



ÀS MARGENS DA CRISTANDADE: o imaginário macabro medieval

Juliana Schmitt¹

Fruto das intensas transformações sociais ocorridas ao fim da Idade Média, o imaginário macabro se desenvolveu como consequência das novas maneiras de se perceber a morte e o cadáver. Suas manifestações literárias e imagéticas, tais como “O encontro dos três mortos com os três vivos”, as “Danças Macabras”, os “*Ars Moriendi*”, os “Triunfos da Morte”, entre outras, concebidas como produções populares e anônimas, surgiram fora do discurso oficial da Igreja, ainda que tenham sido adotadas por ela como *exempla*. Nesse artigo, analisamos suas características e contribuições ao estudo acerca do entedimento da morte pelo homem medieval.

ORIGENS do macabro

O imaginário macabro nasce e se desenvolve no contexto medieval, mais especificamente, em seus momentos finais, na chamada Baixa Idade Média. Ele representa uma certa concepção da existência humana, e se manifesta, via de regra, na iconografia e na literatura do período. Se até o século XIV, aproximadamente, predominava na cristandade a noção que contrapunha alma e corpo, sendo a morte uma libertação da alma (imaterial e imortal) de seu invólucro terrestre – e, portanto, passagem para uma outra existência, mais importante e plena, -, os séculos seguintes testemunharam uma mudança de fundo na maneira em que o medievo percebia o óbito. Como se houvesse uma maior

¹ Juliana Schmitt é professora na Faculdade das Américas (FAM) e no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

valorização do “aqui e agora”, a morte passava a ser vista, também e cada vez mais, como um fim. Não que deixasse de ser uma travessia; a fé na continuidade da alma permanecia. Mas perdia espaço para uma maior crença na vida material.

A existência tornava-se, assim, menos “transcendental” e crescia, nos homens, a percepção de si enquanto indivíduos atuantes em uma realidade empírica. A vida deixava, gradualmente, de ser, apenas, preparação para o grande trespasse. Tanto valor quanto o “além”, passava a ter também o que se era, o que se tinha, o que se fazia e o que se deixava no mundo. A noção de identidade pessoal progredia na medida em que práticas relativas à privacidade, como a confissão, o diário e a escritura de cartas pessoais, entre outras, emergiam. A arte dedicava-se cada vez mais ao retrato, a Igreja incentivava a confissão - a narrativa dos próprios pecados. Os cuidados com o corpo aumentam,² uma vez que se reconhece, nele, o vínculo com essa existência terrena valorizada.

Se o corpo material era tão importante quanto a alma que ele continha, naturalmente ele passava a ser alvo de grande curiosidade – mesmo depois de morto. “*A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo*”, afirma Philippe Ariès (2003, p. 58). A ciência, gradativamente, começava a estudar a anatomia humana e realizar análises e dissecações, o que era, até então, proibido pela Igreja. O destino do cadáver tornava-se uma preocupação e o fim da Idade Média testemunhou o surgimento das primeiras identificações lapidares, que traduziam o desejo em se individualizar o local da sepultura para que a memória corpórea permanecesse, e conseqüentemente, sua lembrança física no mundo. Os ofícios dos mortos, que escondiam os corpos em mortalhas e esquifes, deixavam agora o defunto exposto, para que fosse reconhecido e homenageado.³

Por extensão, o período teria desenvolvido um interesse obsessivo pelos processos de decomposição. Nas palavras de Johan Huizinga: “*É como se o espírito do final da Idade Média não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração.*” (HUIZINGA, 2010, p. 221).

²Sobre esse assunto, ver: VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo. Uma história da higiene corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³Sobre as práticas funerárias da Idade Média, ver o capítulo “A morte de si mesmo”, In: ARIÈS, 2003, p. 46 – 63.

Não foi à toa. Em uma época castigada por fomes e epidemias, era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar, nela, seu próprio fim. O século XIV, em especial, acumulou catástrofes e perturbações sociais, além de uma profunda crise econômica e demográfica. Frequentes guerras, entre elas a dos Cem Anos, e a chegada da Peste Negra no continente europeu, desestabilizaram o Ocidente medieval, desencadeando um novo olhar sobre a morte.

Sabe-se que o surto de peste bubônica, em particular, causou um grande impacto às sensibilidades da época. A quantidade assustadora de vítimas dizimadas pelo flagelo (mais de 25 milhões em dez anos, um terço da população européia), que atacava indiscriminadamente, que não cedia ou amenizava diante de nenhum remédio conhecido e ceifava populações inteiras em poucos dias, fazia da morte um evento cotidiano.

Pode-se imaginar como as histórias sobre as valas comunais dos cemitérios, transbordando de cadáveres fétidos e das pilhas de corpos putrefatos, acumulando-se nas cidades e vilas em toda a Europa, tenham ficado de herança para as gerações seguintes. Em apenas 5 anos, todo o continente estava infectado, desde sua chegada pelo Mediterrâneo, em 1348. A epidemia não cessou plenamente e focos da doença reapareciam esporadicamente em diversos lugares durante os três séculos seguintes, relembrando a sua rapidez e crueldade.

Como consequência desses complexos processos sociais, culturais, mentais, o corpo morto passava a ser reinterpretado. De acordo com Jean Delumeau, *“com um realismo mórbido, os artistas se esforçam em traduzir o caráter horrível da peste e o pesadelo acordado vivido pelos contemporâneos. Insistiram nos trespases fulminantes e naquilo que o contágio tinha de mais odioso, inumano e repugnante.”*(DELUMEAU, 2009, p. 191). Esse fascínio pela morte física era particularmente observável na presença da representação dos processos post-mortem na iconografia e na literatura - o que se convencionou chamar de “macabro”: *“o adjetivo que para nós adquiriu uma nuance de significado tão nítido e próprio, a ponto de, com ele podermos marcar toda a visão de morte do fim do período medieval.”*(HUIZINGA, 2010, p. 231)

Assim, segundo Ariès, *“costumam-se chamar “macabras” as representações realistas do corpo humano durante a sua decomposição. O macabro medieval começa depois da morte e pára no esqueleto dessecado”* (ARIÈS, 1989, p. 118), ou seja, é a morte úmida, o estágio de “transi”, como passou a ser denominada essa condição transitória da dissolução. Seja como

cadáver repulsivo, corpo ressequido ou esqueleto, o morto era mostrado e descrito de uma maneira sem antecedentes. Insiste-se na exposição da podridão, em especial do abdômen – estufado ou aberto, abarrotado de vermes exaltados ou vazio, com as peles penduradas. “*Isso significa que se quer mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que é, na maioria das vezes, escondido dos vivos.*” (ARIÈS, 2003, p. 140).

AS MANIFESTAÇÕES do macabro

Na passagem para os quatrocentos, vem à tona um dos temas principais do desenvolvimento da estética macabra: *O encontro dos três mortos com os três vivos*. A cena em que três cadáveres reanimados encontram-se e conversam com três homens tornou-se um gênero literário e iconográfico popularíssimo no fim da Idade Média.

No *Encontro* os vivos não são convidados a partir imediatamente. Trata-se de um aviso para que aproveitem o tempo que lhes resta para praticarem o bem, arrependem-se e garantem, assim, uma boa morte. De origem obscura, provavelmente francesa, é um dos temas responsáveis pela difusão do macabro no Ocidente. Isso se deve à representação plástica dos mortos: via de regra, apresentam os três estágios físicos post-mortem – e aí reside sua originalidade. Distinguem-se, assim, graficamente os diferentes momentos: o primeiro cadáver está ainda em bom estado de conservação, possui certas características físicas e sociais (trajes, objetos pessoais) da pessoa que foi, apresentando poucos sinais de deterioração. O segundo, quase nu, às vezes coberto por mortalha, tem o corpo bastante decomposto, o ventre aberto; o terceiro, em geral, é já um esqueleto, ou praticamente um, com restos de pele ressecada colada aos ossos. Como em um espelho, os mortos refletem os vivos, lhes oferecendo a visão de sua aparência futura.

O primeiro texto do *Encontro* do qual se tem registro é anônimo e data da década de 1280, no entanto, não há cópia preservada desse original. O mais antigo dos manuscritos preservados data de 1295 e é atribuído ao menestrel Baudoin de Condé (1244-1280), da corte da condessa Marguerite de Flandres. Os versos são acompanhados da primeira gravura registrada do gênero, representando a cena. O documento foi depositado na Biblioteca de Arsenal (Ms. 3142) e conta como três jovens nobres e de prestígio, ricamente vestidos, deparam-se, um dia, com três

cadáveres desfigurados, comidos pelos vermes. Uma experiência perturbadora enviada por Deus, para provocá-los e fazê-los refletir.

O texto do *Encontro* teve diversas versões em línguas vulgares, como no francês, no alemão e no castelhano, entre outras, e os manuscritos eram, normalmente, bastante ilustrados. Acredita-se que o relato tenha entrado para a tradição oral, sendo contado como *exempla* pelas ordens mendicantes e se espalhado. Seus detalhes eram alterados de acordo com o local em que apareciam, como o estado de decomposição dos mortos ou o grupo social e a faixa etária dos vivos – na França, por exemplo, a lenda conta a história de três jovens nobres cavaleiros que saem à caça, com seus cães, quando são surpreendidos. Mas sua essência pedagógica se manteve.

A primeira pintura mural com o tema foi, provavelmente, a da Igreja de Sainte-Ségolène de Metz, do fim do século XIII (destruída entre 1895-1910), momento em que o motivo se populariza, migrando para toda a cristandade. Os exemplares imagéticos mais conhecidos e estudados são o afresco do cemitério do Camposanto de Pisa, de meados do século XIV, e o do convento beneditino de Subiaco, do século XV, ambos na Itália. O *Encontro* foi também amplamente utilizado para ilustrar textos genéricos sobre a morte e em artigos pessoais, como em livros de horas.

No caso das “Danças Macabras”, há uma outra configuração de personagens e situação. Nessas obras, misturam-se os vivos e os mortos, colocados lado a lado, como uma fila, uma procissão ou uma ciranda. O desfile é presidido por uma representação da morte personificada, que pode ser múltipla (a mesma personagem mostrada várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, seus enviados). A “Morte” ou “os mortos” geralmente aparecem como transis, como cadáveres em decomposição, ou, o que seria mais comum a partir do século XVI, como esqueletos. Em movimento, ela segura ou encaminha, um por um, os vivos. Estes representam a sociedade e são apresentados sempre em hierarquia descendente. Cada qual simboliza uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional, um gênero. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito.

Muitas começam e terminam com a presença de um pregador, o que atribui às Danças um aspecto de sermão. Fica claro que, ali, há algo a ser aprendido. Uma característica essencial é que os vivos devem exemplificar figuras existentes na realidade medieval. Não são representações metafóricas ou fantasiosas, mas

verossímeis e presentes na sociedade. Assim, entram em cena autoridades laicas como o imperador, o rei, o príncipe, duque, conde, cavaleiro; eclesiásticas como o papa, o cardeal, o bispo, o abade, monges de ordens diversas, pároco, mendicante. Membros das camadas intermediárias, integrantes da sociabilidade urbana, também apareciam, como o burgomestre, o comerciante, o artesão, o trovador; assim como o lavrador, representando a gente simples do campo. Outras categorias diversas como o jovem apaixonado, a criança, o velho, o louco, a mulher (geralmente os personagens eram masculinos, logo, os poucos femininos se destacavam), o cego, o ermitão, etc, também entravam. O elenco variava muito – o que é revelador sobre as escolhas que os autores faziam das figuras consideradas relevantes para representarem a sociedade, ou mais apropriadas ao local onde fariam a obra. No caso dos textos (ou da presença deles junto com imagens), a dança deve ter configuração de diálogo, entre os vivos e os mortos, como no exemplo retirado da dança macabra de Berna, na Suíça:⁴

A morte diz ao Conde:

Conde poderoso, olhe para mim,
Repouse todos os seus equipamentos,
Designue seu país aos herdeiros,
Pois você tem agora a morte ao seu lado!

170

Resposta do Conde:

Eu sou de nobre origem
A morte para mim é uma triste notícia,
Eu queria aproveitar mais tempo minha soberania,
Oh, morte, você quer realmente pôr fim à minha vida?⁵

⁴ Afresco com versos pintado entre 1516 e 1519, pelo artista suíço Niklaus Manuel Deutsch, em um muro do convento dominicano de Berna. O original foi destruído em 1660, mas cópias em aquarelas foram preservadas e estão expostas no Museu Histórico da cidade.

⁵ Tradução nossa para o português, baseada na versão em francês de Hélène e Bertrand Utzinger (1996, p. 296):

La mort dit au Comte:

É comum, também, a participação de cadáveres que tocam instrumentos musicais – destacando o elemento rítmico do gênero. Nesse sentido, a legitimidade do termo “dança” se daria muito mais pela presença dos transis músicos entre os personagens representados (às vezes abrindo ou fechando o desfile) e, especialmente, pela postura dos mortos que, excitados pela sua função, estão sempre em movimento – ao contrário dos vivos que congelam. Essa inversão é, em si mesma, uma sátira: os mortos, *animados*, parecem muito mais vivos do que seus pares.

O exemplar mais relevante das Danças foi um afresco pintado no cemitério de Saints Innocents, em Paris, em 1424. Pouco se sabe a seu respeito, mas é considerada a primeira obra registrada do gênero, reunindo texto e imagem, principal inspiração para as outras que vieram subsequentemente. Sua grandiosidade causou um grande impacto à época: uma pintura de vinte metros de extensão na parte interna de um dos muros que cercava o terreno, na qual trinta personagens eram chamados à dança da morte. Cada um era acompanhado por seu par, um cadáver ressequido, e, abaixo, pelos versos do poema.

A grande divulgação da dança de Saints-Innocents foi alavancada, em larga medida, por impressos que viajaram a Europa e que replicavam suas estrofes e desenhos. Entre essas publicações, a mais famosa e provavelmente a maior responsável pela difusão do afresco parisiense, é um conjunto de xilogravuras acompanhadas de versos, publicado pelo editor parisiense Guyot Marchand em 1485. Acredita-se que seja um registro bastante fiel tanto do texto quanto da

171

Comte puissant, regardez-moi,
Laissez en repos tous vos équipements,
Recommandez votre pays aux héritiers,
Car vous avez maintenant la mort sous la main!

Réponse du Comte:

Je suis de noble maison
La mort m'est maintenat une triste nouvelle,
J'aurais voulu jouir plus longtemps de ma seigneurie,
Oh, mort veux-tu vraiment mettre fin à ma vie?

pintura de Paris, reproduzindo os mesmos personagens na mesma configuração. Apenas um exemplar desta edição foi conservado e encontra-se na Biblioteca Municipal de Grenoble. A “*dança de Marchand*”, como passou a ser chamada, teve diversas edições – a primeira já no ano seguinte, aumentada em dez novos personagens, e acrescida da história do *Encontro entre os três mortos e os três vivos*, de uma *Dança macabra das mulheres* (de autoria de Martial d’Auvergne), e dos versos do *Vado mori*. Uma verdadeira “coletânea macabra” de grande sucesso comercial, o que comprova a força do tema à época.

É principalmente por causa dessa versão de Guyot Marchand para a dança de Saints-Innocents, apoiada pelos registros manuscritos dos versos, que é possível elaborar um esboço daquela obra seminal, destruída, parte em 1529, totalmente em 1669. E, a partir dela, o gênero ganha um modelo, um formato razoavelmente padronizado que foi copiado em diferentes suportes (manuscritos, afrescos, gravuras, esculturas) e difundido por toda Europa Ocidental no final do século XV e no decorrer do século XVI. Levantamentos⁶ apontam que a Alemanha é o território que possui o maior número de exemplares documentados (pelo menos trinta e seis). A França vem na sequência, com cerca de vinte e oito. Onze danças são italianas, doze provêm da Suíça, cinco da Áustria. Na Inglaterra são também cinco, enquanto que na Grã-Bretanha, por volta de catorze. Quatro danças, apenas de textos, são espanholas. A Polônia, a Dinamarca, a Estônia e a Finlândia participam dessa lista contando com uma ou duas danças, cada. Desses exemplares, alguns se tornaram popularíssimos, devido ao grande impacto que causaram à época, ajudando a disseminar a cultura do macabro. Infelizmente, grande parte desse inventário já não existe mais ou encontra-se bastante degradada.

Outro representante da imaginação macabra medieval foram os *Ars Moriendi*. Tratam-se das representações do momento da morte que se passam no quarto do moribundo. São ensinamentos sobre a “arte de bem morrer”, quer dizer, sobre como conduzir o próprio óbito para o caminho correto, buscando uma morte piedosa, edificante, que visa à ascensão ao paraíso. Seu caráter novedoso se dá por enfatizar a ação individual, como o arrependimento, nos últimos momentos da

⁶ As referências, aqui, são a lista de Utzinger (1996), de Infantes (1998) e de Corvisier (1998). Os números finais são aproximados.

vida. Ao redor do leito, anjos e demônios disputam a alma do agonizante, mas o destino de sua alma depende de suas decisões.

Os *Ars Moriendi* foram muito populares entre os séculos e XV e XVI, principalmente no formato de gravuras impressas. Sua origem é incerta; acredita-se que sejam inspirados em um tratado do poeta Jean Gerson chamado *De arte moriendi*, de cerca de 1403. A primeira que se tem registro data de 1465, proveniente da Colônia. Na França e na Alemanha, sua aparição data da primeira metade do século XV, e nos Países Baixos, e depois na Inglaterra e na Espanha, por volta de 1480. Até o fim do século se disseminaram na Inglaterra e na Itália.⁷ Ainda que as imagens do macabro não fossem fundamentais para as mensagens dos *Ars Moriendi*, poderiam aparecer cadáveres ao lado do moribundo (sua imagem futura), ou ainda, transis representando a chegada da morte – como no caso da tela *A morte do avaro*, de Hieronymus Bosch (1490-1500), em exposição na National Gallery of Art, em Washington.

O mesmo ocorria com os *Livros de Horas*. Considerados dos mais importantes documentos manuscritos deixados pela Idade Média Tardia para o estudo da vida privada na época, eram “*essencialmente livros pessoais de orações encomendados por aristocratas leigos e produzidos para eles pelos melhores calígrafos e iluminadores.*”⁸ Sua função era fornecer textos litúrgicos e preces apropriadas para cada hora canônica do dia ou evento do cotidiano. A produção de livros de horas se torna mais profícua a partir do fim do século XV, principalmente nas cortes francesa e borgonhesa e avança no século seguinte, fazendo parte da cultura material dessas elites.

Ricamente decorados por miniaturas e iluminuras, os Livros de horas incorporaram gradativamente a iconografia macabra nos ofícios para os mortos, com ilustrações inspiradas nos *Ars Moriendi*, no Encontro dos três mortos com os três vivos e nas Danças. Michel Vovelle confirma esse processo com base nos exemplares depositados na Biblioteca Nacional de Paris, nos quais analisou cerca de 280 imagens de ofícios de mortos: as representações da decomposição física ou de cadáveres (transis, deitados ou mortos de maneira violenta) limitam-se no século XIV a menos de 5%; aumentando constantemente até chegarem a um

⁷ CORVISIER, 1998, p 48.

⁸ HARTHAM, J. Verbete *Livros de horas*. In: LOYN, 1997, p. 238.

quarto no começo dos setecentos. As *Très riches heures du Duc du Berry* e o livro de horas da família Rohan são edições particularmente conhecidas por seu bom estado de conservação. Ambos são de aproximadamente 1410-1415⁹ e contam com cenas do repertório macabro.

O caso dos *Triunfos da Morte* é notadamente especial no percurso até aqui traçado sobre o macabro medieval, pois ele antecede a imagem da morte que prevaleceria nos séculos modernos: a da morte personificada, ou melhor, a “Morte”, e não mais “os mortos”. Assume-se, agora, sua identidade feminina, dada pelo gênero da palavra morte nas línguas latinas. Suas raízes estão nos *Versos da Morte*, do monge cisterciense Hélinand de Froidmont, compostos entre 1193 e 1197, na Dança Macabra (notadamente em sua linhagem espanhola), e no poema *Il Trionfo della Morte*, de Petrarca (publicado entre 1351 e 1374). Neste, a Morte é uma “*insegna oscura e trista*” (verso 30), uma dama vestida de negro (“*una donna involta in veste negra*” [verso 31]) que a todos extirpa com sua espada.

Essa representação da grande ceifadora, detentora gloriosa do destino do mundo, é a que vigora na iconografia do *Triunfo da Morte*. Mas a personagem toda-poderosa, quando feita em imagem, revela sua ascendência macabra: a dama de preto à maneira petrarquista é substituída pelo transi, ou ainda, pelo esqueleto, que prevalece nos exemplares do gênero. Entre 1450 e 1550, o tema obteve um inquestionável sucesso, não somente na Itália, onde surgiu e foi enormemente explorado, mas também na França. Ele se espalha por Alemanha e Espanha principalmente através de gravuras e iluminuras.¹⁰

Nos afrescos, forma em que obteve maior repercussão, os *Triunfos* mostram uma morte impiedosa, que provoca verdadeiros massacres. Os exemplares mais significativos desse conjunto talvez sejam o do Camposanto, de Pisa, uma monumental pintura mural de meados do século XIV, cuja autoria é atribuída à Buonamico Buffalmac, e o do Palazzo Abbatelli, em Palermo, de pintor anônimo, do século XV. Nelas, a Morte está montada a cavalo, um tipo de convenção que emerge como um padrão às obras do gênero, emulando o imaginário do cavaleiro do Apocalipse. Assim, ela é replicada no mais famoso exemplar de *Triunfo da*

⁹ MÂLE, 1961, p. 137.

¹⁰ VOVELLE, 1983, p. 123.

Morte, a tela de Pieter Bruegel, de 1562, em exposição no Museo del Prado, Madrid.

CONSIDERAÇÕES finais

Pela quantidade de vestígios encontrados dessas obras, assim como pelos locais onde eram elaboradas, quando afrescos, e pela popularidade das imagens impressas, estima-se que o macabro teve grande atenção de um público menos letrado e culto. Seu real alcance é difícil de mensurar, mas sabe-se do papel fundamental das ordens mendicantes em disseminar a imaginação macabra. Tanto a iconografia (em especial as gravuras, por sua portabilidade), quanto à literatura, foram instrumentos bastante explorados pelos frades em suas peregrinações. Seus sermões insistiam na pobreza, no arrependimento, na caridade, nas obras, como garantias necessárias de uma boa morte e da salvação da alma. O macabro funcionava como um *memento mori* expressivo, corroborando esse discurso através do medo da corrupção da carne e do horror post-mortem.

Ora, a fascinação com o cadáver, posto a lume nas manifestações visíveis da cultura, se dava em proporção inversa ao seu ocultamento na realidade: “*O que a arte macabra mostrava era precisamente o que não se via, o que se passava debaixo da terra, o trabalho escondido da decomposição, e não o resultado de uma observação, mas produto da imaginação.*”¹¹ A morte macabra foi uma etapa do reconhecimento do homem em seu próprio corpo e, conseqüentemente, da construção do indivíduo moderno.

175

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Volume I. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1989.

¹¹ ARIÈS, 1998, p. 147.

CORVISIER, André. *Les danses macabres*. Collection Que sais-je?. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

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

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

LOYN, Henry R. (org). *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. 5e édition. Paris: Librairie Armand Colin Ed., 1949.

SOLÁ-SOLÉ, Josep M. *La Dança General de la Muerte*. Edición crítica, analítico-cuantitativa. Barcelona: Puvill Editor, 1981.

UTZINGER, Hélène et Bertrand. *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier, 1996.

VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard, 1983.

Artigo Recebido em: 03 de agosto de 2016.

Artigo Aprovado em: 18 de novembro de 2016.