

A MORTE VAI À FESTA: DAS RELAÇÕES ENTRE O CARNAVAL E AS DANÇAS MACABRAS

DEATH GOES TO THE PARTY: THE RELATIONS BETWEEN CARNIVAL AND THE DANCES OF DEATH

Juliana Schmitt (USP)

Recebido em 23 ago 2017.

Aprovado em 04 set 2017.

Juliana Schmitt é Doutora em Letras pela USP e pós-doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, onde atua como professora colaboradora no Mestrado. É também professora na pós-graduação do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e nas graduações da Faculdade das Américas, São Paulo. É autora de *"Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário"* (2010) e de *"O imaginário macabro: da Idade Média ao Romantismo"* (no prelo), ambos publicados pelo Editorial Alameda, com auxílio da FAPESP. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7804096851432777> E-mail: juschmittju@gmail.com

Resumo: A fabulação da morte invadindo as festas dos homens, como o Carnaval, interrompendo abruptamente a atmosfera de júbilo e prazer trazendo não só dor como também tragédia, faz parte do imaginário ocidental desde pelo menos o fim da Idade Média. Ela se encontra inúmeras vezes com o gênero das danças macabras, surgido no século XV, que ensina a universalidade e a imprevisibilidade do óbito. Nesse artigo, buscamos essas convergências, evocando obras literárias e autores que trataram do tema, notadamente o poeta e escritor alemão Johann W. von Goethe (1749-1832), entre outros.

Palavras-chave: Carnaval; Morte; Danças Macabras; Idade Média; Romantismo.

Abstract: The idea of Death invading men's parties, like the Carnival, abruptly interrupting the atmosphere of joy and pleasure and bringing pain and tragedy, is part of the Western imagination at least since Middle Ages. It meets the genre of the Dance of Death, which emerged in the fifteenth century and teaches the universality and unpredictability of dying. In this article we seek these convergences, evoking poets and authors who dealt with the theme, such as German writer Johann W. Von Goethe (1749-1832), among others.

Keywords: Carnival; Death; Dance of Death; Middle Ages; Romanticism.

INTRODUÇÃO

Na cidade suíça da Basileia, duas danças macabras foram pintadas na década de 1440. Uma, na parede do claustro de um convento de monjas dominicanas. Outra, maior e mais elaborada, também em um convento dominicano, esse, masculino. Nenhuma resistiu ao século XIX e à sua ânsia racionalista por apagar os sinistros rastros da cristandade medieval, mas diversos registros e cópias foram deixados no decorrer dos quatrocentos anos em que elas existiram. Nesse período, muitos artistas se sentiram profundamente tocados pelas imagens, em especial pelo segundo exemplar, mais impressionante. Um deles foi Hans Holbein, o jovem. Diz-se que, após seu contato com a obra, motivou-se a desenvolver as suas próprias interpretações do tema¹, tendo produzido sua própria dança macabra, intitulada *Simulachres & histoires facées*

1 INFANTES, 1997, p. 172.

de la Mort, publicada em Lyon, em 1538. Foi um absoluto sucesso comercial e a “dança de Holbein” repercutiu tanto ou mais que as danças da Basiléia ou de outros lugares.

Feitas após a primeira obra do gênero, a famosa dança macabra pintada nas paredes internas do cemitério parisiense de Saints-Innocents (iniciada em 1424 e totalmente destruída em 1669), é bastante provável que o autor, ou autores, dos exemplares suíços tenham sido estimulados pela novidade vinda de Paris – e também pela avassaladora passagem da Peste Negra pela Suíça, em 1439. Mas há ainda uma outra hipótese.

No ano de 1838, Louis Veuillot, jornalista francês e católico fervoroso, sai em peregrinação. Com o intuito de ver de perto comunidades rurais isoladas que ainda viviam um cristianismo, supostamente, mais próximo do antigo, mais puro e menos contaminado pela vida urbana e capitalista, se embrenha pelo interior da Suíça, percorrendo uma série de pequenas vilas. Passando pela Basiléia, visita a biblioteca municipal, onde estão expostas obras de Holbein, “*ce gros Holbein, génie rude et brutal*”, que, segundo ele:

aimait à peindre les cadavres, ou tout au moins les vivants qui s'en approchaient le plus; son crayon austère trace de préférence de maigres profils de vieillards et de savants, qui semblent occupés à supputer le peu d'instants qu'ils ont encore à passer ici-bas; il donne au vêtement une tournure de linceul, la figure est enfermée dans le cadre noir comme dans un tombeau. (VEUILLOT, 1845, p.386)

Da leitura de Veuillot, supõe-se que Holbein era obcecado pela morte, mas que esse não era um sentimento exclusivo do

mestre. Toda a Idade Média, segundo o jornalista, o compartilhava e *“pensait bravement à la mort.”* Movido pelo assunto, Veuillot fez uma descrição fabulosa das festas de Carnaval na Basiléia medieval, que incluía essa fixação dos tempos de outrora: *“Chaque année, au carnaval, des masques représentant la mort parcouraient la ville em dansant. Ils avaient le droit de saisir tous ceux qu’ils rencontraient, et de les forcer, quels qu’ils fussent, à danser avec eux”* (VEUILLOT, 1845, p.386).

É de se imaginar o susto dos transeuntes e as situações desconfortáveis resultantes dessas investidas: *“La bizarrerie de ces captures, l’effroi, la mauvaise humeur, la résistance ou la résignation de ceux qui se trouvaient ainsi arrêtés sans s’y attendre, divertissaient les curieux et inspiraient les peintres”* (VEUILLOT, 1845, p.386). Essas cenas seriam tão fortes que teriam inspirado pintores que, a partir delas, começaram a representar a morte em forma humana, fazendo algazarra enquanto perseguia e levava as pessoas consigo à força: *“Puis, comme cette danse symbolique parassait renfermer une haute leçon de morale, on imagine d’em composer de grandes peintures qui couvraient ou la façade d’un édifice, ou les vastes murs d’un cloître”* (VEUILLOT, 1845, p.386). O clero teria rapidamente aprovado esse tipo de composição pelo seu profundo valor pedagógico e consentiu em ceder áreas murais de seus prédios para sua confecção, que, em geral, tinham a seguinte estrutura:

les deux premières figures que l’artiste peignait étaient ordinairement celle du pape et celle de l’empereur; l’un avec sa tiare, l’autre avec son sceptre, suivaient de force ou d’egré l’inflexible mort. Après eux venait la foule des humains:

princes, magistrats, évêques, moines, artisans, les gentilshommes pleins de force et les pauvres perclus, le vieillard à qui l'infatigable danseuse prenait son or, l'enfant à qui elle prenait ses jouets, la jeune mère qu'elle arrachait à sa toile imparfaite et qui laissait tomber son pinceau. (VEUILLOT, 1845, p.387)

Embaixo de cada figura assim desenhada, terrível ou grotesca, escrevia-se uma estrofe de quatro versos, que tinha sempre o mesmo sentido: *“Il faut mourir”*. Mas o jornalista faz uma ressalva: a morte naquele tempo não era o “nada” e, por isso, caso se vivesse correta e honestamente, não era necessário temê-la.

Nenhum documento oficial sustenta a descrição apresentada por Veuillot. Aparentemente ele narrou o que sabia, o que escutou, o que leu. De acordo com sua abordagem, portanto, os festejos do Carnaval medieval deram origem às danças macabras - as da Basiléia teriam sido pintadas por causa dessas comemorações locais, servindo posteriormente de referência para o jovem Holbein, afetado por todas essas imagens que não esqueceu jamais.

Ainda que o relato de Veuillot seja um tanto duvidoso, não apenas pela falta de dados mais concretos, mas porque diverge das teorias mais sólidas sobre o surgimento das danças macabras, é inegável que ele representa a ideia de uma estreita relação concebida entre elas e o Carnaval – ou, no limite, entre a morte e o Carnaval. Ora, a festa carnavalesca é, justamente, o espaço-tempo da inversão simbólica – e os temas macabros são impregnados de inversão. Mortos que retornam à terra e conversam, dançam, riem, se divertem – uma transgressão impossível na realidade tangível.

AS DANÇAS MACABRAS MEDIEVAIS

O momento da passagem entre o século XIV e o século XV foi crucial para as mentalidades ocidentais. Além de marcar a fragmentação do sistema feudal, foi um momento de crise generalizada (superpopulação, escassez, fome, guerra dos cem anos, peste negra, revoltas urbanas). Via-se uma Europa dizimada, esfomeada, devastada. Vida e morte se misturavam de maneira inextrincável naqueles séculos.

É nesse contexto que são forjadas as danças macabras. Gênero literário e iconográfico surgido na Baixa Idade Média, elas destacam o caráter infalível, imprevisível e universal da morte. Nos poemas, afrescos e gravuras, um desfile de personagens de todas as condições sociais, do mais poderoso ao mais humilde, misturam-se a cadáveres que dançam animadamente. Mortos e vivos se alternam, esses conduzidos por aqueles.

A fila de personagens é presidida por um cadáver, que pode ser múltiplo (a mesma figura que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, os enviados da Morte). Até o século XVI, eram geralmente mostrados com a aparência de cadáveres em processo de decomposição: ainda têm pele sobre os ossos, restos de cabelos, ventre aberto e vermes que saem pelos seus orifícios. Essa representação do corpo putrefato (também denominado *transi*) era a grande novidade das danças macabras – e de outros gêneros da estética macabra contemporâneos às danças, como *O encontro dos três mortos com os três vivos* e *o Triunfo da Morte*.

Em movimento, como se realizando uma coreografia, um cadáver conduz, delicada ou violentamente, um a um, os vivos.

Estes representam a sociedade e aparecem sempre em hierarquia descendente. Cada qual simboliza uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional. Sempre presentes nessas obras, estão figuras importantes como o papa, o imperador, o rei, o cardeal, o burguês. Mas outros membros fundamentais da sociabilidade medieval são também contemplados, como o artesão, o camponês, o frade mendicante, a criança. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito. No caso dos textos (ou da presença deles junto com imagens), a dança deve ter configuração de diálogo, entre os vivos e os mortos, como no exemplo retirado da dança macabra de Berna (*Apud* UTZINGER, 1996, p.296):

La mort dit au Comte:

Comte puissant, regardez-moi,

Laissez en repos tous vos équipements,

Recommandez votre pays aux héritiers,

Car vous avez maintenant la mort sous la main!

Réponse du Comte:

Je suis de noble maison

La mort m'est maintenat une triste nouvelle,

J'aurais voulu jouir plus longtemps de ma seigneurie,

Oh, mort veux-tu vraiment mettre fin à ma vie?

O elenco variava muito – o que é revelador sobre as escolhas que os autores faziam das figuras consideradas relevantes para representarem a sociedade, ou mais apropriadas ao local onde fariam a obra. Em comum, a expressão de surpresa, o corpo retesado: a morte lhes aparece de sopetão. Muitos se recusam a ir ou se queixam – em vão.

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

As expressões “Dança da morte”, “Dança dos mortos” ou “Danças macabras” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa do(s) personagem(ns) morto(s): trata-se de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte, ou se é “a” própria Morte, individualizada. Neste caso, a Morte chama à sua dança fatal os vivos; no anterior, o morto que aparece diante do vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, um personagem aleatório e anônimo, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro. A nomenclatura das Danças em outras línguas revela esses usos distintos: no alemão, as mais frequentes são *Totentanz* ou *Todestanz*; *Dance of death* em inglês, *Danza de la muerte* em espanhol, *Dansa de la morte* no italiano. No francês, assim como no português, prevaleceu a expressão *Danse macabre*/Dança macabra. Independente do termo tratam todos do mesmo gênero.

FESTIVIDADES CARNAVALESCAS: INVERSÃO E EXCESSO

Desde suas origens, o Carnaval é momento em que os contrários se exacerbam e os ânimos se excedem. E, ainda que

seja possível remontar à Antiguidade em busca de seus elementos formadores, foi na Idade Média que o fenômeno adquiriu a forma com a qual se estabeleceu no mundo ocidental. Sem se relacionar diretamente com nenhum fato da história cristã ou de algum santo em particular, o período carnavalesco sugere uma espécie de amálgama de uma série de festas pagãs, principalmente ligadas aos cultos da fertilidade e à sucessão dos ciclos agrícolas. Ou ainda, reminiscências de celebrações romanas, como as bacanais, lupercais e, especialmente as saturnais, que marcavam as passagens do tempo circular e da natureza.

O cristianismo, religião linear e escatológica, teria assumido o tempo do Carnaval como um tipo de “acordo de tolerância” em que, em aceitando em sua agenda uma festa permissiva e de desbunde, poderia impor em seguida a grande Quaresma, um tempo de abstinência e preparação espiritual para um de seus eventos fundadores, a Páscoa. A Igreja, assim, adaptava-se aos hábitos seculares da população rural os quais, não conseguindo erradicar mesmo após a consolidação de seus dogmas, incorporava ao seu calendário. Sua etimologia confirma e assinala os últimos dias antes da carestia, em que ainda é permitido comer carne (*carne vale*),² antes dos jejuns, das privações e da severidade. São os últimos momentos de liberdade e de libido: “uma festa da abundância durante a qual os homens, para comer, beber e divertir-se, não se preocupavam com os interditos”, afirma Jacques Heers (1987, p.169).

2 “A palavra viria do baixo latim carnelevamen, que significaria “adeus à carne”, numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que é permitido comer carne.” (SEBE, 1986, p. 31.) Para uma etimologia extensa e aprofundada da palavra Carnaval, ver capítulo II de Caro Baroja, *Escarceo Lingüístico: “Carnaval”, “Carnal”, “Carnestolendas”, “Antruejo”*. (BAROJA, 1965, p. 30-49)

Apesar de já ser presente no cotidiano do medievo há muito, o Carnaval, propriamente dito, só foi oficializado pela Igreja no século XV, com o papa Paulo II (SEBE, 1986, p.25). Mas, além dele, ou seja, além dos três dias imediatamente anteriores a Quarta-feira de Cinzas (e, em muitos casos, estendendo-se à quinta-feira anterior, conhecida como “Quinta-feira Gorda”), outros eventos marcavam os chamados “festejos carnavalescos”. Estas festas, que eram genericamente denominadas de “festas dos loucos”, incluíam a “festa dos Inocentes” e a “festa do asno”, por exemplo, entre outras (a cena inicial d’*O corcunda de Notre Dame*, que se passa em 1482, é justamente uma festa dos loucos que acontece por ocasião do dia de Reis, em Paris, em 6 de janeiro). O conjunto de manifestações da cultura popular acontecia nos três meses que separavam o Natal da Páscoa, e era recorrente por toda a cristandade, especialmente nas regiões da Itália, da Espanha, da Alemanha, na França do norte e na Inglaterra (HEERS, 1987, p.135).

Espetáculos ritualísticos, “os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval.” (BAKHTIN, 1987, p.4). Ocasões de riso coletivo e de tomada do espaço público pelo povo eram os momentos da confraternização popular organizada, em que se parodiava a própria vida, invertendo-a, fazendo-a melhor e mais divertida por um lapso de tempo (como o retorno à idade de ouro que a tradição das saturnais romanas tentava encarnar). Era a tentativa de transformar a dura rotina diária em horas de puro prazer. Contrapunham-se inclusive, às solenidades oficiais, cujo tom sério servia para consagrar a estabilidade e fortalecer a ordem, homenageando um evento ou personagem heróico do

passado, para que fossem rememorados no presente seus triunfos. Nas festas dos loucos, exaltava-se, ao contrário, o elo fraco da sociedade: a criança, o pobre (na figura do burro, que é o animal trabalhador), o demente (o “folião”).

Nesses momentos que precediam a longa carestia, as festividades carnavalescas ganharam o cunho de períodos de exceção. Não eram dias comuns, eram dias de suspensão da normalidade. O que geralmente seria proibido, ali se tornava a lei: travestir-se (especialmente trocando os gêneros masculino e feminino, mas também adotando uma nova classe social ou ofício), mascarar-se (mostrar-se como alguém que não se é), dançar e pular (em contraste com a forma séria como se caminhava ou se agia regularmente). Além disso, “eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham. Em oposição ao cotidiano, era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia” (MINOIS, 2003, p.202). Fuga provisória da vida ordinária, configuravam uma certa desarticulação momentânea de um rigoroso e sisudo sistema de regras do Estado feudal e da Igreja (ainda que tolerada por ambos), pressupondo inclusive um grande relaxamento moral. “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1987, p.8).

As festas carnavalescas ocorriam não apenas sob a égide da inversão, mas igualmente do excesso. Como fenômenos populares eram a materialização da contestação irreverente, contrariando a ordem das coisas, expondo a relativização da verdade e do *status*

quo. Através do riso, ridicularizavam-se as formas consolidadas do poder, celebrando a mudança ainda que temporária e excepcional. Um dos seus objetivos é, justamente, permitir, esporadicamente, tudo o que era interdito pela sociedade: a obscenidade, a escatologia, a embriaguez, a lubricidade. Mais do que celebrar a vida - nesse que é o tempo da fecundação (da terra e das mulheres, se levamos em consideração seu significado primordial antigo) - o que o carnaval, em seu sentido *lato*, celebra é a abundância: da comida, da bebida (ou seja, do espírito dionísio/báquico), do prazer (do júbilo, da “carne”).

A PRESENÇA DA MORTE NO CARNAVAL

Apesar da importância do Carnaval no cotidiano medieval, a transição da Idade Média para a Renascença foi um período turbulento. Para Georges Minois, não havia do que rir – ou melhor, o riso era então, nervoso, de agonia: “desabrido, cacofônico, contestatório amargo, infernal – o riso dos alegres esqueletos da dança macabra” (2003, p.252).

Nesse contexto, rir era uma “reação pelo divertimento” – também uma forma de inversão, o paradoxo do sentimento diante de uma avalanche de mortandade e desesperança. Zombar da morte, colocando-a como convidada especial da festa era, por um lado, agregar a tristeza ao espaço-tempo da alegria; por outro, sinal de ousadia, uma vitória alegórica e temporária da humanidade sobre ela. Pode-se constatar, assim, que

os homens do século XV, enlouquecidos com as desgraças da época, brincaram com seus medos. Quando o mundo se torna absurdo, quando as catástrofes se acumulam a esse ponto, que fazer

senão rir? Rir de tudo, rir de todos, dos excluídos e dos poderosos, da loucura e da morte, de Deus e do diabo. (MINOIS, 2003, p.252).

Foi dessa maneira que, no decênio de 1490, no então famoso carnaval de Florença, inaugurou-se a tradição do desfile do “Triunfo da Morte”, homônimo ao motivo iconográfico criado pouco tempo antes. Em um imenso carro alegórico³, todo coberto de tapeçarias negras, ornado de ossadas e cruzeiras brancas, transportavam uma grande imagem da Morte armada com uma foice. A seus pés, caixões de onde saíam pessoas fantasiadas de esqueletos, que levantavam as tampas de seus falsos túmulos a cada batida do tambor. Atrás do carro, um coro vestindo preto e portando máscaras de feições cadavéricas, segurando tochas, entoando um canto denominado “*Miserere*”, cujos versos lembram muito a lição do “Encontro dos três vivos e dos três mortos”: “Nós fomos o que sois, vós estareis morto, tal como nos vedes”⁴.

Colocando a Morte e os mortos no meio dos festejos, o grotesco medieval e renascentista cumpria seu papel regenerador: “associado à cultura cômica popular, representa o terrível através de espantalhos cômicos, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre,” de acordo com Bakhtin (1987, p.34). Subvertendo os símbolos da agonia, fazendo troça e ridicularizando-os, procurava libertar o mundo da tristeza, vencendo-a pelo riso. Além do mais, como lembra Heers,

3 A presença de carros alegóricos nos desfiles de Carnaval evoca a tradição romana dos *carrus navalis*, procissão de barcos decorados em ocasiões festivas – daí provém uma das teorias sobre a etimologia da palavra *Carnaval*. (CIRLOT, Juan Eduardo. Verbetes “Barco”, *Diccionario de Simbolos*. Barcelona, Siruela, 1997, p. 107)

4 A descrição desse “Triunfo” foi feita com base nas informações em Georges Minois (2003, p.267) e Jacques Heers (1987, p.194).

“não era difícil imaginar nos ornamentos e nas máscaras, nas cenas representadas nos carros, ou nas fantasias, figuras que traduziam os desejos de desafiar os interditos, de exaltar esta ou aquela brincadeira proibida” (1987, p.181). A imagem da Morte no meio do divertimento devia, efetivamente, chocar e causar impacto e, por isso mesmo, devia ser ainda mais apreciada.

GOETHE, O CARNAVAL E AS DANÇAS MACABRAS NO FIM DO SÉCULO XVIII

A possibilidade desses momentos de descontração e extravasamento sendo invadidos, como numa inesperada reviravolta, pelo horror da mortandade, transformando-se numa alegoria bizarra do trespasse, ultrapassa os séculos, desembocando no final do século XVIII. É significativo que a expressão “dança macabra” reapareça, ainda que muito rapidamente, na segunda parte do Fausto de Goethe – e, talvez, essa ligeira menção tenha até mesmo contribuído para a curiosidade a respeito do tema. A narrativa mostra a preocupação do porta-voz do Imperador ao anunciar a festa de máscaras do Mardi Gras: não como os vulgares e sinistros tipos de “*Totentänzen*” da tradição medieval, mas como uma artística emulação de uma mascarada florentina da Renascença, mais “civilizada”. Goethe chegou a experienciar um carnaval italiano em 1788, acontecimento que o teria impressionado muito positivamente, conforme seu depoimento em um ensaio denominado “*Das Römische Karneval*”, que, aqui, será citado em sua tradução para o francês, de 1862.

Apesar da distância temporal, a vivência do poeta alemão parece muito próxima da original, renascentista. O assunto, como se

sabe, o interessava particularmente, tanto que foi organizador das festas da corte de Weimar, do Duque Carlos Augusto, oferecendo mascaradas e folguedos inspirados por aqueles que presenciou (BAKHTIN, 1987, p.214). Ao falar do Carnaval de rua, Goethe admite seu olhar de estrangeiro, que vê pela primeira vez *“une si grande masse vivante d’objets sensibles”*. Um aspecto do evento fica claro mesmo àqueles que acabavam de conhecê-lo: *“Le carnaval de Rome n’est pas proprement une fête qu’on donne au peuple, mais que le peuple se donne à lui-même”*. A festa popular feita por e para o povo quase não conta com a estrutura do Estado (*“L’État fait peu de préparatifs, peu de dépense [...] la police le dirige d’une main légère”*). Sem os brilhos e os faustos das festas da Igreja ou dos castelos, que ofuscavam os olhos dos espectadores e impressionavam pelos brilhos, fogos e graves procissões piedosas, o que mobilizava o Carnaval de rua era o fato de que *“chacun peut se montrer aussi fou, aussi extravagant qu’il voudra, et qu’à exception des coups et du poignard, presque tout est permis”*. Assim que o sinal para a festa começar era dado, *“le grave Romain, qui se garde soigneusement de tout faux pas durant l’année entière, dépose tout à coup ses scrupules et sa gravité”* (GOETHE, 1862, p.458-463).

Nesse estado em que quase tudo era permitido, todos eram iguais: *“la différence entre les grands et les petits semble um moment suspendue”*. Livres dos formalismos que marcam a separação entre as classes, as pessoas se aproximavam umas das outras, em uma mútua sensação de *“bonne humeur universelle”* já estranhos à era contemporânea. Segundo Goethe, durante aqueles dias, os romanos podiam reviver as antigas saturnais, que a fé em Cristo fez recuar, mas nunca conseguiu abolir totalmente. (GOETHE, 1862, p.459).

Tudo começava numa das vias principais, a Corso, entulhada de gente: *“la longue et étroite rue dans laquelle tournoie une foule innombrable que ne peut se voir d’un coup d’oeil dans toute son étendue; à peine distingue-t-on quelque chose dans le théâtre du tumulte que l’oeil peut saisir”*. A massa avançava por ruas previamente decoradas com flores, véus e tapetes, transformadas assim em grandes salões de baile: *“les petites gens, les enfants, sont dans la rue, qui cesse d’être une rue; elle ressemble plutôt à une grande salle de fête, à une immense galerie décorée.”* Entregue aos prazeres, às batalhas de *confetti* e de frutas e à bebida, a multidão aumentava a cada hora, *“les masques deviennent plus nombreux”* (GOETHE, 1862, p.463), assim como os travestidos – homens usando trajes de mulheres de classes inferiores, com o peito descoberto e ar de coqueteria, provocando todos que passam por eles, com insinuações ou grosserias; mulheres fantasiadas de Polichinelo. Cada mascarado representava sua nova identidade, como num teatro sem palco - como o falso advogado que saltava declamando defesas como se estivesse diante de um tribunal, atacando outros foliões com ameaças de processos e inventando motivos para eles. A mistura das gentes no espaço público, transgredindo as aparências, fingindo ser o que não é, fascinava o poeta alemão.

Alguns anos mais tarde, em 1813, Goethe escreve *Der Totentanz* (citada, aqui, em sua tradução para o inglês, *The dance of death*, de 1874). O poema aguçou a curiosidade de seus contemporâneos em relação às danças macabras, que aparecem no título, e provavelmente inspirou outros autores a recorrerem ao imaginário macabro medieval. Na balada goethiana, ao repicar dos sinos à meia-noite, em um cemitério conjugado a uma igreja, sob a intensa

luz prateada da lua, os cadáveres de homens e mulheres acordam e se levantam, abrindo suas sepulturas. Suas mortalhas brancas como a neve se arrastam no chão. Um guarda assiste a tudo, do alto de uma torre “de ornamentos góticos”:

The warder looks down at the mid hour of night,
On the tombs that lie scattered below:
The moon fills the place with her silvery light,
And the churchyard like day seems to glow.
When see! first one grave, then another opens wide,
And women and men stepping forth are descried,
In cerements snow-white and trailing.

Saídos da terra, jovens e velhos, pobres e ricos, estão todos ansiosos pelo mesmo motivo: confraternizar. Tem início a festa dos mortos. Eles esticam os tornozelos e rodopiam alegremente (*“In haste for the sport soon their ankles they twitch, And whirl round in dances so gay;/ The young and the old, and the poor, and the rich”*). As mortalhas atrapalham seus movimentos e como já não se sentem constrangidos por seus corpos, eles se balançam e os panos caem sobre os túmulos (*“But the cerements stand in their way;/ And as modesty cannot avail them aught here, / They shake themselves all, and the shrouds soon appear / Scattered over the tombs in confusion”*).

Livres de seus trajes mortuários podem agitar as pernas e as coxas. Um marca o ritmo com batucadas; outros tocam chocalho. É essa imagem do *rendez-vous* macabro, sem intenção segunda além do divertimento dos defuntos, a novidade que encerra o poema. Não há lição a ser aprendida ou moral a ser ensinada, como nas

danças macabras medievais. A algazarra se torna cenário para o conflito que se dá entre o guarda e um dos defuntos, que tem seu sudário roubado por aquele. Aqui, vê-se que a intromissão do único vivo presente à cena é fatal. Diferente das danças de outrora, que prescindem da participação dos vivos, Goethe mostra que no novo festim dos mortos não há espaço para eles.

É de se supor que o poeta alemão conhecia as obras originais e teria até mesmo tido contato com elas. Segundo Henri Stegemeier, em carta escrita em Berna para Johann Heinrich Merck, de 17 de outubro de 1779, Goethe conta que viu gravuras de Hans Holbein na Basileia – apesar de não articular mais nada a respeito, nem mesmo mencionar a famosa dança pintada naquela cidade. É interessante que, apesar disso, seu poema não lembre em nada a estrutura da dança de Holbein, sequer de outros exemplares do gênero:

If we need attempt some explanation for this, it is as simple perhaps as to say that Goethe was merely following the tastes and trends of the age itself, in wich the influence of the Totentanze has died out [...] there seems to have been little or nothing in the powerful presentation of the theme in art or literature wich appealed to Goethe. (STEGEMEIER, 1949, p.582 e 587)

Em outra carta, desta vez a Christiane Vulpius, sua esposa, enviada de Dresden em 21 de abril de 1813, Goethe conta que teria feito versos inspirado por uma “*Todtentanzlegende*” que seu cocheiro havia lhe contado alguns dias antes, e enviava o poema a seu filho August, apenas 5 dias depois. Uma cópia fora mandada também ao Príncipe Bernhard de Weimar, a quem ele dedicava à balada. De acordo com Stegemeier (1949, p.582), a tal história

contada pelo empregado provavelmente misturava elementos do folclore alemão (lendas da Boêmia e da Turíngia, eventualmente) com contos da tradição oral sobre fantasmas, mortalhas roubadas e mortos que dançam.

Comenta ainda Stegemeier (1949, p.584): “*The antologies do not often include Goethe’s Totentanz; yet it is certainly one of his finest ballads with its many effective contrats (lights and darks, humor and tragedy, reality and superstition and imagination, horror and drollery)*”, O valor do poema, apesar de não figurar nas antologias, parece ter sido reconhecido, ao servir de inspiração assumida para vários compositores⁵, entre eles Franz Liszt, cuja *Totentanz* é, seguramente, uma de suas composições mais conhecidas.

A MÁSCARA

No Carnaval italiano testemunhado por Goethe, chamou sua atenção as fantasias que invadiam as ruas. Muitos, vestidos de mendigos e mendicantes: cabelos longos, máscara branca, uma pequena vasilha de água, um cajado e um chapéu nas mãos, com os quais esmolavam uma prenda qualquer às pessoas. “*Les habits ordinaires de tous les états servent aussi de masques*” (GOETHE, 1862, p.466) e também a indumentária antiga, o vestuário de outros povos, de outras épocas, tudo virava disfarce. Alguns inventavam uma figura extravagante para fazer graça, como o mascarado que portava grandes chifres removíveis e os colocava quando se aproximava de um casal, fazendo tocar vivamente os sininhos que tinham nas pontas e provocando grandes gargalhadas – mas também, muito desconforto.

5 Stegemeier ainda cita K.F. Zelter, C. Löwe, B. Klein, O. Ludwig, W.H. Veit, L. Berger, V. A. Loser. (1949, p. 584.)

Contribuía para esse constrangimento a impressão do anonimato generalizado, causado pelo uso das fantasias e da máscara. O mascaramento é uma das características primordiais da inversão do carnaval, presente desde seus primeiros registros. Permitindo assumir outra identidade ou mesmo identidade nenhuma, facilita a representação de outros papéis sociais. Não tinha, na leitura de Bakhtin, um sentido negativo em seus usos nos ritos carnavalescos medievais e renascentistas. Traduziam “a alegria das alternâncias, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único”, eram a máxima expressão “das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos” (BAKHTIN, 1987, p.35). Mas, quando vista pelos românticos:

a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar essas funções. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu papel regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o “nada”. (BAKHTIN, 1987, p.35)

O realismo grotesco do corpo carnavalesco não condizia com a imagem higienizada do corpo burguês vitoriano, fechado para o mundo, limpo, cujas necessidades fisiológicas e as repugnâncias eram escrupulosamente dissimuladas – e, no limite, escondidas, negadas. Ele passa a se relacionar com outro tipo de grotesco, romântico, que consistia numa “reação contra os cânones da época clássica e do

século XVIII” (BAKHTIN, 1987, p.44) e que reinterpretava o grotesco medieval. Porém, ao contrário deste, intrínseco à cultura popular e à comicidade, o grotesco romântico é do isolamento, grave, “espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão” (BAKHTIN, 1987, p.44). Quando o século XIX olha para o grotesco medieval, perde a compreensão dessa comicidade reguladora, e interpreta suas manifestações (como a dança macabra, por exemplo, com seus mortos alegres e saltitantes) com absoluta seriedade.

No *Promontorium Somnii*, série de elocubrações sobre a arte e a literatura, Victor Hugo claramente mistura as duas vias, retomando a alegoria da dança macabra numa leitura contemporânea, concebendo-a como a própria vida (“*L’homme danse volontiers la danse macabre et il la danse sans le savoir*”). Nessa divagação poética, o baile de Carnaval é percebido como uma assustadora festa de fantasmas, um sabá, onde a fantasia confunde-se com a mortalha e a máscara é uma “face morta” em meio ao divertimento.

L’homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. C’est à l’heure où il est le plus gai qu’il est le plus funèbre. Un bal en carnaval, c’est une fête aux fantômes. Le domino est peu distinct du linceul. Quoi de plus lugubre que le masque, face morte promenée dans les joies! L’homme rit sous cette mort. La ronde du sabbat semble s’être abattue à l’Opéra, et l’archet de Musard pourrait être fait d’un tibia. Nul choix possible entre le masque et la larve. *Stryga vel masca*. Qui sait si cette cohue obscène n’a pas, en venant ici, laissé derrière elle des fosses vides? (HUGO, 1937, p.304)

Assim, o aspecto sinistro de dissimulação da máscara é bastante evocado pelos escritores do século XIX. Victor Hugo a chama de “face morta”, fisionomia sem expressão ou congelada, introduzida entre os divertimentos. Daí seu mistério – e também seu perigo - para além da mera brincadeira. Jean Lorrain, em suas *Histoires de masques*, traça uma imagem igualmente assustadora das mascaradas:

“Ils sont bruyants, débordants de mouvements et de gestes, ces masques, et pourtant leur gaieté est triste; ce sont moins des vivants que des spectres. Comme les fântomes, ils marchent pour la plupart enveloppés dans des étoffes à long plis, et, comme les fantômes, on ne voit pas leur visage.” (1900, p.4).

A composição lembra as pinturas de temas carnavalescos de Goya.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A MORTE VAI AO BAILE

Há ainda o caso da própria Morte que aparece mascarada, que se disfarça de vivo para penetrar no baile. É a Morte Rubra, de Edgar Allan Poe. Ou ainda, a estatuazinha de terracota, de Ernest Christophe, que inspirou Charles Baudelaire em seu poema *Danse Macabre*, uma personificação feminina da Morte, portando vestido de folhos e xale nos ombros que segura, na mão direita, uma máscara. Sua cara descarnada de caveira recebe um delicado e falso rosto para participar da festa, iludindo momentaneamente aqueles que a vêem adentrando o salão. É assim também a figura da morte criada por Theophile Gautier (em *La comédie de la mort*), que muda de máscara e de traje mais do que uma atriz – e como ela, sabe dissimular, não se mostrando como uma “*maigre carcasse*” que exhibe os dentes fazendo caretas horríveis (1838, p.9):

La mort est multiforme, elle change de masque
E d'habit plus souvent qu'une actrice fantasque;
Elle sait se farder,
Et ce n'est pas toujours cette maigre carcasse,
Qui vous montre les dents et vous fait la grimace
Horrible à regarder.

Em *The masque of the Red Death*, de 1842, Poe começa recriando as condições de uma epidemia fulminante, aos moldes da peste negra do século XIV - ainda que não haja indicação sobre o espaço-tempo exato no qual se desenrola a história. Os sintomas do bacilo inventado pelo escritor eram os mesmos daquele que dizimou um terço da população européia no fim da Idade Média – mas seu ataque, muito mais feroz. Em menos de duas horas, a vítima entrava em óbito:

No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal --the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

Na tentativa desesperada de escapar do contágio que assola o território onde vive, o príncipe Próspero encerra-se com sua corte em uma antiga abadia, cujo prédio a ele pertence. Um dia, já bastante entediado pelo exílio forçado, Próspero organiza um baile de máscaras. Com toda a pompa que a fortuna do príncipe

permite, os convidados aproveitam a festa e se admiram com a luxuosa decoração dos salões. Camuflada em meio à multidão de mascarados, a Morte entra no baile no instante exato em que soam, do grande relógio de ébano no centro do salão, as doze badaladas da meia-noite. Portando também uma máscara (ou seria seu rosto, a maneira como escolheu se apresentar na ocasião? A dúvida permanecia entre todos: *“The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat”*) que imitava os sinais escarlates dos bulbos que deformavam os rostos dos atingidos pela morte rubra, a Morte, perambula pelos salões temáticos da festa, caminhando calmamente por todos os aposentos, atraindo os olhares e incitando exclamações – antes de condenar todos ao trágico final.

O encontro do imaginário das danças macabras e da mascarada, portanto, não é à toa. A dança macabra, assim como o Carnaval, derruba as hierarquias, fazendo com que os vivos de qualquer estrato social caminhem lado a lado e de mãos dadas com qualquer outro personagem (também vivo ou morto; rico ou pobre etc). Destacando, assim, a função niveladora da morte, ela expõe a fragilidade e a relatividade dos poderes, celebrando a igualdade na morte apesar das desigualdades na vida. Ao contrário dos eventos oficiais do regime feudal, em que as hierarquias eram marcadas e expostas, na carnavalização “todos eram iguais e reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN, 1987, p.9) – e esse contato era vivido intensamente,

constituindo uma parte essencial da visão carnavalesca de mundo. Além do mais, o espectador da cena macabra não se retira do que vê, ele se inclui, se identifica com os personagens, tanto com os vivos quanto com os cadáveres – o jogo carnavalesco requer essa participação, esse sentimento de pertencimento à humanidade, a uma unidade histórica. Na poesia das danças macabras, o diálogo entre vivos e mortos também seria uma característica da carnavalização, “que inter-relaciona dialogalmente aspectos contrários/opostos” e que “se dá pela sátira, ou seja, por um modo de dizer que contesta e ridiculariza costumes, instituições e ideias com ironia e mordacidade” (SCHAEFER, 2011, p.200).

Esse conjunto de elementos postos em prática nas festividades carnavalescas caracterizaria uma poética - uma linguagem e uma visão do mundo - também baseada na inversão e no excesso, que se manifestaria não apenas no espaço público da festa popular, como também em produção literária e iconográfica. Essa transposição recebeu o nome de *carnavalização*, termo desenvolvido por Mikhail Bakhtin em “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*”, ao verificar a importância dessa visão carnavalesca do mundo ao cotidiano do medievo e sua função reguladora do equilíbrio social a ponto de aparecer em sua literatura e iconografia – e Bakhtin fala do caso específico das obras de François Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*, mas buscamos, neste artigo, aplicar essa noção ao imaginário macabro, especialmente às danças macabras. A saída dos cadáveres da terra para dançar e levar consigo os vivos, proposta pelas danças, pode ser considerado o avesso da normalidade, portanto, parte de um mundo carnavalizado. Um tempo suspenso em que tudo se inverte e os mortos voltam, os pobres viram reis, os homens travestem-se de

mulheres, come-se e bebe-se à vontade etc. O Carnaval, o momento por excelência em que se vive às avessas, em que a ordem social é transgredida, em que tudo é possível, parece ideal para a festa dos mortos ou, no limite, um convite à própria Morte.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Yara Frateschi Vieira (Trad.). São Paulo: Hucitec.
- BAROJA, Julio Caro (1965). *El Carnaval*. Análisis histórico-cultural. Madrid: Taurus.
- GAUTIER, Théophile (1838). *La comédie de la mort*. Paris: Desessart Éditeur.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1862). *Voyages en Suisse et en Italie*. Paris: Hachette.
- _____ (1874). *The Poems of Goethe* - Translated in the Original Metres by Edgar Alfred Bowring. London. In <http://archive.org/stream/thepoemsofgoethe01287gut/tpgth10.txt>
- HEERS, Jacques (1987). *Festas de Loucos e Carnavais*. Carlos Porto (Trad.). Lisboa: Dom Quixote.
- HUGO, Victor (1937). *William Shakespeare*. Paris: Albin Michel.
- LORRAIN, Jean (1900). *Histoires de masques*. Paris: Société d'Éditions Littéraires et Artistiques.
- MINOIS, Georges (2003). *História do riso e do escárnio*. Maria Helena Assumpção (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.
- SEBE, José Carlos (1986). *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Ática.
- SCHAEFER, Sérgio (2011). "Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski". In: *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso* [online]. 6(1), 194-209.
- STEGEMEIER, Henri (1949). "Goethe and the Totentanz". *The Journal of English and Germanic Philology*. University of Illinois Press, Goethe Bicentennial Issue 1749-1949 (Oct), 48(4). 582-587. In <http://www.jstor.org/stable/27715033>
- UTZINGER, Hélène et Bertrand (1996). *Itinéraires des Danses macabres*. Chartres: Éditions J.M. Garnier.
- VEUILLOT, Louis (1845). *Les pèlerinages de Suisse*. Tours: A. Mame et Cie, cinquième édition.