

**A MORTE, O PRINCIPE E O CAVALEIRO: DAS RESSIGNIFICAÇÕES DO
ENCONTRO COM A MORTE EM POE E BERGMANN**

**THE DEATH, THE PRINCE AND THE KNIGHT: ON REFRAMING THE
ENCOUNTER WITH DEATH BY POE AND BERGMANN**

Daniele Gallindo Goncalves Silva
Helvécio Ferreira Furtado Jr.
Universidade Federal de Pelotas

Resumo: O presente artigo visa discutir as construções das relações entre os personagens presentes nas obras *A máscara da morte vermelha*, de Edgar Allan Poe e *O sétimo selo*, de Ingmar Bergmann. Para tal, faremos uma análise do imagético presente em ambas as obras, imagético este que tem como ponto comum a Dança da Morte, movimento artístico presente na Europa dos séculos XV e XVI. Essas representações serão observadas tanto no sentido da relação da morte com os mortais, quanto no sentido inverso. Os protagonistas de cada obra serão estudados individualmente, bem como suas relações com os demais personagens, antes que sua relação com a morte entre em análise. Ao final, discorreremos sobre a influência das obras na ressignificação da cultura ocidental da morte.

Palavras-chave: Recepção do medievo, Dança da Morte, Imagético.

Abstract: The present paper aims to discuss the constructions of the relations among the characters in the works *The mask of the red death* by Edgar Allan Poe and *The seventh seal* by Ingmar Bergmann. Thus, we will make an analysis of the imagery in both works, which have as foundation the Dance of Death, artistic movement from the 15th and 16th century Europe. The representations may be observed in the direction of the relation of death with the mortals, as well as the other way around. The protagonists of each work will be studied individually, as well as their relations with other characters, before their relation with death gets analyzed. Finally, we shall discourse about the influence of these works in western death culture reframing.

Keywords: Medieval Reception, Dance of Death, Imagery.

Recebido em: 03/03/2015
Aprovado em: 24/06/2015

1. Introdução

A figura da morte tem fascinado a humanidade desde seus primórdios. Desejosos de entender um fenômeno que ainda hoje é tão cercado de tabus e mistérios, criamos mitos¹ e alegorias² para personificar este mais do que drástico evento. Corroborando essa noção da morte envolta pelo medo, Elizabeth Kubler-Ross afirma que, embora diferentes exemplos de relações históricas com a morte sejam analisados, pode-se concluir que “a morte constitui [...] um acontecimento medonho, pavoroso, um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis”.³

A morte, ou o medo desta, inspirou lendas, ritos, costumes e histórias ao longo do percurso da humanidade. Para tanto, Norbert Elias assevera que “ideias da morte e os rituais correspondentes tornam-se um aspecto de socialização”.⁴ Neste mesmo sentido, Gilbert Durand, afirma que a função do imagético⁵ é

uma função de ‘eufemização’, mas não é simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo.⁶

Durante a ascensão do cristianismo, a morte constituía um momento de transição e julgamento, assim como havia sido na antiguidade, porém o fenômeno de abandono da

¹ Delimitamos, aqui, mito como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a transformar-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias” (DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4ª ed. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 62-63).

² “A alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de compreender ou de exprimir de uma maneira simples. Os signos alegóricos contém sempre um elemento concreto ou exemplificativo do significado” (DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Tradução de Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 9).

³ KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiros e aos próprios parentes*. 7ª ed. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 12.

⁵ “Imagética” é uma categoria utilizada dentro da Teoria do Imaginário e que advém da ideia de imagem a partir de construções literárias as quais encerram em si a perfeição daquilo que representam. Como definido por Gilbert Durand, o imaginário é “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (...), o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas*, op.cit., p. 18). Neste sentido, o imaginário pode ser compreendido como uma espécie de “museu (...) de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2ª ed. Tradução de René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004, p. 6).

⁶ DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*, op. cit., p. 99.

vida ia cristalizando-se em torno de uma personalidade que pouco a pouco se definia, até consolidar-se de vez nos mitos da dança da morte, cujos primeiros registros datam do século XIV. No período medieval, várias manifestações artísticas retrataram a morte e a perspectiva que os homens da época tinham sobre esta. Do século XIII ao XVI muitas obras foram escritas, pintadas e entalhadas ao redor do assunto. Os primeiros registros na França e Bretanha contam a história de três nobres que, durante uma caçada são interceptados por três cadáveres que lhes advertem sobre a vaidade e ambição humanas quando em face ao fim. As *Vado Mori* e *Ars Moriendi*, escritas em latim, continham instruções para que o homem medieval desfrutasse de uma boa morte.⁷

Sendo o seu lugar tão central, é justo que tentemos nos aproximar da morte, humanizando-a e conferindo à sua *persona* características que nos são conhecidas, numa busca para tornar palpável e compreensível um evento carregado de mistério e medo. Durante períodos de grande mortandade, as alegorias sobre a morte auxiliam a humanidade a vencer o pesar e o luto, sem deixá-la esquecer da inevitabilidade do fim.⁸ No final da Idade Média (séc. XV e XVI), a já prolífera cultura da morte, em conjunto com os eventos conhecidos como a tríade negra (fome, peste negra e guerra), deu origem a um imagético da morte que rapidamente espalhou-se pelo continente. A *Danse Macabre*, *Totentanz* ou *Dance of Death*⁹ trazia imagens da morte conduzindo pela mão, numa dança ensandecida, toda sorte de homens, desde o papa ao imperador, do soldado ao camponês, numa atitude de nivelamento que deixava bastante clara qual era sua moral: A morte iguala a todos.¹⁰

⁷ Embora não existam evidências históricas que embasem estes textos como fontes de inspiração para a criação da Dança da Morte, sua existência evidencia que uma cultura a respeito do fenômeno da morte já era fomentada no início da Idade Média (cf. OOSTERWIJK, Sophie. Of corpses, constables and kings: the Danse Macabre in late-medieval and renaissance culture. In: *The Journal of the British Archaeological Association*, 157, 2004, p. 61-90, aqui: p. 62-64). Contudo, Susanne Warda aponta como prováveis origens para a Dança da Morte “as poesias *Vado Mori*, ‘a lenda dos três vivos e dos três mortos’ bem como as poesias da *Ars moriendi*” (WARDA, Susanne. *Memento mori: Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar: Böhlau, 2011, p. 45).

⁸ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 21.

⁹ A junção de texto e iluminura oriunda das Danças macabras do território francês (tanto *La Chaise-Dieu*, entre 1410 e 1424, como *Cimetière des Innocents*, 1424) teria sido uma provável base da recepção na Alemanha, tanto para a *Basler Totentanz* (1440), quanto para a *Lübecker Totentanz* (1463) (cf. FREYTAG, Hartmut. Literatur- und Kulturhistorische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz. In: _____ (org.). *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallin)*. Köln, Weimar: Böhlau, 1993, p. 13- 58, aqui: p. 13).

¹⁰ Neste sentido, Philippe Ariès afirma que “o objetivo moral é ao mesmo tempo lembrar a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens diante dela. Todas as idades e todos os estados desfilam numa ordem que é a hierarquia social, tal como dela se tinha consciência” (ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 151-152).

As obras analisadas neste artigo têm como pano de fundo esta alegoria, cujos primeiros registros datam do século XV.¹¹ *A máscara da morte vermelha*, escrita em 1842 por Edgar Allan Poe,¹² conta a história de um reino assaltado por uma pestilência letal que causa uma morte rápida, mas não menos hedionda a todos os infectados. Neste cenário de desolação encontra-se um soberano, Príncipe Prospero, que ao invés de centrar seus esforços na erradicação do mal, decide abandonar seu povo e refugiar-se numa fortaleza, relegando os plebeus à própria sorte e levando apenas o seu séquito. Prospero acredita que assim ele vencerá a praga, deixando que ela extermine seu povo, extinguindo-se quando não houver mais vetores da doença. Dentro das muralhas, o déspota faz questão de promover orgias e fanfarronices para que seus poucos escolhidos esqueçam-se do pavoroso mal que aflige o mundo exterior. No entanto, durante um baile de máscaras, quando um sinistro relógio de pêndulo soa doze badaladas, a morte rubra finalmente revela-se no interior das pensadas inexpugnáveis paredes, cobrando seu quinhão dos hedonistas que tão impiedosamente abandonaram seus servidores à míngua. Todos, inclusive Prospero, são levados pela morte rubra.

Na película *O Sétimo Selo*,¹³ escrita e dirigida em 1956 por Ingmar Bergmann, temos a história de Antonius Block, um cavaleiro que retorna à sua terra natal após dez anos participando de uma cruzada.¹⁴ Enquanto descansa na praia, a morte revela-se a

¹¹ As obras foram escolhidas, pois dialogam diretamente com o imagético da morte no período medieval, se não diretamente com a dança da morte, então com textos anteriores. O conto de Edgar Allan Poe assemelha-se bastante à história do casamento do rei escocês Alexander III, no qual é dito que uma figura espectral caminhou entre os convivas e comensais espalhando o medo. Já a obra de Bergmann assemelha-se aos mitos Latino-Germânicos da Totentanz, principalmente aqueles registrados pelo pintor e desenhista Hans Holbein o Mais Jovem, cujos textos retratavam uma morte muitas vezes sarcástica e até mesmo violenta (OOSTERWIJK, Sophie. Of corpses, constables and kings: the Danse Macabre in late-medieval and renaissance culture. In: *The Journal of the British Archaeological Association*, 157, 2004, p. 61-90, aqui: p. 65 e 75).

¹² Edição citada: POE, Edgar Allan. *A máscara da Morte Vermelha*. In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 143-150.

¹³ Edição citada: BERGMANN, Ingmar. *Four Screenplays of Ingmar Bergmann*. Traduzido para o inglês por Lars Malmstrom e David Kushner. New York: The Murray Printing Company, 1969.

¹⁴ A obra de Bergmann é retratada como um *memento mori* dos dias modernos, que utiliza a ambientação medieval como pano de fundo para passar sua mensagem. Bergmann comparava o cruzado Antonius Block e seu retorno da terra santa ao retorno de um soldado no período pós guerra em que o filme foi feito. Para Bergmann, o sentimento de medo da praga e sensação da morte próxima com a qual o cavaleiro lida assemelham-se com o medo que veteranos da segunda guerra mundial tinham de um holocausto nuclear. *O Sétimo Selo* permanece atual, com sua mensagem de *memento mori* nos valendo nos dias atuais com a renovação do medo de desastres causados tanto pela humanidade quanto pela natureza, como o aquecimento global, AIDS, o Ebola, as tsunamis, os terremotos e os acidentes nucleares. (WANG, Denise. Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in *The Seventh Seal*. In: *Medieval and Early Modern English Studies*, Volume 17, No. 1, 2009, p. 41-62, aqui: p. 42).

Block, pronta para levá-lo. Contudo, este barganha com a entidade, propondo um jogo de xadrez em que, caso o cavaleiro vença, sairá livre.¹⁵ A morte então aceita o desafio, não sem antes alertá-lo de que é uma exímia estrategista que nunca antes perdeu uma aposta. Acompanhamos, então, a trajetória de Antonius Block por uma Suécia devastada pela peste negra. Por onde passa, o cavaleiro percebe o toque da morte na população de seu país, e nota o medo da morte em cada personagem que encontra, enquanto ele próprio busca por conhecimento acerca do pós-vida. Contrastando com Block, que é taciturno e cheio de ponderações com relação à vida, a morte e a existência de Deus, temos Jöns, seu escudeiro. Com a mesma frequência em que o cruzado entrega-se às suas dúvidas filosóficas, Jöns deixa-se levar por um sentimento de *carpe diem*, aproveitando a vida que ele sabe ser breve.

A jornada dos dois os leva a encontrar uma trupe de saltimbancos que com sua presença, afasta por um breve período a crise existencial de Block. Conforme a narrativa avança, o jogo entre o cavaleiro e a morte também o faz, com o cruzado alimentando poucas esperanças de vitória, tentando ganhar tempo até que suas dúvidas sejam esclarecidas. Quando a trupe e os veteranos de guerra atravessam uma floresta, a morte torna-se cada vez mais ativa, levando primeiro um membro da comitiva que havia fugido com a esposa de Glop, o lenhador. Nos momentos seguintes, a morte também carrega a bruxa que os colonos acreditavam estar em companhia do demônio, e sobre a qual atribuíam a responsabilidade pela praga.

Logo após, vemos a peste negra dar cabo do sacerdote que, anos antes, havia convencido um jovem e despreocupado Antonius Block a abandonar seu lar e juntar-se à cruzada. Por fim, quando estão prestes a deixar o bosque, o cavaleiro finalmente é derrotado pela morte, que anuncia um xeque-mate logo após o cruzado tentar reiniciar o jogo, “acidentalmente” derrubando as peças do tabuleiro. Os saltimbancos restantes esgueiram-se pela floresta, fugindo enquanto entidade e cavaleiro lançam suas últimas

¹⁵ O jogo de xadrez carrega uma simbologia muito próxima da simbologia inerente ao nome do próprio cavaleiro. Sendo o xadrez um jogo onde o objetivo é evitar que suas defesas sejam penetradas pelo inimigo, e Block sendo a palavra em suco que designa os blocos de pedra utilizados para construir castelos, podemos claramente perceber uma ligação entre o jogo e o protagonista. Assim, Block tenta evitar através do jogo que a morte penetre na muralha que é ele próprio, resistindo ao intento desta, que é findá-lo. (KALIN, Jesse. The Journey: ‘The Seventh Seal’ and ‘Wild Strawberries’. In: *The films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 57-85, aqui: p. 58). Essa ideia dialoga diretamente com o conto de Edgar Allan Poe, onde o soberano também tenta evitar que a morte penetre suas muralhas. Prospero, contudo, o faz num sentido menos simbólico e mais físico.

jogadas no tabuleiro. Por fim, após uma noite tempestuosa, a trupe observa o nascer de um dia claro, e no horizonte, a morte conduzindo pela mão todos os outros personagens, numa última dança.

Em ambas as narrativas, a morte caminha em meio à peste, personificando-se para os personagens durante uma grande hecatombe que assola a humanidade. Cada ato dos personagens em ambas as obras está ligado à presença da morte alegórica, que remete às figuras desenhadas nas paredes das catedrais medievais espalhadas pela Europa: um cadáver animado vestido de negro.¹⁶ A morte, no universo das histórias de Poe e Bergmann, personifica o *plot* central. É a sua presença que desencadeia todo o enredo. Sendo assim, buscaremos observar como a morte se relaciona com os personagens, os quais veio conduzir, e como são construídas as imagens para reafirmar essas relações a partir de ressignificações desse encontro. Sendo assim, deveremos abordar duas perspectivas: a da morte e a dos mortais, aqui representados pela figura do príncipe, em Poe, e a do cavaleiro, em Bergman.

2. Os protagonistas: o príncipe e o cavaleiro

Em *A máscara da morte vermelha* temos como protagonista o príncipe Prospero, soberano de um determinado território assolado por uma praga conhecida como “a morte vermelha”.¹⁷ Observando a descrição da figura do príncipe,¹⁸ podemos formar uma ideia de sua personalidade. “Feliz, destemido, sagaz”¹⁹ são os adjetivos iniciais para descrevê-lo, embora posteriormente seja dito que aqueles que não eram muito próximos do soberano tomavam-no por louco, embora sua corte não pensasse assim. Ora, pouco antes

¹⁶ De acordo com Claude Blum, essa “alegoria da morte em pessoa (esqueleto ou cadáver descarnado, a pé ou montado num animal, munido de uma arma, sendo a mais conhecida a foice)” surge na “segunda metade do século XII” (BLUM, Claude. *A loucura e a morte no imaginário coletivo da Idade Média e do começo do Renascimento (séculos XII-XVI). Aspectos do problema.* In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (org.). *A morte na Idade Média.* São Paulo: EDUSP, 1996, p. 271-303, aqui: p. 278).

¹⁷ POE, Edgar Allan. *A máscara da Morte Vermelha.* In: _____. *Contos de imaginação e mistério.* Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 143.

¹⁸ Poe acreditava que o conto enquanto unidade narrativa deveria ser escrito em ordem de que todo o relatado girasse em torno de um único acontecimento principal, que passaria então uma impressão ou sentimento que deveria ter sido alimentado durante todo o texto, para enfim chegar ao clímax no final. Por isso podemos observar, desde o início da narrativa, a quantidade substancial de adjetivos e frases descritivas utilizadas, enquanto a quantidade de fatos ocorridos é relativamente baixa. Para o autor, Se sua [do autor de contos] primeira frase não tende a concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. (GOTLIB, Nádya Batella. *O Conto: Um gênero?* In: _____. *Teoria do Conto.* São Paulo, Ática, 2006, p. 32-76, aqui: p. 35).

¹⁹ POE, Edgar Allan. *A máscara da Morte Vermelha, op. cit.*, p. 143.

de sermos apresentados ao príncipe, vem a informação da situação atual do reino: uma praga desoladora acaba com aquele que a contrai em menos de meia hora. Ainda assim, a primeira descrição do protagonista é a de alguém que não está preocupado. Podemos concluir logo nas primeiras linhas do conto que Prospero é um soberano estudado e capacitado, embora não governe visando sanar as necessidades de seu povo. Posteriormente, quando a morte se revela ao soberano, descreve-se o decoro do príncipe como “indefinido”, fazendo notar que Prospero não era um homem que se deixava abalar com facilidade por coisas excêntricas, embora o vislumbre de um “comensal fantasiado” de morte rubra certamente tenha-o chocado, a despeito das demais (bem aceitas) bizarrices que desvelavam-se durante as festas na fortaleza.²⁰

Percebemos, portanto, que dentro das próprias preferências, nota-se uma tendência à fuga da realidade cotidiana, em que o príncipe está inserido, e uma busca para aquilo que diferia de seus domínios físicos e culturais. Analisamos, portanto, que a tendência de Prospero era a de desprezar o lugar onde vivia, e considerá-lo banal, simples e desprovido de valor. Essa tendência é evidenciada pela primeira atitude tomada pelo soberano quando um problema de escala maior atinge suas terras: Ele proporciona a si e a mais alguns companheiros, súditos de alta classe e seguidores, uma fuga da realidade problemática do reino para dentro de uma fortaleza impenetrável, onde eles poderiam esquecer a peste e fazer de conta que a vida era uma eterna orgia.²¹

Desta forma, essa fuga da realidade de Prospero alcança a ideia de loucura preconizada pela modernidade. Foucault descreve a loucura anterior ao século XIX como algo que se encontrava no eixo verdade-erro-consciência, enquanto do início do século XIX em diante passou a ser percebida no eixo paixão-vontade-liberdade.²² Resumidamente, Foucault afirma que em um primeiro momento, a loucura era percebida como um erro ou ilusão na consciência do louco, algo que não era separado da sociedade,

²⁰ “Em uma reunião de fantasmagorias tal como essa que pintei, deve-se muito bem supor que para estimular tal comoção a aparição nada tinha de ordinária. Na verdade a licença para fantasias da noite era quase ilimitada; mas a figura em questão superava em herodianismo o próprio Herodes e fora além dos limites até do indefinido decoro do príncipe. Há cordas nos corações dos mais negligentes que não podem ser tocadas sem despertar emoção” (POE, Edgar Allan. *A máscara da Morte Vermelha*. In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 147).

²¹ “Tratava-se de uma estrutura extensa e magnífica, criação do próprio gosto excêntrico, mas augusto, do príncipe.[...] A abadia estava amplamente aprovionada. Com tais precauções, os cortesãos podiam assim desafiar o contágio” Idem, p. 143.

²² FOUCAULT, Michel. *A casa dos loucos*. In: _____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 65-73.

a menos que fosse perigoso. Já no momento seguinte, a loucura deixa de ter relação com a percepção errônea ou iludida de um indivíduo acerca da verdade, e toma um caráter comportamental, encaixando-se mais nas atitudes e anseios do aflito do que no juízo que ele faz sobre o que o cerca. Podemos perceber que Prospero construiu a fortaleza de forma pouco ortodoxa, com os salões não de forma sequencial e ampla, mas sim de maneira que cada parte da construção desse o sentido de novidade àquele que por ela vagava.²³ A discrepância na aparência de cada um dos átrios com relação aos demais indica um fator de fuga, quando um salão tornava-se *banal*, passava-se logo para o próximo e a realidade novamente era outra. Esta construção demonstra talvez uma necessidade de reafirmação de sua posição privilegiada, pois desenhando os seus salões de acordo com um padrão muito diferente daquele cujos arquitetos da época o faziam, Prospero demonstra que não precisa destes para lhe ditarem o formato da obra.

Mesmo em pensamento, Prospero abdicava sempre da realidade brutal em busca de uma que lhe satisfizesse os impulsos hedonistas: Ao isolar-se com seus súditos mais próximos, o pensamento era “O mundo exterior que tomasse conta de si mesmo. Nesse meio tempo era tolice angustiar-se ou pensar”.²⁴ Por fim, no próprio conto, mais adiante, atesta-se a loucura de Prospero: “Há esses que o teriam julgado louco. Seus admiradores não pensavam assim. Era necessário ouvi-lo, vê-lo, tocá-lo para ter *certeza* de que não o era”.²⁵ Nesse trecho, demonstra-se que somente aqueles mais próximos, os favorecidos pelo soberano e que estavam sempre em contato com ele, não ousavam julgá-lo insano. Talvez não o fizessem por medo do ostracismo do qual seriam alvos caso seu soberano decidisse retaliar tal julgamento, ou mesmo não o fizessem para que as relações entre Prospero e seus súditos mais próximos não fossem abaladas. Observando todas as

²³ Kermit Vanderbilt afirma que Prospero na realidade é a idealização artística de Poe, e que seus salões são uma representação do ciclo da vida. Assim sendo, o primeiro salão, de cor azul, representaria o nascimento. O salão seguinte, púrpura, representaria a infância, com o azul sendo tingido de vermelho para formar sua cor enérgica. O salão verde, que vem em seguida, representa o crescimento e a juventude, enquanto o quarto, alaranjado, representa a maturidade e a colheita dos frutos do esforço e ambição humanas. O quinto salão, branco, contrasta violentamente com seu antecessor, representando esfriamento e decrepitude. O sexto, violeta, representa a idade avançada, um contraste antagônico ao salão púrpura, por ser o violeta uma cor mais fria, contendo mais azul e menos vermelho. O último salão, negro de janelas vermelhas, representa a morte, e ainda, a morte rubra. Construindo os salões com esta simbologia, Prospero esperava poder caminhar entre as fases da vida, alcançando assim a imortalidade através da arte. (VANDERBILT, Kermit. Art and Nature in “The mask of the red death”. In: *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 22, nº 4. University of California Press, 1968, p. 379-389).

²⁴ POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Vermelha. . In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 143.

²⁵ *Ibid.*, p. 146.

descrições acerca do príncipe e suas ações, podemos compreender que o narrador descreveu-o como um homem louco nos padrões do século XIX (período em que o conto foi escrito), porém que não seria tratado assim na Idade Média, época em que o conto é ambientado. A narrativa nos permite perceber o protagonista como louco, ainda que os personagens que com ele interagem não o façam, ou não o declarem.

No momento da revelação da morte, durante o baile de máscaras, Prospero sente medo. Sua reação sobre a figura mascarada que personifica justamente o problema que deseja esquecer é uma só: Ordena que capturem o autor de tão indecoroso ato e arranquem-lhe a máscara, para que todos saibam quem seria enforcado nas muralhas. Quando seus homens hesitam em aproximar-se da escabrosa figura, Prospero investe pessoalmente contra ela, de adaga na mão.²⁶ Considerando todos os traços de personalidade atribuídos ao protagonista, podemos sugerir que ao perceber que o encontro com essa figura desfavorecia-no (aparentemente pela primeira vez), o Príncipe subleva-se. Tentando equilibrar a situação, utiliza-se do meio mais direto e potente que um chefe de estado dispõe: a violência, sendo a primeira de cunho verbal em forma de ameaça²⁷ e a segunda, um ataque corporal. A morte, contudo, está além desta prática, pois, não sendo mortal, não pode ser aplicado a ela o domínio estatal sobre o corpo do indivíduo. O resultado então é invariável: A vontade da entidade faz-se valer sobre o soberano e todo o seu séquito: a morte rubra leva a todos.

Na narrativa fílmica *O sétimo selo*, encontramos novamente uma figura educada e abastada no papel principal. Antonius Block é um cavaleiro cruzado, que retornando de uma guerra santa aporta em uma Suécia devastada pela peste negra. Block é um pensador, um homem que combateu em lugares distantes e viveu coisas que poucos viveram; porém seu conhecimento e experiência tornaram-no vazio de certezas. Logo nos primeiros segundos de filme, o observamos ajoelhar-se e orar. Todavia, ele se detém enquanto o faz, e abre os olhos como se questionasse se aquele ato realmente fazia sentido. As cruzadas, das quais participou em nome de Deus, fizeram com que Block voltasse para casa não com sua fé reafirmada, mas com o coração cheio de dúvidas com relação à

²⁶ POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Vermelha. In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 148.

²⁷ “quem ousa nos insultar assim com essa zombaria blasfema? Agarraí-o e desmascarai-o – de modo que saibamos quem haveremos de enforcar nas ameias ao amanhecer!” (Idem, p. 148).

existência divina.²⁸ A origem de suas dúvidas, entretanto, não está nas experiências de guerra vividas por ele como um todo, e sim na sombra da morte que o segue desde que saiu de seu lar, dez anos atrás.

Assim que se apresenta, a entidade diz: “Estive ao seu lado por um longo tempo”.²⁹ Block responde então: “Eu sei”.³⁰ Na guerra, e também no retorno ao lar, tudo o que cercava o protagonista era a morte. Como guerreiro experimentado no combate, o cavaleiro aprendeu a separar suas emoções de sua mente, e controlar-se face ao terror. Em seu primeiro encontro face a face com a morte, quando é indagado se ele a teme, responde “Meu corpo tem medo, mas eu não”.³¹ Talvez essa separação entre seu lado racional e seu lado sentimental tenha sido a fissão inicial que fragilizou a fé de Block, pois mesmo sentindo sua fé abalada, dela não desvenciou-se por completo. Mesmo cheio de dúvidas e incógnitas, o cavaleiro ainda acredita em Deus, como exprime quando confessa-se por engano à morte na igreja: “Porquê não posso matar o Deus em mim? Porquê ele tem de viver dessa forma dolorosa e humilhante, quando eu quero arrancá-lo de meu coração?”.³² Sua fé abalada é justamente a força que o faz contestar sua executora quando esta está prestes a levá-lo, pois ele tem sede de saber, de receber alguma prova definitiva do que vem depois: nada, ou aquilo no que ele ainda fracamente acredita?

Mas nem sempre Block foi um homem cheio de perguntas sem respostas. Quando Jöns, o escudeiro, encontra Raval, o clérigo que havia convencido Block a juntar-se à cruzada dez anos antes, diz:

subitamente entendo o significado destes dez anos desperdiçados. Nós éramos muito abonados. Muito satisfeitos com nós mesmos. O senhor

²⁸ A dualidade entre sagrado e profano, e as dúvidas inerentes a ela são uma das muitas características que permeiam as obras de Ingmar Bergmann. Este traço, marca pessoal do autor e diretor, faz referência à própria vida de Bergmann, pois este, sendo filho de um sacerdote e tendo de viver competindo com a igreja pela atenção do pai, cresceu com um ressentimento contra a religião, ao mesmo tempo em que sua educação luterana o havia ensinado a amar a Deus. Assim, a crença da infância chocava-se com o ceticismo do adulto em Bergmann, e este choque aparecia em suas obras. Os reflexos de suas dúvidas pessoais também podem ser vistos no filme *Nattvardsgästerna*, de 1963, cujo título no Brasil ficou sendo *Os Comungantes* (MONGELLI, Lena Marcia. Ingmar Bergmann e o Jogo da Morte. In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lena Marcia (org.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009, p. 83-125, aqui: p. 83).

²⁹ BERGMANN, Ingmar. *Four Screenplays of Ingmar Bergmann*. Traduzido para o inglês por Lars Malmstrom e David Kushner. New York: The Murray Printing Company, 1969, p. 138.

³⁰ *Ibid.*, p. 138.

³¹ *Ibid.*, p. 138.

³² *Ibid.*, p. 150.

desejou nos arrancar o orgulho. Então ele mandou você para cuspir seu veneno sagrado e infectar a mente do meu mestre.³³

Nesse trecho, podemos perceber que Antonius Block talvez tenha sido, num passado antes da história contada no filme, um nobre tão hedonista e despreocupado quanto Prospero. Podemos vislumbrar uma sombra da arrogância e despreocupação que um dia foram características do cavaleiro em seu encontro com a morte logo após a refeição de morangos e leite que ele faz com a trupe: recebe-a com um confiante sorriso, e quando esta o pergunta qual o motivo da alegria, responde: “Isso só diz respeito à mim”.³⁴ Percebe-se então que mesmo lidando com a morte, em seus melhores momentos, Block recupera sua personalidade pré-guerra e assume um ar de superioridade. Quando a morte move uma peça no jogo de acordo com os planos do cavaleiro, ele gargalha: “Nosso jogo me diverte”,³⁵ diz. Eis um homem que se mantém garboso mesmo apostando sua vida contra um adversário imbatível.

Desde o primeiro encontro, Block e a morte barganham. Assim que a entidade abre os braços para levá-lo, o cruzado oferece uma aposta: jogariam xadrez, e enquanto o jogo corresse, a vida de Block estaria garantida. Se ao fim da partida a morte vencesse, o cavaleiro a acompanharia de bom grado. Caso a morte perdesse, deixaria o homem vivo. Uma aposta ridiculamente alta e amplamente desfavorável ao cavaleiro, visto que caso ganhasse o jogo, nada lhe seria acrescentado, mas se perdesse, tudo lhe seria tomado. O intuito de cada um dos jogadores se choca diretamente com o do outro, pois Block quer viver, e a morte deseja levá-lo. Sendo um evento natural e irremediável, a morte poderia simplesmente ter negado apostar contra o homem. Contudo, o cruzado oferece ao seu antagonista algo que este não pode conseguir de outra forma: entretenimento. Sabendo de sua inevitável vitória final, a entidade aceita adiar seu objetivo em troca daquilo que o cavaleiro lhe oferece. Assim Block consegue adiar seu findar por no mínimo mais um dia, o que o confere tempo para repensar seus questionamentos, rever sua esposa e quem sabe descobrir uma estratégia que engane a morte.

Durante o jogo, então, a morte limita-se a ser apenas um jogador, não fazendo se valer de nenhuma característica sobrenatural para vencer o jogo. Empenhando sua

³³ BERGMANN, Ingmar. *Four Screenplays of Ingmar Bergmann*. Traduzido para o inglês por Lars Malmstrom e David Kushner. New York: The Murray Printing Company, 1969, p. 155.

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ *Ibid.*, p. 176.

palavra, ela permite que Block se esforce para vencê-la, e até lhe concede um movimento extra, quando escuta sua estratégia por detrás do confessionário. Percebendo a indulgência da morte e sua atenção às regras a despeito de ser uma criatura sobrenatural, Block sente-se tentado a trapacear, pois como havia sido avisado, a morte era uma exímia enxadrista. O cruzado então deliberadamente derruba as peças do tabuleiro, exigindo um recomeço para a partida. Desta vez contudo, a entidade não se deixa convencer, e reorganiza as peças da forma como elas se encontravam, apenas para dar o xeque-mate no movimento seguinte. Ela então deixa-o sozinho, advertindo-o que na próxima vez que eles se encontrarem, ela o levará. Assim, mesmo protelando tanto quanto pode sua morte, Antonius Block acaba por perder a aposta, e conseqüentemente, a vida.

3. As representações da morte

Apesar de personificar-se apenas durante a conclusão do conto, a morte da obra de Poe é personagem presente desde a primeira linha. Primeiramente, devemos fixar que a morte como personagem é tanto a *persona* encarnada presente ao fim da história, quanto a doença que grassa por todo o tempo. O narrador inicia o conto com a descrição da morte:³⁶ “fatal”, “hedionda” e “o sangue era seu Avatar e seu sinete”.³⁷ Percebe-se que desde o primeiro momento quer se passar a ideia de uma morte brutal e terrível. Antes do baile, diz-se do poder da morte: enquanto os cortesãos festejavam, fora do palácio a morte “assolava com o auge da fúria”.³⁸ Percebemos bem a preparação emocional que nos atinge sempre que a pestilência é mencionada: algo desesperador, inescapável, irremediável, irracional. Quando trata da morte *in corpus*, esta é descrita como um cadáver afligido pela doença: roupas salpicadas de sangue, vestimentas tumulares, rosto

³⁶ O narrador, neste conto de Poe, suscita várias ponderações devido à sua natureza enigmática. Este narra o conto como testemunha, demonstrando por vezes estar presente no ocorrido, por vezes ter sobrevivido ao relato, e em determinado trecho o narrador cita Hernani, de Victor Hugo, demonstrando ser contemporâneo do autor, ainda que a narrativa se passe num passado distante. Devido a sua capacidade de comparar o agora e o então, o narrador foi creditado por estudiosos da obra de Poe as vezes como sendo a própria morte, atemporal e portanto presente à época do conto tanto quanto nos dias atuais, as vezes como um agente infiltrado da morte que adentra a fortaleza de prospero para espalhar a peste, e por isso sobrevive, e por fim, como uma entidade à parte da história, que zomba tanto dos personagens como do leitor e do autor, divertindo-se às custas da ignorância desses em relação à enigmática morte (DUDLEY, David R. *Dead or Alive: The booby-trapped Narrator of Poe's 'Masque of the Red Death'*. In: *Studies in Short Fiction* 30. Newberry College, 1993, p. 169-173).

³⁷ POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Vermelha. In: _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 143.

³⁸ *Ibid.*, p. 144.

descarnado e cheio de chagas. Quando é notada em meio ao baile, as pessoas congelam-se de pavor ao seu redor, e o príncipe a observa encolerizado. Ela continua imperturbada: movendo-se solene e vagarosamente entre os convivas. Nesta parte, podemos perceber que a morte rubra sempre estivera presente, mesmo no interior da muralha, a conduzir sua dança macabra com os cortesãos e o príncipe. Ao fim do conto, quando é agarrada pelos foliões, percebe-se então que o “corpo” em que a doença se fazia presente nada mais era do que máscara e panos, pois quando estes desfraldam em um interior vazio ao toque dos nobres, a doença se espalha através de seus corpos, levando a todos.

Percebemos assim que ao apresentar a morte como personagem, Poe descreve-a do ponto de vista dos humanos, deixando incógnito o pensamento e personalidade da entidade. Caracteriza-se assim uma morte afastada da humanidade, que não tem anseios nem sentimentos. Não fala, não toma ação alguma para afirmar-se como é: todos os adjetivos à ela atribuídos correspondem à visão que os homens tem dela. Nesse sentido, Elias afirma que na sociedade moderna os mortos são expulsos do convívio com os vivos, os quais evitam relações com aqueles: “a morte é recalcada [...] tanto no plano individual quanto no social”.³⁹

A morte de Poe, ainda que presente em corpo, não é totalmente uma entidade, mas sim um acontecimento. Não há personalidade a ser definida, apenas pode-se adjetivar suas ações. Neste contexto, dizemos que a entidade em *A máscara da morte vermelha* assume uma personificação apenas momentaneamente física em ordem de cumprir seu funesto objetivo. A morte rubra não é um personagem, mas antes um evento que apenas brevemente se corporifica. Assim sendo, nenhuma demanda, nenhuma política nem nada que Príncipe Próspero possa oferecer afetará a morte; nada impedirá-la de cumprir seu propósito ou de adiar aquilo para o quê se fez presente.

Muito pode ser dito da morte em *O sétimo selo*. Sua primeira aparição deixa claro que ela não é de forma alguma semelhante à morte rubra de Poe – são quase antagônicas. A morte na película de Bergmann é pálida como um cadáver, mas muito mais limpa e asseada. Sua vestimenta é de um negro imaculado, seu rosto é desprovido de pelos e

³⁹ ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 15.

distinções. Não traz esgares de dor ou pústulas características da doença que carrega. Sua marca não é o desespero, mas a impessoalidade.

A personificação do fim por Bergmann também demonstra-se mais racional que a morte rubra. Ela fala, negocia com outros personagens, e interage com eles, nem sempre para findá-los. Ela é capaz de enganar, de se entreter e até mesmo brincar com os mortais, adquirindo assim muito mais personalidade e “humanidade”, no sentido em que está mais próxima dos homens do que sua contraparte em Poe. Sob uma outra perspectiva, a morte de Bergmann também é mais cruel, posto que é sádica como um gato que brinca com o rato antes de abatê-lo: ela observa os personagens curiosamente, divertindo-se com seus anseios e esperanças de sobrevivência. Esta personificação do fim assemelha-se mais à morte retratada na dança da morte de Lübeck,⁴⁰ uma morte “bem humorada”, ainda que irrefreável, e que também dialoga com suas vítimas antes de levá-las, e até responde seus lamentos, sem deixar-se, contudo, convencer.

Percebe-se a caracterização antropomorfizada, portanto, através não de apenas um traço de personalidade, mas de muitos. Essas demonstrações de uma consciência e de um senso de vontade são muitas vezes, assim como as vontades humanas, conflitantes e complexas, e não apenas manifestações unilaterais de um único traço artificial. Sendo assim, Bergmann cria uma entidade que, não sendo humana, é muito mais próxima da humanidade do que sua contraparte criada por Poe, tornando-a mais compreensível, previsível e até mesmo mais mundana, embora não menos implacável.

Na morte criada por Bergmann existe um amplo espaço para interações entre ela e os demais personagens, por conta da proximidade desta com o ser humano. No momento em que se abrem as negociações entre ela e o cavaleiro, esta permite assim que aquele exerça sobre ela alguma influência. Essa permissão não é concedida a outros personagens durante o tempo da película – a morte abre uma exceção apenas à Block. Esse comportamento confere à entidade uma personalidade jocosa, um tanto quanto sádica, que aproxima o personagem das primeiras figuras da morte encontradas nas catedrais medievais⁴¹ do período pós- peste negra, que também brincavam com suas vítimas antes

⁴⁰ Lübecker Totentanz von 1463. In: STAMMLER, Wolfgang (org.). *Mittelniederdeutsches Lesebuch*. Hamburg: Paul Hartung, 1921, p. 119-127.

⁴¹ Para visualizar o texto pintado abaixo das iluminuras da catedral de Lübeck, tal como as próprias iluminuras, acessar <http://www.dodedans.com/Etext1.htm>. Acessado em 25/02/2015.

de levá-las, dançando, para a cova. A morte de Bergmann aceita um jogo seguro, do qual fatalmente sairá vencedora, apenas para observar o que fará Antonius Block com o seu tempo final. Ela se permite negociar com o cavaleiro ainda duas outras vezes, quando ao induzi-lo a contar sua estratégia, aceita que ele faça um movimento de retirada, e ao final do jogo quando finalmente o vence, ela permite que ele chegue até o castelo e veja sua esposa, que também será levada. Nos últimos instantes do filme, vemos os personagens dançando rumo ao por do Sol, conduzidos pela mão pela entidade, uma linha de bufões relutantes bailando em direção à sua morada final.

A imagem criada na película de Bergman nos remete, assim, à Dança da Morte do período medieval (conforme as duas imagens que seguem), sendo a diferença fundamental entre elas a representação física da morte. Na reprodução da imagem medieval, a morte dá as mãos, como que em um convite, a cada um dos convidados para a dança e seu físico é o de um esqueleto. Já em Bergman, os convidados se dão as mãos, tendo a morte um lugar de destaque na frente do grupo. Sua aparência física distancia-se da representação esquelética medieval, mas ainda assim, retoma a noção cadavérica e o aparato da foice.



Excerto do filme de Bergman (Imagem disponível em <http://callnatal.com.br/blog/dica-de-filme-o-setimo-selo/> Acessado em 28 fev. 2015)



Excerto da Dança da Morte por Carl Julius Milde de 1852, no qual encontram-se representados cômego, o nobre e o médico (Imagem disponível em: http://de.wikipedia.org/wiki/L%C3%BCbecker_Totentanz#mediaviewer/File:Milde_Fragment_Totentanz.jpg Acessado em 28 fev. 2015)

Ao permitir-se relacionar com os mortais, a morte torna-se participante e espectadora no jogo da vida. Seguindo Block, ela observa as pessoas que o cercam, não com o único intuito de matá-las, mas também porquê isso lhe dá um certo prazer. Consciente de seu *status* irrevogável, a morte caminha entre os mortais, sadicamente apreciando seu esforço para evitá-la. Ela chega mesmo a sorrir antes de cortar a árvore na qual se escondeu um dos membros da trupe, fazendo piadas enquanto o homem desespera-se, pensando em argumentos que possam salvá-lo. O sadismo, característica completamente humana, está presente na entidade. Mais do que apenas personificar um evento, a morte dele desfruta. Enquanto se diverte, a morte continua seu jogo. Quando julga conveniente, ela o encerra. Na película de Bergmann, a morte não é, ao contrário da dança da morte medieval, um enviado de Deus. Em vários diálogos, ela nega qualquer conhecimento sobre o assunto. Assim, enquanto concede ao cavaleiro tempo para que este busque as respostas que deseja, ela se nega a ajudá-lo a encontrá-las. Se em algum momento a morte soube sobre Deus e os eventos que sucedem a sua chegada, ela jamais deixou transparecer.

4. Das faces da morte do medievo (*Totentanz*) à sua ressignificação em Poe e Bergman

Nos registros do período medieval, feitos tanto em iluminuras quanto em texto, a morte, principalmente na *Totentanz* de Lübeck, era representada como um cadáver que guiava pela mão seus convidados, dançando rumo ao pós-vida. Era dotada de uma personalidade tanto sábia quanto jocosa, e assumia-se humana ao dizer frequentemente “tornar-te hão como eu”,⁴² ilustrando que em breve os demais dançarinos também seriam, como a própria entidade, cadáveres. Cada um dos aspectos que permaneciam inalterados entre uma representação e outra é permeado de significância. O fato de a morte não ser mais de uma espécie diferente, mas sim um aspecto transfigurado da própria humanidade, representa um aviso, que ela mesma lança a todos. Quando os avisa que em breve os homens se tornarão como ela, a morte exalta sua capacidade de tornar todos os homens iguais. Se em vida alguns são maiores que outros, na morte todos se tornam apenas carne em decomposição.

O aspecto da dança também é um fator importante: à época das primeiras iluminuras e poesias, pragas e pestes assolavam a Europa, e a morte dando as mãos aos homens, tornando-se assim uma ponte entre um ser humano e outro, simbolizando assim o contágio por contato. A dança então é uma alegoria para a forma como a transmissão ultrapassava barreiras sociais e hierárquicas, não importando o quão próximo ou afastado de Deus estivesse, quando a morte viesse segurar sua mão, o ser humano a seguiria. Do papa, representante de Deus na terra, até o bebê, cujas preces ainda não podia pronunciar, todos caminham de mãos dadas com a morte, apenas esperando seu momento de dançar.

Os diálogos da morte com seus, nem sempre bem dispostos, dançarinos também eram relativamente uniformes. Serviam para apregoar uma última lição de vida àqueles prestes a deixar o reino da carne, mas principalmente eram mensagens a serem decoradas e aprendidas pelos que aqui permaneceriam. As palavras da morte perpassavam a ideia de conformidade e nivelamento, enquanto às dos vivos eram sempre relutantes e confusas.

⁴² Nas inscrições presentes na catedral de Lübeck é comum que a morte diga algo aos seus convidados que passe a sensação de que estes irão se tornar, como ela, esqueletos e cadáveres decompostos. Para o papa ela diz: *Volghen unde werden als ik sy* (Siga-me e torne-se como eu), para o rei suas palavras são: *Wat batet du most in den slik/ Werden geschapen myn gelik* ([seu esplendor] De que adiantou? Tu deves ao solo descer, e sua forma será como a minha). Estes exemplos ilustram uma das mensagens mais presentes na *Dança da Morte*: a de que todos os homens tornar-se-ão cadáveres igualmente decrepitos, e sua face será a face da morte (Lübecker Totentanzes von 1463. In: STAMMLER, Wolfgang (org.). *Mittelniederdeutsches Lesebuch*. Hamburg: Paul Hartung, 1921, p. 119 e 121).

Como um último ato de piedade, geralmente era explicado pela morte qual teriam sido os erros e acertos daqueles que, contrariados, deixavam-se conduzir. Esta análise é exemplificada no excerto abaixo, no qual o nobre fala com a morte, que então o responde:

Dot, ik bidde di umme Respijt; Late mi vorhalen, mine Tijt, Ik hebbe ovel overbracht, Sterven hadde ik klene geacht. Mine Gedancken weren, to vullenbringen, To Lust in idelen Dingen, Minen Undersaten was ik swar, Nu mot ik reisen, unde wet nicht, war.	Morte, lhe imploro por uma folga Deixe me dizer que meu tempo usei mal Eu prestei pouca atenção ao findar Meus pensamentos estavam em satisfazer Meus desejos por coisas vãs Eu fui severo com meus súditos E agora preciso viajar e não sei pra onde
Haddestu gedelt van dinem Gode Den Armen, so were di wol to Mode, De klegeliken klagen er Gebreken, Nuwerle mochtestu se horen spreken. Dines Pachtes werstu gewert, Na mi haddestu ninen Begert, Dat ik ens ummekame to Hants, Kannonik, tret her an den Dans.	Se tivesse compartilhado seus bens Com os pobres, serias agora abonado Os queixosos disseram suas necessidades Mas tu nunca escutastes o que diziam Tu recebestes o aluguel de tua fazenda E não me desejastes Até que eu vim de supetão Venha até aqui e dance, cônego

Se compararmos os diálogos da morte com as figuras mais elevadas da sociedade medieval, e seu diálogo com os mais pobres, veremos que a morte sempre censura os primeiros e eleva os últimos. Essa atitude de nivelamento era uma mensagem educacional para os fieis: aos nobres, apelava para que fossem humildes e generosos, e aos pobres, que trabalhassem diligentemente e confiassem no Senhor, pois deles era o paraíso. Porém, as alegorias da *Totentanz* retratavam um rito de passagem,⁴³ que servia não somente para encomendar os falecidos, mas também para confortar e preparar os vivos para o mesmo destino. Assim, embora a morte dialogasse sempre com aqueles cuja vida iria tomar, a mensagem de nivelamento e humildade passada era direcionada para aqueles cuja hora ainda não havia chegado.

Durante o período em que a Dança da Morte popularizou-se, consolidaram-se concepções que se fazem presentes no imagético de ambas as obras estudadas, embora as concepções pessoais dos autores, bem como a cultura do período no qual cada uma delas

⁴³ Acerca do tema da morte como passagem cf. OHLER, Norbert. *Sterben und Tod im Mittelalter*. Düsseldorf: Patmos, 2006, p. 158-183, ou ainda SILVA, Daniele Gallindo Gonçalves. A morte como passagem: Terra, Paraíso e Inferno em Armer Heinrich (Pobre Henrique) de Hartmann von Aue. In: *Mirabilia* 12, 2011, p. 124-137. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2011_01_08.pdf Acessado em 28 fev. 2015.

foi escrita, permeassem o mito original, alterando sutil, mas decisivamente a imagem física e comportamental dos personagens.

Em Poe, o personagem é tanto físico quanto incorpóreo, haja vista que sua estrutura desvanece-se em nada mais que vestimentas quando os cortesãos a tocam. A morte rubra não escolhe seus alvos, ela vem para todos os presentes. Não existe diálogo, apesar de que durante todo o tempo a indiferença com que a morte transita entre os vivos nos deixe entrever o reflexo da morte sempre próxima, que é uma das características do *folklore* secular acerca do evento: a morte está sempre próxima, mesmo quando tentamos nos afastar dela. Já em Bergmann, a morte é invisível a todos exceto àqueles que irá levar. Ela conversa com seus alvos, respondendo suas perguntas e tecendo diálogos bastante semelhantes àqueles encontrados nas Danças da Morte. Mesmo sua representação física é semelhante, embora a entidade criada por Bergmann seja um cadáver fresco, enquanto as iluminuras quase sempre retratavam corpos já decompostos e esqueletos.

De acordo com Phillip Aires, três conceitos distintos permearam no Ocidente a imagem que criamos da morte ao longo dos séculos. O primeiro conceito é o de morte domada.⁴⁴ Durante este período, a morte anuncia sua presença àqueles que irá levar, permitindo assim que estes preparem-se e façam suas últimas ações antes de entregarem-se à sua dança. Era comum na literatura e no imagético que o moribundo soubesse que iria morrer com algum tempo de antecedência, e por vezes via fantasmas ou entidades que deixavam explícito seu destino. Assim sendo, aquele prestes a morrer tem tempo para se arrepender, orar, convocar seus familiares ao redor de sua cama e dizer o último adeus.

O segundo conceito, da morte indomada,⁴⁵ desponta logo após o fim da Idade Média e é caracterizado por haver uma “quebra de intimidade” entre os homens e a morte. Neste conceito, o moribundo não mais conhece seu fim, mas apega-se a vida e ignora os sinais que o alertariam de seu destino. Neste período, todo tipo de presságio sobre o assunto é tratado como tola superstição de homens ultrapassados, e começa-se a acreditar

⁴⁴ ARÌES, Philippe. The tame death. In: _____. *History of Western Attitudes Towards Death over the Last One Thousand Years*. New York, Vintage Books, 1981, p. 13-34.

⁴⁵ ARÌES, Philippe. Death Untamed. In: _____. *History of Western Attitudes Towards Death over the Last One Thousand Years*. New York, Vintage Books, 1981, p. 265-355.

que o homem deve viver em santidade e próximo de seus familiares todos os dias de sua vida, pois não sabe quando esta findará.

O terceiro conceito, aquele que é mais moderno e próximo de nossa realidade, é o conceito da morte invisível.⁴⁶ Neste, os vivos são separados dos mortos e dos moribundos, que são relegados a locais específicos quando sua hora se aproxima, para que aqueles que continuarão vivendo possam continuar a par deste evento tão chocante. No conceito da morte invisível, os vivos se afastam dos mortos como se a morte fosse uma doença a ser transmitida, e não um acontecimento natural.

Na película de Bergmann, nota-se claramente a morte domada. Ela não apenas faz-se anunciar ao cavaleiro, como dá-lhe tempo para reencontrar sua esposa e procurar pelas respostas que deseja. A morte negocia com Block, mesmo sabendo que no final irá levá-lo. O cavaleiro, por sua vez, aceita o jogo, mesmo sabendo que irá perder. Quando tenta resistir à morte, ele o faz não por que se apega a vida, mas por que ainda não encontrou o que procura. A relação entre morte e homem não é tanto um embate, mas sim um acordo de cavalheiros. Bergmann captura o espírito medieval de postura perante a morte e utiliza-o em sua essência, a despeito da época em que vive.

No conto de Poe, contudo, nota-se uma transição entre a morte indomada e a morte invisível, transição essa que estaria vigente no período em que o conto foi escrito (1842). Prospero e seus comensais ignoram os presságios dados pela morte, como o desconforto causado pelas badaladas do relógio ou as sensações arrepiantes que acometiam aqueles ousados o suficiente para visitar o cômodo negro e vermelho. Eles vivem cada um de seus dias como se fosse o último, dançando, comendo e bebendo da melhor forma que podem, mas quando percebem que sua vida está prestes a terminar, se desesperam. Essas características da morte indomada estão presentes lado a lado com características da morte invisível: Os mortos são afastados dos vivos, e a despeito de todas as perversões e fanfarrônicas que ocorrem no castelo, a visão de alguém fantasiado da morte que a todo custo os presentes evitam lembrar causa aos convivas aversão e ao anfitrião, ódio. A transitoriedade das atitudes em relação à morte no período da confecção do conto reflete-se neste, ainda que o tempo da narrativa seja anterior.

⁴⁶ ARÌES, Philippe. The invisible Death. In: _____. *History of Western Attitudes Towards Death over the Last One Thousand Years*. New York, Vintage Books, 1981, p. 499-533.

5. Conclusão

Enquanto ambas as obras tratam de um assunto em comum, podemos perceber duas abordagens distintas. As relações entre morte e mortais na obra de Poe limitam-se a impressões humanas acerca do evento da peste e sua materialização. Todas as ações são tomadas pelos homens em sua tentativa de escapar da morte, enquanto esta permanece em seu encaixo, não importa o quão distantes dela se julguem os mortais. Prospero, por ter sido durante toda a sua vida incontestado, acredita erroneamente que pode vencer a morte pela força. Ele não cogita abordá-la de outra forma, e nem existe no texto sinal algum de que uma abordagem diferente produziria outro resultado senão aquele que de fato se obtém. Na película de Bergmann, a morte dialoga com o cavaleiro, possibilitando perguntas, sugestões e barganhas, abrindo espaço para que Block a convença a fazer algo por pura diversão, visto que não há outro motivo para que a morte em *O Sétimo Selo* não leve o cavaleiro em seu primeiro encontro.

Os protagonistas humanos também diferem substancialmente. Prospero utiliza-se de seu *status* para fugir da morte, evita-a a todo custo, pelo máximo de tempo possível. Antonius Block não se afasta de sua executora – ele sabe que a morte tem sido sua companhia por muitos anos. Ao contrário do príncipe na obra de Poe, o cavaleiro utiliza-se dos meios que tem não para fugir da morte, mas para ganhar o tempo necessário para que suas dúvidas sejam sanadas. Contudo, ao contrário das representações da morte, os protagonistas têm alguns pontos em comum: São senhores abastados, educados e de bom nascimento, vantagem que permite que cada um deles, a seu modo, adie o inevitável fim. Sua postura perante a vida difere, sua postura perante a morte também, mas no final ambos tem o mesmo objetivo: viver mais um dia, mais um minuto, mais um segundo.

A representação da morte também se diferencia: a figura de Poe representa atrocidade, caos, dor e medo, enquanto a de Bergmann tem uma imagem mais fria e limpa, menos amedrontadora. Sua forma física reflete as características de cada uma: a morte rubra avassala todos que toca, sem dizer palavra, sem se explicar, deixando como lembrete de sua existência apenas o sangue. A morte em *O Sétimo Selo* é menos violenta. Assemelha-se a um pai que tenta convencer o filho a realizar uma tarefa por bem, ainda que possa obrigá-lo se este resistir. É uma morte domada, civilizada, humana. A morte de Poe é feroz, irracional e indomada.

O presente artigo conclui, portanto, que ambas as obras partem de um mesmo denominador comum: o imagético oriundo da *Totentanz*. Resgatando valores, imagens e conceitos presentes nas obras medievais, os autores procuram integrar seus textos à cultura da morte cunhada pela Dança da Morte, ao mesmo tempo em que contribuem para o avivamento e renovação desta. Extraindo dos textos originais facetas diferentes do personagem morte, e incorporando essas facetas em seus próprios personagens, Poe e Bergmann conseguem criar dois universos e personificações diferentes para morte, ainda que em suma, sejam ambas faces de uma mesma *persona* medieval. Sendo os personagens mosaicos montados a partir dos personagens que compõe a Dança da Morte em conjunto com as perspectivas culturais contemporâneas dos autores, as obras expressem também os contextos nos quais seus autores estavam inseridos, ainda que permaneçam sendo modelos modernos de *memento mori*, lembrando-nos a todos da brevidade da vida e da equiparação que só a morte concede.