



Recebido em 28/01/2025
Aceito em 27/10/2025
DOI: 10.26512/emtempos.v25i47.56966

ARTIGO

Bom médico é aquele que sabe se curar: físicos e a medicina nas Danças Macabras do século XV

A good doctor knows how to heal himself: physicians and medicine in the Dance of Death of the 15th century

Erika Peres Ventura

Mestranda em História na Universidade Federal de Pernambuco

<https://orcid.org/0009-0005-3413-9988>

RESUMO: Retratando a morte sob a ótica da decomposição e decadência física, as Danças Macabras exploram as crescentes angústias, curiosidades e reflexões sobre o morrer durante o período tardo-medieval. Essas obras, compostas por elementos imagéticos e textuais, apresentam diferentes membros da sociedade sendo guiados por mortos em um mórbido espetáculo que culmina com a morte de todos seus participantes. Entre os personagens apresentados, o físico é retratado ainda portando os instrumentos que utilizava para realizar exames médicos. A construção de sua representação é complexa, com elementos leigos e religiosos sendo trazidos ao discutir seu lugar social e prática de seu ofício. Este trabalho visa explorar a representação do personagem do físico em Danças Macabras do século XV, bem como as articulações entre o exercício da fé e a razão expressas em sua figura.

PALAVRAS-CHAVE: Danças Macabras. Medicina Medieval. Representação.

ABSTRACT: Portraying death through the lens of physical decay and decomposition, the Dance of Death explores expanding anxieties, curiosities, and reflections on dying during the late medieval period. These pieces, composed of both visual and textual elements, depict various society's members being led by dead figures in a grim spectacle that culminates in the death of all participants. Among the characters, the physician is depicted still carrying his working tools. His representation is complex, combining secular and religious elements in a discussion about his social role and professional practices. This study aims to analyze the physician's representation in the fifteen-century Dance of Death productions, as well as interplays between faith and reason conveyed through his figure.

KEYWORDS: Dance of Death. Medieval Medicine. Representation.

Introdução

Em 1486, Guyot Marchant¹ publicou a primeira edição de sua Dança Macabra. Na obra, figuras decadentes, pútridas, e visivelmente mortas, arrastam assustados membros da sociedade em uma última dança. O destino de todos ali é o mesmo: o inevitável fim de suas vidas. Atualmente, sua publicação poderia causar estranhamento em alguns. Entretanto, ela foi um grande sucesso, passando por reedição, variações com novos personagens e uma versão feminina da dança. A sua projeção é, tampouco, um fenômeno inusitado e particular do editor, pois a morte e o morrer sob um viés da decomposição são temas fortemente explorados no período tardo-medieval². Dentre as diversas manifestações imagéticas e literárias desse recorte temporal, as Danças Macabras se destacam.

Nas Danças, figuras conhecidas são conduzidas por cadáveres em uma mórbida apresentação, que, perante a morte, se desenrola independentemente de lugar social, poder ou idade. Clérigos atrapalhados e leigos receosos se alternam em uma manifestação que remete a uma estrutura de espetáculo (Marin, 2001, p. 40), seguindo um arranjo específico e intencional. Essa alternância permite que o observador note quais figuras eram vistas sobre uma lente religiosa, qual lugar era ocupado por cada personagem em vida, seu prestígio ou rejeição, e como cada ofício poderia ser percebido em diferentes sociedades, fossem elas rurais, urbanas ou em regiões geograficamente distintas.

Nessa ordenação, o físico chama atenção pelas suas vestes e o objeto que carrega, o seu característico instrumento de trabalho, a mátula – frasco de vidro utilizado para a uroscopia, ou exame de urina³. O praticante da medicina é representado como parte do clero, e seu diálogo com o morto é marcado por dilemas sobre o exercício de seu ofício e suas limitações diante do irremediável fim.

A medicina praticada na Europa a partir do século XII é marcada por um diálogo com obras árabes e gregas. A partir de trocas realizadas com o mundo

1 Guyot Marchant, ou Guy Marchant, foi um editor francês que atuou durante os séculos XV e XVI na região parisiense. Entre seus trabalhos conhecidos estão diferentes edições da Dança Macabra, incluindo a produção de uma Dança Macabra das Mulheres (1491).

2 A partir do século XIII, produções artísticas e literárias pertencentes ao gênero artístico conhecido como Macabro passam a ganhar projeção no continente europeu. Tais obras retratam a morte sob o viés da decomposição e se desdobram em diferentes temas, como as Danças Macabras, as esculturas tumulares de transis, os Encontros dos Três Mortos com os Três Vivos e os Triunfos da Morte.

3 Mesmo que seja possível identificar o personagem pelo padrão de repetição em sua representação ao portar a mátula, são encontradas variações em seu nome, que dependem da língua ou região de produção da obra. Dessa forma, com objetivos de padronização nominal, opta-se pelo uso de 'físico'.

islâmico na região de Al-Andaluz e no sul da Península Itálica, o mundo cristão foi apresentado a escritos clássicos que não foram traduzidas para o latim e, conseqüentemente, não eram utilizados no continente europeu, como certas produções aristotélicas, hipocráticas e galênicas. Ademais, também foram incorporados pensamentos de intelectuais muçulmanos, como Avicena (c.980-1037) e Averrois (1126-1198).

Predominava um interesse principalmente em uma percepção aristotélica e um entendimento filosófico da natureza. Como é frisado por André Silva (2016, p. 44), o físico é um erudito, que não busca apenas a cura de doenças, mas estuda todo o mundo natural e seus fenômenos.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a representação da figura do físico em Danças Macabras, relacionando a construção da personagem e sua atuação ao seu lugar social no século XV. Ademais, busca-se discutir como sua representação pode ser utilizada para o debate acerca da relação entre a prática da medicina e o exercício da fé durante o período tardo-medieval.

Para isso, tem-se como objeto do estudo sua representação em duas produções do século XV, a edição de *La Danse Macabre* produzida por Guyot Marchant em 1486 e a Dança Macabra da Igreja de Santa Maria em Berlim, de autoria anônima e datada da década de 1490. Ambas mesclam elementos visuais e textuais, que são considerados como igualmente importantes no processo de criação e na comunicação entre obras, artistas, patronos e observadores. Em outras palavras, as obras exigem uma análise que evita leituras superficiais ou que relegam às imagens um papel auxiliar, de meras ilustrações do que já se faz presente no texto.

Parte-se do conceito de representação, dentro do campo das imagens, a luz de Louis Marin (2001). O semiólogo e historiador da arte compreende a representação moderna⁴ enquanto um signo. Signo esse que abarca não somente significado e significante, mas engloba o observador, a sintaxe e a semântica. Assim, a compreensão dessas imagens perpassa diálogos que envolvem o conteúdo, o suporte, técnicas de produção e recepção. A análise do Macabro pela lente da semiótica está alinhada com o que é colocado pela historiadora Elina Gertsman (2010), que destaca a importância de considerar esses objetos de maneira complexa, como verdadeiros signos culturais e mediados por diferentes

4 Marin (2001) flexibiliza os limites históricos e epistemológicos do conceito de moderno. São consideradas representações modernas obras produzidas durante o recorte temporal do século XIV – XVIII.

atores sociais. Dessa forma, as obras são pensadas como parte de uma rede de signos e códigos presentes nas sociedades que essas produções estavam inseridas e compartilhadas por aqueles que as produzem e consomem. Ademais, a perspectiva semiótica é adicionada ao método iconológico, proposto por Erwin Panofsky (2017), estabelecendo uma investigação que aprofunda os estudos das Danças Macabras e suas figuras, compreendendo-as como ricos signos culturais dentro do contexto tardo-medieval.

O Macabro Medieval e as Danças Macabras

O período tardo-medieval é marcado pelo crescimento do interesse pela representação do corpo humano sob uma perspectiva da decomposição em produções visuais e literárias. Essas obras circulavam em esfera pública, como afrescos e esculturas, e na esfera privada, como xilogravuras e livros de horas. Esse fenômeno se insere no contexto do Macabro.

Phillipe Ariès (2014, p. 143) conceptualiza o Macabro Medieval como “representações realistas do corpo humano durante sua decomposição”. As obras pertencentes a ele não poupam detalhes nas representações e descrições das figuras cadavéricas, evidenciando seus ventres abertos, carne decomposta sendo devoradas por vermes, ligamentos expostos e cabelos caindo. Toda a podridão que é escondida pela terra é escancarada para impactar o observador. Observa-se, também, uma estrutura de apresentação semelhante entre os temas, uma vez que se repetem ao longo das imagens e textos, com o objetivo de frisar o conteúdo. Elna Gertsman (2010, p. 23) aponta que essa forte ênfase na fisicalidade da decomposição e no horror cadavérico é fundamental para sua transmissão, chocando aqueles que têm contato com as obras e dando força ao caráter de espetáculo didático do Macabro.

Esse cenário cultural está inserido em um contexto de transformação na relação humana com o morrer. Ao longo do século XV, a França sofreu com crises políticas, sanitárias e econômicas. A Guerra dos Cem Anos e a Guerra Civil, surtos de Peste e outras enfermidades, assim como períodos de subprodução agrícola e fome, levaram a uma baixa demográfica (Bove *apud* Schmitt, 2018). Um lembrete da finitude humana tomava conta da França, e, além disso, sinais de uma nova perspectiva sobre a morte também podiam ser vistas em outras regiões da Europa, como na Península Itálica e suas manifestações artísticas dos Triunfos da Morte. O continente era palco de uma mudança profunda na maneira de compreender e enfrentar a morte.

Ariès (2017) compreende que, ao longo de sua história, o Ocidente passa por quatro atitudes diante da morte: a morte domada, a morte de si, a morte dos outros e a morte interdita⁵. Durante a Idade Média, apenas duas atitudes são observadas, a morte domada e a morte de si, que emerge a partir do século XII.

A morte domada é marcada pelo cumprimento de rituais e uma noção de proximidade, coletividade e naturalidade do fenômeno. Frequentemente os moribundos tinham consciência do fim de suas vidas e tomavam as devidas medidas para garantir uma boa passagem. A aceitação parecia ser a regra e as preocupações estavam mais relacionadas à dimensão espiritual e suas cerimônias, como a absolvição sacramental ou a extrema-unção, do que ao remediar o morrer. Como é frisado pelo historiador, “não se morre sem ter tido tempo de saber que vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido” (Ariès, 2017, p. 29).

Para o autor, a partir do século XII, essa atitude passa a dividir espaço com uma nova compreensão da morte, uma visão de morte de si. O rito, antes vivido de forma coletiva e naturalizado, estava se tornando cada vez mais marcado por dilemas pessoais e internalizados. Representações visuais desse processo podem ser vistas em obras da *Ars Moriendi* e Juízo Final, que retratavam o moribundo no leito de morte enquanto presenciava uma batalha travada por anjos e demônios pela sua alma. Dessa maneira, observa-se um processo de ruptura, em que os vivos se distanciam mais dos mortos, passando a ter novas dúvidas e temores (Zarnott, 2022).

Ao mesmo tempo que esses medos eram crescentes, emergia uma maior curiosidade a respeito do corpo humano. A forma física e a identidade pessoal eram enfatizadas. Sob o viés da morte, essa nova concepção poderia ser vista no aumento de identificações lapidárias, que buscavam eternizar a memória individual dos finados, e as exposições e homenagens aos defuntos, vistas nos ofícios dos mortos (Schmitt, 2018, p. 20).

Fatores exógenos como guerras, secas, períodos de fome, catástrofes naturais e, principalmente a Peste, podem ser considerados no debate acerca do

⁵ Os fenômenos descritos como “morte dos outros” e “morte interdita” são relacionados a sociedades industriais, tendo força nos séculos XVIII – XIX e XX, respectivamente. A “morte dos outros” é caracterizada pela roupagem da ruptura, é uma morte dramatizada, arrebatadora e romântica. Ela é marcada por um sofrimento pela partida do outro e pelas manifestações desse pesar, como práticas do luto, culto aos túmulos e cemitérios. Já a “morte interdita”, tem como traço característico o distanciamento da morte, dos mortos e dos moribundos. O fim da vida passa a ser encarado sob a lente da vergonha e interdição, de forma que os doentes são afastados, o luto é silenciado e o pesar é vivido de forma íntima (Ariès, 2014).

crecente interesse pelo cadáver. Afinal, são fenômenos que ocorreram em tempos e regiões semelhantes, e a obsessão pelo morrer sob uma perspectiva mórbida seria consequência de um grande contato com a morte diante de um contexto de crise. É um erro, entretanto, relacionar a emergência dessa visão unicamente a fatores externos, sobretudo ao se atribuir peso excessivo à influência da Peste. Foram produzidas obras que pertencem ao Macabro em momentos anteriores aos períodos de surto da doença, como o Dito dos Três Mortos com os Três Vivos, produzido pelo menestrel Baudoin de Condé e datado da década de 1280 (Schmitt, 2018, p. 31), sendo anterior a epidemia de Peste, datada de 1347-48.

Uma vez que apenas fatores externos não são capazes de abarcar a complexidade das origens do Macabro, a historiografia se debruçou em questões socioculturais que pudessem indicar diferentes caminhos para a emergência de seus temas. Considera-se a existência de três gerações historiográficas. Parte de uma primeira geração acerca do Macabro, Johan Huizinga (1996) discorre sobre a intensidade com que a morte figurava no pensamento ocidental durante o período tardo-medieval. O historiador holandês considera que a obsessão por uma face egoísta, mórbida e putrefata da morte evidenciava um senso fatalista e devastador, que por sua vez era sintomático de uma crise. Em sua análise, “parecia, por vezes, que a alma do declinar da Idade Média só era capaz de ver a morte nesse aspecto” (Huizinga, 1996, p. 104). Ou seja, o Macabro seria o ápice de uma crise do medievo, ou de seu outono.

Para Alberto Tenenti (1957), o período é marcado pelo desenvolvimento de uma nova concepção do que é ser humano. O Macabro seria, então, fruto de um forte amor pela vida terrena, que via a fragilidade humana e o fim da vida sob uma perspectiva amargurada e desesperada. O cadáver explicitaria essa visão dicotômica, em que a experiência no mundo físico era simultaneamente uma preparação para a vida eterna, portanto, que deveria ser desvalorizada, e uma realidade progressivamente valorizada material e individualmente. O historiador reconhecia, no Macabro, elementos que posteriormente seriam classificados como renascentistas.

Uma segunda geração historiográfica, é caracterizada por autores como Phillipe Ariès (2017) e Michel Vovelle (1996). Esse considera não somente uma mudança de mentalidades, mas uma transformação de toda uma estrutura social e suas sensibilidades, de forma que “mais do que a peste negra no declínio da Idade Média, é a crise da sociedade feudal ou cavaleiresca que determina a instabilidade geral da qual a chama macabra não é senão uma das expressões”

(Vovelle, 1996, p. 26). Já aquele aponta para a emergência de um sentimento de fracasso individual, que atinge seu ápice no século XV. Para Ariès, trazer à tona o cadáver seria uma forma de expurgar a sensação, pois “o homem do fim da Idade Média identificava sua impotência à sua destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado e morto, fracassado porque mortal e portador de morte” (2017, p. 145).

Uma historiografia mais recente amplia o escopo de elementos levantados na análise da emergência dos temas macabros. Elina Gertsman (2010), historiadora da arte, associa o Macabro às ansiedades em relação a morte física e seus desdobramentos espirituais, assim como percebe a influência do Cisma do Oriente (1378-1416) na geração dessas angústias. Esse cenário se agrava pelo aumento da educação para leigos e dos pensamentos críticos sobre a fé leiga, conjuntamente à individualização da fé e o movimento *Devotio moderna*⁶. Paul Binski (1996), por sua vez, centraliza suas análises na relação da sociedade com o corpo e a fé cristã. A emergência do Macabro é tida como uma face da cultura visual tardo-medieval, que dialoga com o culto às relíquias. O corpo à luz do macabro, decadente e frágil, é oposto ao corpo santo. Para ele “repetição, trauma e voyeurismo são características centrais das imagens macabras e, assim como a arte devocional, elas são envolvidas na criação de respostas normativas” (Binski, 1996, p. 126, tradução minha)⁷.

Dessa forma, ao compreender as diferentes leituras da emergência do macabro, esse trabalho parte da perspectiva de que o período tardo-medieval é marcado por uma mudança no pensamento coletivo das sociedades europeias, com o crescimento de uma perspectiva cada vez mais individualizante e da emergência de angústias anteriormente não sentidas. Pensamento esse que era agravado pelo fato de que a fragilidade humana estava escancarada, pairava um constante lembrete da finitude e da proximidade da morte. Além disso, discursos religiosos rememoravam os fiéis da necessidade de se preparar individualmente para o fim da vida e cresciam as ansiedades a respeito da morte física e os desdobramentos espirituais dela. Como é colocado por Binski, “o impacto de choques exógenos em uma cultura ou economia é inexoravelmente relacionado

⁶ Com origem na região dos Países Baixos, o movimento religioso *Devotio Moderna* é fortemente marcado pela valorização do cristianismo primitivo e interiorização da fé. Ele enfatizava a necessidade da humildade apostólica, renúncia dos prazeres mundanos, meditações e vida interior, rejeitando o que os seus adeptos consideravam ser uma tradição “supersticiosa e corrompida” vigente na Igreja medieval.

⁷ Tradução do original: “*Repetition, trauma and voyeurismo are central features of macabre images, and, like devotional art, they are involved also in the creation of normative responses*”.

a uma resposta endógena – culturas respondem de certa forma a eventos porque há uma predisposição a agir assim” (1996, p. 129, tradução minha)⁸. Assim, representações do corpo humano cadavérico, decadente e podre, seriam um meio de expurgar uma sensação de angústia e terror que se disseminavam interna e externamente.

Dentre os temas do Macabro, encontram-se as Danças Macabras. De grande projeção e popularidade nos séculos XV e XVI, elas são descritas por Huizinga como “o ponto central de todo um grupo de concepções associadas” (1996, p. 108), que vê no tema o ápice da representação visual e literária dessa nova visão angustiada e apodrecida do morrer. Compostas por elementos visuais ou textuais, com frequência ambos figurando simultaneamente, as Danças se faziam presentes em afrescos, livros de horas, gravuras e manuscritos. Tais obras eram compostas por interações ordenadas, ou seja, filas, procissões, desfiles ou danças de fato entre vivos e mortos. Os participantes são apresentados diante do observador em uma dança guiada por cadáveres em decomposição – ou *transis* – onde os vivos estão sendo conduzidos para o fim de suas vidas. Essas figuras são representações dos mais diversos membros da sociedade, que se alternam entre leigos e clérigos e são apresentados de acordo com uma ordem decrescente de poder. Assim, ninguém escapa ileso da Dança Macabra, não há distinção diante da inevitabilidade da morte física. Tanto o Papa quanto o camponês ou a criança partilham do mesmo destino e devem estar cientes disso.

Presentes em diversos suportes, as obras imergem o observador em suas imagens e textos. Todos aqueles que têm contato com elas são imersos em sua estrutura de forma que se sentem parte da dança que se desdobra diante de seus olhos. Gertsman (2010) aponta para uma estrutura de repetição, que busca enfatizar os objetivos didáticos da obra. Observa-se que os vivos são advertidos pelos mortos sobre seus destinos, reagem às notícias - as reações variam quanto à velocidade da aceitação da morte, pois alguns personagens podem ter uma rejeição inicial ou tentativa falha de barganha – e, finalmente, aceitam que a morte é inescapável. Assim,

os vivos não esperam por esse encontro. Esboçam com a mão ou a cabeça um gesto de recuo, de negação, mas não vão além desse reflexo de surpresa e não deixam aparecer angústia profunda nem revolta. Apenas um desgosto atenuado pela resignação, mais desgosto entre os ricos, mais resignação entre os pobres: questão de dosagem (Ariès, 2014, p. 153).

⁸ Tradução do original: “*The impact of exogenous shock to a culture or an economy is linked inexorably to endogenous response – cultures respond in certain ways to events because they are already predisposed to do so*”.

É diante dessas sucessivas interações que o observador apreende a mensagem da obra e passa a refletir sobre sua própria finitude.

O conteúdo das obras é marcado por um forte tom de ironia. Enquanto os *transis* movem-se livremente e convidam com alegria os vivos para uma última dança, os vivos permanecem estáticos e aterrorizados. Ariès (2014, p. 151) considera que é nesse contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos que reside o caráter artístico das Danças Macabras. Algo que é aprofundado pela frequência que os mortos aparecem tocando instrumentos musicais, evidenciando a diferença de ânimos entre os personagens e estabelecendo o ritmo da dança (Schmitt, 2018, p. 40). Assim, ironicamente, a vida dessas produções se encontra justamente nos corpos cadavéricos e apodrecidos.

Embora os diálogos se desenrolem seguindo a mesma estrutura, é a partir das minúcias nessas interações – tanto suas representações visuais quanto textuais – que se torna possível apreender signos culturais partilhados pelos artistas e observadores dentro da sociedade que estavam inseridos. As mesmas figuras, como o burguês ou o camponês, podem ocupar diferentes posições nas obras, de acordo com variações geográficas e temporais de suas produções (Schmitt, 2018, p. 39). Assim, é possível compreender como diferentes figuras são compreendidas dentro de uma determinada sociedade, quais comportamentos são tidos como exemplares ou reprováveis e, também, como artistas e patronos poderiam utilizar o espaço para realizar críticas sociais, políticas e até religiosas.

Práticas medicinais na Idade Média

Entre os angustiados personagens das Danças Macabras, o físico é facilmente identificável. Portando um frasco de vidro longo e com fundo arredondado, ainda parcialmente cheio, o praticante da medicina é frequentemente representado encarando seu conteúdo e evitando olhar para o cadáver que faz incessantes convites para a dança e puxa suas vestes. O frasco apresentado é a mátula, objeto que, para contemporâneos, se transforma na identidade visual da prática da medicina. Dessa forma, pensar no físico seria pensar na mátula.

Usada para a realização de exames de urina, a mátula era profundamente relacionada à prática da medicina durante a Idade Média, principalmente no período tardo-medieval. A ferramenta utilizada para a uroscopia foi disseminada pelos bizantinos e salernitanos, sendo aprofundada por Guilles de Corbeil em *De urinis* (Le Goff; Truong, 2006, p. 113). Em seus ofícios, os físicos eram instruídos por manuais e textos médicos a examinar uma série de características físicas da

urina de seus pacientes, desde análises de sua coloração até o levantamento de questões sobre o líquido ser adocicado ou amargo (Hartnell, 2018, p. 273-274). Ao realizar exames tão característicos, os praticantes da medicina chamavam atenção para o seu ofício e seus instrumentos, de forma que ambos passam a ser intrinsecamente relacionados.

Apesar dessa relação entre a medicina e a mácula, outras ideias a respeito dela estavam presentes no recorte tardo-medieval. O físico das Danças Macabras traz uma face da medicina posterior ao século XII, que se desdobra com o contato com novos conhecimentos clássicos e árabes, marcada pela forma aristotélica de praticar as artes médicas. No entanto, ela não é a única forma de cura praticada no período e dividia espaço com perspectivas religiosas e manuais já conhecidos (Silva, 2016, p. 44).

Ao tratar de perspectivas religiosas da medicina, principalmente dentro do recorte medieval, faz-se necessário questionar a força da Tese do Conflito na historiografia sobre o tema. Essa tese fundamenta-se na compreensão de que ciência e fé são forças antagônicas e irreconciliáveis. Tais ideias são desenvolvidas por dois intelectuais do século XIX, William Drapper (1874) e Andrew Dickson White (1876).

O químico e físico William Draper (1874) defendia que a expansão do cristianismo e os interesses políticos da Igreja Católica iriam de encontro à razão e à ciência, o que impossibilitava que ambos coexistissem de maneira pacífica. Já o historiador Andrew Dickson White (1876), apesar de apresentar uma visão mais moderada e pontuar valores e ações da instituição, também considerava que a religião havia causado prejuízos à ciência e o afastamento da fé e da razão seria necessário para o progresso histórico.

Bruno Borgogino (2015) pontua que ambos os autores obtiveram sucesso editorial e ganharam considerável projeção na historiografia sobre a medicina, moldando direta ou indiretamente produções posteriores sobre práticas médicas e das ciências naturais no medievo. Nesse sentido, torna-se crucial evitar generalizações ou leituras superficiais decorrentes de uma perspectiva cristalizada pela Tese do Conflito, abrindo espaço para abordagens mais contextualizadas e com mais nuances.

Tendo isso em mente, a fé ocupava um lugar central no tratamento das enfermidades. Os entrelaces eram tão significativos que Amanda Poterfield

(2005, p. 71) descreve a relação entre a medicina, a Cristandade e a vida monástica como quase simbiótica. Relíquias eram tidas como portadoras de propriedades medicinais e mosteiros eram centros de cura.

Entretanto, a fé não atuava de forma isolada e, frequentemente, monges faziam uso de manuais medicinais baseados em escritos de Hipócrates e Galeno ou se baseavam em tradições locais para a preparação de remédios herbais (Potterfield, 2005, p. 71). Além disso, o pensamento crítico e racional era estimulado entre intelectuais. Pensadores do mundo natural construíam uma visão de mundo que o compreenderia juntamente à teologia e à religião, indo de acordo com a patrística (Lindeberg, 2003, p. 9). Assim, práticas médicas estavam inseridas em uma relação complexa entre fé e razão, algo que Lorraine Daston (2017) entende como parte de uma economia moral da ciência, que é formada por uma rede de valores saturados de afetos e virtudes específicas que incentivam as práticas científicas.

Até o século XII a base teórica das práticas medicinais era formada por um contato limitado com escritos de Hipócrates e Galeno que haviam passado pelo processo de latinização (Lindeberg, 2003). A partir de então, mais elementos foram incorporados nas práticas medicinais. A criação de novos centros de formação urbanos, como as universidades, ampliou o escopo de estudantes – saindo de contextos unicamente religiosos e passando a aceitar a nobreza local – integravam a dialética aristotélica à teologia, ao direito e à medicina (Le Goff; Truong, 2017, p. 641-642).

Além disso, o contato com o mundo islâmico, seus pensadores e obras clássicas desconhecidas no Ocidente expandiram o universo intelectual europeu e as formas de se praticar medicina. O mundo islâmico configurava um dos centros intelectuais mais importantes do mundo, principalmente em relação à prática da medicina. Existia um profundo conhecimento da área, e pensadores se articulavam a obras aristotélicas, hipocráticas e galênicas, de forma que o conhecimento da medicina era incorporado, reinterpretado e expandido (Silva, 2016, p. 40). O mundo cristão incorporou desde seus manuais e tratados médicos que possuíam desenhos extremamente detalhados do corpo, instrumentos e práticas medicinais, até as próprias interpretações realizadas acerca dos autores gregos e árabes tidos como canônicos, como o caso da teoria humoral de medicina, que foi reinterpretada e aprofundada por Avicena (Mazioli, 2015).

Havia, então, um verdadeiro interesse em diversificar o pensamento e incorporar diferentes visões de mundo, o que era visto como benéfico. Essas

novidades eram abraçadas pelos médicos, que as encaravam como oportunidades de melhoras técnicas e uma formação profissional melhor. Alunos se beneficiavam dos conhecimentos avançados e professores adquiriam uma melhor reputação (Frenche, 2003, p. 84).

Diante dessas mudanças, a prática da medicina começa a adquirir contornos mais definidos. Embora a medicina universitária tenha ampliado a percepção de cura para além da fé, ela não era invalidada religiosamente:

Os homens da Idade Média podem recorrer a um outro médico além de Cristo. Pouco a pouco, os médicos da alma – os padres – se distinguem daqueles do corpo – os médicos –, que vão se tornar ao mesmo tempo sábios e profissionais, assim como uma corporação, um corpo de ofício. Surgem escolas de medicina, assim como universidades em que homens se formam em uma ciência que é considerada, sem dúvida, um dom de Deus, mas, igualmente, um ofício (Le Goff; Truong, 2006, p. 113).

É dentro desse contexto universitário que surge uma questão semântica. Até o século XII, o termo *medicus* predominava na cristandade latina, mas, a partir desse período, o termo *physicus* começou a ganhar mais espaço. Essa mudança está relacionada a uma complexificação do ofício e novas formas de encará-lo, uma vez que “os novos cientistas da medicina não eram simples praticantes preocupados com a doença. Eram eruditos, estudiosos da natureza, provenientes do florescente meio universitário e com um verdadeiro programa cultural em mente” (Silva, 2016, p. 44).

Assim, observa-se que a prática da medicina não é um bloco monolítico. Tampouco pode ser resumida a uma mera disputa de forças antagônicas e incompatíveis. As percepções de cura demonstram a manifestação de elementos distintos, que ora se complementavam, ora divergiam, mas que dialogavam.

O físico representado nas Danças Macabras

Ashby Kinch (2013), ao discutir a relevância das imagens pertencentes ao Macabro, afirma que morremos em imagens. Como a morte é um processo impossível de ser atravessado em vida, ela é inacessível. A humanidade lida com o morrer diariamente, mas é incapaz de passar por ele e retornar, o que gera angústias e curiosidades. Como forma de contornar esses sentimentos, nos voltamos para as representações, seja através de imagens, de textos ou da oralidade. O meio de construir essas representações, no entanto, é cambiante, pois muda de acordo com variações regionais, religiosas, históricas e filosóficas.

Ao pensar a construção dessas representações nas Danças Macabras, é preciso compreender a sobreposição de códigos presentes no conteúdo das obras para identificar as individualidades e contribuições dessas produções (Marin, 1969).

As Danças são frequentemente compostas por uma interação entre imagens e textos. Enquanto o suporte textual já é bem explorado pelos historiadores, o imagético é, muitas vezes, relegado a um papel secundário, visto como ilustração ou complemento do texto. Além disso, é bastante difundida a defesa de Gregório Magno das imagens como “a bíblia dos iletrados”⁹. Essa perspectiva tornou-se a principal interpretação sobre a função da cultura visual na Idade Média, moldando a forma como ela é vista na historiografia.

Tal perspectiva é, no entanto, bastante limitada e generalista. Como é levantado por Maria Cristina Pereira (2010, p.12), qual seria a possível justificativa, somente por um viés didático, para a existência de vitrais góticos impossíveis de serem acessados a olho nu? Dessa forma, o conceito de imagem-objeto cunhado por Jérôme Baschet (1996) traz uma perspectiva mais complexa da cultura visual medieval.

Para Baschet (1996), as imagens podem ser comparadas a uma caçarola. Embora seu uso¹⁰ principal seja cozinhar alimentos, o objeto pode ser utilizado de diferentes formas. A mesma panela teria utilidades estéticas, como objeto decorativo ou obra de arte; funcionais, como um suporte para flores ou outros objetos, ou até para recolher água de uma goteira; e afetivas, caso assumisse um valor emocional. As imagens, então, podem ser encaradas da mesma forma, enquanto elementos multifuncionais, transcendendo limitações a usos fixos ou definitivos.

Ademais, esses usos poderiam ser mesclados, assumindo papéis múltiplos e até contraditórios. As imagens eram compreendidas além de meros suportes para representações, eram compreendidas à luz de sua materialidade e encaradas enquanto objetos. O que leva a uma relação que

dá origens a usos, manipulações, ritos; objeto que é escondido ou revelado, vestido ou despido, às vezes beijado ou comido (consideramos

⁹ Ao fazer essa colocação, Gregório Magno não tinha como objetivo criar uma definição sistemática de imagem. Ela é uma resposta a uma visão iconoclasta defendida por Sereno de Marselha em um debate do século VI (Baschet, 1996, p. 8).

¹⁰ Indo de acordo com o que é colocado pelo autor, evita-se o uso do termo função. Baschet (1996) tece suas críticas a um emprego da palavra inserida dentro de uma noção durkheimiana de sociedade. Nela, cada componente teria uma função bem definida, precisa e necessária dentro do meio que estava inserido. Tendo em vista a perspectiva de multiplicidade imagética no medievo, torna-se incompatível seu uso. Para transpor essa questão, o historiador opta pelo uso de “modos de funcionamento” e “usos”, como forma de focar na multiplicidade e complexidade desses objetos, assim como em noções práticas de sua existência.

que a hóstia muitas vezes carrega uma imagem); um objeto que convoca orações, respondendo às vezes com palavras ou sons, com gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...), exigindo também doações materiais. E quando esse não é o caso, pelo menos a imagem se adere a um objeto ou a um lugar que possui em si mesmo uma função, um uso, seja ele um altar, um manuscrito ou um objeto litúrgico (Baschet, 1996, p. 9).¹¹

Nesse sentido, contribuições do método de análise iconológica proposto por Erwin Panofsky¹² (2017) engrandecem a compreensão de peças visuais. Afinal, ao analisar uma obra é preciso tomar consciência de suas diferentes camadas. A leitura tem início com o reconhecimento do que está exposto de maneira evidente e inicial, como cores, figuras e emoções – esse processo compõe a primeira etapa, a identificação dos motivos presentes na obra, denominada pré-iconográfica. Igualmente importante é a compreensão dos elementos que dependem de uma familiaridade com certos temas e conceitos que o artista dialoga, como referências artísticas, literárias ou religiosas – ou seja, a articulação desses motivos com outros textos, parte de uma segunda etapa, chamada de análise iconográfica. Entretanto, é a terceira camada do processo de leitura que carrega possíveis caminhos para uma apreensão efetivamente aprofundada do conteúdo e integração dos elementos que compõem a obra – a interpretação iconológica -, pois essa etapa parte do exame do significado intrínseco do objeto estudado. Em outras palavras, uma interpretação iconológica vai além da própria obra, articulando a imagem estudada a outras documentações, que se relacionam a semiosfera em que está inserida, englobando tendências políticas, sociais, culturais e filosóficas que estavam presentes no seu período e local de produção, em busca do seu verdadeiro significado.

Encontra-se, então, na articulação pictórica, social e cultural os caminhos interdisciplinares humanísticos para uma compreensão das representações presentes nessas imagens e suas simbologias nas sociedades em que estavam inseridas. Entretanto, como é apontado por Peter Burke (2004), as intenções universalistas do método panofskiano se mostram falhas, sendo inviável definir

11 Tradução do original: “*donnant lieu à des usages, des manipulations, des rites ; un objet qu’on cache ou dévoile, qu’on habille ou dévêt, qu’on embrasse parfois ou que’on mange (songeons que l’hostie porte souvent une image) ; un objet appelant des prières, répondant parfois par des paroles ou des bruits, par des gestes ou par l’émission d’humeurs (sang, eau, huile...), réclamant aussi des dons très matériels. Lorsque ce n’est pas le cas, du moins l’image adhère-t-elle à un objet ou à un lieu qui a lui-même une fonction, un usage, qu’il s’agisse d’un autel, d’un manuscrit ou d’un objet liturgique*” (Baschet, 1996, p. 9).

12 Considerando as críticas feitas por Burke (2004), há a intenção de identificar “sintomas culturais” nas imagens; no entanto, diverge-se quanto às intenções diante das imagens, uma vez que não se considera viável buscar nelas significados psicológicos intrínsecos ou definitivos.

um significado intrínseco de todas as obras. Como forma de transpor essas lacunas, a semiótica se mostra uma adição de grande valor na terceira etapa do método.

Nesse sentido, a interpretação das Danças Macabras e dos elementos visuais e textuais que as compõem requer mais do que análises superficiais. Envolve a consideração de um universo cultural amplo, articulando obras, seus receptores e produtores, bem como as redes que atravessam seus conteúdos, formas de apresentação, usos e locais de produção. Assim, é possível alcançar uma visão aprofundada e multifacetada das obras.

Ao trazer um olhar aproximado para a figura do físico, observa-se que a sua caracterização é presente desde a primeira dança conhecida, o afresco localizado no cemitério parisiense *des Saints Innocents*. Como já mencionado, o praticante da medicina é identificado pelo seu objeto de trabalho, a mátula, e é retratado como um indivíduo símbolo do saber. Sua representação combina elementos clericais, como é evidenciado por sua posição na ordem de apresentação dos personagens, e elementos que reforçam sua relação com o universo do saber universitário. Todavia, essa interação não é construída como contraditória, possibilitando que o físico seja compreendido como peça central para compreender os lugares sociais dos praticantes da medicina e as relações entre fé e razão no período tardo-medieval.

Como o afresco do cemitério foi destruído, obras produzidas por artistas que entraram em contato com a produção original auxiliam na interpretação da atmosfera macabra do século XV e do papel social do físico nesse período. Entre esses indivíduos, está o editor francês Guyot Marchant, que produziu uma versão semelhante à original¹³. Sua obra passou por diferentes edições e ganhou projeção no continente europeu, auxiliando na popularização do tema (Schmitt, 2018).

Conhecida como *La Danse Macabre*, a obra de Marchant é composta por xilogravuras impressas em um livro. Nelas, são trazidas imagens dos personagens e suas falas em vernacular. Cada figura é representada sendo surpreendida pela chegada da morte e protagoniza um breve diálogo com o morto que a acompanha. A primeira versão foi produzida em 1485 e alcançou bastante sucesso, o que levou a produção de uma segunda edição em 1486. Essa, por sua vez, é mais elaborada

13 Sophie Oosterwijk (2008, p.136) aponta que o afresco do cemitério pode ter sido restaurado ao longo do século XV ou que o próprio Marchant tenha feito pequenas adaptações em suas impressões, como modificações nas vestimentas das figuras, tornando-as mais características do período de sua publicação. Desse modo, embora a obra mantenha uma fidelidade aos diálogos, personagens e organização, ela não pode ser considerada uma reprodução perfeita da versão original, pois é possível que ele sequer tenha tido acesso direto a ela.

e com mais de dez personagens novos. Nessa nova versão, Marchant incluiu O Discurso do Rei Morto e introduziu um desdobramento das Danças, a Dança Macabra das Mulheres¹⁴, apenas com personagens femininas, já que versões anteriores apresentavam somente homens. Além disso, incorporou outros temas do Macabro, como O Encontro dos Três Mortos com os Três Vivos, O Lamento da Alma Condenada e O Debate entre a Alma e o Corpo. Mais uma vez, a recepção foi positiva, levando a uma reimpressão, posteriormente, em 1491 (Gertsman, 2010, p. 8).

Adaptando o afresco para a xilogravura, Marchant separou seus personagens em pares formados por um leigo e um clérigo, com cada um deles sendo acompanhado por um cadáver. Embaixo de cada dupla são trazidos os diálogos com os mortos, retratando o momento que os vivos são advertidos sobre o fim de suas vidas, suas reações e a réplica do *transi*, finalizando com a inevitável aceitação do destino. A estrutura do editor tornou-se um marco estilístico e esse padrão é adotado em obras posteriores (Schmitt, 2018, p. 241). Na edição de 1486, são apresentadas 40 figuras, ordenadas pela relevância do seu lugar social. Dessa forma, os mais poderosos são levados primeiro e a dança se encerra com os personagens mais marginalizados.

Na edição¹⁵, os pares são apresentados da seguinte forma: o papa e o imperador; o cardinal e o rei; o legado e o duque; o patriarca e o condestável; o arcebispo e o cavaleiro; o bispo e o escudeiro; o abade e o oficial de justiça (meirinho); o astrólogo e o burguês; o cônego e o mercador; o professor (acompanhado por um aluno, que permanece em silêncio) e o soldado; o cartuxo e o sargento; o monge e o usurário; o físico e o jovem enamorado; o advogado e o menestrel; o padre e o camponês; o promotor e o carcereiro; o peregrino e o pastor; o franciscano e a criança; o clérigo e o eremita; o alabardeiro e o louco.

O físico, pareado com o enamorado, encontra-se em uma localização intermediária, mais afastados dos poderosos, porém não pode ser considerado enquanto uma figura marginalizada. Além disso, é evidente que ele é retratado como um clérigo, assim como outras figuras caracterizadas pelo exercício de atividades intelectuais, como o advogado, astrólogo ou o professor. Apesar disso, nenhum dos personagens traz em seus diálogos referências a atividades clericais

14 Para análises da obra, ver: Schmitt (2016) e Wemple e Kaiser (1986).

15 São adições da dança de 1486: o legado, o duque, o professor, o soldado, o promotor, o carcereiro, o peregrino, o pastor, o alabardeiro e o louco.

ou uma vida espiritual exemplar. Em suas representações predominam o uso de termos relacionados ao ofício exercido em vida e aos estudos, como *science*, *degrez* ou *estudie*.

É evidente a centralidade da mâtula na construção visual do físico. Ela não somente permite a identificação, como faz parte da narrativa do personagem diante da morte. Situada entre o corpo do vivo e do morto, a mâtula representa a tentativa inútil de adiamento do morrer. Visualmente, ele parece ainda buscar na prática da medicina uma forma de evitar o fim de sua vida, encarando fixamente o vidro e ignorando a presença de uma figura cadavérica ao seu lado. Ironicamente, o *transi* puxa suas vestes na altura da sua virilha, revelando para o observador a inevitabilidade da morte do físico justamente no lugar onde ele insiste em buscar a cura. Sua reação se mostra ainda mais esquivada ao ser comparada com o enamorado, que encara o cadáver nos olhos enquanto recebe a notícia.

Figura 1

*Físico e enamorado em La Danse Macabre (1486)*¹⁶



Os diálogos entre as figuras trazem questões semelhantes. O morto declara:

Doutor, com toda sua urina,
Veja-se aqui sendo questionado:
Outrora seu conhecimento da medicina
Foi suficiente para poder comandar.
Mas a morte vem te chamar

16 MARCHANT, Guyot. **Miroir salubre**. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189. Paris: 1486. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z>. Acesso em: 09 set. 2025.

Como os outros, deves morrer:

Não podes contradizê-la.

Bom médico é: quem sabe se curar (Marchant, 1486).¹⁷

Existe, então, uma resistência inicial do praticante da medicina, que recorre ao conhecimento médico ao tentar burlar a morte. Entretanto, ela é reconhecida pelo morto, que reforça inevitabilidade desse encontro, questionando-o, mesmo que ele tente analisar “toda sua urina”. Os limites do seu saber, que já é referido no passado, são desafiados, pois mesmo com o acúmulo de conhecimento, ele permanece humano e deve morrer como os outros. Por fim, como é comum no Macabro e, especialmente nas Danças, o *transi* faz uma provocação irônica, questionando se o físico é tão bom assim, reforçando seus limites e, mesmo com todo conhecimento, continua incapaz de salvar a própria vida.

É importante destacar que, mesmo ironizando o personagem, o morto não questiona a validade de seu ofício ou a prática da medicina universitária. Essa não é vista como algo reprovável, inferior a uma perspectiva mais religiosa da cura ou tampouco comparada a ela. As provocações são acompanhadas do reconhecimento do seu amplo saber, mas que encontra limites na humanidade do físico.

A resposta do físico é marcada pela superação da negação e reconhecimento de que não há mais nada a ser feito naquele momento. Ao morto, ele declara:

Por muitos anos, na arte da física

Dediquei todo meu estudo.

Vi ciência e prática.

Para curar muitas doenças.

Não sei o que responder,

Mas não há erva ou raiz:

Nem qualquer outro remédio.

Contra a morte não há cura (Marchant, 1486).¹⁸

Reforçando o que já foi colocado pelo *transi*, o físico frisa os anos que dedicou aos estudos e a prática da medicina. Mais uma vez, não há a desvalorização de seu ofício ou arrependimento, mas o reconhecimento dele e do tempo que foi investido. A sua aceitação é marcada pela adaptação de uma máxima latina:

¹⁷ Os diálogos selecionados são traduções feitas com base nas transcrições disponibilizadas por Elina Gerstman (2010) e Didier Jugan (2020). Tradução do original: “*Medecin a tout vostre orinne/ Voies vous icy qu’amander:/Jadis sceutes de medicine/ Asses pour povoir commander./Or vous vient la mort demander./Cof[m]me autre vous convient morir:/Vous ny povés contremander./ Bon mire est: qui se scet guerir*”.

¹⁸ Tradução do original: “*Long te[m]ps a que[n] lart de phisique/Jay mis toute mon estudie./ Javoie science et pratique./Pour guerir mainte maladie./Je ne scay que je contredie/Plus ny vault herbe ne racine:/Nautre remede quoy quon die./Contre la mort na medicine*”.

“contra a morte, não há remédios nos jardins”¹⁹, algo que se mostra comum nas Danças Macabras. Diante da irremediável força da morte, não há remédio. Contra a morte não há cura.

Em uma segunda obra, a Dança Macabra da Igreja de Santa Maria em Berlim, na Alemanha, o físico também pode ser analisado. Ao contrário da obra anterior, não é possível identificar quem estava envolvido na produção do afresco. No fim do século XV, a cidade de Berlim contava com um pouco mais de oito mil habitantes e era considerada culturalmente limitada (Gertsman, 2010, p. 134). Todavia, assim como em outras cidades próximas, também almejava ter uma Dança Macabra²⁰. Isso se reflete na execução da obra, que é tecnicamente mais limitada que outras produzidas dentro desse recorte geográfico e temporal. Nela, há uma menor variedade de cores e detalhes nos personagens.

O afresco é datado da década de 1490, tendo sido coberto por cal em uma renovação do espaço no século XVII e redescoberta no fim do século XIX. Atualmente, é possível encontrar a obra na igreja, mas com algumas falhas ao longo de sua estrutura. O físico, por sua vez, não é uma figura profundamente afetada, sua imagem e sua fala permanecem visíveis e compreensíveis.

O espaço escolhido para a produção do afresco é fundamental para a compreensão de como a obra poderia ser encarada e recepcionada. A igreja estava localizada em uma região central de Berlim, e, conseqüentemente, no cotidiano da população. Ademais, o edifício concentrava uma ampla rede de atividades, como batismos, casamentos, missas, a manutenção de um espaço de sociabilidade e adoração a Deus (Gertsman, 2010, p. 135). Em outras palavras, estar na cidade era, também, estar nas imediações da igreja e ter contato com o afresco.

Outros edifícios igualmente importantes no cotidiano da cidade estavam localizados próximos à igreja, como a prefeitura e o hospital. A escolha do espaço, em detrimento dos outros, não é arbitrária. Como é discutido por Louis Marin (2001), manifestações sociais, como a Dança expressa no afresco, ocorrem em espaços relevantes e com itinerários simbólicos. Observa-se, então, uma necessidade de articulação entre a mensagem da obra e o lugar, assim como as reflexões que podem ser feitas nele. A igreja, um local de grande movimentação e que favorecia um estado de vulnerabilidade emocional, propiciava uma atmosfera ideal para meditações sobre seu conteúdo.

19 Tradução do original: “*contra vim mortis, non est medicamen in hortis*”.

20 Acredita-se que a dança possa ter sido inspirada em outra produzida na cidade de Lübeck, essa com mais detalhes (Gertsman, 2010, p. 135).

A obra também estava estrategicamente posicionada, pois ela estava em uma posição que “recebia o observador na entrada principal da igreja, se espalhando ao longo das paredes oeste e norte do campanário, lugar que também continha lápides e um altar dedicado a São Sigismundo, santo padroeiro dos enfermos” (Gertsman, 2010, p. 135, tradução minha)²¹. Criava-se um ciclo que se repetia diante dos olhos do espectador. Assim como nas manifestações pontuadas por Marin (2001), quem as observa torna-se, também, parte delas. O observador passa a assumir simultaneamente os papéis de espectador e participante dessa Dança Macabra.

O diálogo com espaço se estende para a ordenação dos personagens. Ao contrário da alternância entre clérigos e leigos comumente vista em outras obras, no afresco berlinense os membros da sociedade são separados por uma imagem de Jesus crucificado. Do lado direito está o clero e do lado esquerdo o laicato. Com suas devidas adaptações, as figuras também são classificadas pela relevância social, com os mais poderosos próximos de Cristo.

A Dança tem início com a figura da autoridade, representada por um frei franciscano, acompanhado por duas criaturas monstruosas que carregam instrumentos musicais. Essas figuras podem ser interpretadas de diversas maneiras: como alternativas aos músicos mortos ou uma inversão dos anjos que tocam instrumentos no Paraíso (Gertsman, 2005); como gárgulas que adornam as catedrais (Camille, 1992); como símbolos da morte ou do pecado (Meyer-Baer, 1970); ou ainda como uma combinação desses elementos.

Após o frei franciscano, seguem-se clérigos: o sacristão, o capelão, o oficial, o frei agostiniano, o pregador, o pároco, o cartuxo, o físico, o monge, o cônego, o abade, o bispo, o cardeal e o papa. Entre os personagens, há uma representação da crucificação de Cristo, ladeado por Maria, à direita, e José, à esquerda (Gertsman, 2005). Em seguida, surgem os personagens leigos, começando pelo imperador, a imperatriz, o rei, o duque, o cavaleiro, o burgomestre, o usurário, o jovem nobre, o mercador, o oficial, o plebeu, o estalajadeiro e, por fim, o louco.²²

À luz das reflexões feitas por Elina Gertsman (2005), essa organização pode ser aproximada ao Julgamento Final. O posicionamento dos corpos das personagens indica o destino delas, com os clérigos – posicionados à direita e

21 Tradução do original: “*which greeted the viewer at the main entrance of the church, stretching alongside the western and northern walls of the belfry hall, the space that also contained tombstones and an altar dedicated to St Sigismund, the patron saint of the sick*” (Gertsman, 2010, p. 135).

22 Ao comparar a obra com sua possível inspiração, a Dança Macabra de Lübeck, é evidente um maior número de figuras clericais. Isso torna clara a inclinação a reflexões cristãs (Warthin, 1931).

se aproximando de Cristo, sendo salvos – e os leigos – à esquerda e realizando um movimento oposto, de afastamento – sendo condenados. O tratamento dado pelos mortos também reflete esse caráter de salvação ou condenação, pois os salvos recebem poucas críticas e são mais bem recepcionados, diferentemente dos condenados, que sofrem com mais acusações e julgamentos. Os *transis*, por sua vez, também representariam mais do que típicas figuras decadentes do Macabro, assumindo papéis de anjos ou demônios que guiam os membros da sociedade em seus destinos já definidos. É possível observar nela uma maior força de um discurso carregado de elementos moralizantes cristãos e, possivelmente, pró-clericais.

Figura 2

*O físico da Dança Macabra da Igreja de Santa Maria em Berlim (c. 1490)*²³



Assim como na obra de Marchant, o físico é retratado como uma figura eclesiástica. Seu olhar também está fixo no conteúdo do frasco, em busca de alternativas ou justificativas para a sua presença nessa dança. O *transi*, que puxa suas vestes, tenta quebrar sua concentração.

A sua aparência também segue o padrão visto na obra anterior. Inseparável de sua mática, suas vestes chamam atenção. Seu longo *houppelande* – capa ou casaco característico dos séculos XIV e XV – adornado (Warthin, 1931) demonstra seu lugar social. A peça de roupa é utilizada por certas categorias seculares e

²³ **The Dance of Death in Berlin.** Afresco, 22,6m x 2,0m. Berlim: Marienkirche, 1490. Disponível em: <http://www.dodedans.com/Eberlin.htm>. Acesso em: 10 jan. 2025.

intelectuais, como físicos, advogados e professores universitários, que buscavam replicar vestes clericais a fim de impor respeito e autoridade (Schmitt, 2012). Nos diálogos estabelecidos com o físico, o *transi* afirma:

Senhor Doutor, mestre nas ciências médicas,
Já o chamei com firmeza.
Infelizmente, ainda deseja viver mais
E não aceita entregar-se a Deus.
Coloque o frasco de lado
E acompanhe meus passos na dança (Hagstrøm, 2025).²⁴

Com tom respeitoso, o morto reconhece o tempo e esforço que o físico dedicou aos estudos e à prática da medicina. Lamentando sua resistência, ele reforça a mensagem típica das Danças Macabras juntamente a uma retórica cristã, não existe escapatória diante da morte e é necessário que o personagem reconheça isso e se entregue a Deus.

A resposta do físico, por sua vez, é caracterizada pela aceitação diante dos resultados da uroscopia. Ele declara:

Oh Deus Todo-Poderoso, peço a ti um remédio,
Pois a água está em péssimas condições.
Deveria ir a uma farmácia,
Pois vejo a morte diante dos meus olhos.
Contra isso, não há erva no jardim.
Senhor Jesus, espere por mim (Hagstrøm, 2025).²⁵

O tom irônico é evidente no reconhecimento de que há um cadáver na sua frente e, por isso, ele deveria buscar ajuda. Com o reconhecimento dos resultados negativos, afinal, “a água está em péssimas condições”, a personagem traz referências à máxima latina citada anteriormente, e conclui que contra a morte não há erva no jardim. É evidente que o tom religioso é mais forte nessa obra, trazendo o morrer enquanto um lembrete da mensagem cristã, reforçando a necessidade de se entregar a Deus e buscar conforto nele diante do fim, sabendo que ele receberá os salvos.

24 Traduções realizadas com base nas transcrições feitas por Gertsman (2010) e consultas à tradução para o inglês por Martin Hagstrøm (2025). Tradução do original: “*Her doctor meyster in der arztedy/ik hebbe jw rede gheeschet wol dryge/ noch meyne gy leyder lenger to leuen/ unde willen jw nicht thu gade geuen/legget wech dat glas unde scheydet dar van/ vnde seet wu wol ik iw vordantzen kan*”. **The Dance of Death in Berlin**. Afresco, 22,6m x 2,0m. Berlim: Marienkirche, 1490.

25 Tradução do original: “*Och almechtige god gef du my nu rath/ wente dat water is utermaten quat/ ik solde wol up dy abbeteken ghan/[wente i]k sie den dot harde vor my stan/ [dar jeg]en wasset keyn krut in den garden/[her j]hesu woldestu myner warten.*” **The Dance of Death in Berlin**. Afresco, 22,6m x 2,0m. Berlim: Marienkirche, 1490.

É possível, então, observar algumas características comuns na documentação selecionada. O físico passa por dois momentos distintos no encontro com o morto, uma rejeição inicial, em que busca uma saída no seu antigo ofício, mas sem sucesso, e a inevitável aceitação. Diante da morte, a sua vida não é tida como reprovável, assim como a prática da medicina universitária, pois muitas vezes o *transi* se refere a ambas com respeito e valorização. Por fim, como forma de fixação da mensagem, o personagem atinge a compreensão da sua finitude ao professar a máxima, ou variações dela, “não há erva ou raiz capaz de me curar”. Assim, o que ocorre não é uma reprovação ao físico, mas o mero reconhecimento de suas limitações humanas e da sua mortalidade.

Considerações finais

As Danças Macabras apresentam ricos signos culturais tardo-medievais. Estimulando reflexões sobre a vida material e espiritual através do caráter físico da morte, as obras desvelam diferentes faces das sociedades que estavam inseridas. Dentre elas, a personagem do físico traz importantes questões sobre a prática da medicina no período e seus entrelaces com a fé e a razão.

Assim como outras figuras caracterizadas pela intelectualidade, como o advogado ou o astrólogo, a sua posição nas Danças Macabras é uma posição clerical. Entretanto, ao ser confrontado pela morte, ou diante de seus conflitos internos, a fé não é trazida com grande destaque, como se espera de um membro do clero. Ao mesmo tempo, ela também não é rejeitada ou contraposta à medicina ou à razão. As críticas que são dirigidas ao físico são relacionadas ao reconhecimento de sua humanidade, que mesmo com tamanho saber acumulado, não é capaz de impedir a chegada da morte. A medicina universitária, assim, não é condenada ou vista como algo que um bom cristão deve se afastar, mas é algo respeitado e valorizado.

Dessa forma, compreende-se que a relação entre fé e razão é construída de forma complementar na representação dessa figura. Ao mesmo tempo que o físico é compreendido como um indivíduo de vasto saber, respeitado e colocado no grupo dos clérigos em razão dos anos dedicados aos estudos e à prática da medicina, é, também, um personagem lembrado de sua fragilidade e pequenez frente à morte e a vontade de Deus. Na Dança Macabra, ele deve encarar os limites dos seus conhecimentos e a incapacidade de curar seus próprios males. Reforçando a didática cristã das obras, é através da fé que ele encontra um consolo diante do inevitável fim de sua vida, trazendo um lembrete para o observador de que, perante a morte e a vontade divina, nada pode ser feito.

Observa-se, então, em ideias vistas como na Tese do Conflito, a incapacidade de abarcar a complexidade da relação entre fé e razão no medievo. O físico nas Danças Macabras traz em sua representação uma relação multifacetada, que ao ser explorada, contribui para leituras mais complexas e afasta os Estudos Medievais de leituras excessivamente simplificadoras.

Referências

- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Ed especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ARIÈS, Phillipe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- BASCHET, Jérôme. Introduction: l'image-objet. In: SCHIMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme. **L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval**. Paris: Le Léopard D'or, 1996. p. 7-26
- BINSKI, Paul. **Medieval death: ritual and representation**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- BORGONGINO, Bruno Uchoa. A historiografia sobre a medicina na Primeira Idade Média: um balanço. **Brathair**, São Luís, v. 15, n. 2, p. 66-82, nov. 2015.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. 1 ed. Bauru: Edusc, 2004.
- CAMILLE, Michael. **Image on the Edge: the margins of medieval art**. Londres: Reaktion Books, 1992.
- DASTON, Lorraine. A economia moral da ciência. In: ALMEIDA, Tiago (Org.), **Historicidade e Objetividade**. Tradução: Derley M. Alves; Francine Iegelski. São Paulo: LiberArs, 2017.
- DRAPER, John Willian. **History of the conflict between religion and science**. Nova York: D. Appleton and Company, 1874.
- FRENCH, R. **Medicine before science**. Business of Medicine from the Middle Ages to the Enlightenment. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- GERSTMAN, Elina. **The Dance of Death in the Middle Ages**. Turnhout: Brepols, 2010.
- GERTSMAN, The Berlin "Dance of Death" as the "Last Judgment". **Source: Notes in the History of Art**, Chicago, v. 23, n. 3, p. 10-20, 2005.
- HAGSTRØM, Martin. **The Dance of Death in Berlin**. Disponível em: <http://www.dodedans.com/Eberlino8.htm>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- HARTNELL, Jack. **Medieval bodies: Life, Death and Art in the Middle Ages**. Nova York: Norton & Company, 2018.
- HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Tradução de Augusto Abelaira. 2 ed. Lisboa: Ulisseia, 1996.
- JUGAN, Didier; UNGEHEUER, Laurent. La Danse macabre du Guyot Marchant 1486. In: Association Danses macabres d'Europe. **Revue de l'art macabre européen du Moyen Âge à nos jours: La Danse macabre des origines à 1520**. Paris: Dme, 2020. p. 343-363.

KINCH, Ashby. **Imago Mortis**: mediating images of death in late medieval culture. Boston: Brill, 2013.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Medicina. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Unesp, 2017. p. 173-190.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução Marcos Flamínio Peres. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LINDBERG, David C. The Medieval Church Encounters the Classical Tradition: Saint Augustine, Roger Bacon and the Handmaiden Metaphor. In: LINDBERG, David C.; NUMBERS, Ronald L. **When science and Christianity meet**. Chicago: University Of Chicago Press, 2003. p. 7-32.

MARCHANT, Guyot. **Miroir salubre**. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-YE-189. Paris: 1486. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615802z/f10.item> Acesso em: 10 jan. 2025.

MARIN, Louis. Comment lire un tableau ? **Noroit**, [S, n.] 140, p. 5 - 9, ago. 1969.

MARIN. **On Representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

MAYER-BAER, Kathi. **Music of the Spheres and the Dance of Death**: Studies in Musical Iconology. Princeton: Princeton University Press, 1970.

MAZIOLI, Anny. Teoria humoral, a temperança e o cuidado de si: contribuições do Speculum al joder e da medicina árabe. In: **Encontro internacional de História Antiga e Medieval do Maranhão**, n. 6, 2015, São Luís. Textos completos. São Luís: Editora UEMA, 2017, p. 87-89.

OOSTERWIJK, Sophie. Of Dead Kings, Dukes and Constables: the historical context of the danse macabre in late medieval Paris. **Journal of the British Archaeological Association**, [S.L.], v. 161, n. 1, p. 131-162, set. 2008. Informa UK Limited. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1179/174767008x330563>.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Maria Cristina. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. In: Semana de Estudos Medievais, 8, 2010, Rio de Janeiro. **Atas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2010.

PORTERFIELD, Amanda. **Healing in the History of Christianity**. Oxford: Oxford University, 2005.

SCHMITT, Juliana. “Venez dames et demoiselles”: a danse macabre des femmes e a presença feminina na baixa idade média. **Todas As Musas**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 214-221, jan. 2016.

SCHMITT, Juliana. A história da moda como instrumento de análise iconográfica - o caso da dança macabra de La Chaise Dieu. In: **8º Colóquio de Moda**, 2012, Rio de Janeiro. En Moda Escola de empreendedores, 2012.

SCHMITT, Juliana. **O Imaginário Macabro**: Idade Média - Romantismo. São Paulo: Alameda, 2018.

SILVA, André Filipe Oliveira da. **Físicos e cirurgiões medievais portugueses: contextos socioculturais, práticas e transmissão de conhecimentos (1192-1340)**. Porto: Citcem, 2016, p. 40.

TENENTI, Alberto. **Il Senso Della Morte E L'amore Della Vita Nel Rinascimento**. Francia e Italia: Giulio Einaudi, 1957.

The dance of death in berlin. Afresco, 22,6m x 2,0m. Berlim: Marienkirche, 1490. Disponível em: PRÜFER, Theodor. **Der Todtentanz in der Marien-Kirche zu Berlin und Geschichte und Idee der Todtentanz-Bilder überhaupt**. Berlim: [S.N], 1886.

VOVELLE, Michel. A História dos Homens no Espelho da Morte. In: BRAET, Herman e Verbeke, Wener (orgs.). **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 11 - 26.

WARTHIN, Aldred Scott. **The physician of the dance of death: historical study of the evolution of the dance of death mythus in art**. Nova York: P. B Hoeber, 1931.

WEMPLE, Suzanne F.; KAISER, Denise A. Death's dance of women. **Journal Of Medieval History**, [S.L.], v. 12, n. 4, p. 333-343, jan. 1986.

WHITE, Andrew Dickson. **The warfare of science**. New York: D. Appleton and Company, 1876.

ZARNOTT, Eduarda Wille. **Uma análise d'A Dança da morte de Hans Holbein, o jovem (1498-1543)**. 2022. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.