

A *ARS MORIENDI* E A CONSTRUÇÃO DA “BOA MORTE”: PRÁTICAS PELA SALVAÇÃO DA ALMA NO SÉCULO XV¹

Prof. Dr. Dominique Santos
Prof. de História Antiga e Medieval da Universidade de Blumenau (FURB)
dvc Santos@furb.br

Alisson Sonaglio
Graduado em História pela Universidade de Blumenau (FURB)
sonaglio.95@gmail.com
Recebido em: 30/01/2017
Aprovado em: 17/06/2017

Resumo:

O artigo em questão objetiva compreender as representações e práticas sociais estabelecidas em torno da morte no século XV a partir do livreto denominado “*Ars Moriendi*”, manual cristão produzido a partir de discussões em torno do Concílio de Constança (1414-1418) e que buscava normatizar o rito pré-morte. Diante disso, interessa perceber o que seria considerado uma “boa morte” para esse texto, bem como as estratégias utilizadas para sua inserção e aceitação social. Nesse sentido, primeiramente discorreremos acerca do protocolo da fonte e seu contexto de produção para, então, abordar de forma mais sistemática o tema da morte em si.

Palavras-chave: Morte; *Ars Moriendi*; Cristianismo.

Abstract:

This article aims to comprehend both the representation and social practices related to death in the fifteenth century from the little book named as *Ars Moriendi*, a Christian manual published in that time taking into consideration the Council of Constance’s (1414-1418) debates for background and intending to regulate the pre-death rite. Before that, it is important to investigate what would be considered a “good death” in this text, as well as the ways used for its insertion and social acceptance. Therefore, we first discuss some issues about the source record and its production context and subsequently the theme of death itself is addressed.

Keywords: Death; *Ars Moriendi*; Christianity.

A morte acompanha o ser humano desde os seus primeiros passos, o que não significa dizer que ela tenha sido tratada da mesma forma ao longo do medievo ou pelos diversos povos que ocuparam o que hoje chamamos de Europa. Pelo contrário, é plausível afirmar que a morte é caracterizada pela pluralidade de sentidos a ela atribuídos. Ora, se uma das definições de História é que ela é a ciência dos homens no tempo, nada mais sugestivo do que refletir sobre um tema que transpassa a humanidade e, mesmo assim, é tão diverso em seus significados.

Associada ao período de pestes e grande mortalidade que tem início no século XIV, o manual cristão denominado *Ars Moriendi* permitiria reforçar o argumento da Idade Média enquanto “Idade das Trevas”, pois seria possível, a partir de sua narrativa, visualizar um período de instabilidade em que a morte espreitava a sociedade de várias formas. Não é, contudo, esse o tipo de análise proposto neste artigo que, ao contrário, busca refletir sobre a morte a partir do viés cultural ou social em prol dos significados que cada sociedade, inserida em sua temporalidade e espacialidade, formula em relação aos vários aspectos do morrer.

Assim, tão importante quanto desmobilizar o estereótipo de “Idade das Trevas” (PERNOUD, 1994: p. 20), muitas vezes conectado com a morte no período medieval, é não cair em seu oposto e considerar o período uma época dourada da fé cristã, visão defendida por românticos da restauração e católicos neo-escolásticos (VAN ENGEN, 1986: p. 519). Apesar de parecerem contrastantes, as duas visões destacam a atuação da Igreja Católica como eixo articulador do período bem como da esfera religiosa. Para Van Engen, é preciso pensar nessa esfera e sua inserção na cultura e sociedade medieval, ressaltando que, quando este arco cronológico específico é estudado, há mais acesso aos textos de origem clerical. Assim sendo, é preciso explorar outros elementos para não incorrer na oposição entre “baixa e alta cultura”, uma visão que ainda prevalecia nas últimas décadas na historiografia. (VAN ENGEN, 1986: p. 532).

Desse modo, o estudo sobre a *Ars Moriendi* durante a primeira metade do século XV, principalmente nas localidades franco-germânicas (ALMEIDA, 2013: p. 32), permite-nos contemplar “os mortos, os cuidados de que são objetos, o lugar e o papel que os vivos lhes atribuem”, aspectos que “parecem constituir para o medievalista um objeto de história pertinente” (LAUWERS, 2002: p. 243). Além disso, levamos em consideração a perspectiva apresentada por Le Goff e Troung, segundo a qual “cada civilização define-se pela maneira como enterra seus mortos, pelo modo como a morte é vivida e representada” (LE GOFF; TRUONG, 2006: p. 120), sendo assim um importante componente cultural presente na vivência humana.

Nesse sentido, objetivamos debater as representações da “boa morte” presente neste livreto, bem como as práticas apresentadas para que tal propósito fosse alcançado. Por meio deste caminho será relevante considerar os meios e estratégias de inserção social da *Ars Moriendi* e as conexões estabelecidas com a Igreja Católica, questões debatidas a partir de uma análise do discurso voltada tanto para a narrativa textual quanto visual.

1- TIPOLOGIA E BREVE TRAJETÓRIA DO LIVRETO *ARS MORIENDI*

A *Ars Moriendi* (“Arte de morrer” ou “Arte de bem morrer”, dependendo da tradução), é um manual produzido no início do século XV com o intuito de orientar as pessoas a alcançar uma “boa morte”, esta, por sua vez, notadamente cristã. A partir do trabalho efetuado por Mary Catherine O’Connor é possível identificar e classificar duas versões em latim desse documento, que são diferenciadas conforme o início de sua narrativa. A versão longa, iniciada com as palavras *Cum de Praesentis*, recebe a sigla CP, sendo composta apenas por texto e sem imagens. Já a versão curta recebe a sigla QS e tem como início as palavras *Quamvis Secundum*. Esta versão é considerada como derivada da versão longa e intitula-se como “*Ars Moriendi*” (O’CONNOR, 1966: p. 44). Dos cerca de 300 manuscritos conhecidos apenas cinco são da versão curta (CAMPBELL, 1995: p. 3), sendo o mais comum nesta versão o formato “block-book” – livro no qual tanto as ilustrações quanto a escrita foram impressas inteiramente a partir de blocos de madeira. (O’CONNOR, 1966: p. 113). Aqui se considera tanto os escritos em latim como as cópias realizadas para as línguas vernáculas, que também aparecem nesse período.

A partir disto, utilizamos um fac-simile da *Editio Princeps* (C. 1450) produzida por Mr. F.C. Price a partir da cópia adquirida pelo British Museum, em 1872, e publicada em 1881, que respeita as características advindas do documento original, no qual a impressão ocorre apenas no lado interior. Deste modo, o rosto das folhas ímpares e o verso das folhas pares são deixados em branco, o que faz com que as páginas possam ser passadas juntas, formando, respectivamente, uma única folha, provavelmente para a tinta de um lado não atrapalhar a do outro, uma vez que a impressão desse block-book foi feita com tinta marrom pálida por meio de fricção (*by rubbing* em inglês). As imagens, que são 11 no total para 13 páginas de texto, ocupam uma página inteira no verso das páginas ímpares (3,5,7 e assim por diante), sendo que a escrita explicativa ocorre no rosto das páginas pares. Além disso, não existe um título ou mesmo paginação, o único sinal que poderia ser vinculado a uma “assinatura” está no verso da página 13 e parece com a letra “L”. Todas as folhas são cercadas por um estilo de margem composto por três linhas sombreadas em lados diferentes no decorrer do documento. (RYLANDS; BULLEN, 1881: pp. 2-4).

Ademais, é interessante pensar nos usos que este manual poderia ter, para além de seu discurso e conteúdo. Para Leticia Almeida, devido ao seu “formato compacto”, os livretos da *Ars Moriendi*, amplamente difundidos no século XV, foram utilizados enquanto instrumento de proteção, “como espécie de amuleto contra os perigos da morte súbita e acidental, num caráter mágico atribuído à materialidade do livro.” (ALMEIDA, 2013: p. 48). Mesmo as imagens que integram o documento poderiam ser distribuídas de forma separada do texto, o que evidencia o caráter de apropriação que diferentes sujeitos históricos realizam frente sua realidade. A partir disto, é possível questionar a oposição dicotômica entre “erudito e popular” (CHARTIER, 1994: pp. 15-16) vinculada às artes que mesmo escritas em latim – idioma característico do meio eclesiástico e da nobreza – poderiam ser compreendidas conforme seus diversos leitores. Além do que, o latim não era uma língua morta, mas era escrito e cantado, proporcionava unidade, e, mesmo sendo um idioma atribuído a determinados grupos sociais, nem todos os nobres e clérigos o sabiam, ou então, apenas falavam este idioma, sem saber escrevê-lo ou deixando de dominar algum aspecto de sua ortografia ou estilística. Logo, não é possível operar pela via das generalizações e, portanto, não podemos considerar que todo o restante do povo não sabia latim, muito menos podemos tratar como ignorante quem de fato não conhecia a língua de Cícero.

No tocante a determinação de autoria da *Ars Moriendi*, é possível apontar alguns aspectos que dificultam sua identificação, tais como: a questão temporal, a grande quantidade de cópias e traduções produzidas em diferentes locais e até a própria noção de autoria, que passou por modificações ao longo do tempo. Não obstante, a partir de análises externas e internas do documento, alguns historiadores têm apontado caminhos para delimitar melhor esta questão. O'Connor, por exemplo, argumenta que as artes de morrer tem sua origem ligada ao Concílio de Constança (1414-1418) e à influência de Jean Gerson (1363-1429), erudito e Chanceler da Universidade de Paris, bispo de Puy e arcebispo de Cambrai, que, além de participar do concílio, produziu, dentre outras obras, seu *Opusculum Tripartitum* – que contém uma seção intitulada *De arte Moriendi*. (O'CONNOR, 1966: p. 21).

Um pouco mais recente, o estudo de Campbell parece concordar com a argumentação de O'Connor e ressalta a semelhança existente entre trechos da obra de Gerson e a *Ars Moriendi*. (CAMPBELL, 1995: p. 87). Entretanto, nem sempre esta foi a hipótese mais aceita pela historiografia, pois outros estudiosos, como Alberto Tenenti, por exemplo, apontam Dominicus Capranica (1400-1458), o responsável pela criação destes documentos, mesmo não ficando tão clara sua argumentação (TENENTI, 1951: p. 433-46). Juntamente com isso, é interessante mencionar que Robert Darnton também cita o trabalho de Tenenti em relação as artes de morrer, mas argumenta que se este tivesse levado em consideração as contribuições de O'Connor e Nancy Lee Beaty, teria se saído melhor. (DARNTON, 1990: p. 261).

Nesse sentido, O'Connor acredita que é mais provável que Dominicus (ou Dominique, como também aparece) Capranica ser um tradutor do que o autor originário, uma vez que “ele não é mencionado em nenhuma edição em Latim feita na Itália” (O'CONNOR, 1966: p. 49). Desta forma, apesar de afirmar que a autoria continua desconhecida, a autora argumenta que, provavelmente, a *Ars Moriendi* foi desenvolvida não apenas para o Concílio de Constança (1414-1418), mas na região deste, ou seja, no atual sul da Alemanha, e que o autor pertenceria a uma ordem mendicante, apontando principalmente para os dominicanos. A autora atribui tal importância a Constança (Konstanz) por defini-la como uma “centrífuga” e centro cultural para outros países europeus no período considerado, além do concílio em questão ter atraído um grande número de religiosos de várias partes do continente, o que explicaria a conseqüente divulgação do documento para outras regiões. (O'CONNOR, 1966: p. 55). Ademais, a grande importância dedicada às ordens mendicantes a partir do século XIII e o aspecto do documento ter sido redigido primeiramente em latim, idioma característico do meio eclesiástico, parecem conferir credibilidade à argumentação sugerida por O'Connor e demais autores que concordam com ela.

Assim, apesar de não ser possível apontar com clareza o autor da *Ars Moriendi* e sua ligação direta com a Igreja ou se o texto foi encomendado ou preparado especialmente para o Concílio de Constança, o realce construído em torno da preparação da morte, tema amplamente presente no discurso da arte de morrer, parece vincular-se com muita força ao cristianismo, uma vez que é este devido preparo atrelada a prática dos sacramentos que vai garantir a salvação da alma. (ALMEIDA, 2013: p. 42). A espera da morte consiste em, tendo consciência deste momento, efetuar a confissão, receber a extrema unção e o perdão dos pecados, redigir seu testamento e garantir que não haverá nenhuma pendência no plano terrestre que possa atrapalhar a entrada nos céus, pois, do contrário, o acesso não será permitido e resultará em uma

passagem obrigatória no purgatório, este terceiro local que parece se afirmar nos últimos séculos do medievo. (LE GOFF, 1995: p. 17).

A partir disso, é importante o estabelecimento de uma análise interna da narrativa que, preocupada com intenções e estratégias, reflita sobre a produção de determinados discursos e as representações que os acompanham. Primeiramente, é interessante notar qual seria o momento de salvação da alma do moribundo, logo que esta é tida pelo documento como mais importante que o corpo, pois: "de acordo com o terceiro livro de Ética do filósofo: "De todas as terríveis coisas, a morte do corpo é mais terrível". No entanto, isso não pode ser comparado com a morte da alma; o testemunho de Agostinho (354-430), que disse: "A perda de uma alma faz mais mal que a perda de mil corpos." (CAMPBELL, 1995: p. 21).² Dessa forma, é possível debater sobre a importância atribuída à vida terrena ou uma suposta vida "além-morte"; como as categorias inferno, céu e purgatório são caracterizadas no documento, e em que medida são influenciadas pelos ideais cristãos que lhe eram contemporâneos. Em segundo lugar, é preciso compreender o que seria uma "boa morte" e como essa é apresentada pelo documento, refletindo, dessa maneira, sobre os ritos de preparação que o doente deveria realizar, de forma individual, mas também, coletivamente, para alcançar o resultado desejado.

Desde o início, o autor constrói sua narrativa no formato de uma "síntese teológica" (RAISWELL, 2008: p. 134), na qual as inspirações angelicais contrapõem às tentações do diabo e parecem estar conectadas aos debates contemporâneos sobre a existência ou não das categorias céu, inferno, a possibilidade da remissão dos pecados, e outros aspectos fortemente ligados à questão do morrer e da doutrina cristã. Neste caráter dialético, da oposição entre o bem e o mal, a *Ars Moriendi* é formada por tentações de demônios seguidas pelas inspirações angelicais, totalizando cinco tópicos de cada, a saber: tentação sobre a fé, anulada por sua concessão; tentação do desespero, anulada pela esperança; tentação da impaciência, combatida pela concessão de paciência; tentação da vanglória (orgulho), anulada pela inspiração da humildade; e por fim, a tentação da avareza contra a boa inspiração do anjo em favor da "pobreza voluntária" (renúncia). Apenas entre a tentação do desespero aparece o subtítulo "Remédio", que introduz e corrobora a boa inspiração do anjo que vem a seguir. Entre cada tópico existente surge uma xilogravura correspondente, que, mais do que ilustrar o texto, proporciona ao seu leitor a oportunidade da prática devocional.

A ênfase de sua narrativa reside, portanto, na salvação. O diabo, apresentado também como Lúcifer – o anjo caído – aparece com seus demônios para tentar o moribundo e corromper sua alma. Devido a isso, "é muito importante que todos tenham a arte de bem morrer" (CAMPBELL, 1995: p. 21)³ perto de seus olhos para que, quando for preciso, possa ser utilizada, sobretudo na doença final. Assim como as obras escolásticas que surgem a partir do século XIV, a *Ars Moriendi*, por possuir também um vocabulário visual, "indicava que tanto o autor quanto o leitor deveria estar com o texto diante dos olhos." (SAENGER, 1998: p. 157). Entretanto, a arte de morrer não seria benéfica apenas para quem estaria morrendo, mas aos que deveriam estar próximos do moribundo, sejam seus vizinhos, familiares ou amigos.

Desta maneira, a salvação liga-se fortemente à presença de alguém que garanta esta "constância da fé, paciência, devoção, confiança, e perseverança ao incitar e revivê-lo, e na agonia por dizer orações devocionais cheias de fé em seu favor." (CAMPBELL, 1995: p. 73)⁴ É provável que esta recomendação estivesse diretamente conectada ao seu paradoxo, ou seja, a ausência desse tipo de "companhia". Ora, é muito

significativo que o documento termine justamente criticando a falta de comprometimento quanto a questão, já que o autor considera que “são tão poucos que ficam fieis por seus vizinhos na morte para interrogar, mover e falar em seu favor, especialmente quando aqueles que estão morrendo ainda não querem morrer[...]”(CAMPBELL, 1995: p. 73)⁵

Apesar de tais considerações aparecerem no fim do documento, é possível perceber a representação destes prováveis parentes na quinta xilogravura que faz parte do tópico da “Tentação diabólica de impaciência”, conforme pode ser visto abaixo:



Figura 1 – Tentação diabólica da impaciência. Fonte – (ARS moriendi, 1881: p. 11)

Nessa cena, nota-se a presença de apenas um demônio, no canto direito da imagem, que parece estar sendo bem-sucedido com seus dizeres “Como o enganamos bem”⁶. Patrícia de Souza considera os outros três personagens, parentes do doente, que estão tentando ajudá-lo neste momento, apesar de O’Connor acreditar que o moribundo está chutando, na realidade, seu médico. (O’CONNOR, 1966: p. 117). O próprio texto, que vem na página ao lado, menciona a presença de amigos, mas, por se tratar de um

tópico de tentação, afirma que “mesmo os *amigos* (grifo nosso) que podem falar compassivamente com você, realmente querem que você morra por causa da herança.”(CAMPBELL, 1995: p. 45)⁷ Neste sentido, o que é representado, seja pela expressão facial e corporal do jacente ou da mesa e objetos jogados no chão, é a impaciência pela situação, anulada, como as demais tentações, no item seguinte.

Mais do que imagens que acompanham a narrativa textual e que valorizam artisticamente a *Ars Moriendi*, O'Connor destaca a originalidade deste procedimento serial em que cenas no leito da morte encadeadas formam estórias que estão minimamente conectadas entre si (O'CONNOR, 1966: p. 106). Ademais, a imagem também tem sido interpretada como tendo por principal objetivo alcançar às pessoas iletradas do período, desempenhando, assim, uma função didática vinculada a fórmula das imagens enquanto “Bíblia dos iletrados” - sentença questionada por alguns historiadores.

Para Maria Pereira, autores ligados à história da arte, como Émile Mâle, foram responsáveis pela perpetuação deste paradigma que tem como base duas cartas escritas pelo papa Gregório Magno (540-604) entre a virada do século VI e VII. Nas cartas, ele afirma ao Bispo Sereno de Marselha a importância e função da imagem neste caráter didático, em que deveriam ser usadas para a conversão e instrução da população que não soubesse ler. (PEREIRA, 2016: p. 37) Entretanto, mesmo baseando-se apenas em Gregório (540-604) seria possível ainda vincular outras funções à imagem como “despertar sentimentos de devoção nos fieis [...] bem como auxiliar a memorização de fatos ligados às histórias sagradas” (QUIRICO, 2016: p.78), aspectos que não seriam restritos apenas aos considerados iletrados.

A partir disso, é possível considerar que a simples fórmula da imagem enquanto bíblia dos iletrados é limitadora, pois além de servir para sustentar uma equivocada percepção da Idade Média como um período primitivo também cria um bloco estável frente aos debates e propostas que vários autores, e inclusive os próprios artistas, se propunham. Mesmo dentro do cristianismo nem sempre as imagens foram bem aceitas, e se, de um lado, temos, no século XIII, a *Rationale divinatorum officiorum* - uma espécie de manual iconográfico do período - que indicaria uma percepção de que haveria uma relação direta entre os desenhos e o que eles representam, de outro, temos também Platão (427-347 a.C.) e Agostinho (354-430), autores clássicos e referenciados ainda contemporaneamente, com sua conceituação de que a “imagem nunca seria da ordem da verdade”.(PEREIRA, 2016: p. 39).

Assim, ao dizer que “as palavras servem para os letrados como as imagens servem para ambos, os leigos e iletrados” (CAMPBELL, 1995: p.23)⁸, o autor da *Ars Moriendi* provavelmente baseava-se nas cartas escritas pelo papa Gregório (540-604) – um dos autores mais citados ao longo do texto. Contudo, mesmo expressando de forma direta apenas este aspecto, Souza argumenta que “a função das imagens em um livro como a *Ars Moriendi* era de ao mesmo tempo: educar, lembrar, comover e, sobretudo, persuadir o cristão de como deveria ser uma *boa morte*”. (SOUZA, 2015: p.16) Logo, é preciso considerar os usos das xilogravuras da *Ars Moriendi* para além do caráter didático, uma vez que outros sentidos podiam ser atribuídos, tanto por teóricos quanto pelo público leitor que, como já mencionado, utilizava este manual inclusive enquanto uma espécie de amuleto protetor. (ALMEIDA, 2013: p. 48).

Mesmo não considerando a imagem apenas como “a bíblia dos iletrados” é preciso admitir seu caráter importante na propagação desse livretinho. Essa estratégia,

contudo, não será a única utilizada ao longo do texto – além das xilogravuras, o recurso aos argumentos de autoridades é uma marca inegável da *Ars Moriendi*. As principais autoridades citadas são, respectivamente, Agostinho (354-430) com 11 citações, Gregório (540-604) 8 vezes e Bernardo (1090-1153) com 4 referências. Apesar disto, há ainda outras 10 citações que não envolvem diretamente esses personagens⁹, o que permite pensar sobre o porquê de invocar tantas referências bíblicas para além dos mais conhecidos, formando um repertório considerável em poucas páginas¹⁰. A hipótese que pode ser levantada diante dessa configuração, acatando o argumento de O'Connor que a autoria da *Ars Moriendi* parte dos Dominicanos, conforme tratado anteriormente, é considerar que o autor interage com públicos distintos e busca contemplar suas perspectivas. Ou seja, teólogos e pessoas ligadas a Igreja têm acesso ao texto, por isso são fundamentais tantas referências, citações às autoridades como Agostinho (354-430) e Gregório (540-604) e, ao mesmo tempo, permitem ampliar ou reforçar a memória sobre episódios e santos da tradição cristã para evitar, assim, leituras equivocadas ou mesmo herética, logo que este tipo de livro tem como foro privilegiado, o âmbito privado. (SAENGER, 1998: p. 171).

A primeira questão que pode ser observada diz respeito a forma de referência às essas *auctoritates*. Estas “frases, de citações, ou de passagens extraídas da Bíblia, dos padres da Igreja, ou de autores clássicos, destinadas a dar mais peso à sua própria argumentação” (HAMESSE, 1998: p. 127) aparecem entre aspas, mas, raramente mencionando em qual obra se baseiam.¹¹ Estes trechos são encadeados ao longo do texto, conforme os temas são invocados pelo autor, seja no tópico das inspirações ou das tentações. Esta configuração permite considerar o uso de florilégios para a confecção da arte de bem morrer, que eram, por sua vez, uma espécie de coletânea que buscava resumir, facilitar a localização de trechos importantes sem exigir a leitura de um texto ou livro completo (HAMESSE, 1998: pp. 128-29).

Assim, é o modelo escolástico, desenvolvido nas universidades medievais e efetivado em meio urbano pelas ordens mendicantes, que parece ser adotado na *Ars Moriendi*. Considerado um dos pais da escolástica, Agostinho de Hipona (354-430), é a personagem mais citada ao longo da arte de morrer, conforme já mencionado. Seja para reforçar a proeminência da alma frente ao corpo logo no início da narrativa ou para testemunhar acerca da fé, que é “o fundamento de todas as coisas boas e o início da salvação para a humanidade” (CAMPBELL, 1995: p. 26)¹² será Agostinho (354-430) o referencial escolhido. Entretanto, não é ele o escolhido para figurar nas xilogravuras que estão próximas as suas citações – outros santos e apóstolos serão utilizados como *exempla*, recurso narrativo que utiliza histórias que “divertem, apelam para a fábula ou para a vida do dia-a-dia” (LE GOFF, 1994: p. 234) e trazem consigo uma mensagem moralizante.



Figura 2 – Boa inspiração em favor de paciência. Fonte – (ARS moriendi, 1881: p. 13).

No caso da *Ars Moriendi*, o exemplo está diretamente vinculado à vida daquele personagem ou do acontecimento (milagroso em alguns casos) atribuído àquele mártir ou santo, conforme pode ser observado na imagem anterior, que faz parte da boa inspiração angelical concedendo paciência, sendo a sexta imagem presente na *Ars Moriendi*. Nesta imagem temos em cena, além do moribundo, dois demônios, um anjo, e outras seis pessoas: 4 homens e 2 mulheres. A partir da análise iconográfica e da referência no próprio texto, é possível identificar de maneira mais próxima, quem seriam estes personagens bem como sua atuação nesta cena. Os exemplos aqui invocados são de santos, que mesmo sofrendo, resistiram: Santo Estevão em hábito de monge, considerado um dos primeiros mártires do cristianismo – as pedras que carrega permitem tal associação – “Santa Barbara com sua torre; Santa Catarina de Alexandria com sua roda; São Lourenço com a grelha na qual foi assado”. (O’CONNOR, 1966: p. 117). Além destes, Cristo aparece acima com sua coroa de espinhos, exemplo maior de entrega a fé, e Deus Pai direcionando seu olhar ao moribundo. Carrega em suas mãos a flecha e o dardo, que “neste caso torna-se misericordioso, lembra o poder divino de poder decidir o destino da alma [...]”. (SOUZA, 2015: pp. 10-11).

Ao ter como cenário o quarto do moribundo sediando os últimos momentos de sua vida, quando em uma batalha anjos e demônios disputam sua alma, a *Ars Moriendi* busca representar a ligação indissociável entre a Igreja e o morrer, recorrendo, assim, aos santos, mártires e figuras de destaque para o cristianismo, como é o caso de Agostinho (354-430), Gregório (540-604) e Bernardo (1090-1153), além da própria trindade – tanto pelo texto, quanto pelas imagens, representar o jacente amparado por tais figuras implica criar vínculos entre o povo e a Igreja, pensando-a como instituição intermediadora para se alcançar os céus.

Assim, não cabe interrogar se tais vislumbres com presenças aladas e diabólicas eram “realmente” vistas ou se as pessoas acreditavam em sua existência. O caminho da interpretação aqui proposta não se pauta em apontar o certo ou errado, verdadeiro e falso, mas, pelo contrário, refletir sobre os sentidos atribuídos a estas representações em relação à morte. Afinal, a linguagem, seja textual ou visual, carrega traços de realidade, de seu contexto, não sendo um fim em si mesmo. (SANTOS, 2011: p. 43).

2- O MEMENTO MORI E A CONSTRUÇÃO DA “BOA MORTE”: PRÁTICAS PELA SALVAÇÃO DA ALMA

A partir da pregação das ordens mendicantes, sobretudo nos séculos XIV e XV, a lembrança da morte pautou-se em “aprender a bem morrer e obter a salvação, maior alvo – o que implica numa concepção da morte em seu aspecto prático, uma vez que toda essa reflexão visava orientar a vivência cotidiana da morte” (ALMEIDA, 2013: p. 25), orientação prática da qual as artes de morrer buscaram fazer parte, mas não de maneira isolada.

De maneira geral, podemos localizá-las enquanto representativas de ritos pré-morte, ou seja, sua preocupação reside nos momentos finais desta etapa crucial na vida cristã e, portanto, não vai muito além sobre outras práticas como sepultamento, missas em homenagem aos mortos, e demais rituais fúnebres. É preciso deixar claro que tais práticas, ainda que desempenhem funções diferentes, estão conectadas em torno do morrer.

Apesar das críticas dos protestantes no século XVI ao que seria um “além inventado”, uma vez que não estaria nas escrituras, o purgatório, segundo Le Goff, promoveu uma mudança significativa nas “perspectivas do espaço-tempo do imaginário cristão”. (LE GOFF, 1995: p. 15). Este terceiro local (que se juntava à oposição céu e inferno) tem seu nascimento atrelado ao fim do século XII em que, a partir dos teólogos medievais, passa a se firmar enquanto uma localidade, dotada de espacialidade e características, ainda que nem sempre homogêneas. Um dos argumentos utilizados pelo autor é de que “até o fim do século XII, a palavra *purgatorium* não existe como substantivo” (LE GOFF, 1995: p. 17), sendo utilizada, até então, apenas para designar a ação relacionada com alguma pena, que deveria purgar os pecados¹³.

A origem do fogo purgatório vincula-se diretamente a epístola de São Paulo aos Coríntios (LE GOFF, 1995: p. 22), mas faltava, contudo, “definir o local, a forma e a duração” (VOVELLE, 2010: p. 27). Apesar de concordar com Le Goff acerca deste terceiro local, Michel Vovelle destaca que o dogma do Purgatório só foi reconhecido no século XV, durante o concílio de Florença (1439) (VOVELLE, 2010: p. 28). Mesmo

com as variações locais e temporais, a nova configuração do Purgatório tende a valorizar o juízo particular em detrimento do Juízo Final ou do Apocalipse – configuração que pode ser relacionada com as artes de morrer, afinal, é a alma daquele que jaz na cama, disputada entre anjos e demônios que ganha destaque. Mas, como estes diferentes modos de pensar a salvação interagiram?

Em sua obra "O homem diante da morte" Philippe Ariés aborda as representações, sobretudo a partir da iconografia, dos modelos escatológicos e de suas modificações. Segundo o autor, a partir do século XII ocorre a paulatina concorrência e substituição da visão do Apocalipse, que consiste na salvação pós-fim do mundo baseado no Evangelho de São João, pela ideia de um julgamento – o Juízo Final – aqui pautado no Evangelho de São Mateus (ARIÉS, 2014: p. 132), tendo como símbolo São Miguel e sua balança, que pesaria as boas e más ações de cada pessoa depois da morte. (VOVELLE, 2010: p. 97).

A partir das *artes moriendi* do século XV, outro modelo busca se estabelecer. Para Ariés, a iconografia do Juízo Final foi substituída por essa “nova iconografia cheia de gravuras em madeira, difundida pela imprensa: imagens individuais sobre as quais cada um meditava em sua casa.” (ARIÉS, 2014: p. 140). Este modelo conecta-se com a crença no purgatório uma vez que o julgamento “futuro, último, geral, comporta apenas duas possibilidades: a vida ou a morte, a luz ou o fogo eterno” (LE GOFF, 1995: p. 253), não permitindo a fixação deste local intermediário que vem a ser o purgatório.



Figura 3 – Tentação diabólica da avareza. Fonte – (ARS moriendi, 1881: p. 19).

Desta forma, o julgamento individual representado nas artes de morrer, conforme a imagem acima, tem o quarto enquanto o “teatro de um drama onde se decidia pela última vez o destino do moribundo, onde toda a sua vida, paixões e apegos eram novamente posto em causa” (LE GOFF, 1995: p. 141), sendo que os anjos e demônios desempenhariam papel decisivo, em forma de disputa pela alma almejada. Especialmente na tentação diabólica da avareza, é possível vislumbrar esta “lembrança” das coisas terrenas e do que se deixa ao morrer.

A imagem busca reforçar o apego às coisas mundanas ao trazer o cavalo, a casa e mesmo um indivíduo no canto esquerdo aparentemente pegando algum tipo de bebida. Neste sentido, tal afeição “pelas coisas materiais, em demasia, que pode levar o fiel a condenação. Os demônios lembram os tesouros (“*Intende thesauro*”) e os amigos próximos (“*Prouideas amicis*”).” (SOUZA, 2015: p. 12). O moribundo é tentado a se distrair com sua vida terrestre e deixar de pensar sobre as “coisas do paraíso”, (RYLANDS; BULLEN, 1881: p. 15), o que iria à contramão do *memento mori* proposto pelas artes de morrer.

Ademais, a presença de seus amigos e familiares desempenha função diferente da desejada pela mesma narrativa, ou seja, nesta cena eles não consolam o moribundo, mas contribuem para sua tentação, uma vez que o demônio provoca-o dizendo:

Oh, miserável, agora você vai deixar de lado todas as coisas boas que você acumulou através de grandes esforços e trabalhos; você deixará também sua esposa, filho, parentes, amigos queridos, e todas as outras coisas desejáveis do mundo com as quais a serem associadas seriam um grande conforto para você e também uma ocasião de grande benefício para eles.(CAMPBELL, 1995: p. 63)¹⁴

Além dos bens materiais a própria perda da vida é lamentada, sobretudo em relação aos familiares e amigos que não estarão mais próximos. Deste modo, não é apenas o apego às coisas inanimadas que faz o moribundo cair em tentação, mas também as pessoas próximas a ele, por não permitirem seu desprendimento deste mundo – o que seria um grave erro.

Para garantir sua salvação um elemento fundamental entra em cena: o *memento mori*, o lembrar-se da morte. Para Chartier, a sensibilidade coletiva do século XV foi marcada pela “obsessão atroz do ‘*memento mori*’, cristalizada na pregação, poesia, afrescos, gravuras” que elaborou, de forma mais apropriada, esse tipo de representação em torno das artes de morrer. (CHARTIER, 1976: p. 51). Tais obras em torno da preparação para a morte “tiveram lugar de destaque entre os livros religiosos desta época e atingiram uma circulação relativamente ampla.” (ALMEIDA, 2013: p. 28). Essa lembrança da morte configura-se como etapa necessária para alcançar uma boa morte notadamente cristã, pois, ao recordar os exemplos dos santos e mártires, dos sacramentos da Igreja, o jacente encaminha sua salvação.

Ainda que criticando a obra de Ariés por considerá-la romântica, Norbert Elias corrobora o argumento principal do historiador francês: de que a morte, durante o medievo, fora “domada” ou “domesticada” devido à uma familiarização maior entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. (ELIAS, 2001: pp. 19-21). Mesmo que tal argumento possa e deva ser questionado, em prol das especificidades e variações

temporais e locais, parece haver certo consenso na historiografia em localizar durante o século XV, uma aproximação maior em relação ao morrer, preocupação esta manifestada e estabelecida também na *Ars Moriendi*.

A boa morte seria, portanto, uma categoria, um ideal a ser conquistado. Para caracterizar de forma mais precisa esta "boa morte", é preciso olhar para seu oposto e indagar sobre o que é tido como uma morte indesejada. Segundo Ariés, a morte súbita "era uma morte feia e desonrosa, aterrorizava, parecia estranha", bem como a morte clandestina "que não teve testemunhas nem cerimônia, a do viajante na estrada, do afogado no rio, do desconhecido cujo cadáver se descobre à beira de um campo, ou mesmo do vizinho fulminado sem razão". (ARIÉS, 2014: p. 37). Assim, a morte não partilhada em sua coletividade ou que escapasse aos ritos cristãos representaria o que não deveria ser seguido, e evitado na medida do possível. Diante destas questões, é relevante observar quais os critérios elegidos pela *Ars moriendi* para alcançar esta boa morte:

Primeiramente, ele deve acreditar, como um bom cristão deve acreditar, que aquele que morre na fé de Cristo e na harmonia e obediência da Igreja é feliz. Em segundo lugar, ele deve reconhecer que ele ofendeu gravemente Deus, e como resultado disso ele precisa aflingir (sofrer). Terceiro, ele precisa propor corrigir a si mesmo em verdade e nunca pecar de novo se ele deva sobreviver. Quarto, por conta de Deus ele deve perdoar aqueles que o ofenderam e ele deve procurar ser perdoado por aqueles que ele ofendeu. Quinto, ele deve devolver aquilo que roubou. Sexto, ele deve entender que Cristo morreu à seu favor e que ele não pode ser salvo por outro caminho exceto através do mérito da paixão de Cristo, da qual ele deveria agradecer a Deus, tanto quanto ele é capaz. (CAMPBELL, 1995: p. 22)¹⁵

Dessa forma, é possível perceber a indissociabilidade que tenta se construir entre Igreja e morte com o destaque dado para a confissão dos pecados. Este sacramento, no entanto, não parece vincular-se estritamente aos clérigos. O tratado *De vera et falsa poenitentia* (Sobre a verdadeira e falsa penitência) do século XII trazia esta questão ao afirmar que "em caso de perigo e ausência de um padre, é legítima e útil a confissão a um laico." (LE GOFF, 1995: p. 257). Em um contexto de valorização da introspecção, e que ocorre uma diminuição dos clérigos atribuída às pestes (CAMPBELL, 1995: pp. 7-8), parece ser plausível considerar esta prática da confissão à leigos, presente também no século XV.

Não é possível, no entanto, delegar tudo ao contexto, pois é preciso considerar também a ação dos sujeitos históricos. Assim, Souza argumenta que "a preparação, bem como a reflexão sobre o momento do morrer" (SOUZA, 2015: p. 16) se inicia a partir das pregações das ordens mendicantes, desde o século XIII, e não com os surtos da Peste Bubônica que teriam intensificado a preocupação em torno destes temas, mas não os criou. A partir de Paul Binski, Almeida pontua que o modelo de boa morte construído em torno da *Ars Moriendi* enfatizou as "noções de pureza, serenidade e reconciliação interior e com Deus, na resignação, na fé e na perseverança, no desapego ao mundo, na humildade, na penitência e na superação do sofrimento físico com base na morte de Cristo". (ALMEIDA, 2013: p. 54). Ainda que o realce invariavelmente recaia sobre o Cristianismo, é preciso lembrar que práticas não-Cristãs faziam-se presentes neste espaço que viria a ser o continente europeu. Para Van Engen, a recepção dos textos e práticas cristãs foram "inevitavelmente certa síntese entre a antiga e nova cultura sobre a égide da Cristandade", sendo que tal mistura "foi total, de Cristãos assim

como do lado não-cristão, e a dinâmica cultural recai sob a Cristianização, recorrendo ao esforço de purificar, domesticar e racionalizar”. (VAN ENGEN, 1986: pp. 549-50).

Nesta perspectiva, Schmitt também destaca que “à margem do núcleo central da cristandade ocidental afloram crenças e práticas que a unificação das estruturas eclesiásticas ainda não atingiu” (SCHMITT, 1999: p. 170) e, mesmo com a Inquisição próxima temporalmente, práticas diversas parecem conviver, o que reforça ainda mais o papel das artes de morrer, logo que o conceito de “arte” vincula-se, nesse período, à técnica, ao saber fazer de forma adequada. (MUNIZ, 2007: p. 2). Ainda segundo Van Engen, a dinâmica que moldou a cultura religiosa a partir do século XI “recai no esforço do povo medieval em ir além do batismo, fé implícita, e dias de obrigação para adquirir por eles mesmos o que ordenados homens sagrados, de qualquer nível, possuísem como privilégio e mantinham como dever.” (VAN ENGEN, 1986: p. 547).

Este tipo de preocupação com as práticas não-cristãs também marca presença na *Ars Moriendi*. Na primeira tentação diabólica (ver Figura 4 na próxima página), o principal argumento utilizado é de que o “inferno não é real” e que independente das ações consideradas erradas como “matar outro ou a si mesmo” ou ainda “idolstrar ídolos como reis pagãos e muitos pagãos fazem” não importa, uma vez que “o fim é o mesmo, afinal ninguém retornou para contar a verdade, conseqüentemente sua fé é nada.” (CAMPBELL, 1995: p. 26)¹⁶

Para tais práticas não cristãs aparecerem logo no início do livro em torno da questão da fé, elas eram suficientemente relevantes para serem contrapostas, pois, do contrário, provavelmente não seriam relacionadas. Assim, tão importante quanto não cair no estereótipo de uma “*Dark Ages*” é não considerar o período uma “*Golden Age*” da fé cristã (VAN ENGEN, 1986: p. 538), conforme temos insistido, afinal, os historiadores medievais terão sempre mais acesso aos textos clericais do que das demais pessoas, o que cria lacunas que precisam ser consideradas, ainda que a partir destes mesmos discursos.



Figura 4 – Tentação diabólica sobre a fé. Fonte – (ARS moriendi, 1881: p. 3).

Assim, em torno da alma e de sua salvação, um complexo sistema organizava-se. Tendo se preparado e “realizados os atos depois que advertido do seu fim próximo” (ARIÉS, 2014: p. 23), a prática do testamento surge em conexão com a confissão dos pecados e a profissão da fé, sobretudo a partir do século XIV e XV, acompanhando, segundo Isabel Castro Pina, “o desenvolvimento econômico e urbano e, por outro, a evolução das novas estruturas familiares” com a alma enquanto “protagonista do testamento” (PINA, 1996: p. 126). Nesse sentido, são três os principais sufrágios em prol de sua salvação: a encomenda de missas, realização de orações e preces além da distribuição de esmolas para os pobres. (SCHMITT, 1999: p. 84). Juntamente com isso, o cortejo fúnebre e o local da sepultura também participam de forma ativa nessa ritualização da morte.



Figura 5 – Última xilogravura indicando a salvação. Fonte – (ARS moriendi, 1881: p. 23).

Apesar de incitar, em alguns momentos, certo medo quanto ao destino final da alma, a *Ars Moriendi* parece trazer uma mensagem de esperança e consolo para o moribundo, sobretudo pela última imagem da narrativa, logo acima, ao ressaltar que a salvação vem a partir de uma trajetória, em que práticas cristãs, como a confissão e a remissão dos pecados, são fundamentais. Além disso, o jacente precisa resistir às tentações diabólicas, ou seja, à descrença, desespero, impaciência, vanglória e avareza, para, como na última imagem do livreto alcançar o reino dos céus. Nela, a alma é representada como uma “criança pequena” (O’CONNOR, 1966: p. 119), também chamada de *eidōlon* (do grego εἰδῶλον) (SOUZA, 2015: p. 13), no momento do trespasse em que corpo físico e espiritual separam-se. Nesta cena, diferentemente das demais, o personagem vira-se para o leste, referência provável a direção de Jerusalém, utilizada também em outras obras. (ARIÉS, 2014: pp. 18-19). De olhos já fechados, o então morto recebe de um clérigo (sua indumentária permite tal associação) uma vela, encontrando-se rodeado pela multidão de anjos, além do próprio Cristo crucificado, sinal maior da fé cristã.

Ora, pensar em tais configurações, práticas, e as representações que se moldam a partir delas, é amplamente pertinente, pois consideramos que “por entre os códigos simples de que dispõe, *a humanidade opta* (grifo nosso), segundo tempos e lugares, em função da cultura e da história” e de que “formar um grupo, um conjunto, um sistema, não é tão simples como parece” (LE GOFF, 1995: p. 264). A história cultural, perspectiva adotada neste trabalho, busca minimamente, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990: pp. 16-17) e, por mais o que o ser humano possa ser considerado contraditório, suas ideias, ações, desejos, continuam sendo para o historiador sua matéria-prima.

3- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que meramente fruto de um contexto que valoriza temas e aspectos conectados ao morrer, a *Ars Moriendi* cria, a partir de suas possibilidades e anseios, caminhos e estratégias para lidar com a morte dentro de uma perspectiva cristã, representando-a como meio de alcançar a salvação. Assim, ao destacar as estratégias e meios utilizados pelas artes de morrer, tais como o recurso às autoridades, o exemplo dos santos e mártires, as imagens com caráter devocional, é possível perceber a tentativa de normatizar e unificar o rito da morte a partir das práticas cristãs, com a Igreja enquanto principal intermediadora para alcançar a “boa morte.” Ao mesmo tempo e a partir deste mesmo discurso é plausível vislumbrar a permanência de outras práticas consideradas heréticas ou mesmo questionamentos acerca da doutrina cristã, logo, a presença de um livro normativo como a *Ars Moriendi* indica amplamente que tais debates sobre a morte estavam em cena.

Portanto, a morte é representada como um momento muito importante da vida cristã e, para tanto, necessita da devida preparação: deve-se lembrar cotidianamente desta etapa e, sobretudo, saber executar corretamente os sacramentos cristãos para que a alma seja salva. Ainda que desperte medo, desespero, e dúvidas em relação à fé, de forma geral, a *Ars Moriendi* busca consolar o moribundo diante deste instante tão significante, que agrega a esfera pública e privada, pois, mesmo que a morte ocorra no leito, seu velório e sepultamento adquirem caráter mais aberto e também por evidenciar o indivíduo, sem retirar a proeminência das solidariedades coletivas. A morte que simboliza o fim da vida terrena é a mesma que dá início à jornada da alma rumo ao paraíso, e essa constante relação parece construir relações importantes para a sociedade do período.

BIBLIOGRAFIA

A) FONTE UTILIZADA:

ARS Moriendi (Editio Princeps Circa 1450): A reproduction of the copy in the British Museum. Impresso por: Nabu Public Domain Reprints.

B) REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Leticia Gonçalves Alfeu . *O papel da memória na pedagogia da morte* (século XV). Franca: Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, 2013.
- ARIÉS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- BINSKI, Paul. *Medieval Death: ritual and representation*. New York: Cornell University Press, 1996.
- CAMPBELL, Jeffrey. *The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*. Ottawa: University of Ottawa, 1995.
- CHARTIER, Roger. Les arts de mourir, 1450-1600. *Annales: Economies, Societes, Civilisations*, 31 (1), 1976, pp.51-75
- CHARTIER, Roger. *A historia cultural entre praticas e representacoes*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil; Lisboa : DIFEL, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasilia, D.F : Ed. da UnB, 1994.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos seguido de "Envelhecer e morrer"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- HAMESSE, Jacqueline. O modelo escolástico da leitura. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger(Orgs). *Historia da leitura no mundo ocidental*. São Paulo : Ática, 1998. pp.123-146.
- LAUWERS, Michel. Morte e Mortos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. Bauru : EDUSC; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002. pp.243-261.
- LE GOFF, Jacques. As ordens mendicantes. In: BERLIOZ, Jacques. *Monges e religiosos na Idade Média*. Lisboa: Terramar, 1994. pp.227-241.
- LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. 2. ed. Lisboa : Estampa, 1995.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2006.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Sobre A arte de morrer no outono medieval. *Revista Virtual Outros Tempos*, 4 (4) ,2007, pp.1-15
- O'CONNOR, Mary Catharine. *The art of dying well: The development of the Ars Moriendi*. New York: AMS Press, Inc, 1966.

- PERNOUD, Régine. *Idade Média: o que não nos ensinaram*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro : Agir, 1994.
- QUÍRICO, Tamara. Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final. *Antíteses*, Londrina, 9 (17), 2016, pp.72-93.
- RAISWELL, Richard. The Age Before Reason. In: HARRIS, Stephen J.; GRIGSBY, Bryon L(Ed.). *Misconceptions About the Middle Ages*. New York: Routledge, 2008, pp.124-134.
- SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger(Orgs). *Historia da leitura no mundo ocidental*. Sao Paulo : Atica, 1998. pp.147-184.
- SANTOS, Dominique. Acerca do Conceito de Representação. *Revista de Teoria da História*, 6, 2011, pp. 27-53.
- SANTOS, Dominique. *Patrício, a construção da imagem de um Santo*. Goiás: Universidade Federal de Goiás (UFG).2012.
- SCHMITT, Jean Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUZA, Patrícia Marques de. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o post-mortem*. *Anais eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios*. Florianópolis, 2015.
- TENENTI, Alberto. Ars moriendi [Quelques notes sur le problème de la mort à la fin du XVe siècle]. *Annales :Économies, Sociétés, Civilisations*, 6 (4), 1951, pp.433-446.
- VAN ENGEN, John.The Christian Middle Ages as an Historiographical Problem. *The American Historical Review*, 91 (3), 1986, pp.519-552.
- VOVELLE, Michel. *As almas do purgatório ou o trabalho de luto*. São Paulo : Editora UNESP, 2010

¹ Artigo desenvolvido a partir da versão final de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao Curso de História da Universidade Regional de Blumenau – FURB.

²Em latim: "Quamvis secundem philosophum tertio Ethicorum "Omnium terribilium mors corporis sit terribiissima," mortí tamen animae nullatenus est comparanda; teste Augustino qui ait: "Maius est damnum in amissione unius animae quam mille corporum". In: *Ars Moriendi* (Editio Princeps Circa 1450): A reproduction of the copy in the British Museum. Impresso por: Nabu Public Domain Reprints.p.1. Daqui em diante, as citações da fonte ao longo do texto são pautadas na tradução de Campbell, sendo o texto em latim a partir do fac-simile da *Editio Princeps*, já mencionado. Como este não possui paginação, optou-se por fazê-la sem contar as páginas em branco que estão presentes, numerando as demais de 1 a 24.

³ Logo na introdução tal intenção é trazida. Em latim, a frase aparece da seguinte maneira “ad quod maxime expediens est ut quilibet artem bene moriendi”.(ARS moriendi, 1881: p.1).

⁴ Essa afirmação aparece na conclusão do texto: “ad fidei constantiam, patientiam, devotionem, confidentiam et perseverantiam ipsum incitando, animando ac in agonia orationes devotas pro eo fideliter dicendo”. (ARS moriendi, 1881: p.24).

⁵ Em latim: “Sed heu pauci sunt qui in morte proximis suis fideliter assistunt interrogando, movendo et pro ipsis orando, praesertim cum ipsi morientes nondum mori velint et[...]”(ARS moriendi, 1881: p.24).

⁶ Tradução feita pelos autores. Em latim: “Quam (quam) bene decepi eum”. (ARS moriendi, 1881: p.11).

⁷ Em latim: “[...]licet autem *amici* ore compatiantur, tamen maxime, propter bona reliquenda, tuam mortem mente desiderant.” (ARS moriendi, 1881: p.12).

⁸ Citação da fonte: “Sed ut omnibus ista matéria sit fructuosa, et nullus ab ipsius speculatione secludatur sed inde mori salubriter discat, tam litteris tantum litterato deservientibus quam imaginibus laico et illitterato simul deservientibus cunctorum oculis obicitur.”(ARS moriendi, 1881: p.2)

⁹ Aristóteles (Filósofo da “Ética”), Jean Gerson (Chanceler de Paris), João, Tiago, Ezequiel, Jerônimo, Crisóstomo, Salomão com uma citação de cada e São Paulo com duas fecham a lista.

¹⁰ Além das citações diretas destes personagens, outros são trazidos como exemplos: Virgem Maria, Maria Madalena, Santa Catarina, Abraão, Isaac, Jacob, Job, Raab e São Pedro.

¹¹ As exceções são as menções ao livro de Ética de Aristóteles, a terceira epístola de João e uma citação à Summa de Agostinho.

¹² Em latim, encontramos da seguinte maneira: “[...] teste Augustino qui ait: “Fides est bonorum omnium fundamentum et humanae salutis initium”. (ARS moriendi, 1881: p.6).

¹³ Desta forma aparecia como *ignis purgatoris*, *poenae purgatoriae*, *flamma*, *forna*, entre outros, ou seja, enquanto adjetivo para algum substantivo e não como um local específico do além cristão. Conforme: SANTOS, Dominique. *Patrício, a construção da imagem de um Santo*. Goiás: Universidade Federal de Goiás (UFG).2012, 242p. (Tese: Doutorado em História; Orientadora: Ana Teresa Marques Gonçalves).

¹⁴ Em latim temos da seguinte forma: “O miser, tu iam relinques omnia temporalia, quae sollicitudinibus et laboribus maximis sunt congregata, etiam uxorem, proles, consanguíneos, amicos caríssimos et omnia alia huius mundi desiderabilia quorum te societati, adhuc interesse tibi magnum foret solacium ipsis quoque magni boni occasio”. (ARS moriendi, 1881: p.20).

¹⁵ Em latim: Primo, ut credat sicut bonus Christianus credere debet laetus quisque qui in fide Christi et Ecclesiae moriatur unitate et obedientia. Secundo, ut recognoscat se Deum graviter offendisse, et inde doleat. Tertio, ut proponat se veraciter emendare si supervixerit, et nunquam amplius peccare. Quarto, ut indulgeat suis offensoribus propter Deum et remitti petat ab his quos ipse offendit. Quinto, ut ablata restituat. Sexto, ut cognoscat pro se mortuum esse Christum et quod aliter saluari non potest, nisi per meritum passionis Christi, de quo agat Deo gratias in quantum valet. (ARS moriendi, 1881: p.2).

¹⁶ Em latim: “Infernus facticius est. Quidquid homo agat, licet aliquem vel seipsum occidat cum indiscreta poenitentia, sicut aliqui fecerunt, vel idola adorat ut reges paganorum et plures pagani faciunt, nonne in finem idem est quia nullus revertitur dicens tibi veritatem, et sic fides tua nihil est.” (ARS moriendi, 1881: p.4).