


## **Culturas visuais e pandemias: aproximações warburgianas aos motivos da Dança da morte e das Vanitas**

*Visual cultures and pandemic: a Warburgian approximations  
of the Dance of the death and the Vanitas*

*Culturas visuales y pandemia: aproximaciones warburgianas  
a los motivos de la Danza de la muerte y las Vanitas\**

*Helmut Renders\*\**

 <https://doi.org/10.29327/256659.12.1-7>

### Resumo

Entre os séculos XIV e XVII, a expectativa de vida das populações do Europa central era de 32 anos para homens e 27 anos para mulheres, resultado da mortalidade infantil alta, das pandemias, de guerras e da falta de alimento. A essa presença contínua da morte corresponde, nos países do norte dos Alpes, a criação de no mínimo duas formas da cultura visual religiosa: no século XIV, “A dança da morte” ou a “A dança dos mortos”, e no século XVII, as “*vanitas*” ou, inicialmente, o “*memento mori*”. Considerando o tempo da criação desses motivos, as épocas da Renascença e da Modernidade, propõe-se nesse artigo testar uma leitura warburgiana desses dois motivos, como parte da criação de um “*Andachtsraum*”, um espaço de contemplação e autorreflexão, entendido como uma forma de exteriorizar, nomear e articular medos existenciais para apreender lidar com eles; em distinção da leitura que afirma a sua função como educativa ou moralista ou de imagens impactantes para, essencialmente, angustiar e controlar as pessoas na manutenção da ordem religiosa estabelecida. Justifica-se essa leitura pela sua maior consideração do sujeito religioso na Renascença e a escolha do método por ser criada especificamente para a interpretação da cultura visual dessa época. A originalidade desse exercício está na aplicação do método de Aby M. Warburg à arte religiosa. Espera-se contribuir para uma compreensão mais rica da criação e do papel da arte religiosa na vida das pessoas em geral e, em especial, nas épocas da Renascença e do início da Modernidade.

Palavras-chave: Cultura visual religiosa; Aby M. Warburg; *Andachtsraum*; espaço de contemplação e autorreflexão; Dança dos mortos; *vanitas*.

### Abstract

---

\* Essa pesquisa conta com um financiamento CNPq como “projeto universal”.

\*\* Professor da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião e no curso de graduação em Teologia. Coordenador do grupo de pesquisa RIMAGO – Cultura Visual Religiosa. E-mail: [helmut.renders@metodista.br](mailto:helmut.renders@metodista.br).

Between the 14th and 17th centuries, the life expectancy of the populations of Central Europe was 32 years for men and 27 years for women, the result of high infant mortality, pandemics, wars and lack of food. This continuous presence of death corresponds, in the countries of the northern Alps, to the creation of at least two forms of religious visual culture: in the 15th century, “The dance of the dead”, and in the 17th century, the “*vanitas*” or, initially, “*memento mori*”. Considering the time of the creation of these motifs, the times of the Renaissance and Modernity, it is proposed in this article to test a Warburgian reading of these two motifs, as part of the creation of an “*Andachts-raum*”, a space for contemplation and self-reflection, understood as a way of externalizing, naming and articulating existential fears to learn to deal with them; in distinction of and addition to a reading that affirms the function of these reasons in educational or moralistic terms or the use of impacting images to, essentially, distress and control people in maintaining the established religious order. This reading is justified by its greater consideration of the religious subject in the Renaissance and the choice of method as it was created specifically for the interpretation of the visual culture of that time. The originality of this exercise lies in the application of Aby M. Warburg's method to religious art. It is expected to contribute to a richer understanding of the creation and role of religious art in the lives of people in general and, especially, in the times of the Renaissance and the beginning of Modernity.

Keywords: Religious visual culture; Aby M. Warburg; *Andachtsraum*; space for contemplation and self-reflection; Dance of the dead; *vanitas*.

#### Resumen

Entre los siglos XIV y XVII, la esperanza de vida de las poblaciones de Europa Central era de 32 años para los hombres y de 27 años para las mujeres, resultado de la alta mortalidad infantil, las pandemias, las guerras y la falta de alimentos. Esta presencia continua de la muerte corresponde, en los países de los Alpes del norte, a la creación de al menos dos formas de cultura religiosa visual: en el siglo XV, “La danza de los muertos”, y en el siglo XVII, las “*vanitas*” o, inicialmente, “*memento mori*”. Considerando la época de la creación de estos motivos, el Renacimiento y la Edad Moderna, se propone en este artículo probar una lectura warburguiana de estos dos motivos, como parte de la creación de un “*Andachtsraum*”, un espacio de contemplación y autorreflexión, entendido como una forma de exteriorizar, nombrar y articular los miedos existenciales para aprender a afrontarlos; a diferencia de y además de una lectura que afirma la función de estos motivos en términos educativos o moralistas o el uso de imágenes impactantes para, esencialmente, angustiar y controlar a las personas en el mantenimiento del orden religioso establecido. Esta lectura se justifica por su mayor consideración del tema religioso en el Renacimiento y la elección del método ya que fue creado específicamente para la interpretación de la cultura visual de esa época. La originalidad de este ejercicio radica en la aplicación del método de Aby M. Warburg al arte religioso. Se espera que contribuya a una mejor comprensión de la creación y el papel del arte religioso en la vida de las personas en general y, en particular, en la época del Renacimiento y el comienzo de la Modernidad.

Palabras clave: Cultura visual religiosa; Aby M. Warburg; *Andachtsraum*; espacio de contemplación y autorreflexión; Danza de los muertos; *vanitas*.

## Introdução

Em situações extraordinárias procuram-se palavras para desconstruir, canalizar ou domesticar as angústias diante do inesperado, incontrolável e incompreensível que impõe sobre as vidas novas agendas, temporalidades, ênfases e prioridades um tanto imprevisíveis. Guerras armamentistas e econômicas – como na Síria e no Afeganistão – , catástrofes naturais – como os incêndios no estado da Califórnia nos Estados Unidos ou os recentes terremotos no Haiti e no Chile – e pandemias – com SARS, Ebola e Covid19 – criam estas situações e sensações extraordinárias do estar no mundo. A fúria do ser humano e dos elementos, a perda de confiança no chão que se pisa, pratica – e metaforicamente, levanta a pergunta em relação a um “novo normal”, um radicalmente diferente depois do antes costumeiro. Esse texto se refere à parte na ementa do dossiê que menciona a “relação entre pandemias e religiões em situações passadas”, mais especificamente, o desenvolvimento de linguagens religiosas visuais em tempos de pandemias. São duas expressões da cultura visual religiosa, criadas em tais tempos que, de fato, se oferecem de imediato, já que se mantiveram ao longo do tempo tão emblemáticas, que elas prevaleceram no imaginário humano até hoje, sendo elas citadas inúmeras vezes nas mais diferentes artes: o motivo renascentista da *Dança dos mortos* e o motivo moderno das *Vanitas*ou, inicialmente, *Memento mori*. Propõe-se fazer isso, entretanto, não ressaltando a sua suposta função clássica pedagógica e religiosa, da qual se diz que ela usa aquilo que assusta em doses mais ou menos fortes, com o objetivo de ou alertar o ser humano sobre o perigo de viver uma vida não aprovada por Deus, ou chocar o ser humano, basicamente, para forçá-lo a se submeter à ordem religiosa estabelecida e para manter essa ordem. Diferentemente, sugere-se uma leitura na perspectiva daquilo que o historiador de arte, cientista de cultura e da religião Aby M. Warburg denominou como a criação de *Denk-* ou *Andachtsräumen* – “espaços para pensar”, espaço para contemplar<sup>1</sup> – por meio do qual, segundo ele, o ser humano cria um caminho a não ser dominado pelo, inicialmente, indominável.

Assim, explorar-se-á, na primeira seção, o motivo da *Dança dos mortos*, na segunda, o motivo das *Vanitas* e, no terceiro, o conceito do *Andachtstraum*. Finalmente, na quarta seção, se fará alguns apontamentos a respeito da presença do motivo de super-heróis na cultura visual da crise Covid 19 – e o que ela eventualmente nos diz sobre o *homo religiosusurbanus* no século XXI.

## O motivo da dança dos mortos

A origem do motivo da *Dança dos mortos* não é plenamente esclarecida. Sabe-se que é predominantemente presente na arte religiosa francesa e alemã – as duas candidatas mais cogitadas como ponto inicial –, mas, não ausente na Espanha e na Itália. Ulrike Wohler (2018, p. 221) lembra das poesias francesas “*vado-mor*” – eu me preparo para morrer – e a lenda dos três mortos e três vivos, de origem oriental (ZYMLA, 2011, p. 51-82),<sup>2</sup> mas conhecida em toda Europa da época,<sup>3</sup> outros do retrato da morte como um dos *Trionfi* do famoso poeta pré-renascentista Francesco Petrarca, publicado entre 1351 e 1374 (BERGDOLT, 2011, p. 98) e a tradição de danças populares (MASSIP, 2004 e 2011, p. 137-161; ZYMLA, 2015, p. 75-120)<sup>4</sup>. Finalmente, apontam alguns que a expressão *Dança macabra*, ou pelo viés francês, ou pelo viés espanhol, pode ter uma origem árabe - já que *maqābir*, o plural de *maqbara*, significa “cemitérios” - ou latina, remetendo a *Machabaeorum chorea*, a dança dos Macabeus, a narrativa dos sete irmãos mortos, sua mãe e Eleazar, de 2 Macabeus 6 e 7.

Figura 1: Carl Julius Milde. *Dança dos mortos*, 1834 [desenho do original]

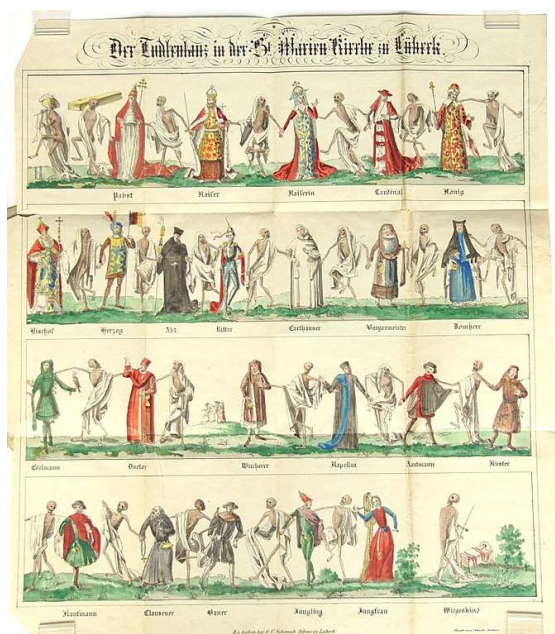


Fonte: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



Como os mais antigos exemplos desses murais mencionam-se, normalmente, a *Danse macabre* nos muros do Cemitério dos Inocentes, Paris, França (1424),<sup>5</sup> e da Basileia, na Suíça (1440),<sup>6</sup> seguidas por exemplos de Lübeck, na Alemanha (1463) (fig. 1),

Figura 2: A dança dos mortos na Igreja de Maria em Lübeck



Fonte: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

do qual dependem versões em Reval ou o atual Talin, Estônia (1470), na Igreja Santa Maria de Berlim (1484) e de Inkoo (1501), na Finlândia. Muitos, como o de Lübeck. Todos esses grandes murais e afrescos são do final da época medieval e do início da época da renascença na Europa do Norte. Em geral, a presença desse motivo é entendida como uma reação à pandemia da peste. Conhecida é a peste do tempo do imperador Justiniano, mas, de fato, relevante para o nosso motivo é a peste que devastou a Europa entre 1347 e 1351, 1370-1376 e 1380-1383 e que matou cerca de um terço da sua população.

Mas não terminou com isso, até que provocou entre 1565 e 1600 o nascimento de um gênero literário inicialmente protestante, os tratados teológicos sobre a peste bubônica, inspirados por uma obra do próprio Martinho Lutero, de 1527<sup>7</sup> (BERGDOLT, 2011, 44 e 50).<sup>8</sup> Na Itália morreram ainda milhares em 1589, entre 1629 e 1636 e 1665; Londres sofreu nos anos 1603, 1625 e 1636; e a última vez que a catástrofe alcançou uma cidade como Hamburgo, na Alemanha, foi 1813 (BERGDOLT, 2011, 76 e 87). Por causa disso, surgem novas versões do motivo da *Dança dos mortos* ainda no início do século XVIII, inclusive em capelas protestantes como de Wagenaste (BUSKE, 1998)<sup>9</sup>. Enquanto a peste retornava cada 20 anos, outras doenças como tifo, sífilis, sarampo e varíola e guerras, como a guerra dos cem anos (1337-1443) na França, a guerra dos 80 anos (1568-1648) nos Países Baixos, a guerra dos camponeses (1524/25) e a guerra dos 30 anos (1618-1648) na Alemanha, continuaram matar muitas pessoas.

Quais são então, os elementos iconográficos do motivo da *Dança dos mortos*? Apesar de que a composição possa variar, trata-se em termos gerais de uma representação de diversas classes sociais, especialmente o urbano: na frente o papa, seguido pelo rei, cargas religiosas, administrativas, profissões e a juventude até os nenéns, sempre intercalados por um esqueleto, às vezes, retratados com alguns atributos – em forma de vestimentas ou objetos – dos respectivos grupos sociais (figuras 1 e 2).<sup>10</sup> Os esqueletos seguram com a sua mão esquerda “seu” representante do grupo particular e tocam com a sua mão direita no ombro da figura humana ao seu lado direito. Enquanto as pessoas olham para o observador sem indicação de um movimento qualquer, as pernas dos esqueletos parecem estar em movimento, levantados do chão, virados. São a posição das mãos e das pernas dos esqueletos que lembram de gestos parecidos de danças, de danças de roda, porém, em forma de fila que, já que não se gira em círculos, avança na direção do seu destino. Quem dança, então, não são as pessoas; diferentemente, elas são integradas e levadas pelos esqueletos dançantes, fazendo a festa em seu momento de triunfo,<sup>11</sup> levando consigo cada um e uma<sup>12</sup>.

Mas quem representam os esqueletos? Três teorias são discutidas. Primeiro, pensa-se numa dança “da” morte, um tipo de multiplicação do motivo do triunfo da morte que, *in personam*, acompanha cada grupo social dos três estados da sociedade medieval “pessoalmente”. Segundo, pensa-se em uma dança “dos” mortos, como uma referência à lenda dos três mortos e dos três vivos, ou da dança dos Macabeus, ou seja, cada grupo é representado vivo e morto ao mesmo tempo. Isso seria mais provável no caso que os esqueletos tivessem certos atributos dos grupos representados, o que em alguns ciclos, é o caso. Certamente, não se trata de uma mera reprodução de danças populares, já que não se dança ao redor dos túmulos, mas, em direção ao túmulo. Entretanto, as danças populares certamente contribuíram para a criação do motivo como todo, inclusive no seu novo estado de desenvolvimento como dança dos mortos.

### **O motivo das Vanitas**

Todas estas ocorrências pandêmicas dos séculos 16 e 18 representam também o pano de fundo da ascensão do segundo motivo, as *Vanitas* ou, inicialmente, os *Memento mori*,<sup>13</sup> mais uma vez, um motivo encontrado em toda Europa, porém, com um centro localizado agora nas províncias dos Países Baixos na parte protestante. Segundo a enciclopédia britânica trata-se de um

um gênero das naturezas-mortas que floresceu na Holanda no início do século XVII. Uma pintura *vanitas* contém coleções de objetos que simbolizam a inevitabilidade da morte e a transitoriedade e vaidade das realizações e prazeres terrenos; exorta o espectador a levar em consideração a mortalidade e a se arrepender. As *vanitas* evoluíram de imagens simples de crânios e outros símbolos de morte e transitoriedade frequentemente pintados no verso de retratos durante o final da Renascença. Ele adquiriu um status autônomo ao redor de 1550 e em 1620 tornou-se um gênero popular. Sua criação até seu declínio, por volta de 1650, foi centrado em Leiden, nas Províncias Unidas da Holanda, uma sede importante do Calvinismo, que afirmou a depravação total da humanidade e avançou um código moral rígido (AUGUSTYN, 2020, [s.p.]).

Essa introdução resume o que se enfatiza geralmente: Trata-se, técnica- e formalmente, de um subgênero das naturezas-mortas, um gênero que originalmente, nasce na Itália,<sup>14</sup> mas que foi muito apreciado nos Países Baixos e, confessionalmente, na sua grande maioria de obras oriundas do ambiente calvinista. O anexo 1 menciona artistas que se destacaram ou por obras específicas ou por produzir séries desse subgênero, como era o caso de Gerrit Dou (1613-1675), Johannes Jan Vermeulen (1638-1674) e, especialmente, Edwaert Collier (1640-1707).<sup>15</sup>

Figura 3: Edwaert Collier. *Vanitas*, 1662

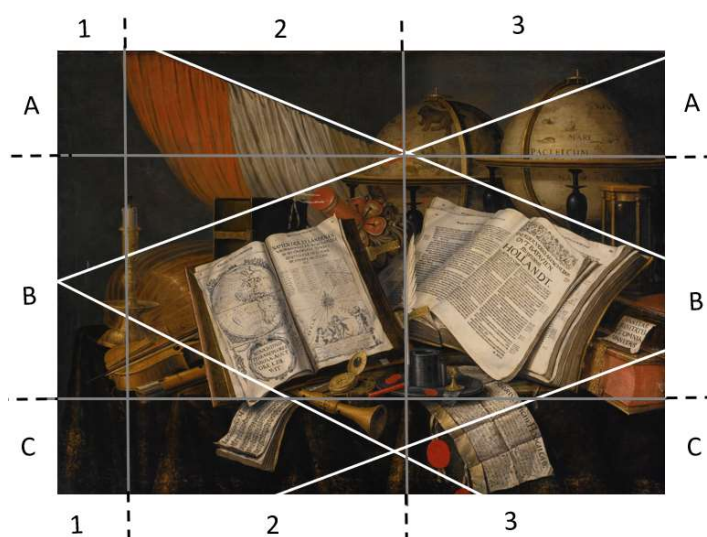


Fonte: [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

Observe-se que o período alto da produção das *Vanitas* acompanha exatamente a *Gouden Eeuw*, a Era Dourada dos Países Baixos (1582 a 1676), com a exceção de Edwaert Collier, que transferiu seu negócio em 1793 para Inglaterra, o país que nessa época assumiu o lugar da primeira economia do mundo, substituindo os Países Baixos. A obra de Collier marca, então, a exuberante fase final desse subgênero artístico. Na sua obra articula tudo o que fez os Países Baixos prosperarem na Era Dourada: as ciências, em especial, pela universidade de Leiden, as artes, o poder militar, os negócios, a construção de navios, a filosofia<sup>16</sup>. A pintura escolhida trata da base econômica dos Países Baixos, fonte da sua na época, posição única no mundo e da causa da Guerras dos Oitenta Anos.

A composição da obra é dominada por diagonais que formam um losango que contorna os dois objetos centrais: dois livros. Este losango, entretanto, não ocupa exatamente o centro da obra, mas é levemente deslocado para a parte direita inferior, uma indicação sutil de que aquilo que

está no centro está perdendo seu lugar. As linhas verticais acompanham esse deslocamento, passando pela vela (linha entre os segmentos B1 e B2) e pela penha (linha entre os segmentos B2 e B3); mas, linhas horizontais que acompanham o “equador” do globo terrestre (linha entre os segmentos A3e B3), a ponta de uma flauta (linha entre os segmentos B2 e C2) e os cantos de três livros (linha entre os segmentos B2 e



Análise de composição de H. Renders

C2, B3 e C3) são perfeitamente centralizadas. Aparentemente, o aspecto religioso (vertical) está nesse mundo econômico, levemente “fora do lugar”, considerando também que na pintura tradicional, o lado esquerdo é mais iluminado para representar a luz que venha da direita<sup>17</sup> de Deus.

Quanto aos motivos, identifica-se inicialmente uma ausência: a pintura não integra um crânio, requisito, normalmente, *sine qua non* do gênero das *vanitas*, ocupando, geralmente, um lugar de central, inclusive pelas suas dimensões em relação a ou-

tros objetos retratados na pintura.<sup>18</sup> A omissão desse elemento aumenta o caráter sutil da pintura. A composição é dominada por dois livros (segmento B2 e B3), ocupando a posição central e destacados pela claridade, que por sua vez é contrastada pelas margens pretas da pintura (segmentos A1-C1; A3-C3; A1-A3; C1-C3). Mais cinco objetos são majoritariamente retratados numa tonalidade branca – as notas musicais (segmento C2), um documento (segmento C3), um lema (segmento B3),<sup>19</sup> na verdade uma citação bíblica, a parte central da bandeira holandesa (segmento A2) e uma vela (na linha entre os segmentos B1 e B2). Ao lado dos dois livros, essa vez pelas suas dimensões, chamam mais a atenção um globo terrestre e um globo celestial, e a bandeira holandesa. Já mais escondida, atrás do livro esquerdo, encontra-se uma almofada de renda (segmentos B1 e B2), que lembra do artesanato de alto padrão ou de uma mercadoria de alto valor de mercado (e produzido pelas mulheres). Vistos juntos, representam os objetos em destaque, a então dominância holandesa na economia mundial, navegando por todos os mares, fonte de prestígio e riqueza. O globo direito aponta, corretamente, o Pacífico com domínio Holandês, lembrando das rotas para Japão e de lá, para China. O mapa no livro esquerdo reproduz na sua página esquerda o Pacífico e a América do Sul e na sua página direita lemos: “Seleção das ilhas e principais cidades localizadas no leste inferior no Atlântico Médio”. Um desses territórios era Coração, uma ilha sob domínio holandês onde todas as flotilhas espanholas, saindo de Cartagena das Índias, precisavam passar. Integrados nessa opulenta apresentação de poder econômico em todas as suas extensões globais, são símbolos da transitoriedade, fragilidade e finitude da vida: uma vela, quase ao seu fim se apaga (entre os segmentos B1 e B2), uma bandeira não no vento, mas fora do seu lugar, sem brilho (segmento A2); uma ampulheta (segmentos A3 - B3), lembrando que o tempo “corre” em uma só direção; os instrumentos musicais (segmentos B1 - B2 e C3), sinalizando o caráter efêmero da vida; um relógio de bolso (segmento B2), aberto como no momento de anotar o tempo, com uma minúscula miniatura humana, ou uma imagem, ou um reflexo (segmento B2).

### **A dança dos mortos e as Vanitas como elementos de *Andachtsräumen* do ser humano**

Avança-se agora para a discussão da função dessas duas narrativas visuais com qualidade de [sub]gêneros em uma perspectiva warburguiana, ou antropocêntrica. Warburg sugeriu que a arte ajuda articular e identificar o que incomoda o ser humano, já que dessa forma e exterior a ele ou ela, cria-se a necessária distância para observá-

lo, estudá-lo e, finalmente, aprender a lidar com aquilo que ela representa. Isso é, segundo Aby Warburg, uma função fundamental da arte renascentista, tese elaborada por ele durante os seus estudos do *quattrocento* italiano, observando seus ricos e diversificados, mas também ecléticos, empréstimos da linguagem artística da antiguidade, com suas referências mitológicas e legendárias.

Segundo Peter Koefler (2006, p. 64):

para Warburg, a criação de imagens [...] permite que as pessoas objetivem seus próprios medos, entrem em um relacionamento revelador com eles e os banem no ato de nomear. Dessa forma, toda formação de símbolo é um passo no caminho para a dominação do pensamento prudente. “Adquirir a sensação de distância entre sujeito e objeto”, escreve Warburg, “é a tarefa da chamada formação. [...] A história cultural pode ser entendida como uma extensão progressiva da distância; da incorporação, pelo apreender até o compreender; da mágica, via o mito para o logos.

Formação, em alemão, *Bildung*, contém a palavra *Bild* ou imagem. Literalmente, *Bildung*, parte da ideia de criar uma imagem, no sentido mais amplo, de formar uma ideia. Na tríade magia, mito e *logos*, segundo Warburg, ocorre uma passagem do dionisíaco para o apolíneo, da exposição à fúria ou força incontrolável, via a interlocução e a dominação via nomeação. Nesse processo, representações visuais tem um papel fundamental, por serem parceiras criadas pelo ser humano para articular o que não cabe dentro dele ou dela. Nossa tese é que os dois motivos da *dança dos mortos* e do *memento mori* ou dos *vanitas*, também foram criadas para dominar o indominável, ou como Warburg disse: “*Du lebst und tust mir nichts* [você vive e não mexe comigo, o autor]”, já que “imagens são criadas em dimensões que variam entre empatia e distância, magia e lógica, euforia e horror” (FREYBERG, BLÜHM, 2014, p. 51-67), o que Warburg justamente dominava como seus aspectos apolíneos e dionisíacos, que

[...] teve um papel nesse desenvolvimento ambivalente: suas fórmulas de expressão e representação (o *Pathosformeln*, no vocabulário warburguiano) poderiam ajudar a consolidar a amplitude do *Denkraum* alcançada pelo pensamento lógico, mas, [...] pelas imagens, a arte contém também o poder de despertar fascinações características da magia (WARBURG, 1966, p. 338, 364-365).



Não se refere aqui a um poder mágico, mas, ao poder de imagens da inevitabilidade da morte que também precisa ser contido para poder tocar a sua vida. Enquanto em *as Vanitas* o aspecto autorreflexivo se oferece de imediato como linha de interpretação, isso não se impõe com a mesma certeza e facilidade ao gênero artístico religioso da *Dança dos Mortos*. Mas, quanto a localização e o patrocínio dessas obras, há aspectos distintos a serem observados. Em Paris e na Basileia, por exemplo, era no muro do cemitério. Em Lübeck, era numa capela lateral onde se faziam as confissões. Em Wengenast, ele se encontrava numa capela fúnebre. Ou seja, a *Dança dos mortos* não era uma iconografia que dominava, pela sua mera extensão, como uma narrativa única as naves principais das igrejas.<sup>20</sup> Nessa direção também aponta sua segunda forma de divulgação mais comum, a gravura. Essas gravuras eram já pelo seu alto custo na criação de tamanhos menores, como por exemplo, as gravuras de Holbein (1497-1543). Elas não eram produzidas para “embelezar” casas particulares ou centros religiosos, mas serviam como meios de contemplação mais privada. De formato “monumental”, na verdade, em proximidade aos tamanhos reais das pessoas, em pinturas em lugares públicos destinados aos enterros ou às confissões, de formato menor para seu uso em locais particulares, estas imagens articularam a morte como algo inevitável e imprevisível, inegociável e independente de *status* social, em síntese, quase igualitária, no mínimo entre o papado, a monarquia e a burguesia urbana. Mesmo assim, são muitas vezes compreendidos como uma narrativa da educação cristã e religiosa, usando um certo efeito de choque para lembrar cada um e uma os seus deveres religiosos, ao lado dos seus deveres cívicos, e no sentido de um *Memento Mori*, de uma mimese ou memória da mortalidade como parte da condição humana.<sup>21</sup> Certamente há convergências de interesses e objetivos, não por último, porque enquanto as danças dos mortos aparecem, predominantemente em muros de cemitérios – o caso dos mais antigos, em Paris e Basileia e dentro de igrejas e capelas; o caso de Lübeck, Reval ou Tallin, Berlim, etc. –, já se trata de espaços da igreja ou de ordens religiosas. Mas, há observações adicionais a serem feitas.

Primeiro, deve se considerar a questão do patrocinado. Em Basileia, são os dominicanos os responsáveis pela arte religiosa no seu cemitério; em Lübeck, são os *Patrizier* da cidade<sup>22</sup> que tinham encomendados o ciclo em sua *Stadtkirche*, sua igreja da cidade. Já a circulação do motivo em forma de gravuras nas casas de famílias, acadê-

micos e aristocratas, dependia de uma aquisição pessoal, não de uma exposição pública. Eles compraram as obras de arte, por exemplo, o ciclo completo ou folhas avulsas de Hans Holbein. Aqui não se trata de um uso público, mas, privado, eventualmente, em família e, provavelmente, não se pendurava as gravuras relativamente pequenas em série – eram entre 33 e 40, dependendo da série – em molduras numa parede, mas manteve-se as mesmas em livros com coletâneas de gravuras, para estudá-las e lê-las, para contemplá-las.

Figura 4: HOLBEIN, Hans.  
O negociante, 1523-1526



Fonte: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)

Entretanto, chama a atenção que estes ciclos já são da época renascentista e não mais da Alta Idade Média; acredita-se, então, que eles já representam o diálogo humano com as ondas de choque que o mundo medieval não somente abalou, mas, ultimamente, desconstruiu e substituiu. No período da criação das *Danças dos mortos*, não somente cada sujeito se sabia da proximidade da morte, também perceber-se-ia lentamente que, a época inteira estava prestes a mudar, e a morte dançava com ela e que essa dança expressava, inclusive, uma nova vontade humana. Os afrescos monumentais das *Danças dos mortos*, então, parecem-nos corresponder aos medos profundos da época, 200 anos antes do que o barroco ia sinalizar e promover um sentimento oposto, mais confiante e alegre. Muito daquilo que ia ainda sugerir, as então novas imagens já anteciparam. A ênfase no aspecto igualizador da morte, carregava uma crítica implícita em relação às instituições, ao clero, à aristocracia e ao sistema ruralista e feudal.

Muitos desses aspectos valem ainda mais para as *Vanitas*; porém, novamente, há mudanças significativas. Continuam existindo gravuras cuja utilização segue o uso acima discutido. Porém, surge, em sequência das naturezas-mortas, o formato de pinturas maiores e de prestígio. O lugar vivencial dessas pinturas poderia ser um escritório, um corredor, uma sala de espera de visitantes, uma parede em um prédio público, uma biblioteca particular ou uma sala numa casa burguesa. Se os murais em cemité-

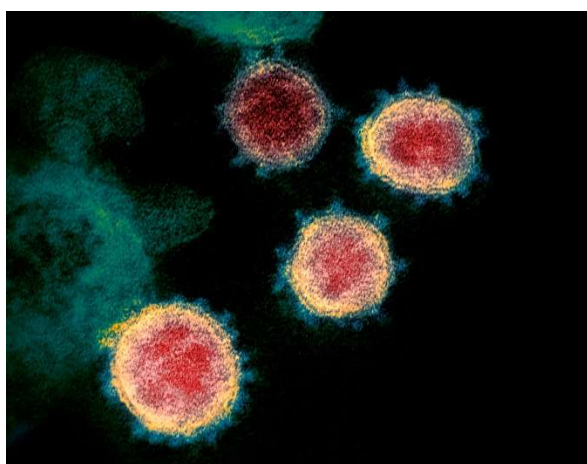
Muitos desses aspectos valem ainda mais para as *Vanitas*; porém, novamente, há mudanças significativas. Continuam existindo gravuras cuja utilização segue o uso acima discutido. Porém, surge, em sequência das naturezas-mortas, o formato de pinturas maiores e de prestígio. O lugar vivencial dessas pinturas poderia ser um escritório, um corredor, uma sala de espera de visitantes, uma parede em um prédio público, uma biblioteca particular ou uma sala numa casa burguesa. Se os murais em cemité-

rios e igrejas são lugares públicos e o lugar de uso de gravuras privadas, as pinturas ocupam um lugar “entre”, com potencial para ambos, sinalizado o entrelaçamento entre o privado e o público em termos religiosos, uma compreensão que tanto o calvinismo holandês como o catolicismo espanhol compartilharam. Entretanto, as *Vanitas*, pelo seu papel autorreflexivo, articulam além da angustiante noção da fragilidade da vida em meio de tanta prosperidade ou da sua suposta superação pela prosperidade, uma desconstrução das razões primárias do conflito “religioso” entre calvinistas e católicos[as], a procura da dominância econômica pelo controle dos seus meios, a navegação como acesso aos negócios em países distantes.

A pergunta é se isso afeta e, se for o caso, em que medida, o seu potencial de funcionar como *Andachtsbild* no sentido de Warburg. Acredita-se que não. Quanto mais uma imagem é pública, pode-se pensar em um *Andachtsraum* coletivo, quanto mais privada, em um *Andachtsraum* privado. A exposição não define *per se* essa função e a exposição pública, eventualmente, sedimenta esse efeito, já que a permissão não contestada da representação do aspecto igualador da mortalidade como parte da condição humana em espaço público diante de toda comunidade ganha ainda em grau de veracidade. Considerando, ao redor das representações materiais, ainda os costumes de danças populares, pode-se imaginar no conjunto ritos, textos e imagens como formas de lidar com o aguilhão da morte, quase em sintonia com o estilo íntimo como o texto de 1 Coríntios 15.55 se dirige à propria morte: “Onde está, ó morte, a sua vitória? Onde está, ó morte, o seu aguilhão?” Além disso, as *Vanitas* reorganizam radicalmente a sua linguagem em comparação com as *Danças da morte* e a pintura aqui interpretada faz isso ainda de forma potencializada pela ausência “obrigatória” do crânio: ela projeta, em um primeiro nível, a glória dos demais empreendimentos humanos, de tudo que se escuta alguém a se gloriar... no segundo plano, porém, não “entre as linhas” escritas, mas entre as linhas desenhadas, aparece uma sábia inteligência – que, vindo de *interlegere* significa saber ler entre as linhas –, dessa vez, não como forma de dominar o horror, mas de dominar o engano, reestabelecendo ou reconsiderando a liminaridade da vida como algo que não pode ser ignorado. A integração do horror da morte *per se* representa também uma forma de lidar com ele.

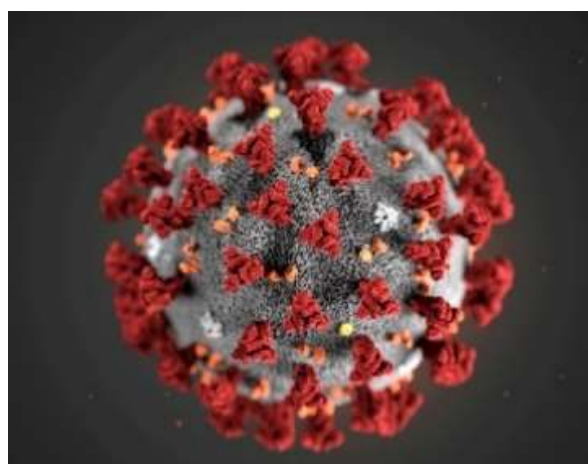
Na atual iconografia do Coronavírus parece nos ocorrer algo parecido. Chama a atenção a reprodução visual em escala ampla do próprio vírus.

Figura 5: Fotografia do Covid 19 por um microscópio eletrônico, posteriormente colorida



Fonte: U.S. National Institutes of Health (NIAID-RM)

Figura 6: Modelo girado a partir das fotografias dos microscópios eletrônicos



Fonte:  
<https://phil.cdc.gov/Details.aspx?pid=23311>

A produção de imagens do micro e macrocosmo e popularizar os resultados é um assunto discutido como parte da virada icônica (BOEHM, 1994), *pictorial* (MITCHELL, 1994; BOEHM e MITCHELL, 2009, p. 103-121) ou *visual* (BREDEKAMP, 2011) e normalmente, é entendido em sua dimensão informativa de gerar conhecimento para poder integrá-lo em nossa imaginação. Sem dúvida, são essas duas fronteiras do conhecimento espacial acessíveis mediante as imagens, no caso, imagens técnicas. O cosmo, enquanto visível, sempre era objeto de temor e de fascinação e parte da busca de desvendar os mistérios da vida; os retratos do microcosmo acabaram assumindo um lugar parecido ao lado destas visualizações. No caso da figura 5 revela o olhar para esse microcosmo o formato e a existência do coronavírus. Ao lado, na figura 6, encontra-se um modelo desse vírus, baseado nas fotografias. Nas referências nas mídias vi-

suais, a segunda imagem ou o modelo feito pelo ser humano substituiu a primeira e está hoje quase onipresente: em nenhuma notícia a respeito do vírus seu “retrato” modelo falta, e não se fala dele, sem retratá-lo. A morte anônima, tem uma cara, uma cara modelada por mãos humanas; e é esta modelagem – não a sua fotografia – que se vê dia e noite na TV em todos os canais e nas páginas da internet.

Primeiro se retrata a dança da personificação da morte – o vírus – entre as unidades elementares da vida humana – as células –, vivas, mas condenadas a morrer pela presença desse vírus. Nessa primeira fase, o objetivo era identificar o vírus, tirá-lo do anonimato, caracterizá-lo, nomeá-lo para entendê-lo e, dessa forma, dominar os próprios medos referentes a ele, uma inversão da proibição religiosa de fazer imagens. Já essa primeira fase da busca por uma representação do vírus, pode-se entender como um dos elementos que compõem um *Andachtsraum*. As primeiras fotografias são as primeiras pinturas, inclusive, desde o início, manipuladas pelo ser humano, usando cores. Na segunda fase, aumenta-se o grau da abstração e da manipulação ou do domínio visual sobre o vírus. Quando se olha para essas imagens trazidas do mundo microscópico e recriadas por seres humanos, pensa-se na frase de Aby Warburg: “*Du lebst und tust mir nichts*”, “você vive, e não mexe comigo” (BREDEKAMP, 1991, p. 1-7; GOMBRICH, 1970, p. 71). O indominável – o vírus ou a morte e o medo causado por ele –, se torna dominável, por meio da sua visualização, uma obra de arte fotográfica, um artefato.

### **Considerações finais**

Este artigo tinha como propósito de interpretar a criação de motivos como a *Dança dos mortos* e as *Vanitas*, inclusive do coronavírus como partes da construção de *Andachtsräumen* segundo Aby M. Warburg. Esse viés mais psicológico<sup>23</sup>, certamente não explora todo espectro possível de interpretação do papel ou até da vida de imagens, da sua atuação como da sua apropriação pela e na vida dos seres humanos. Mesmo assim, abre essa perspectiva possibilidades para a compreensão da sua contínua reprodução, releitura e, aparentemente, apreciação durante séculos, inclusive dos séculos XIX e XX.<sup>24</sup>

Apesar dos seus conteúdos visuais diferentes, as linguagens visuais religiosas da *Dança dos mortos* e das *Vanitas* (e do vírus) representam e articulam formas de li-

dar com essa pandemia e oferecem um olhar precioso como o ser humano lida com esses momentos por meio da cultura visual. A letalidade das pandemias continua sendo real, imprevisível e indominável, mas, para os artistas da Era Dourada dos Países Baixos, o mundo já era diferente do medieval e feudal. O tema da imanência da finitude continua presente, mas, ela é, a partir de uma nova autopercepção e tratado diferente. De certo modo, esse olhar luta pelo seu espaço em um mundo que aparentemente quer esquecer essa realidade. As *vanitas* colocam em dúvida esse desejo de esquecimento. À tanta opulência, prosperidade e sucesso que a Era Dourada oferece, e que “rouba as cenas”, as naturezas-mortas, subgênero, *vanitas*, num primeiro momento, parecem-se render. Mas, em segundo plano, de forma mais sutil, por uma linguagem alegórica, o cotidiano, animais, plantas, objetos falam uma segunda língua, sensível à finitude e a fragilidade da vida, revelam uma outra visão do mundo que desafia a ideia de tanta ostentação como sentido único e último. Se os retratos da dança da morte procuram dominar o medo diante da finitude, os retratos das *Vanitas* desafiam o medo diante do autoengano. Finalmente, serve a onipresença do retrato do vírus em todas as mídias visuais também como um primeiro passo de superação. A morte retratada, em suas dimensões microscópicas, dançando entre as formas da vida mais elementares, as células, células indo na direção da sua aniquilação, procura, mais uma vez, enfrentar o que parecia no início como indominável.

### Referências bibliográficas

- AUGUZN, Adam. “Vanitas“ (verbete). In: *Encyclopaedia Britannica*(versão on-line), [s.p.]. Disponível em:<https://www.britannica.com/art/vanitas-art>. Acesso em 20 de agosto de 2020.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Thames & Hudson, 1976.
- BETTELHEIM, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*. Trad. de Liselotte Mickel U. Brigitte Weitbrecht. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1977.
- BETTELHEIM, Bruno. *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*. New York: Alfred A.Knopf, 1976
- BERGDOLT, Klaus. *Die Pest: Geschichte des schwarzen Todes*. 3º ed. München: Verlag C.H.Beck, 2011.
- BRANDES, Stanley. *Skulls to the living, bread to the dead: The day of the dead in Mexico and Beyond*. MAIDEN, MA, & Oxford: Willey-Blackwell, 2008.
- BOEHM, Gottfried (ed.). *Was ist ein Bild?* München, 1994.



- BOEHM, Gottfried e MITCHELL, W.J.T. "Pictorial Versus Iconic Turn: Two Letters". In: *Culture, Theory and Critique*, vol. 50, n. 2-3, p. 103-121 (2009).
- BREDEKAMP, Horst. *Theorie des Bildakts: Über das Lebensrecht des Bildes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2011.
- BREDEKAMP, Horst. "Du lebst und tust mir nichts". Anmerkungen zutr Aktualität Aby Warburgs". In: Ibidem; DIERS, Michael; SCHOELL-GLASS, Charlotte (eds.). *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*. Weinheim: VCH Verlags-gesellschaft, 1991. p. 1-7.
- BUSKE, Norber. *Der Wolgaster Totentanz*. Schwerin: Thomas Helms Verlag, 1998.
- CALHEIROS, Luís. "Entradas para um Dicionário de Estética: *Vanitas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum: Vanitas Vanitattis et Omnia Vanitas*". In: *Millenium: Jornal of Education, Technologies and Health*, Viseu, Portugal, v. 4, n. 13 (jan. - mar. 1999). Disponível em: < [https://www.ipv.pt/millenium/pers13\\_4.htm](https://www.ipv.pt/millenium/pers13_4.htm) >. Acesso em: 20 ago. 2020.
- CHARELS, Victoria. *Die Kunst der Renaissance*. New York: Parkstone International, 2014.
- CZACHESZ, István. *The grotesque body in early Christian literature: hell, scatology and metamorphosis*. Cambridge: Cambridge University Press & Routledge, 2014.
- D'ALLEVA, Anne. *Methods and theories of art history*. 2011.
- FREYBERG, Sascha; BLÜHM, Kaharina. "Bildakt demystified: remarks on philosophical iconology and empirical aesthetics." In: MARIENBERG, Sabine; TRABANT, Jürgen. *Bildakt at the Warburg Institute*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. p. 51-67.
- FREYTAG, Hartmut (ed.). *Der Totentanz in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval* (Tallin). Köln: 1993).
- GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography: With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*. London: Warburg Institute, University of London, 1971.
- GOSCILO, Helena. "The mirror in art: vanitas, veritas, and vision". In: *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Manhattan, Kansas, EUA. vol. 34, n. 2, p. 282-319 (2010).
- GARCIAGODOY, Juanita. *Digging the days of the dead: a reading of Mexico's días de muerto*. NIWOT, Colorado: University Press Colorado, 1998.
- HOLBEIN, Hans. *Der Totentanz*. Vierzig Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Faksimile-Nachbildungen der ersten Ausgabe mit einer Einleitung von Hans Ganz. München: Holbein-Verlag, 1914.
- HAINDL, Ana Luisa Haindl U. *La danza de la Muerte*. [s.l.; s.a.]. Disponível em: [http://www.edadmedia.cl/docs/danza\\_de\\_la\\_muerte.pdf](http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf). Acesso em 20 de agosto de 2020.

- HERBERMANN, Charles; WILLIAMSON, George. "Dance of Death". In: *The Catholic Encyclopedia*, v. 4. New York: Robert Appleton Company, 1908. p. 25.
- JONES, Gerard. *Killing Monsters: why children need fantasy, superheroes, and make-believe Violence*. Com uma introdução de Lynn Ponton. Basic-Books, 2003.
- KAISER, Gert. *Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 2002.
- KIRSCHNER, Gottfried. *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität zu Mainz, 1969.
- MACK, Stevie. WILLIAMS, Kitty. *Day of the dead folk art*. Layton, Utah: Gibbs Smith, 2015.
- MARCHI, Regina M. *Day of the dead in the USA: the migration and transformation of a cultural phenomenon*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2009.
- MASSIP, Francesc; y L. KOVÁCS, Lenke. *El baile, conjuro ante la muerte: presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*. Ciudad Real, CIOFF, 2004.
- MASSIP, Francesc. "Huellas de oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán". In: Cuadernos del CEMYR, n. 19, dez. de 2011. pp. 137-161.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.
- PROSKE, Ruediger. *Die deutsche Geschichte*, vol. 2 (1348-1755). Augsburg: Verlagsgruppe Weltbild, 2001.
- ROSS, Leslie. *Language in the visual arts: the interplay of text and imagery*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2014.
- SAUGNIEUX, Joel. *Les danses macabres de France et d'Espagne et leur prolongements littéraires*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- OOSTERWILK, Sophia. *'Fro Paris to Ingland'? The danse macabre in text and image in late-medieval England*. Leiden: Leiden University Press, 2009.
- SOLÀ-SOLÉ, Josep Maria. *La Dança General de la Muerte*. Barcelona, Puvill, 1983.
- TURNER, Jan (ed.). *The Grove Dictionary of Art*. From Rembrandt to Vermeer: 17th-century Dutch Artists. New York: Saint Martin's Press, 2000.
- WHITE, Florence. *The Dance of Death in Spain and Catalonia*. Baltimore: Waverly Press, 1931.
- WOHLER, Ulrike. "Totentanz". In: HIEBER, L. (ed.). *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Wiesbaden: Springer VS, 2018.

WUNDERLICH, Uli Wunderlich: *Der Tanz in den Tod*. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Freiburg: Eulen Verlag, 2001.

ZYMLA, Herbert González. “El encontró de los tres vivos y los tres muertos”. In: *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Madrid, Espanha, v. 3, n. 6, 2011. pp. 51-82.

ZYMLA, Herbert González. “Los códigos indumentarios como signo de identidad socio-estamental en la iconografía de la danza macabra”. In: *Diseño de Moda: Teoría e historia de la indumentaria*. Madrid, Espanha, 2015. pp. 75-120.

ZYMLA, Herbert González. “La iconografía de lo macabro en Europa y sus posibles orígenes clásicos y orientales. Algunas manifestaciones en el arte español de los siglos XIV, XV y XVI”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Madrid, Espanha, v. 11, n. 21, 2019. pp. 1-53.

### Referências iconográficas

COLLIER, Edwaert. *Vanitas*, 1662. Disponível em: [https://de.wikipedia.org/wiki/Evert\\_Collier#/media/Datei:EDWAERT\\_COLLIER\\_VANITAS\\_STILL\\_LIFE.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Evert_Collier#/media/Datei:EDWAERT_COLLIER_VANITAS_STILL_LIFE.jpg). Acesso em 20 de agosto de 2020.

HOLBEIN, Hans. “Der Kauffman” [o negociante]. In: *The Project Gutenberg EBook of Der Totentanz, by Hans Holbien*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/23775/23775-h/23775-h.htm>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

MILDE, Carl Julius. Lübecker Totentanz von Bernt Notke, desenho. 1832. In: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). Disponível em: [https://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbecker\\_Totentanz#/media/Datei:Milde\\_Fragment\\_Totentanz.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbecker_Totentanz#/media/Datei:Milde_Fragment_Totentanz.jpg). Acesso em 20 de agosto de 2020.

S.N. “Vírus Covid 19”. In: *Public Health Image Library (PHIL).do Center for Disease Control and Prevention (CDC)*. Disponível em <https://phil.cdc.gov/Details.aspx?pid=2331>. Acesso em 20 de agosto de 2020.

---

<sup>1</sup>*Andachtsraum* é composto por dois substantivos; porém, a ideia é dinâmica, como em *Andacht halten*, “fazer uma devoção”. Um paralelo entre o conceito *Andacht* de Warburg e o significado original de devoção é que uma devoção sempre envolve algo externo ao ser humano. Enquanto no catolicismo se refere, por exemplo, a devoções à Santa Trindade, Maria ou Santos ou Santas, no protestantismo, a devoção envolve a “Sagrada” Escritura. Em Warburg, externo ao ser humano não são os Santos nem o texto bíblico, mas, as obras da arte. Em distinção à visão teológica, não se trata de meios de comunicação entre a esfera divina e o domínio humano, mas de uma materialização de uma projeção humana a partir do seu imaginário. A ideia de um “meio” também existe, mas não envolve divindades: considerando imagens como *Bilderfahrzeuge* – veículos de imagens – transparece a compreensão da imagem como meio de comunicação entre seres humanos, por exemplo, da Antiguidade e da Renascença que, eventualmente, também comunicam ideias religiosas, ou melhor, gestos e comportamentos apaixonantes oriundos da interação com ritos religiosos.

---

<sup>2</sup> A mais antiga representação ibérica, segundo Herbert Gonzáles Zyma (2011, p. 16) é do ano 1320, num afresco do convento de San Pablo de Peñafiel, Espanha. Logo depois, entre 1335-1340 foi criada a cena num capitel da porta ocidental de Santa Maria del Mar, Barcelona, Espanha.

<sup>3</sup> Na lenda, a mensagem dos mortos aos vivos é “*Quod fuimos estis, quod sumus eritis!* [O que você é, nós éramos; o que somos, você será].

<sup>4</sup> Uma tradição que nos morávios, grupo pietista luterano sob liderança do Conde Zinzendorf, aparece de forma modificada como dança nos túmulos para festejar a esperança da ressurreição.

<sup>5</sup> As conclusões de Joel Saugnieux (1972) em relação à origem parisiense dos murais ainda valem, já que até hoje não se sabe de um afresco parecido mais antigo. Uma dependência direta da iconografia inglesa é defendida também por Sophia Oosterwilk (2009), entretanto, deve-se anotar que Paris, entre 1420 e 1435, era ocupado por ingleses.

<sup>6</sup> A história da dança dos mortos de Basileia é complexa, já que existiam duas versões, uma num monastério Dominicano de Klingental, localizada em Basileia menor, e a outra em Basileia maior, ambas somente separadas pelo rio. Antigamente, cogitava-se para a versão de Klingental 1312 como data, hoje se sabe que antes de 1437 seria improvável.

<sup>7</sup> O título “*Ob man vor dem Sterben fliehen möge*”, Se se deve fugir da morte, discute o tema da seguinte forma: fugir não é pecado, mas administradores das cidades, padres e familiares que cuidam de doentes devem ficar. Trata de uma prova da fé, não de um castigo de Deus. A ajuda médica deve ser procurada, mas conforto somente Cristo oferece. Pessoas levemente doentes que mantêm contato com pessoas saudáveis de propósito e as infectam, ele qualifica como assassinos.

<sup>8</sup> A reforma nas cidades de Lübeck e Basileia levou a atualizações pontuais dos ciclos. Hug Huber (1536-1578?) restaurou o ciclo, originalmente, dominicano, incluiu no seu início o humanista e pregador reformado Johannes Oekolampadus (1482-1531) e ao seu final si mesmo e a sua família (BERGDOLT, 2011, p. 103). Algo parecido ocorreu em Lübeck onde ocorre uma troca da posição de lagunas das suas figuras, a modificação de algumas das profissões e uma atualização das legendas de um alemão medieval para um alemão mais moderno (FREYTAG, 1993).

<sup>9</sup> A série de pinturas nas laterais da capela parecem se inspirar na série de gravuras de Hans Holbein, o jovem, chamada “*Imagens da morte*”, criada em 1538. No início da reforma protestante ele estava na Basileia, onde ele certamente conhecia a pintura *Dança dos mortos*.

<sup>10</sup> Na *Dança dos mortos* chama a atenção que somente duas mulheres aparecem: a imperatriz, bem no início, e a mulher jovem e virgem no fim, diretamente ao lado do neném.

<sup>11</sup> A origem da aproximação dos elementos da dança com o elemento da morte não é plenamente esclarecida. Alguns alegam uma referência a ritos pagãos, criticando-os. Fato que os morávios, uma das vertentes do pietismo luterano alemão, tinham o costume de dançar sobre ou entre os túmulos dos[as] seus falecidos[as] para festejar a esperança da ressurreição.

<sup>12</sup> O seja, o oposto da linha de música “*deixa a vida me levar*”.

<sup>13</sup> “As mais remotas *vanitas*, ou melhor o seu ‘antepassado directo’, os *memento mori* (recorda a morte), a representação solitária da caveira, são ainda do século XV e flamengos, executadas em geral no verso dos trípticos, sendo depois acrescentadas com objetos do cotidiano em sugestivas composições (já verdadeiras *vanitas*), com a sua grande divulgação posterior ao Concílio de Trento e às convulsões reformistas e contra-reformistas, meados e finais do século XVI” (CALHEIROS, 1999, [s.p.]).

<sup>14</sup> Como criador do gênero, é cotado o italiano Jacopo de'Barbari e sua pintura em formato ainda-vida ou natureza morta "Perdiz e manoplas" de 1504.

<sup>15</sup>O último da lista, Collier, de fato, já estendeu seu negócio a partir de 1693 para Inglaterra, onde ele faleceu. A Inglaterra estava substituindo a Holanda como centro econômico do mundo e, curiosamente, isso aumentou o interesse nesse motivo.

<sup>16</sup>O destaque tem Rene Descartes (1596-1650), que viveu nos Países Baixos os últimos 20 anos da sua vida, durante os quais ele publicou todas as suas obras mais importantes; o judeu holandês, Baruch Spinoza (1632-1677); o educador tcheco, John Amos Comenius (1592-1670), um protestante que se refugiou nos Países Baixos depois de 1663. Lá criou Collier em 1696 uma *Vanitas* com o título "Vida morta com um emblema de Wither" que fica hoje no museu Tate. Infelizmente, o museu cobra caro pela reprodução dessa imagem em um artigo científico, o que me fez desistir de interpreta-la nesse artigo.

<sup>17</sup> Isso, no caso, se as *Vanitas* ainda acompanhem nesse aspecto, a iconografia católica, que constrói a imagem em perspectiva teocêntrica, "a partir de Deus" ou da imagem olhando para o[a] observador[a]. Nessa iconografia, Jesus sempre está sentado ao lado esquerdo de Deus Pai, na perspectiva do[a] observador[a]. Na renascença, porém, com a introdução da perspectiva, o foco vira para o[a] lado do[a] observador[a] humano[a], já que a perspectiva o[a] incluía como parte complementar dela mesma.

<sup>18</sup> "Gênero singular de natureza-morta [...] pretendendo expressar edificante sabedoria moral e imperativo aviso para reflexão radical, em que é feita a comparação por contraste total, entre a precaridade efêmera dos prazeres terrestres [...] e a realidade ameaçadora do triunfo final da morte tudo nivelando num nada fáctico, sendo representada a 'mofina' em evidência perturbadora, pelo seu emblema mais imediato e certo - a caveira - o crânio humano" (CALHEIROS, 1999, [s.p.]).

<sup>19</sup> O lema está em latim, escrita em letras maiúsculas: "VANITAS VANITATU[M] ET OMNIA VANITAS" – com um pequeno erro, aparentemente, consciente: o "m" do original é substituído por um traço ["-"]", Vaidade de vaidades, tudo é vaidade, e cita Eclesiastes 1.2. A citação direta é incomum, no subgênero das *Vanitas*. De certo modo, serve a citação como título, em substituição do crânio ausente.

<sup>20</sup> Isso deve ser distinto de túmulos nas igrejas, cuja arte sacral, especialmente nos séculos XVII e XVIII incluía iconografias com esqueletos, crânios, ossos, ampulhetas etc.

<sup>21</sup> Veja, por exemplo: "O significado directo e último das *vanitas*, explícitas que são na sua referencialidade óbvia, é sobretudo o de uma advertência séria, severa, um verdadeiro aviso, uma repreensão lapidar sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas, a inconsciência alheada dos excessos e finitudes várias do Homem - os seus vícios e horrores, as suas paixões desonestas, desvairadas de cegas, funestas, os seus apetites venais insaciáveis, as suas perigosas irracionalidades, as suas pulsões inconfessáveis -; e, em geral, uma distância circunspecta por tudo o que se aprecia, sem freio e pudor, com desbragado hedonismo, neste mundo de carnalidades e materialismos primários, doentamente consumista e fetichista, inundado pelos prazeres mais desatinados. Que têm um fim! - é esse o aviso" (CALHEIROS, 1999, [s.p.]).

<sup>22</sup> O título remete, historicamente, a famílias da nobreza que governaram a cidade de Roma, mas descreve, nas cidades livres alemãs renascentistas, famílias burguesas que governaram as cidades.

<sup>23</sup> Ideias com certa proximidade foram apresentadas depois por Bruno Bettelheim (1976) e Gerard Jones (2003).

<sup>24</sup>A nossa pesquisa não pretendia responder quais das três formas corresponde melhor a noção da eminência da finitude. Outros possíveis horizontes, inclusive mais latino-americanos, como a celebração dos dias dos mortos em México (GARCIAGODOY, 1998; BRANDES, 2008; MARCHI, 2009; MACK e WILLIAMS, 2015), são possíveis horizontes para futuras aplicações de Warburg.

**Anexo 1:**

Os pintores que se dedicaram ao tema são:

<b>Dados de vida</b>	<b>Nome</b>	<b>Local<sup>24</sup></b>	<b>Obra</b>	<b>Obser- vação<sup>24</sup></b>
<b>1500-1566</b>	Jan Sanders van Hemes- sen	Flamengo	<i>Vanitas</i> , 1535 ou 1540	Católico
<b>1584-1657</b>	David Bailly	Países baixos	<i>Vanitas</i> , 1651	Calvinista
<b>1587-1658</b>	Adriaen van Nieulandt		<i>Vanitas</i> 1636	Calvinista
<b>1597-1661</b>	Pieter Claesz	Países baixos	<i>Vanitas</i> , 1625	Calvinista
<b>1593-1682</b>	Willem Claesz Heda	Países baixos	<i>Vanitas</i> , 1628	Calvinista
<b>1606-1684</b>	Jan Davidszoon de Heem	Países baixos	<i>Vanitas</i> , 1629	Calvinista
<b>1610-1661</b>	Simon Luttichuijs	IT& PB	<i>Vanitas</i> , 1635-1640	Puritano
<b>1611-1678</b>	Antonio de Pereda	Espanha	Alegoria sobre a vaidade, 1632-1636	Católico
<b>1612-1656</b>	Harmen Steenwyck	Países baixos	Vaidades da vida humana, 1640	Calvinista
	N.L.Peschier	Países baixos	<i>Vanitas</i> , 1660	
<b>1613-1675</b>	Gerrit Dou	Países baixos	O pintor no seu es- túdio, 1647	Calvinista
<b>1616-1681</b>	Pierfrancesco Cittadini	Itália	<i>Vanitas</i>	Católico
<b>1625-1685</b>	Jean-François de Le Motte	Flamengo	<i>Vanitas</i>	
<b>1628-1702</b>	Vincent Laurensz van der Vinne	Países Baixos	<i>Vanitas</i> , 1702	Calvinista
<b>1638-1674</b>	Johannes van der Molen [Johannes Jan Vermeu- len]		<i>Vanitas</i> , 1654	Calvinista
<b>1640-1707</b>	Edwaert Collier	Pb& IT	<i>Vanitas</i> 1660-1704	Calvinista

\* Todas estas obras podem ser facilmente localizadas na internet.

*Recebido em 09/10/2020**Aceito para publicação em 03/04/2021*