que confere o verdadeiro sentido e perspectiva à sua existência (BASCHET, 2006, p. 482). O medo do inferno e a esperança do paraíso direcionavam os comportamentos e a própria organização da sociedade. Com efeito, para a cristandade medieval, os três principais lugares do além são os locais onde se realizam a justiça divina ordenando assim, a percepção do mundo.

A partir do século XII, a geografia do além se modificou: o Ocidente assistiu a criação do Purgatório, o local de destino intermediário entre o Inferno⁴ e o Paraíso⁵. O nascimento do Purgatório, como aponta Jacques Le Goff (LE GOFF, 1995, p. 19), implicava na certeza em um julgamento dos mortos, seja ele primeiramente individual e que ocorreria imediatamente após a morte ou o julgamento coletivo, que aconteceria no fim dos tempos⁶. Esta noção de local intermediário também está associada à ideia do livre-arbítrio do homem que mesmo sendo herdeiro do Pecado Original⁷, deve ser julgado por suas atitudes individuais (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, pp.337- 351).

É a partir desta definição de um local de punição transitório no além que os últimos instantes de vida adquirem uma importância fundamental, pois se para muitos já é tarde demais para ir diretamente para o céu, ainda é possível tentar expiar suas penas no purgatório. Portanto, a partir deste período, o destino da alma é decidido no momento da morte física fazendo com que a hora do

⁴ Para o cristão medieval o Inferno era o reino de Satã, o local onde os corpos dos danados, após a reunião das almas, eram torturados nas chamas eternas. Enquanto um lugar de punição, o inferno correspondia ao Tártaro dos gregos antigos, parte do território de Hades, do qual a arte cristã retirou algumas características. A construção do Inferno no imaginário cristão está interligada com a figura de Lúcifer, anjo decaído devido a sua soberba.

⁵ O Paraíso medieval correspondia ao reino de Deus e o local onde os justos e os eleitos encontrariam o descanso eterno. O Paraíso é marcado pela alegria e pela paz eterna, além de ser o local, onde, segundo os relatos bíblicos, as almas não sentem fome e nem sede.

⁶ Para os cristãos, o Juízo Final será a segunda vinda de Jesus, na qual o Cristo juiz irá separar definitivamente os maus dos justos. Sendo os primeiros condenados à danação eterna (ausência de Deus) e ao Inferno, e os bons seriam acolhidos no Paraíso. Esta crença está fundamentada em diversas passagens bíblicas (Mateus 25, 31- 46; João 5, 25-29) e foi sendo desenvolvida por teólogos ao longo da Idade Média.

⁷ Segundo Agostinho de Hipona (354-430) todo ser humano já nasce com a mancha do pecado original e esta é transmitida pelos pais, através da relação sexual. Segundo a doutrina cristã, a mancha do pecado original só pode ser apagada com o sacramento do Batismo que permite ao fiel renascer como “nova criatura”. A única exceção, para esta doutrina foi a Virgem Maria, mãe de Jesus, que teria sido concebida sem o Pecado Original devido à providência divina. Esta doutrina com origem no século XII foi combatida enfaticamente por alguns dominicanos, entre os quais Tomás de Aquino (1225-1274). Por fim, a crença no pecado original foi o ponto de partida para as redefinições do conceito de pecado, ao longo da Idade Média e, que se desdobrou em pecados veniais e mortais e, a crença na imaculada concepção de Maria só virou dogma em 1854.

trespasse assumisse um caráter dramático. A definição de um *locus* intermediário também reforçou a relação de interdependência entre os vivos e os mortos: os primeiros pedem, constantemente, a intercessão dos santos que gozam da visão beatífica e por outro lado, as almas que sofrem purgação, precisam contar com as orações e sufrágios dos viventes para diminuir o tempo de suas penas.

Outra característica do cristianismo latino, desde o século XIII e de grande importância no século XV, eram as pregações que estimulavam, cada vez mais, os fiéis a tornarem a religião mais pessoal: era necessário ver os sofrimentos de Cristo representados nas imagens e se deixar tocar por essa experiência (VAUCHEZ, 1995, p. 169). Com efeito, a religiosidade laica da Baixa Idade Média pode ser caracterizada por um apelo privado e intimista que ia de encontro à aquisição de livros devocionais, como os que serão estudados nesta pesquisa.

O medo da morte súbita era uma das grandes preocupações nos séculos XIV e XV (DELUMEAU, 2009, p. 41). A parábola sobre as dez virgens foi muito utilizada na pedagogia da morte e tinha como objetivo exortar o fiel para o contínuo preparo para o momento do *transitus* e foi esculpida, por exemplo, na fachada oeste da catedral de Estrasburgo, na França (figuras 1 e 2). No Evangelho de Mateus conta-se a história das virgens prudentes e insensatas que esperavam chegada do noivo, que neste caso é interpretado como Jesus Cristo⁸.

Esta parábola reflete o medo do preparo inadequado para o momento do trespasse. Assim como o noivo que apareceu sem aviso prévio, a morte estaria à espreita e quando o fim individual finalmente chegasse, não haveria mais saída: o indivíduo teria que responder sobre suas ações terrenas perante Cristo. Caso ele não estivesse preparado, correria o mesmo risco das virgens insensatas: Jesus não o reconheceria como digno do Paraíso e o cristão seria condenado a uma eternidade de sofrimentos e punições constantes no Inferno.

⁸ “Então o Reino dos céus será semelhante a dez virgens, que saíram com suas lâmpadas ao encontro do esposo. Cinco dentre elas eram tolas e cinco, prudentes. Tomando suas lâmpadas, as tolas não levaram óleo consigo. As prudentes, todavia, levaram de reserva vasos de óleo com as lâmpadas. Tardando o esposo, cochilaram todas e adormeceram. No meio da noite, porém, ouviu-se um clamor: ‘Eis o esposo, ide-lhe ao encontro’. E as virgens levantaram-se todas e prepararam suas lâmpadas. As tolas disseram às prudentes: ‘Dai-nos de vosso óleo, porque nossas lâmpadas se estão apagando’. As prudentes responderam: ‘Não temos o suficiente para nós e para vós; é preferível irdes aos vendedores, a fim de o comprar para vós’. Ora, enquanto foram comprar, veio o esposo. As que estavam preparadas entraram com ele para a sala das bodas e foi fechada a porta. Mais tarde, chegaram também as outras e diziam: ‘Senhor, senhor, abrenos!’ Mas ele respondeu: ‘Em verdade vos digo: não vos conheço!’” (Mt 25, 1- 13).

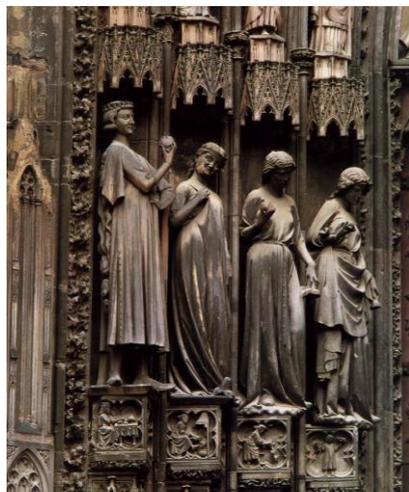


Figura 1. O rei do mundo e as virgens insensatas. Escultura em pedra na fachada oeste da catedral de Estrasburgo, França.



Figura 2. Cristo e as virgens prudentes. Escultura em pedra na fachada oeste da catedral de Estrasburgo, França.

As origens da arte de reprodução: as xilogravuras, os *block-books* e as artes de morrer.

A preocupação com a hora da morte e com a salvação individual fez surgir um gênero de livro no século XV, específico para preparar-se para este momento. Conhecido como *Ars Moriendi* (A arte de morrer)⁹, esta espécie de guia de conduta destinado a leigos, mostrava práticas, orações e atitudes que o enfermo e seus familiares deveriam adotar para ajudá-lo no momento da morte e na passagem para a vida eterna (BEATY, 1970, p. 20). A partir da leitura deste livro, os cristãos eram exortados a abandonarem as tentações dos sete pecados capitais¹⁰ e praticarem as sete virtudes¹¹. A demanda por este gênero de livro tornou-se muito comum entre os leigos, pois o fiel deveria lembrar e se preparar constantemente para a hora da morte. O moribundo deveria ser assistido por clérigos ou familiares que deveriam lhe ajudar no momento de sua agonia, procurando tranquilizá-lo e fazendo-o aceitar a vontade divina, além de ajudá-lo a resolver os assuntos terrenos pendentes, como por exemplo, a confecção do testamento.

⁹ Na Idade Média, a palavra “*ars*” estava associada essencialmente ao “saber fazer”, a uma habilidade específica, deste modo refere-se tanto às competências cognitivas (*ratio, cogitatio*) quanto às produtivas (*faciendi, factibilium*). O gênero das artes desenvolveu-se no século XV e tinha como objetivo reunir habilidades dos mais diversos campos do saber e transmiti-las. Esses gêneros de livros tinham, sobretudo, um caráter pedagógico e algumas dessas artes alcançaram grande êxito, como: a arte de amar, trovar, guerrear, além da arte de morrer, ao ponto de serem traduzidas para diversas línguas vernáculas.

¹⁰ São eles inveja, luxúria, avareza, gula, ira, orgulho e preguiça.

¹¹ De acordo com a tradição medieval, as três virtudes teológicas são: fé, esperança e caridade. As quatro virtudes cardinais são justiça, providência, coragem e temperança.

A *Ars Moriendi* foi um dos primeiros gêneros de livros impressos, conhecidos como os *block-books*, literalmente “livros em bloco”, fazendo referência ao suporte de madeira em que eram confeccionados¹². Quase 100 edições da *Ars Moriendi* foram impressas antes de 1500. Existiram duas versões. A primeira versão chamada *Tractatus o Speculum Arti Bene Moriendi* é datada de 1415. Este texto apresentava seis capítulos e uma xilogravura. Teria sido escrito por um dominicano anônimo, provavelmente influenciado pelos textos apresentados no Concílio de Constança (1414-1418). A segunda versão é mais curta e datada de 1450 e que será analisada nesta pesquisa. Ela contém um ciclo de onze xilogravuras que representam a luta entre anjos e demônios pelo destino da alma do moribundo. Na iconografia da *Ars Moriendi*, os minutos que antecedem o momento do *transitus* são representados como a última batalha que permite ao fiel alcançar a possibilidade de salvação ou condenação de sua alma.

O termo “xilogravura” se refere à técnica de gravar em matriz de madeira, a mais antiga forma de gravura e que possibilitava a reprodução da imagem gravada sobre papel ou outro suporte adequado, como o pergaminho, por exemplo, (LANDAU & PARSHALL, 1994, p.1). A origem etimológica da palavra vem do grego “*xilon*”, madeira e, “*graphos*”, escrito, ou seja, “escrito em madeira”. A xilografia era usada na feitura de imagens para textos budistas no Extremo Oriente desde pelo menos o século VIII, chegando à Europa antes de 1400 (BELL, 2008, p. 5). Quando esta técnica se uniu a invenção dos tipos móveis de Johann Gutenberg, de 1461, foram produzidos os primeiros textos ilustrados que poderiam ser feitos “em massa”. Por ser uma técnica relativamente simples e de baixo custo, a gravura em suporte de madeira tornou-se rapidamente popular e possibilitou a confecção de pequenos folhetos devocionais com imagens de santos e orações utilizadas na evangelização de um público leigo.

No século XV, com o surgimento da tipografia e da popularização da gravura em suporte de madeira, os temas das pregações começaram a ser representados nesta arte de reprodução. Assim, os livros xilogravados puderam atingir um maior número de fiéis, se comparado à circulação dos livros devocionais manuscritos. A maior quantidade de xilogravuras presentes na versão curta da *Ars Moriendi*, ao lado de uma menor quantidade de textos é considerada um dos motivos da popularidade deste gênero de livro de preparação para a morte. A grande contribuição da técnica da xilogravura e do surgimento dos *block-books* para a religiosidade cristã foi permitir a reprodução e

¹² Cada caractere do texto era talhado em uma prancha única de madeira, depois coberto de tinta e então transferido para o papel ou para o pergaminho. O processo era bastante trabalhoso, pois exigia uma matriz diferente para cada página. Como as matrizes não aguentavam muitas impressões, elas se desgastavam rapidamente, o que encarecia a confecção dos livros em blocos e aumentava o tempo de feitura dos livros.

o mais fácil acesso, para pessoas de menos recursos, a imagens devocionais e a livros religiosos (PARSHALL, 2009, p. 100).

Imagem e Persuasão: o ciclo iconográfico da *Ars Moriendi*.

Nas onze xilogravuras que serão analisadas a seguir, veremos o drama do homem à beira da morte. Na iconografia da *Ars Moriendi*, o fiel assume o protagonismo da cena. Seu livre-arbítrio é ressaltado, pois é ele que tem a possibilidade de conquistar a salvação ou perdê-la no momento da morte. Portanto, o destino do homem é selado no final de sua vida terrena. Nestas imagens, o moribundo foi colocado diante do seu passado: suas boas e más ações foram pesadas e serão determinantes para a definição do seu destino *post-mortem*.

O tema dos pecados e das virtudes também está presente no ciclo iconográfico, assim como o apelo à intercessão dos santos. As cinco tentações possíveis que o moribundo poderia sofrer em seu leito de morte são: a incredulidade; o desespero; a intolerância perante o sofrimento; a vanglória e a incapacidade de renúncia aos bens materiais e dos familiares. A resposta para esses males são: a firmeza na fé; a confiança no perdão divino; a capacidade de suportar a dor; a humildade e a renúncia aos prazeres do mundo.

Com efeito, os textos e as imagens da *Ars Moriendi* sugeriam como o próprio moribundo deveria se conduzir, a partir de uma reflexão mais interiorizada. Esta prática coincide com o momento de introspecção religiosa dos leigos. Desde o século XIII, com as ordens mendicantes e com o desenvolvimento e fortalecimento da devoção laica e privada, o fiel combinava a recitação de orações com a apreciação de imagens privadas e portáteis e, possivelmente, leituras e meditação silenciosa. Estimulados pelas Igrejas, sobretudo pelas ordens mendicantes, as imagens materiais deveriam auxiliar o fiel a se identificar e a se comover com os temas retratados.

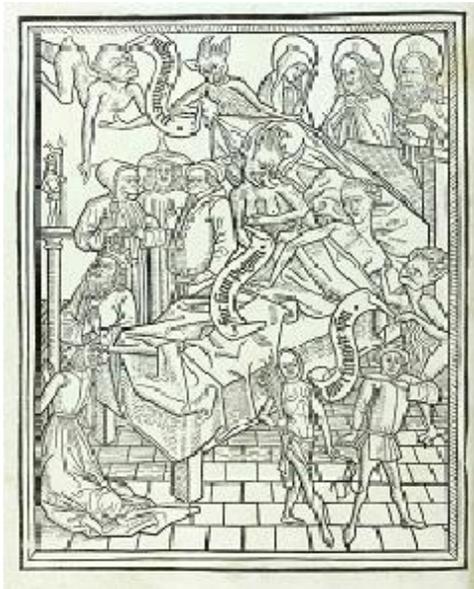


Figura 3. A tentação diabólica contra a fé. f.2v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.



Figura 4. A boa inspiração do anjo pela fé. f. 3v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

Seguindo a tradição medieval, o leito do jacente é cercado por várias pessoas, sejam elas familiares ou clérigos, pois a morte era tida como um ritual público. Não se deve morrer sozinho (ARIÉS, 2014, p. 140). Porém, os parentes que acompanham o enfermo não são capazes de ver os seres celestiais e diabólicos que estão presentes no ambiente doméstico. O moribundo, ao contrário, consegue ver a todos que estão ao pé de sua cabeceira. A onipresença angélica parece fazer eco à onipresença dos diabos. Nesta iconografia, o anjo da guarda merece destaque, pois é ele que orienta os pensamentos e atitudes do agonizante perante as tentações (FAURE, 2006, P. 79).

Na primeira xilogravura (figura 3) a morte é esperada no leito, porém algo perturba a tranquilidade do quarto: seres invisíveis, como os demônios, são representados ao lado do jacente: “A grande reunião que nos séculos XII e XIII tinha lugar no final dos tempos se faz então, a partir do século XV no quarto do enfermo.” (ARIÈS, 2012, p. 53). As figuras demoníacas tentam esconder com um lençol, a presença da Virgem, de Deus Pai e de Jesus, acima da cama, que estão observando como o cristão irá se comportar perante as tentações.

Nesta imagem, o fiel tem sua fé testada, atentando assim contra a primeira virtude teológica. Em primeiro plano, à esquerda, são representados reis idólatras que adoram uma imagem pagã, contrariando os ensinamentos divinos (Ex 23, 24). O demônio que está ao lado do fiel, aponta para as figuras ajoelhadas e diz: “*Fac sicut pagani*” (Faça como os pagãos). A incredulidade também é representada pelos três letrados que discutem heresias e discordam da doutrina da Igreja, ao lado da cama, conforme é indicado pela segunda figura demoníaca que diz: “*Infernus fatus [non] nest*” (O

Inferno não existe). O terceiro demônio incita o fiel a cometer suicídio: “*Interficias te ipsum*” (Mate-se), da mesma forma como a figura em primeiro plano, à direita, ameaça fazer, ao cortar a garganta. Ao seu lado, aparece uma figura feminina, seminua que segura instrumentos de flagelação.

Na segunda xilogravura (figura 4), temos o revés da primeira cena: o anjo, criatura divina, reanima a fé do moribundo: “*Sis firmus in fide*” (Seja firme na fé). Nesta imagem a presença da corte celeste, enfatiza o papel dos santos no cristianismo medieval e a necessidade de intercessão, já que os santos são vistos como modelos de imitação e de fé. Peter Brown define os santos como “mortos muito especiais” (BROWN, 1981, p. 10). Eles são igualmente mortos como outros seres humanos. Porém, em muitos casos, passaram por momentos de grande provação de sua fé antes de sua morte, o que também justifica seu culto. É importante salientar que os santos são lembrados pela data de sua morte, e não do seu nascimento¹³. Isto se justifica porque a morte carnal do santo significa o seu nascimento para a vida eterna. Eles são conhecidos por sua conduta exemplar durante a vida terrena. Desta forma, tornam-se modelos de fé e exemplos de como alcançar a salvação, tanto para os clérigos quanto para leigos.

Uma figura com chifres aparece na lateral esquerda da cama e atrás de Deus Pai. Este personagem é Moisés, que na tradição artística medieval foi representado precocemente com chifres, por incompreensão de uma passagem bíblica e da má tradução de um termo hebreu (PASTOREAU, 2006, p. 503). Enquanto isso, os demônios perturbados pela derrota dizem: “*Frusta laborauimus*” (Trabalhamos em vão), “*Victi sumus*” (Fomos derrotados) e por fim: “*Fugiamus*”(Fujamos).

¹³ Apenas João Batista é lembrado tanto pela data de seu nascimento (24 de junho) quanto de sua morte (29 de agosto).

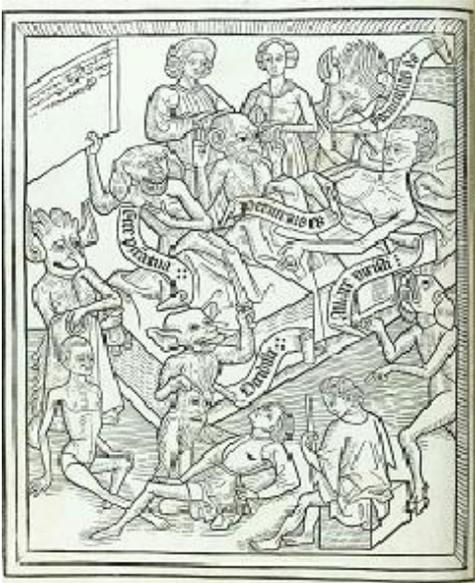


Figura 5. A tentação diabólica pelo desespero. f.4v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

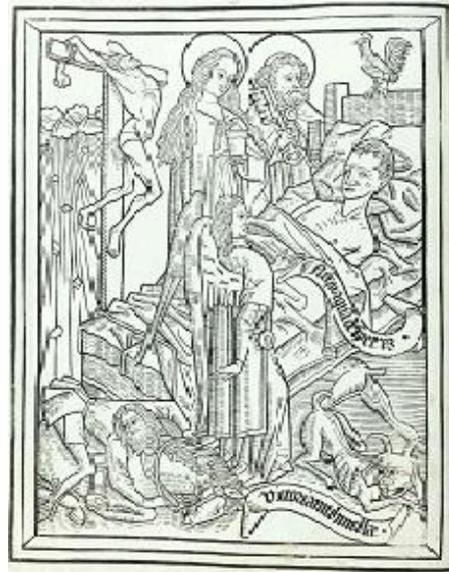


Figura 6. A boa inspiração do anjo contra o desespero. f.5v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

Na figura cinco foi representada a tentação pelo desespero. Nesta iconografia, um dos demônios segura o livro de contas, onde estão escritas as boas e as más ações do indivíduo. A criatura demoníaca debocha da condição do jacente: “*Ecce peccata tua*” (Eis os teus pecados). O julgamento individual já foi iniciado em vida e é representado nesta cena. O interessante desta iconografia é que o julgamento ocorre no ambiente doméstico e não no além. As figuras humanas e os filactérios lembram os pecados listados que foram cometidos em vida: “*Fornicarius es*” (És um fornicador), “*Peruersus es*” (Perverso és), “*Occidisti*” (Mataste) e “*Auares uixisti*” (Amor pelas riquezas terrestres). A memória destes pecados faz com que o moribundo entre em desespero, atentando, assim, contra a segunda virtude teológica: a esperança.

Na figura seis, o anjo acalma o cristão e diz: “*Nequaquam desperes*” (Não se desespere). Nesta cena, aparecem os pecadores bíblicos que se arrependeram em vida e alcançaram a glória eterna: Maria Madalena, a prostituta arrependida; São Pedro que negou conhecer Cristo por três vezes seguidas antes de o galo cantar; o bom ladrão pregado na cruz e São Paulo que caiu do cavalo em Damasco, no momento da sua conversão. A presença destas figuras ilustres no momento da morte funciona como um reforço moral para o jacente que precisa reconquistar sua confiança. Nesta iconografia, mais uma vez é lembrado o modelo de virtude que os santos representam. Ao contrário do moribundo, agora são os demônios que se desesperam pela perda: “*Victoria mihi nulla*” (Não conseguimos vencer).

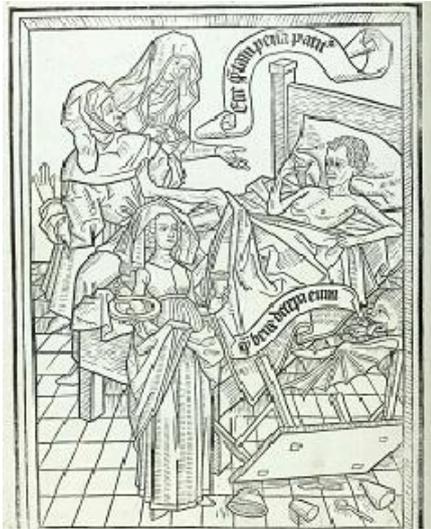


Figura 7. A tentação diabólica pela impaciência. f.6v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum. **Figura 8.** A boa inspiração do anjo pela paciência. f.7v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

Na figura sete foi representada a tentação pela impaciência. O demônio tenta o moribundo e o lembra dos seus sofrimentos e de sua condição física deteriorada. A mulher lhe diz: “*Ecce quantam penam patio*” (Eis quantas dores você sente). O maligno, portanto, desestabiliza o cristão e o faz desconfiar dos parentes que estão ao seu redor e tentam ajudá-lo, ao ponto de empurrar com as pernas, o homem que tentava se sentar em sua cama. Pressupõe-se que a mesa também foi derrubada pelo moribundo, em um momento anterior de impaciência. Neste sentindo, o enfermo não suporta sua condição com paciência e, portanto, peca contra o amor divino e contra a caridade, terceira virtude teológica. Por fim, a figura diabólica comemora: “*Qyam bene decepi eum!*” (Como o enganamos bem!).

Na figura oito, ocorre o momento do consolo pela paciência: o anjo lembra ao jacente os martírios que os santos sofreram antes de sua morte, como São Lourenço, representado com a grelha na parte superior da cena; Santa Bárbara, com a torre; Santa Catarina, com a roda e São Estevão com as pedras. Na cena também há Jesus Cristo, que está com a coroa de espinhos e também com os instrumentos de seus flagelos, as *Arma Christi*, como a coroa de espinhos, o chicote e a cana verde. Deus Pai olha diretamente para o enfermo e ao mesmo tempo em que segura um dardo. Nota-se a ressignificação de um símbolo pagão: a flecha e o dardo fulminante eram atributos de Apolo na mitologia grega. Os antigos acreditavam que as doenças eram causadas pelas flechas de Apolo (DELUMEAU, 2009, p. 163). Na iconografia da *Ars Moriendi*, o dardo, que neste caso torna-se misericordioso, lembra o poder divino de poder decidir o destino da alma e de abreviar os

sofrimentos físicos e as provações espirituais (ARIÉS, 2014, p.142). Por fim, os demônios fogem e lamentam: “*Labores amisi*” (Trabalho perdido).

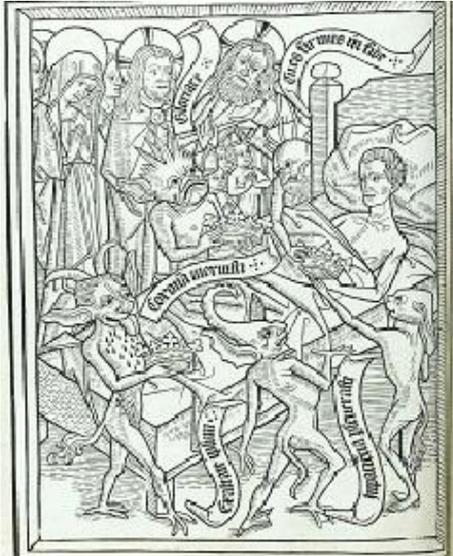


Figura 9. A tentação diabólica pela vanglória. f.8v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

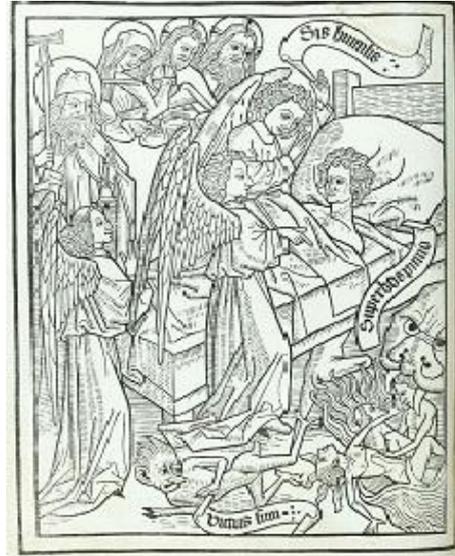


Figura 10. A boa inspiração do anjo contra a vanglória. f.9v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

Na nona xilogravura (figura 9), os demônios tentam o enfermo pela vanglória: as criaturas malignas lhe oferecem glórias terrenas e coroas: “*Coronam meruisti*” (Você merece a coroa). Nesta iconografia, o enfermo esquece que o verdadeiro rei é Cristo e que a glória desmedida pode afastá-lo da salvação. Portanto, o maligno incita-o a cair na tentação da soberba (pecado característico de Lúcifer) enquanto Jesus e Deus Pai tentam advertir o fiel sobre as tentações mundanas e lhe dizem: “*Tu es firmus in fide*” (Você é firme na fé). Cada vez mais, as diversas instâncias do além são representadas neste ciclo iconográfico: a Virgem Maria e outros santos rezam pelo discernimento do cristão. A representação do seio de Abrão (Deus Pais é acompanhado por três almas que fazem referência aos patriarcas do Antigo Testamento: Abrão, Isaque e Jacó) nesta imagem serve para lembrar ao fiel que os justos serão, assim como o pobre Lázaro, serão acolhidos no Paraíso (Lucas 16, 19-31).

Na figura dez, a humildade é lembrada pelos anjos: “*Sis humilis*” (Seja humilde). Como modelos de virtude, vemos a Trindade, a Virgem Maria e santo Antão, o Eremita. O demônio admite sua derrota: “*Victus sum*” (Fui derrotado) e a Boca do Leviatã¹⁴ demonstra como os orgulhosos são punidos no Inferno: “*Superbos punio*” (Punição do orgulhoso): os danados são mastigados na boca de Lúcifer. Reforçando, deste modo, o medo que o fiel deveria ter de arder

¹⁴ A Boca do Leviatã é interpretada como uma figuração do diabo e na Idade Média, como uma possível figuração do Inferno. A partir do século XII, a entrada do inferno foi representada como as garras boquiabertas do Leviatã, dentro do qual se localizava um caldeirão. Esta associação tem origem na passagem bíblica de Jó 40, 4-12.

eternamente no fogo infernal e de sofrer castigos que estariam relacionados com seus pecados mortais cometidas em vida.



Figura 11. A tentação diabólica pela avareza. f.10v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.



Figura 12. A boa inspiração do anjo contra a avareza. f.11v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

Na figura onze, o enfermo é tentado pelo apego às coisas mundanas, tanto pelos amigos e os familiares, como pelos bens, tais como as propriedades e o cavalo. De fato, o pecado da avareza foi um dos mais perseguidos pela Igreja desde o renascimento comercial, no século XII. É a paixão pela vida e pelas coisas materiais, em demasia, que pode levar o fiel à condenação. Os demônios lembram os tesouros (“*Intende thesauro*”) e os amigos próximos (“*Prouideas amicis*”). Segundo Ariès: “A verdade é que o homem do fim da Idade Média e do começo dos tempos modernos amou loucamente as coisas da vida. O momento da morte provoca um paroxismo da paixão traduzida pelas imagens do *Ars Moriendi* [...]” (ARIÈS, 2012, p.112).

A figura doze, em contraponto, apresenta os anjos aconselhando o jacente a esquecer da vida terrena, inclusive de seus familiares, pois no momento da morte é preciso lembrar somente das figuras do Cristo e da Virgem. Nesta imagem, vê-se Jesus pregado na cruz lembrando que a crucificação foi um instrumento para a salvação da humanidade. Ao tentar esconder seus entes queridos, com um lençol, da vista do enfermo, a criatura angélica diz: “*Ne intendas amicis*” (Não olhe para seus amigos). O outro anjo o aconselha a não ser ganancioso: “*Non sis auarus*”. Após ouvir os conselhos angélicos, o diabinho se desespera: “*Quid faciam?*” (O que fazer?).

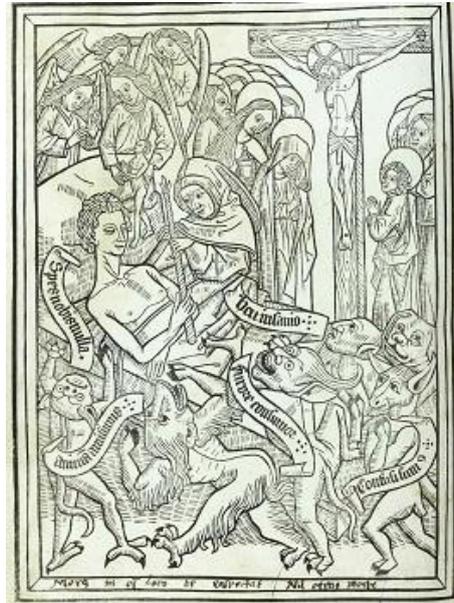


Figura 13. O triunfo sobre a tentação. f.12v. *Ars Moriendi*. (Editio Princeps, Circa 1450). British Museum.

A xilogravura que encerra o ciclo iconográfico da *Ars Moriendi* (figura 13) representa o triunfo sobre a tentação e momento do *transitus*: o instante da morte, na qual, o *eidolon* sai de sua boca. Este é o momento de separação entre o corpo e a alma. Após sofrer suas últimas tentações e de ter sido inspirado pelos anjos a prosseguir na fé, o cristão agora será conduzido ao Paraíso, pelo cortejo celeste que está acima de sua cabeça. Ainda no plano espiritual, o grupo de eleitos aguarda a chegada do novo morador. A representação do crucifixo na cena demonstra que a missão de Cristo na Terra foi completa: sua morte permitiu a redenção de mais um pecador. Enquanto isso, as figuras diabólicas ficam desesperadas e confessam sua derrota nesta batalha. No plano terrestre, um monge ajuda a segurar a vela, já que o momento do trespasse chegou, assim como acontece em algumas pinturas da Dormição da Virgem, no século XV.

Como foi possível perceber com a análise das imagens presentes na *Ars Moriendi*, o destino da alma foi decidido no próprio momento da morte. O julgamento que antes só aconteceria nos espaços do além passa a acontecer no quarto do moribundo. O leito ganha um novo significado nesta iconografia, pois é nele que o fiel será tentado por uma última vez e onde sua vida será lembrada, pois todas as suas paixões e ações foram postas em causa. Neste sentido, a *Ars Moriendi* associava a hora da morte com o momento da decisão do destino individual “A iconografia da *Ars Moriendi* reúne, portanto, na mesma cena a segurança do rito coletivo e a inquietude de uma interrogação pessoal.” (ARIÈS, 2012, p. 55).

As funções das imagens

Como foi possível perceber com a análise das onze xilogravuras presentes na *Ars Moriendi*, o destino da alma do moribundo é disputado, até o último minuto, por anjos e demônios que representam tanto a possibilidade de salvação quanto de condenação, respectivamente. As tópicas se repetem tanto nos textos quanto nas imagens que retratam o tema da morte e do macabro na Baixa Idade Média: deve-se pensar na morte todos os dias e se preparar adequadamente para este momento. A morte pode chegar a qualquer instante. Ela é universal e não escolhe suas “vítimas” pelas condições sociais.

Com efeito, as imagens deste *corpus* iconográfico demonstram os anseios, medos e expectativas do fiel sobre a experiência da morte. A contemplação dessas imagens visava orientar o cristão a nunca se esquecer do momento da morte, o *memento mori*. Esta memória deveria ser acompanhada pela *meditatio mortis*, uma reflexão constante e necessária sobre o momento do *transitus* e o destino da alma *post-mortem*. Neste sentido, as xilogravuras da *Ars Moriendi* deveriam estabelecer uma conexão entre as figuras representadas e o usuário do livro, levando-o à meditação e a uma mudança de comportamento. Portanto, essas imagens também teriam como função: educar e reforçar os ensinamentos cristãos; persuadir através das representações do corpo frágil e abatido e, das forças diabólicas invisíveis que estão presentes no momento do transpasse; comover o fiel com as representações dos santos, da Virgem e da Trindade, além de lembrar a misericórdia divina e que o cristão possui o livre-arbítrio de escolher qual caminho seguir.

A conversão do fiel também se daria nos séculos XIV e XV pelo medo: ele deveria pensar constantemente sobre o além, sobretudo sobre as punições do Inferno e os castigos eternos. Esta reflexão deveria levá-lo a uma mudança de atitudes. A conversão também deveria acontecer através da contemplação das imagens materiais: uma das funções das imagens medievais seria o papel de presentificar, de tornar o invisível, tangível. (SCHMITT, 2007, p. 14). As imagens cristãs, portanto, apresentavam um caráter de mediação. Deveriam favorecer uma transcendência do material para o espiritual. Segundo Georges Duby: “Numa sociedade fortemente hierarquizada que atribuí ao invisível idêntica realidade e ainda mais poder que ao visível e não acreditava que a morte fosse o fim do destino individual [...]” (DUBY, 1997, p. 15), as imagens deveriam favorecer a comunicação com o outro mundo e uma aproximação, tornando visível a figura do Cristo, da Virgem, dos santos ou da Jerusalém celeste.

Através da apreciação de imagens em que o moribundo está à beira da morte, o fiel poderia refletir sobre o papel dos santos na intercessão por sua alma, sobretudo da Virgem Maria, considerada a advogada por excelência da Cristandade, conforme dito na antífona da *Salve Regina*: “Salve, Rainha, mãe de misericórdia [...] Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei [...]” e na oração mariana mais popular no Ocidente, a partir do século XII, a Ave-Maria: “[...] Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós pecadores/ Agora e na hora de nossa morte. Amém.” Era esperado que a memorização e a recitação dessas preces fizessem parte das práticas religiosas laicas e privadas.

A constante presença das imagens nas diversas versões das artes de morrer, no século XV, demonstra a grande importância dada a estas para a plena utilização e função do livro, pois é tarefa tanto dos textos quanto das xilogravuras, abordar o tema da boa morte. Mas, era, sobretudo, através das imagens que os fiéis poderiam visualizar e meditar sobre o tema das tentações e das boas inspirações, ajudando, deste modo, o cristão a buscar a sua salvação. Com efeito, as imagens medievais devem ser entendidas como uma presentificação do invisível que se torna sensível aos olhos. Elas deveriam estabelecer uma conexão entre os homens e o divino, além de convidar o leitor a passar da visualidade codificada do texto para a visualidade imagética.

Considerações Finais

A partir da análise das atitudes do indivíduo em relação à hora da morte e das representações artísticas na *Ars Moriendi*, é possível indagar: o que era uma boa morte para os cristãos na Baixa Idade Média? A morte ideal segundo o discurso clerical, neste período, estava relacionada com a preparação adequada para o momento do trespasse que assegurasse os ritos cristãos e a possibilidade de arrependimento do moribundo. Consequentemente, no momento do juízo individual, o fiel iria ser recompensado com a salvação eterna e com a contemplação da face de Deus. Por outro lado, se o moribundo não tivesse condições prévias de se preparar para o momento do trespasse e para o arrependimento dos seus pecados, este estaria fadado a expiar suas penas no Purgatório, por um período transitório ou seria condenado à danação no Inferno, para assim, aguardar até o momento do Juízo Final, em que os eleitos e os danados serão julgados e separados definitivamente pelo Cristo Juiz.

Ao mesmo tempo em que a insistência sobre a reflexão da finitude da vida terrena reforçava o papel eclesiástico e de normatização dos ritos na vida do fiel, ela também marcava uma

introspecção e singularização da morte, chamando a atenção para o momento do julgamento individual. A crescente preocupação com a salvação estava inserida em um contexto em que a religiosidade cristã assumia cada vez mais um caráter privado (VAUCHEZ, 1995, p. 169): os leigos eram convidados à reflexão diária sobre as atitudes virtuosas que levariam sua alma a gozar do repouso do Paraíso. E, sobretudo: o medo do Inferno e das punições eternas deveria ser capaz de impactar o cristão de tal forma, que este fosse capaz de repensar suas atitudes e evitar uma vida em pecado. A presença da Virgem Maria e dos santos ao lado do leito de morte, mostra como estes “mortos muito especiais” deveriam ser utilizados como modelo de virtudes e como agentes de intercessão na hora do julgamento individual.

A constante comparação e reflexão sobre o momento do trespasse se inicia a partir das pregações das ordens mendicantes, desde o século XIII, e não com os surtos da Peste Bubônica (a partir do século XIV). O que acontece após a disseminação da doença é a intensificação da pregação eclesiástica sobre os temas relacionados à morte e ao mesmo tempo, uma maior introspecção e meditação sobre o momento do trespasse por parte dos fiéis - características da devoção privada e laica durante a Baixa Idade Média. A principal ferramenta de persuasão através dos sermões e da contemplação das imagens religiosas era o medo: o fiel deveria temer o momento do juízo particular, além da condenação eterna às dores e sofrimentos do Inferno e a ausência da bondade divina que estavam presentes no imaginário social do período.

Era esperado que o fiel, ao contemplar as imagens sobre as tentações e as boas inspirações, sobre o exemplo de fé dos santos e por fim, sobre o momento do trespasse, fosse capaz de refletir e repensar suas atitudes antes do juízo individual. Portanto, a função das imagens em um livro como a *Ars Moriendi* era de ao mesmo tempo: educar, lembrar, comover e, sobretudo, persuadir o cristão de como deveria ser uma *boa morte*.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias:

Ars Moriendi (Editio Princeps, Circa 1450): A Reproduction of the Copy in the British Museum. Nabu Press. 2010. Edição fac-símile.

Fontes secundárias:

ALEXANDER-BIDON, Danièle. **La mort au Moyen Age: XIII – XVI siècle**. Paris: Hachette Littératures, 1998.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O Homem Diante da Morte**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol 1. São Paulo: EDUSC, 2006.

_____. **A Civilização Feudal: Do Ano mil à Colonização da América**. São Paulo: Ed. Globo, 2006.

BEATY, Nancy Lee. **Craft of Dying: The Literary Tradition of the *Ars Moriendi* in England**. Yale University Press, 1970.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. São Paulo. Martins Fontes. 2008

BINSKI, Paul. **Medieval death: ritual and representation**. Londres: British Museum Press, 1996.

BOASE, T.S.R. **Death in the Middle Ages. Mortality, Judgment and Remembrance**. Thames and Hudson: Londres. 1972.

BROWN, Peter. **The Cult of Saints**. The University of Chicago Press, Chicago, 1981.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol 2. São Paulo. EDUSC.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente 1300-1800: Uma Cidade Sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUBY, Georges. **História Artística da Europa**. São Paulo, Paz e Terra, 1997-98. Tomos I.

ERNST; LEHNER, J. **Devils, Demons, Death and Damnation**. Dover Publications, INC. Nova York, 1971.

FAURE, Philippe. Anjos. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol 1. São Paulo. EDUSC, 2006.

GEARY, P. **Living with the dead in the Middle Ages**. London: Corneel University press, 1996.

- GLENNYS, Howarth & OLIVER, Leaman. **Encyclopedia of Death and Dying**. Routledge, 2003.
- LANDAU, David; PARSHALL, Peter. **The Renaissance Print, 1470-1550**. New Haven and London: Yale University Press, 1994.
- LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. *In: Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol 2. São Paulo. EDUSC.
- LE GOFF, J. Além. *In: Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol 1. São Paulo. EDUSC, 2006.
- _____. **O Nascimento do Purgatório**. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- PARSHALL, Peter (Org). **The Woodcut in Fifteenth-century Europe**. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- PASTOREAU, Michel. Símbolo. *In: Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol 1. São Paulo. EDUSC , 2006.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Editora EDUSC. Bauru, SP, 2007.
- _____. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TENENTI, A. **Sens de la mort et amour de la vie. Renaissance em Italie et France**. Serge Fleuru- L'Harmattan, 1983.
- VAUCHEZ, André. **A espiritualidade da Idade Média Ocidental**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro. Zahar. 1995.
- VOVELLE, Michel. **La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours**. Paris: Gallimard. 2001.