

# Uma história de esqueletos felizes: a Dança da Morte e o cinema

Susana Viegas  
*IFILNOVA (NOVA FCSH)*

## INTRODUÇÃO

Os filmes, ao contrário das pessoas, não evitam o tema da morte. São muitos os filmes que poderiam ser aqui lembrados nos quais as personagens morrem, tentam a todo o custo não morrer, ou, em casos mais extremos e sobrenaturais, regressam dos mortos. Os filmes que retratam a Idade Média, ou que se inspiram em ambientes medievais, não são uma exceção. De acordo com os estudos de Philippe Ariès, no Ocidente medieval predominava uma ideia de morte familiar e “domesticada”, vista como um acontecimento natural para o qual era preciso preparar-se cuidadosamente em vida. A atenção incidia, por isso, na própria morte e não na morte do Outro (Ariès 1974: 14). Ora, na impossibilidade de uma breve apresentação e sistematização do modo como a morte era receada, antecipada ou compreendida na Europa cristã da Idade Média, procuro explorar essa problemática através das Danças da Morte, também conhecidas por Danças Macabras. Esta alegoria visual e literária medieval, que surge numa pintura mural num cemitério de Paris, por volta de

1424-25, serviu de mote ao filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* (2019). Através da análise fílmica de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* é possível repensar o tema da Dança da Morte nos dias de hoje, integrá-lo num debate mais abrangente sobre cinema, representações da morte e cine-medievalismo, e, por fim, explorá-lo enquanto alegoria audiovisual.

Assim, este capítulo apresenta três momentos-chave para o desenvolvimento desta problemática: em primeiro lugar, uma contextualização da relação entre cine-medievalismo e morte, seguida de uma breve caracterização social, política e artística da alegoria da Dança da Morte, e, por último, uma análise interpretativa do contributo de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* quer para a relação entre cine-medievalismo e morte, quer para a alegoria em questão. Procuo, assim, cumprir dois objetivos: por um lado, defender que a filosofia do cinema —enquanto método de analisar os filmes enquanto objetos de pensamento, enquanto expressão singular de um novo modo de pensar— tem uma relação incontornável com o tema da morte e, por outro lado, mostrar que as considerações próprias do cine-medievalismo dificilmente conseguem evitar um tema tão dominante como a morte e a (i)mortalidade.

*Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* é um documentário-diálogo entre um historiador da arte e teórico do cinema, Jean Louis Schefer (1938-2022), e dois realizadores de cinema, Rita Azevedo Gomes e Pierre Léon, tendo como mote de conversa as Danças da Morte, tema que Schefer tinha já abordado no seu livro *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5* (2016). Neste documentário, no entanto, Schefer vai um pouco mais longe na exploração das suas teses, abordando também a ligação entre cinema e Idade Média e entre História e iconografia cristã medieval. Mas o filme não procura apenas mostrar no que consistiam as Danças da Morte, ou em ilustrar o livro de Schefer. *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* expressa novas relações entre imagem e texto, continuando e explanando a dupla natureza —visual e literária— da alegoria, e estabelecendo ligações com outros filmes, que são relembrados

pela sua relação, mais ou menos direta, com a alegoria. Como veremos, esta inovação permite explorar uma outra dimensão da Dança da Morte menos conhecida, a saber, o seu caráter originalmente performativo, segundo a tese desenvolvida por Elina Gertsman: “the Dance was meant to be performed, its words pronounced, and its movement enacted” (2006: 10), tese a que voltarei.

As cenas que são recuperadas —de filmes de Louis Lumière (*O Esqueleto Feliz*, 1896), Jean Renoir (*A Regra do Jogo*, 1939), Kenji Mizoguchi (*Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*, 1946), Carl Theodor Dreyer (*A Travessia*, 1948), Luis Buñuel (*O Charme Discreto da Burguesia*, 1974), passando mesmo por uma curta de animação de Walt Disney (*A Dança dos Esqueletos*, 1929)—, não surgem unicamente com o propósito de ilustrar as palavras de Schefer (que permanece circunscrito à análise minuciosa dos quadros de Jheronimus Bosch e de Joachim Patinir). De uma forma bastante original, essas cenas são recuperadas com o propósito de se tornarem numa reflexão cine-medieval sobre a Dança da Morte. Deste modo, o filme *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias*, um objeto artístico único, constrói uma ponte entre épocas históricas e entre meios (literário e (áudio)visual).

## O CINEMA E A MORTE

A Idade Média Europeia tem sido reiteradamente imaginada e representada nos mais diversos filmes. Ainda que possam ser consideradas inautênticas ou fantasiosas, é inegável que tais imagens afetam o modo como entendemos esse período histórico e, na verdade, são a causa para um maior interesse pelo passado em geral. Há um espaço imaginativo livre deixado ao cinema que não encontramos noutras expressões artísticas, criado, em grande parte, pela conjugação audiovisual de uma encenação que dá vida ao passado. A própria história do cinema corre paralela à história do cinema “medieval”, tal seria o impacto nos seus espectadores, ávidos por dar vida a figuras históricas lendárias como o rei Artur, Robin dos Bosques ou Joana d’Arc (curiosamente, um dos primeiros filmes alguma vez

feitos foi sobre Joana d'Arc, caso do filme homónimo realizado por Georges Méliès em 1900).

Mas a ligação entre cinema e Idade Média, bem como entre cinema e História, visualmente cativante para os espectadores, torna-se mais problemática quando vista da perspectiva medievalista. Afinal de contas, poderemos nós afirmar que a um medievalista também lhe interessarão os filmes “medievais”? Pode esta pergunta, ao menos, ser colocada seriamente? John Aberth com *A Knight at the Movies* (2003) e François Amy de la Bretèque com *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental* (2004) foram pioneiros na compreensão da legitimidade em estabelecer este tipo de ligação. Também Robert A. Rosenstone (2006) se questionou, ainda que provocatoriamente e abrindo o âmbito do medievalismo para a História, se seria possível fazer historiografia com imagens no sentido em que os próprios filmes se tornaram fontes históricas. Trazer uma arte popular e acessível como o cinema para este debate permite a introdução de um elemento externo que, por tradição disciplinar, não seria tido em conta. O mesmo aconteceu, a título de exemplo, com a filosofia que, no encontro com o cinema, se redescobriu e se redefiniu, tal foi o impacto das imagens em movimento no pensamento filosófico do século xx (Cavell 1979). Rosenstone afirma ainda que “alguns” realizadores podem mesmo ser considerados historiadores porque, ainda que com meios diferentes, também eles procuram, com a sua arte audiovisual, os vestígios deixados pelo passado e, a partir desses vestígios, narrar uma história que faça sentido nos dias que correm (2006: 8).

Ambos, realizador e historiador, partilham uma mesma demanda, mas a questão torna-se mais problemática quando nos referimos a uma época na qual o cinema não teve inscrição, como é o caso da Idade Média. No tema que anima este capítulo, a Dança da Morte e o cinema, apenas é possível delimitar um *corpus* filmográfico no qual domine a representação da Morte e do morrer. Assim, recupero apenas dois filmes que julgo trazerem ideias importantes para o debate em causa: *O Sétimo Selo* (1957) de Ingmar Bergman e *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975) de Terry Gilliam e Terry Jones.

Para além de serem duas obras-primas do cinema, são dois filmes profundamente anacrônicos. Ou seja, se vontade houvesse de representar de uma forma exata, fiel, o período retratado, teriam os dois falhado. Na verdade, o anacronismo dá-nos alguns sinais sobre o modo como o cinema se ‘entrega’ a uma suposta missão historicista ou de reconstituição exata do passado. Os anacronismos não são erros (Bildhauer 2016: 56), mas a evidência de que a reconstituição exata do passado não é senão uma fantasia do cinema tal como a “Idade Média” não é senão uma fantasia “inventada por aqueles que vieram depois” (Pugh e Weisl 2013: 1).

A ligação direta entre a Dança da Morte e o cinema ficou, de algum modo, imaginativamente consolidada no filme de Ingmar Bergman *O Sétimo Selo* (1957). Na cena final, há uma encenação em contraluz desta alegoria na qual a Morte, interpretada por Bengt Ekerot, conduz os vivos, enfileirados de mãos dadas. À frente, a Morte com a sua foice; a fechar o grupo, o dono da companhia de teatro ambulante, Jonas Skat (interpretado por Erik Strandmark), com a sua lira. Mas o filme tem outros pontos de ligação com o tema. Em primeiro lugar, neste filme encontramos uma das mais reconhecíveis personificações da Morte. Antonius Block, um Cavaleiro recém-chegado das últimas Cruzadas (interpretado por Max von Sydow), encontra o seu país, a Suécia, devastado pela Peste Negra. Surpreendido pela visita da Morte, o Cavaleiro desafia-a para uma partida de xadrez. Indiferente ao evidente anacronismo (a última das Cruzadas terminou em 1270 e a Peste deflagrou pela Europa a partir de 1348), Ingmar Bergman não teria intenções de representar a Suécia medieval de uma forma realista, mas sim de criar uma forma “poética e alegórica” para a experiência atual (Livingston 2009: 141).

Nesse jogo de xadrez, a Morte, como parece óbvio, ganha sempre. O Cavaleiro adia o inadiável. Mas, ao contrário de outras personificações possíveis da Morte, esta traz consigo uma foice, mas não é bem um esqueleto humano. Nem tampouco é parecida com a representação que teve como inspiração, os frescos do pintor medieval Alberto Pictor, ainda hoje visíveis na igreja de Täby, Suécia,

em particular a pintura da Morte personificada que joga xadrez. No filme de Bergman, Ekerot dá corpo a uma representação diferente: a veste negra que o cobre integralmente e o seu rosto pintado de branco, lívido, difere da imagem original, de um corpo despido, mas não esquelético, e com um rosto cadavérico.<sup>1</sup> Ainda que seja uma recriação da forma como a Morte surge representada na arte medieval escandinava, é, na verdade, uma interpretação livre de uma personificação sem modelo a copiar. Para além disso, *O Sétimo Selo* faz uma referência direta a este pintor medieval quando Jöns (Gunnar Björnstrand), o escudeiro do Cavaleiro, encontra o próprio Pictor (interpretado por Gunnar Olsson) numa igreja. Pictor, num andaime, pinta uma versão de uma Dança da Morte. Jöns pergunta-lhe por que o faz, ao que o pintor responde: para que todos se lembrem de que vão morrer.

Elementos iconográficos medievais, como os frescos de Pictor, continuam a inspirar e a serem reinterpretados pela arte e pela cultura popular. Não só através de personagens marcantes como os Cruzados, mas também através dos trajes, armaduras e espadas ou mesmo músicas que nos transportam para tempos medievais. O modo como o cinema e as imagens em movimento em geral se inspiram e reinterpretam esses elementos iconográficos medievais é motivo de análise quer por historiadores, quer por teóricos do cinema.

A Dança da Morte é uma alegoria que se adequa na perfeição a um estudo sobre representações artísticas e alusões à morte e aos mortos em tempos medievais. O filme *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* ajuda-nos, assim, a recuperar essa alegoria na sua dimensão mais documental e documentada, mas igualmente na sua dimensão mais fantástica. Por isso mesmo, como ficará mais claro com a análise do filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, nas Danças da Morte que surgiram em França, a Morte passava a ser identificada com os Mortos —e, neste caso, estes não são senão os esqueletos humanos que regressam do

---

1. A pintura em questão pode ser vista aqui: [https://artway.eu/userfiles/4\(6\).jpg](https://artway.eu/userfiles/4(6).jpg).

túmulo—. Mas, na leitura que Schefer faz dessa representação, os Mortos representam mais do que umas assustadoras figuras vindas do Além. Se pontes e arcos são, neste documentário, usados como momentos de passagem e circulação, emblemas de uma possível viagem cine-medieval entre épocas diferentes, então também o próprio filme se parece juntar a essa tarefa de transição, entre a Europa da Idade Média e a Europa dos dias de hoje.

Há, portanto, neste filme, uma ideia subentendida de História que merece ser explorada com mais detalhe. Talvez apenas relações inconscientes e livres como as que Schefer faz poderiam pôr em diálogo os murais e frescos das Danças Macabras (da igreja de Saint-Germain de La Ferté-Loupière na Borgonha ou da capela de Kermaria an Iskuit na Bretanha) com as pinturas de Jheronimus Bosch (o tríptico *As Tentações de Santo Antão*, 1401) e de Simon Marmion (*Cenas da Vida de São Bertino*, 1459). Esta liberdade associativa é executada, igualmente, pelos realizadores, citando os filmes de realizadores tão distintos como Lumière, Renoir, Dreyer ou Buñuel. Pois, paralelamente a esta análise das imagens, do que nos mostram, decorre uma outra, segundo a qual o cinema não só pode mostrar de que modo o imaginário histórico medieval é recebido, aludido e compreendido em plenos séculos xx e XXI, como, ao mesmo tempo, o próprio cinema é um meio de compreender, criar e divulgar um outro “imaginário medieval” (Amy de la Bretèque 2004). Por essa razão, por haver essa separação entre as duas modalidades, os historiadores permanecem cautelosos no uso que se pode fazer do conhecimento histórico que estes filmes veiculam. A fidedignidade histórica é preterida em relação ao dramatismo e o anacronismo é a leitura privilegiada para um desencontro narrativo sistêmico.

Ainda assim, essa não será razão suficiente para não se ser um espectador de cinema, e é nessa qualidade que muitos historiadores se revêm. Marc Ferro, por exemplo, destacava a abertura histórica da produção do próprio filme e do que esta nos comunica, no sentido em que é essa diferença (entre a história do filme e a história transmitida pela tradicional forma escrita da História), não tanto a sua comparação, que importa destacar em primeiro lugar. Ferro afirma

mesmo que qualquer filme ficcional histórico, na verdade, diz-nos mais do momento presente no qual o filme é produzido do que do passado que se quer recriar no sentido em que mostra, ainda que implicitamente, ideologias, valores, crenças ou atitudes da época de produção. Mas um filme não é visto por Ferro unicamente como documento histórico, mas também como um agente que eterniza certas figuras históricas pela adaptação da sua vida ao ecrã de cinema (1977: 127-128).

Deste registo cine-medieval ressalta ainda a intertextualidade entre o cinema e as outras artes, tais como a literatura, a pintura e a arquitetura. Por exemplo, Jean Louis Schefer, ao referir-se à ligação, não apenas metafórica nem somente essencialista, entre o cinema e a pintura, afirma que as imagens do cinema copiam a própria passagem das imagens e é na busca por esse momento genético, no qual a ligação se estabeleceu, que Schefer regressa ao tema da Dança da Morte que tanto tinha marcado a iconografia europeia medieval. Afirma ele no filme que “só, eventualmente, nos frescos das danças macabras é que se pode ver um modelo regular antecipador do cinema” (Schefer 2005: 55). Seguindo semelhante linha de pensamento, igualmente na busca de uma génese possível, ainda que extemporânea, do cinema e da montagem cinematográfica, Eisenstein regressava ao desenho arquitetónico da Acrópole de Atenas.<sup>2</sup> Há um olhar para trás que não é neutro nem objetivo, mas sempre de um sujeito, que olha e que é olhado, como diria Georges Didi-Huberman (2010) sobre a devolução que a História faz e a implicação do historiador/observador nesse ato.

Os filmes cine-medievais podem ter uma ligação menos ortodoxa com a História. A recente intrusão do cinema nos próprios estudos medievais surge parodiada em *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975), realizado por Terry Gilliam e Terry Jones. O filme começa no tempo presente (anos 70) com um historiador medievalista das

---

2. Eisenstein comparava o caminhar por entre os diversos edifícios que compõem a Acrópole com assistir a um filme no sentido em que “o percurso pensado para o espetador-móvel, para o visitante da Acrópole, corresponderá ao primeiro filme alguma vez feito” (Viegas 2023: 234).

lendas arturianas (interpretado por John Young), Frank, apresentado como “A Famous Historian”, que grava, entre umas ruínas, um programa televisivo, possivelmente educativo, sobre os feitos arturianos. Frank é morto por um cavaleiro medieval anónimo, um Cavaleiro da Távola Redonda, ‘vindo’ do passado. Assim começa *Monty Python e o Cálice Sagrado*, com uma mistura caótica de tempos cronológicos, entre dados ficcionados e dados factuais sobre o período da Idade Média, de uma apresentação formal que nos apresenta a época do rei Artur, para uma abrupta interrupção dessa linha narrativa, com a entrada em cena de um cavaleiro, cavalgando vindo dos tempos antigos. Essa interrupção, totalmente inesperada, é um alerta de que o entusiasmo e fascínio que temos pelo passado é não só um divertimento, mas também algo que pode matar: “The incident’s gleefully dark humour should not eclipse its thematic interest in how the past enlivens yet kills” (Pugh 2016: 220). O anacronismo é esta entrada em cena de um elemento absolutamente caotizante.

Qual é então o significado da morte de Frank? Pode o cine-medievalismo dos Monty Python, e o modo como cria uma visão alucinada e descontrolada, de humor negro, das lendas arturianas dos Cavaleiros da Távola Redonda, representar também a “morte” do historiador no seu sentido mais tradicional e sério? Pode um filme como *Monty Python e o Cálice Sagrado* ou mesmo *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* incorporar o nível de autoconhecimento que a filosofia do cinema atribui aos filmes? Por exemplo, para um filósofo do cinema como Robert B. Pippin, uma das “tarefas” filosóficas dos filmes passa pela materialização de autoconhecimento, pela expressão de um modo de conhecimento que é autorreflexivo e autoconstituente (2020: 8), do filme sobre a sua natureza.

## MORTE, EPIDEMIAS, FOME E OUTRAS INFELICIDADES?

Analisar com mais detalhe as Danças da Morte é uma forma possível de compreender como era a morte pensada, receada ou preparada na Idade Média Ocidental, mas, e tendo em conta a sua presença em filmes e na cultura popular em geral, também uma

forma de ver como a Morte e os mortos surgem imaginados e representados pelo cine-medievalismo. A Peste surge em muitos dos filmes que reconstituem os tempos medievais na Europa, ou que simplesmente são inspirados por essa época, como um sinal de penitência. Os primeiros lazaretos, locais estrategicamente isolados do mundo nos quais se fazia quarentena para peste e epidemias, surgem em Veneza em 1423 e representam essa vontade de afastar do olhar do grande público e salvaguardar uma comunidade que poderia ser mortalmente contagiada. Se personagens como os Cruzados remetem imediatamente a nossa imaginação para os tempos medievais, haverá também um certo ambiente que tenha essa tarefa evocativa? É comum haver uma apresentação de locais imundos, com problemas de salubridade, como marcando, ou espelhando, por sua vez, uma mentalidade imoral ou inculta. E, tendo como pano de fundo essa ideia preconcebida, compreende-se uma outra: de que modo a morte compreendida como um fim que se quer evitar se assemelha tanto a uma doença contagiosa, ou à Peste Negra que se quer evitar.

Se a referida cena em que um fictício e anônimo cavaleiro medieval matava um fictício e famoso historiador simboliza a morte do historiador tradicional e o renascer caótico do cine-medievalismo, de uma desordem temporal, é também desse filme que retiro uma outra cena que muito contribui para a reflexão das alusões à morte e ao modo como, possivelmente, se enfrentava a morte na Idade Média. Por nove *pence* um “dead collector” (interpretado por Eric Idle) recolhe, pelas ruas andrajosas, os corpos vitimados pela Peste Negra. Aqui a intenção é a de reforçar e explorar uma ideia generalizada (preconceituosa) de uma Idade Média imunda e imoral e das consequências tétricas da Peste Negra. “Bring out your dead” é apregoado pelas ruas, como um bom comerciante ambulante deve fazer. A Peste é usada de forma irônica contra tudo aquilo que a sociedade europeia ocidental relega para segundo plano —caso da doença e da velhice, dois temas que o debate público tenta evitar e silenciar—. Mas não será esta atitude egoísta mais moderna do que medieval? Um pai idoso (também interpretado por John Young, o mesmo ator que interpreta Frank) é levado para a carroça ainda que não esteja morto

(não está morto ainda... , mas vai ficar). Apesar de jovial e de se sentir bem, o idoso parece ser um peso para o seu filho e é maltratado e recolhido sem mais cerimônias.

Como já foi aqui indicado, é unânime pensar-se que a primeira Dança Macabra tenha surgido na Baixa Idade Média, em 1424-1425, numa pintura mural externa do Cemitério dos Inocentes em Paris. A sua origem é, por isso, histórica e geograficamente, bastante precisa. Já não tão precisas são as razões apontadas por diversos historiadores para a sua invenção (Clark 1950; Binski 1996; Gertsman 2006; Kinch 2013). Diversos acontecimentos históricos precederam-na: o surto da Peste Negra que surge em 1348, seguido por diversas outras epidemias, a Guerra dos Cem Anos entre ingleses e franceses (1337-1453) que vem acentuar ainda mais a fome que dizima a população, e o Grande Cisma do Ocidente, ou Cisma Papal, que levou a uma crise religiosa no seio da Igreja Católica (1378-1417).

As pinturas murais externas da primeira Dança dos Mortos já não existem. O que existe é a sua documentação por escrito nas gravuras que acompanham um poema editado por Guyot Marchant, *Danse macabre* (1485). A edição, um sucesso de vendas, conjuga as imagens (conjuntos formados por uma pessoa, identificável pelas vestes e objetos que traz, e por um esqueleto, sem quaisquer indícios que o identifiquem) com o texto poético (moralizante e com uma forte carga didática). A Dança Macabra vive muito desta dinâmica, desta ligação imaginária entre o texto e a imagem, tal como o próprio documentário *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* vem demonstrar.

Tudo aponta para uma convergência de males, uma relação causal, que terá, talvez, conduzido a uma nova visão da morte e dos mortos. Essa é, mais uma vez, a interpretação consensual da eventual relação entre o contexto histórico e a produção artística. Jean Louis Schefer, através da análise da própria iconografia em causa, tem uma outra interpretação fundamentada na análise das imagens que nos chegaram: afinal de contas, pergunta ele, *quem* surgia representado nas Danças Macabras e *como* surgia representado? As pessoas vivas representadas numa dança pertencem às mais variadas classes sociais

e seriam, supostamente, vítimas da peste e/ou tementes da Morte. Assim seria, tendo em conta a elevada mortandade (e o medo do contágio, caso dos flagelantes que surgem no filme de Bergman aqui mencionado, e que provocavam uma maior propagação). No entanto, não é desse modo que os vivos surgem representados nas danças. Ainda que haja mais alegria e vivacidade nos gestos e nos movimentos dos mortos ou esqueletos do que na disposição rígida e algo surpreendida das pessoas vivas, estas não parecem nem doentes, nem tementes. Ao contrário de outros historiadores da arte, Schefer não é da opinião que as danças devam a sua criação tão só aos problemas demográficos e espirituais resultantes da Peste Negra, da Guerra dos Cem Anos ou mesmo do Cisma Papal. Schefer evita uma relação causal e natural entre uma maior presença da morte e o aumento do receio de morrer. A Peste veio do Oriente e entra em território francês em 1348, e, no entanto, não há expressões de danças nessas regiões mais orientais. Se essa fosse uma razão forte, as danças estariam por todo o lado no espaço europeu acompanhando a própria progressão epidemiológica. A interpretação de Schefer baseia-se nas figuras representadas. Se fossem vítimas da Peste não seriam elas representadas como enfermas e infetadas? E tampouco nos parecem amedrontadas pela morte. Sem parecerem doentes nem receosas da morte, essas figuras apresentam-se, pelo contrário, nos seus hábitos mais quotidianos.

Mas a análise visual não recai apenas nos vivos. Também o modo como os mortos são representados aponta um sentido interpretativo. Como faz notar Schefer, aqui nestas imagens “a morte é livre” no sentido em que é anónima. Os mortos são todos iguais, o que não é a mesma coisa que afirmar, como é norma, que a Dança Macabra nos transmite a ideia de que a morte é igual para todos, independentemente da hierarquia social. Isto é, há um lado anónimo, incógnito, dos mortos que remete imediatamente para uma inexistência. Enquanto mortos, os esqueletos já não representam ninguém —nenhuma classe ou faixa etária—. Os esqueletos humanos que dançam como que conduzem a Europa (metaforicamente) para o que será o seu futuro inevitável, o fim do feudalismo e a ascensão da burguesia.

Também relevante é pensar-se que os esqueletos não têm uma relação direta com a iconografia religiosa cristã na qual a morte tem uma forte presença, por exemplo, na figura de Cristo, mas não com esta imagética. Já na Roma Antiga era um costume presentear os convidados de banquetes com miniaturas em bronze de esqueletos humanos (*larva convivialis*).<sup>3</sup> Tal costume surge documentado em *Satíricon*, de Petrónio, inspirado pelos ensinamentos da escola epicurista.

Por outro lado, um outro ponto relevante na interpretação que se faz das diferenças entre vivos e mortos das Danças Macabras está na sua ligação com um determinado género teatral cómico. Assim é a teoria de David A. Fein que nos remete para a farsa. Diz-nos Fein que, tal como na farsa se dá poder a uma personagem socialmente inferior, como uma mulher ou um camponês, e se ridiculariza uma personagem de estatuto superior, a mesma inversão de poder parece ocorrer na dança, em que os vivos, surpreendidos pelo aparecimento da morte, não compreendem o que lhes está a acontecer: “emperors, kings, popes, cardinals, men of exceptional wealth, prestige, or erudition (astrologers, physicians, lawyers, professors)— are all undone by nothing more than a naked, grinning corpse” (2000: 4). Os esqueletos comandam as danças, os esqueletos divertem-se, o que, de algum modo, evidencia mais o fascínio medieval pelo corpo morto do que pelo espírito do morto (tal como estava mais presente até então na cristandade medieval europeia).

### *DANÇAS MACABRAS, ESQUELETOS E OUTRAS FANTASIAS (2019)*

*Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* serve de pretexto para veicular as teorias de Jean Louis Schefer sobre as Danças da Morte no seu contexto religioso, social, político e demográfico do século xv, em diversos momentos excursivos e de teor especulativo. Também o filme, na leitura que faço, partilha deste tom especulativo presente, por exemplo, na estimulante conversa entre as palavras de Schefer e

---

3. Um exemplar pode ser visto aqui: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co90020/memento-mori-roman-199-bce-500-ce-memento-mori>.

a montagem do filme, indo muito além da mera ilustração visual e sonora das teorias apresentadas. As teorias dialogam com a própria metodologia que Schefer segue no modo como interpreta obras de arte, procurando os elementos menos óbvios, o que está ausente ou invisível, mas que, ainda assim, é pensável nessa relação que se cria entre objeto observado e sujeito observador. A tarefa de comunicar fica mais difícil quando envolve enigmas e especulação não fundamentada. Mas é pelo discurso que revela essa ausência ou invisibilidade. Ou seja, não é algo imediato. Como na ligação entre o verbal e o visual que *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantaisias* mostra.

Esta ligação direta com o espectador, como gesto de provocação, estava, na verdade, já presente na conceção das primeiras danças. Como já aqui foi mencionado, essa é a tese desenvolvida por Elina Gertsman: a dança enquanto pintura mural combinava o texto moralizante com as imagens da dança entre vivos e mortos, mas a dança era também inicialmente uma performance, “the Dance of Death paintings incorporate a number of visual and textual elements that alert us to the fact of their performativity: not only do they bear vestiges of enacted performances but they also offer cues for performative readings” (2006: 1). A *mise-en-scène* visível nas pinturas era encenada por atores amadores e o seu impacto nos espectadores era aterrador. Um pouco como vemos no filme de Bergman, na última cena da encenação da Dança da Morte, já aqui referida. Ou ainda na Dança Macabra da igreja de Saint-Germain de La Ferté-Loupière, na Borgonha, na qual o morto, entre dois vivos, faz uma vénia teatral. A (maior) permanência da pintura complementa a efemeridade da performance, relembra o espectador da experiência de ter assistido à sua encenação e, desse modo, sugere a necessidade de uma contemplação contínua, diária.

A hipótese de Jean Louis Schefer, explorada nas notas de leitura e apontamentos diarísticos do seu livro *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5* (2016), é a de que o surgimento da Dança Macabra aponta para o fim e para o declínio da própria Idade Média e vai permitir a transição para o período seguinte. O documentário é marcado por uma clara relação didática e escolástica entre Jean Louis

Schefer e os seus interlocutores, mas, na verdade, o verdadeiro diálogo surge entre as palavras de Schefer e o próprio filme. É na montagem com outras imagens evocadas —de filmes, pinturas, gravuras e frescos— que nasce a verdadeira natureza dialogal do documentário.

O que sobressai como verdadeiramente interessante nas palavras de Schefer é a sua visão de que em pinturas como as de Jheronimus Bosch, *As Tentações de Santo Antão* (1501) —obra analisada em detalhe—, há um simbolismo latente no modo como as pontes são introduzidas na narrativa visual. A ponte faz uma passagem entre épocas históricas, de Cristo para a época atual do pintor, século xv, e nessa viagem temporal sobressai uma visão crítica social e religiosa. Uma ponte serve para passar de uma margem para a outra, para avançar lateralmente de *a* para *b*, e é neste sentido que Schefer afirma que a ponte simboliza a História. Mas a representação de uma ponte serve para fazer algo mais: por exemplo, para mostrar a sua dimensão de profundidade, pois, debaixo da ponte, há todo um ‘espaço’ temporal preenchido por aquilo que passa. O que passa por baixo da ponte, no seu arco, é o Tempo. E, mais uma vez, é neste ponto que o filme partilha connosco a sua própria interpretação visual desse ‘espaço’ interior, em perspetiva, de um Tempo que atravessa a História (Figura 1).



FIG. 1. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantacias*.

As danças que nos chegam hoje estão conservadas no interior de igrejas ou capelas, mas a original tinha sido pintada nos muros de um cemitério. Nessa primeira representação, os vivos e os mortos desfiliavam em território incógnito, sem referências arquitetônicas ou outros elementos que identificassem um lugar preciso.<sup>4</sup> Nas gravuras de Guyot Marchant apenas um arco superior e algumas ervas decoram o cenário. Esse terreno, árido, descaracterizado, é um “nenhures”, diz Schefer, que representa o sentido de inexistência. Em versões mais modernas, como na curta de animação de Walt Disney, *A Dança dos Esqueletos* (1929), o cenário é um cemitério com lápides e, no filme de Ingmar Bergman, *O Sétimo Selo* (1957), a dança é encenada num campo aberto.

É também neste ponto que *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* expressa novas relações ao incluir cenas de filmes que não estão diretamente (esteticamente) relacionadas com a Dança Macabra tradicional. Cenas de filmes de Jean Renoir (*A Regra do Jogo*, 1939), Kenji Mizoguchi (*Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*, 1946), Carl Theodor Dreyer (*A Travessia*, 1948) e Luis Buñuel (*O Charme Discreto da Burguesia*, 1974) não aparecem apenas como ilustração visual das palavras de Schefer (que permanece circunscrito à análise dos quadros visitados, caso de Bosch e Patinir), mas como um contributo signifiante a uma reflexão moderna, cine-medieval, sobre a Dança Macabra. Essas cenas fazem a ponte entre o verbal e o (áudio)visual como na panorâmica que abre o filme de Mizoguchi, de uma procissão durante a qual se encena uma dança cerimonial ao longo de uma rua coroada por árvores em flor (Figura 2).

---

4. Com exceções, por exemplo, a Dança da Morte de Lübeck, Alemanha, cujo cenário para as figuras (vivos e mortos) é uma vista geral da própria cidade.



FIG. 2. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *Cinco Mulheres à Volta de Utamaro*.



FIG. 3. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *A Travessia*.



FIG. 4. Screenshot de *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* com *O Charme Discreto da Burguesia*.

A linha horizontal sem início nem fim e sem identificação que marcava a Dança da Morte devém agora uma diagonal, uma estrada que conduz a algum sítio (Figura 3). Esse sítio pode ser o fim. Na curta-metragem de Dreyer (uma encomenda governamental de segurança rodoviária), um casal de motociclistas, apressado para apanhar o ferry em Nyborg, ultrapassa um carro funerário, conduzido pela Morte. Têm um acidente e, em vez de apanharem o ferry, “apanham” a barca fúnebre de Caronte. Já no filme de Buñuel, seis personagens são convidadas para um jantar, símbolo máximo do bem-estar burguês (Kael 1972), mas chegam um dia mais cedo. Não são esperados e o desejado ritual social de se reunirem à mesa não se concretiza, para frustração dos convidados. Na cena final (Figura 4), as personagens caminham a passo largo, despreocupadas nos seus gestos banais, ou preocupadas apenas com os seus próprios interesses, as mentes ocupadas pelos mais variados clichés, tal como defende Pauline Kael, reforçando o seu lado intemporal: “they were there when Buñuel began making movies, and they’ll survive him. Why not be playful, when all your rage and cruelty have hardly dented their armor?” (1972). O plano final representa essas seis

personagens, em busca de si mesmas, em busca de um sentido menos frívolo que as mova, como que seres vazios de vida e movendo-se apenas automaticamente.

## CONCLUSÃO

Filmes sobre a Idade Média, sobre uma determinada lenda medieval, ou que simplesmente, não querendo retratar esse período, se inspiram em ambientes, objetos ou costumes medievais, não evitam o tema da morte. Não o poderiam fazer, tal é a importância de se pensar esse tema na época medieval e a forte presença que a morte e os mortos tinham, quer na religião, quer na arte. O cine-medievalismo continua, hoje, e desde que Meliès adaptou ao ecrã a história de Joana d'Arc, a ser uma tendência do nosso “imaginário” cinematográfico. Não sendo possível sistematizar e analisar a presença da Morte na história do cinema, procurei explorar essa problemática através das Danças da Morte, ou Danças Macabras, alegoria visual e literária com grande expressão na Europa cristã da Idade Média. As danças serviram de mote ao filme de Rita Azevedo Gomes, Pierre Léon e Jean Louis Schefer, *Danças Macabras, Esqueletos e Outras Fantasias* (2019), e, através da sua análise fílmica, foi possível repensar o tema da Dança da Morte e contextualizá-lo num debate mais abrangente sobre cine-medievalismo e representações da morte.

O que ficou claro, após essa análise, é que o filme é uma alegoria audiovisual que nos faz regressar ao imaginário das Danças da Morte para questionar clichés estéticos e preconceitos sociais. As Danças Macabras, que surgem em França em 1424 (com presença também em Inglaterra, na Alemanha, Suíça, Escandinávia e na península de Ístria), apontam para uma viragem religiosa, social, política e demográfica que a Europa medieval então enfrentava. O anonimato das figuras esqueléticas (os mortos) e a sua caracterização ‘psicológica’ como estando felizes e, por outro lado, o peso social das figuras vivas e a sua atitude incrédula perante a chegada da Morte, são dois elementos que acentuam o caráter paradoxal do

modo como as Danças Macabras foram inventadas. Os esqueletos que dançam, joviais, não dançam no além, mas neste mundo, por entre os vivos que, nos seus gestos e roupas solenes, não revelam penitência, nem contágio da Peste. Ou seja, há uma coexistência temporal de duas atitudes distintas, profana e sagrada, descontrolada e controlada. A Dança Macabra alerta-nos assim não para um fim localizado no futuro, mas para um ‘agora’. Contrariando o que parece ser óbvio, filósofos da morte, como Byung-Chul Han (2021), avançam com uma outra perspetiva, uma alternativa a esta visão assustadora de um fim que se quer evitar como se fosse uma doença contagiosa: e se, em vez de estar no fim, a morte estivesse no princípio? Não que haja aqui uma intenção mórbida contrária à vida, mas sim uma compreensão mais abrangente do que inclui a vida, do que enforma a própria vida.

Entre factos, lendas e fantasias, entre a seriedade de se estudar o passado e o descontrolo criativo, anacrónico, que o cinema vem abrir, são muitas as questões que ficam sem resposta. Mas, sete séculos volvidos desde a primeira invenção de uma Dança Macabra nos muros exteriores do Cemitério dos Inocentes em Paris, em 1424, o nosso imaginário ‘moderno’ continua fascinado pelos seus ‘mistérios’. Para o vídeo da música de *Around the World* (1997), os Daft Punk convidaram Michel Gondry, realizador mais tarde célebre por *O Despertar da Mente* (2004), que se inspira nos esqueletos felizes que se divertem e dançam. Nesta reinterpretação moderna das Danças Macabras, os mortos (aqui incluindo múmias) já não dançam num limbo sem princípio nem fim, mas num circuito fechado e eterno à volta do mundo, imunes à passagem do tempo.

#### AGRADECIMENTO

Este trabalho foi apoiado pelo Conselho Europeu de Investigação – ERC Consolidator Grant, FILM AND DEATH, 101088956.

## BIBLIOGRAFIA

- ABERTH, John (2003): *A Knight at the Movies*. New York: Routledge.
- AMY DE LA BRETÈQUE, François (2004): *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris: Champion.
- ARIÈS, Philippe (1974): *Western Attitudes towards Death*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BINSKI, Paul (1996): *Medieval Death: Ritual and Representation*. Ithaca: Cornell University Press.
- CLARK, James (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow: Jackson, Son, and Company.
- BILDHAUER, Bettina (2016): “Medievalism and Cinema”, em Louise D’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. New York: Cambridge University Press, pp. 45-59.
- CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (enlarged ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010): *O que Nós Vemos, o que Nos Olha*. Porto: Dafne Editora.
- FEIN, David A. (2000): “Guyot Marchant’s Danse Macabre: The Relationship Between Image and Text”, *Mirator*, agosto: pp. 1-11.
- FERRO, Marc (1977): *Cinéma et Histoire*. Paris: Denoël/Gonthier.
- GERTSMAN, Elina (2006): “Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death”, *Studies in Iconography*, 27: pp. 1-43.
- HAN, Byung-Chul (2021): *Rostos da Morte: Investigações Filosóficas sobre a Morte*. Lisboa: Relógio D’Água.
- KAEL, Pauline (1972): “The Discreet Charm of the Bourgeoisie: Anarchist’s Laughter”, *The New Yorker*, 11 de novembro, <https://scrapsfromtheloft.com/movies/discreet-charm-bourgeoisie-pauline-kael/> [Acedido 14/10/2023].
- KINCH, Ashby (2013): *Imago mortis: Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*. Leiden: Brill.
- LIVINGSTON, Paisley (2009): *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- PIPPIN, Robert B. (2020): *Filmed Thought: Cinema as Reflective Form*. Chicago: University of Chicago Press.

- PUGH, Tison (2016): “Queer Medievalisms: A Case Study of *Monty Python and the Holy Grail*”, em Louise D’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-223.
- PUGH, Tison, e WEISL, Angela Jane (2013): *Medievalisms: Making the Past in the Present*. London/New York: Routledge.
- ROSENSTONE, Robert A. (2006): *History on Film/Film on History*. London: Pearson Education.
- SCHEFER, Jean Louis, e BÉNARD DA COSTA, João (2005): *Cinema & Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SCHEFER, Jean Louis (2016): *Squelettes et autres fantaisies - Main courante 5*. Paris: P. O. L. Éditeur.
- VIEGAS, Susana (2023): “Montagem e arquitetura: linguagens do movimento, percursos imaginários”, em Nélío Conceição e Nuno Fonseca (eds.), *Planos de Pormenor: Leituras Críticas sobre a Experiência da Cidade*. Lisboa: Húmus, pp. 227-241.