

Da “representação do ausente”: corporeidade em arte tumular de cemitério de Coimbra, Portugal

pg 116-126

Rafael de Souza Bento Fernandes¹

Resumo

O estudo, do tipo bibliográfico e qualitativo, tem por objetivo compreender como a morte e o luto são discursivizados (FOUCAULT, 2008) em esculturas de arte tumular do cemitério da Conchada, Coimbra, Portugal. Para tanto, em um primeiro momento há uma discussão sobre o aspecto simbólico que atravessa a produção da subjetividade tomando por base Cassirer (2012), Manguel (2011) e Gélis (2011) no que diz respeito ao corpo e à memória religiosa cristã. Em um segundo momento, há análise de *corpora* (cinco fotografias) à luz do conceito de “representificação” em Catroga (2009), assim como a cidade como espaço de sentido em Venturini (2017). Um resultado de leitura indica que “poética da ausência” ou “linguagem cemiterial” dissimula a corrupção do tempo, processo que permite entrever funcionamento do discurso e notavelmente das relações de poder.

Palavras-chave: Arte Tumular. Corpo. Representificação.

“REPRESENTATION OF THE ABSENT”: CORPORATION IN TUMULAR ART OF THE CEMETERY OF COIMBRA, PORTUGAL

Abstract

This study of the bibliographic and qualitative type aims to understand how death and mourning are “discursed” (FOUCAULT, 2008) in tomb art sculptures from the Conchada Cemetery, Coimbra, Portugal. For that, at first, there is a discussion about the symbolic aspect that goes through the production of subjectivity based on Cassirer (2012), Manguel (2011) and Gélis (2011) regarding the body and Christian religious memory. In a second moment, there is a *corpora* analysis (five photographs) in light of the concept of “representification” in Catroga (2009), as well as the city as a “space of meaning” in Venturini (2017). A reading result indicates that the “poetics of absence” or “language of the cemetery” conceals the corruption of time, a process that allows us to glimpse the functioning of discourse and notably of power relations.

Keywords: Tumular Art. Body. Representification.

Considerações iniciais

*Vai alta a lua! na mansão da morte
Já meia-noite com vagar soou;
Que paz tranquila; dos vaivéns da sorte
Só tem descanso quem ali baixou.*

Soares de Passos²

¹ Doutorando em Letras/ Linguística pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. cursou estágio de doutoramento “sanduíche” (CAPES-PSDE/Edital 2016) no Instituto de Estudos Filosóficos – IEF da Faculdade de Letras Universidade de Coimbra, Portugal – FLUC, em 2017. E-mail: rafaelbfernandes@hotmail.com.

² Fragmento de “O Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/o-noivado-do-sepulcro-soares-de-passos>>. Acesso em 07 dez. 2017.

Soares de Passos (1826-1860), que foi estudante da Universidade de Coimbra, é conhecido pela exaltação da morte. “Noivado do Sepulcro”, uma das mais famosas de suas poesias, trata, com impecável acuidade métrica (dezenove quadras de versos decassílabos e esquema de rimas paralelas), de um diálogo além-túmulo em ambiente fúnebre, mágico e misterioso: “Ergueu-se, ergueu-se!... na amplidão celeste/ Campeia a lua com sinistra luz;/ O vento geme no feral cipreste,/O mocho pia na marmórea cruz”³. O poeta português, marco do chamado “ultrarromantismo”, compôs relato singular que “discursiviza” intrincado relação do homem com sua finitude. Excitação que impõe necessidade de gozar da vida plenamente e, ao mesmo tempo, profunda tristeza com o “descanso eterno”, com a saudade de quem fica.

Eis a marca da tristeza (ainda que boêmia) dos poetas dessa geração. Em outra obra do mesmo autor, o eu-lírico conta que certo arcanjo desceu a terra e procurou, dentre as pessoas, aquela que mais sofria para ofertar-lhe um diadema: “‘Afastae-vos!’ lhes brada o genio esquivo,/ ‘Nenhum tocou do soffrimento a meta’/ ‘Tu, só tu mereceste o premio altivo’;/ ‘Ergue a fonte, corôa-te, poeta!’”⁴. É no Penedo da Saudade, parque histórico e miradouro do século XIX, localizado num dos pontos mais altos da cidade, logo acima da Universidade, que os estudantes encontravam-se (e encontram-se) pelo amor às letras.

Na paisagem coimbrã, segundo gesto de leitura, pululam elementos através dos quais essa estética - que prima pelo intimismo e por acentuado tom emotivo - ecoa. A “cidade-museu” (VENTURINI, 2017) é cortada pelo rio Mondego, onde, no século XIV, chorou Inês de Castro (1325-1355) o amor impossível a Pedro I de Portugal

³ Idem, ibdem.

⁴ Fragmento de “N’um álbum”, de Soares de Passos. Disponível em: <http://www.antonio Miranda.com.br/iberoamerica/portugal/soares_dos_passos.html>. Acesso em 07 dez. 2017.

(1320-1367). A apenas alguns quilômetros da “Quinta das Lágrimas”, viveu a rainha santa, Isabel de Aragão (1271-1336):

A mulher de D. Dinis, a rainha Santa Isabel, tornou-se célebre pela sua imensa bondade. Ocupava o tempo a fazer bem a quantos a rodeavam, visitando e tratando doentes, distribuindo esmolas pelos pobres. Ora, conta a lenda que o rei, já irritado por ela andar sempre misturada com mendigos, a proibiu de dar mais esmolas. Mas, certo dia, vendo-a sair furtivamente do palácio, foi atrás dela e perguntou o que levava escondido por baixo do manto. Era pão. Mas ela, aflita por ter desobedecido ao rei, exclamou:

- São rosas, Senhor!
- Rosas, em Janeiro?- duvidou ele.

De olhos baixos, a rainha Santa Isabel abriu o regaço - e o pão tinha-se transformado em rosas, tão lindas como jamais se viu.⁵

Tais histórias, que constituem aspectos da identidade do povo português, profundamente relacionadas à religiosidade cristã, são continuamente celebradas e (re)memoradas, haja vista foco da tradição e, inevitavelmente, do potencial turístico. Centro administrativo do Império e lar dos primeiros reis de Portugal, Coimbra tem larga crosta histórica de acontecimentos monumentalizados pela historiografia tradicional, cujas malhas de sentido afetam a constituição do “nós social” que estabelece, também e em certo sentido, o que é ser brasileiro. Enquanto experiência do pesquisador⁶ que lá esteve, é uma tentativa de responder à questão “Quem somos nós?” reconhecendo, portanto, o passado que une os dois países, seja pela língua, pela cultura ou pela questão colonial.

Desse modo, o estudo, de caráter exploratório, qualitativo e bibliográfico, tem por objetivo apreender, dentre as possibilidades

⁵ Conforme plataforma eletrônica da Universidade de Coimbra, “O milagre das Rosas”. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/iej/alunos/2001/lendas/Lendas%20de%20Coimbra.htm>>. Acesso em 07 dez. 2017.

⁶ Agradeço a Prof. Dra. Maria Cleci Venturini e o Sr. Alberto Venturini pela companhia em visita ao Cemitério da Conchada. A interlocução durante atividade de coleta de corpus foi fundamental para concretização das análises desenvolvidas nesse estudo preliminar.

que o espaço (museu, cidade-museu) dispõe, corporificação da morte em esculturas de arte tumular do *Cemitério da Conchada* à luz da abordagem discursiva. Em um primeiro momento, há apresentação do aparato teórico-metodológico mobilizado no gesto de leitura, em especial do aspecto simbólico que constitui a experiência humana no que tange à questão da corporeidade. Em um segundo momento, discute-se a conceito de “representificação do ausente” (CATROGA, 2009) tendo como *corpora* fotografias de arte tumular do referido cemitério.

O Corpo e o Simbólico

Há um aspecto simbólico indelével no processo de construção da subjetividade. A perspectiva de que existe um mundo físico exterior, de fatos concretos e objetivos, é frágil à medida que as opiniões e impressões dos homens constituem diferentes modos de ver, por vezes, o mesmo objeto: a experiência repousa na (aparentemente) estável corrente de palavras que a encerra (MANGUEL, 2001). No que concerne ao processo de leitura de imagens, Manguel (2001) afirma que este é, notadamente, produto do homem, o qual, segundo as diretrizes da experiência vivencial de mundo, adota diferentes direções interpretativas⁷.

⁷ Manguel (2001) propõe um exercício reflexivo que remonta a uma experiência estudantil: “Quando eu tinha catorze ou quinze anos, nosso professor de história, que nos mostrava slides de arte pré-histórica, nos pediu que imaginássemos o seguinte: durante toda a sua vida, um homem vê o sol se pôr, ciente de que isso assinala o fim cíclico de um deus cujo nome sua tribo não pronuncia. Certo dia, pela primeira vez, o homem ergue sua cabeça e, subitamente, com toda a clareza, vê o sol de fato mergulhar em um lago de chamas. Em resposta (e por razões que ele não tenta explicar), o homem afunda as mãos na lama vermelha e pressiona a palma das mãos de encontro à parede da sua caverna. Após um tempo, outro homem vê e sente-se atemorizado, ou comovido, ou simplesmente curioso e, em resposta (e por razões que ele não tenta explicar), se põe a contar uma história. Em algum local dessa narrativa, não mencionado mas presente, encontra-se antes de tudo o pôr-do-sol contemplado e o deus derramado pelo céu ocidental. A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem. “O consolo do discurso”, disse o melancólico filósofo Soren Kierkegaard (e poderia ter acrescentado, “e de criar imagens”), “é que ele me traduz para o universal” (MANGUEL, 2011, p. 24).

Para Manguel (2011), assim, “palavras e imagens é a matéria da qual somos feitos”. Cantos, ritos, músicas e histórias constituem base semiológica através da qual os homens (se) significam, isto é, atribuem sentidos. Ora, em “Ensaio sobre o Homem”, o filósofo alemão Ernest Cassirer (2012) procura compreender o traço distintivo que caracteriza a “vida humana”, em sentido amplo. Ao fazê-lo, o filósofo retoma o biólogo vitalista Uexküll para quem a estrutura de cada ser revelaria imagem perfeita do mundo interior e exterior do organismo. Nesse sentido, os fenômenos encontrados na vida de uma determinada espécie biológica (que não são transferíveis a nenhuma outra) são dados ao conhecimento através do estudo de sua anatomia. Entre o sistema “receptor” e o “efetuador”, que são encontradas em todas as espécies animais, problematiza Cassirer (2012), o homem encontrou um terceiro elo, uma nova dimensão da realidade, o sistema simbólico:

O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas, o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. Sua situação é a mesma tanto na esfera teórica como na prática. Mesmo nesta, o homem não vive um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades ou desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em suas fantasias e sonhos. “O que perturba o homem”, disse Epíteto, “não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas” (CASSIRER, 2012, p.48-49).

Não estando mais num universo puramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são parte desse universo, são os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo progresso humano em pensamento

e experiência é refinado por essa rede: a realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem (MOURA, 2000). Toda relação é, nesse sentido, mediada e esse processo de mediação não é transparente.

A partir dessas observações, Cassirer (1994) procura ampliar a definição clássica da filosofia segundo a qual o homem é *animal rationale*. A racionalidade é traço inerente a todas as atividades humanas, mas é fácil perceber, parafraseando o autor, que ela não cobre todo o campo da cultura. Assim, melhor seria pensar o homem como *animal symbolicum*. Foucault (2008), por sua vez, aprofunda a reflexão sobre processos de mediação em seu método arqueológico de descrição enunciativa quando considera que um dado “objeto”, unidade que caracteriza o discurso, não existe senão no próprio exercício de seu aparecimento. Não tendo acesso a um real exterior onde a(s) “verdade(s)” se encontraria(m) integralmente, o olhar do filósofo francês recai sobre materialidades que possibilitam a existência do discurso de determinada forma e nunca de outra (já que não é exercício especulativo) e, desse modo, aos diversos lugares que produzem os sujeitos.

Foucault (2013) trata do corpo como um desses lugares onde saberes ditos verdadeiros incidem em complexa rede de poderes. O corpo é o contrário de uma utopia, é “topia desapiedada” à medida que os sujeitos “estão” nele e jamais poderão deixá-lo. Nesse sentido, o corpo é atravessado pelos “modos de fazer e de sentir”, por “investimentos técnicos”, marcado por “acúmulos de impressões e de gestos” que se fazem crer naturais, mas que são profundamente históricos. No que aqui interessa, importa refletir sobre a memória religiosa na constituição do corpo. Parafraseando Gélis (2011), por estar sempre no centro do mistério cristão, o corpo é uma referência permanente da fé e da devoção. Trata-se “do encontro do verbo com a carne”, do “corpo magnificado do filho

reencarnado”: *Corpus Christi* que metaforicamente se come, salvando-se, assim, dos pecados.

Existe, no entanto, uma certa ambiguidade que atravessa o discurso cristão: movimento de enobrecimento e, paradoxalmente, de menosprezo do corpo. Ao mesmo tempo que o corpo de Cristo está no centro da mensagem cristã, discute Gélis (2011), a contrarreforma reforçou desconfiança da “abominável veste da alma”, que pode levar à danação. “A carne é fraca” e, por isso, deve-se castigá-la, deve-se puni-la. Nas hagiografias, talvez não haja um exemplo mais vívido de restrição aos “prazeres da vida” do que os ensinamentos de Santo Inácio que, amparado na lógica medievla de celebração do sofrimento divino, sugere adoção do flagelo e da ascese alimentar (ECO, 2014). Segundo esse aspecto simbólico, o corpo de Cristo possui enorme beleza. É o corpo daquele que nasceu na Terra, viveu e morreu consumado no sofrimento de sua missão, oferecendo-se à vingança pública em nome da salvação dos pecadores: “da encarnação à ressurreição é sempre o corpo que se trata, do corpo de um Deus de amor que aceitou sacrificar-se, antes de voltar ao céu por esta sequência última, a ascensão” (GELIS, 2011, p.23). A escultura “Deposição de Cristo”, do século XVI é exemplo de tal iconografia:



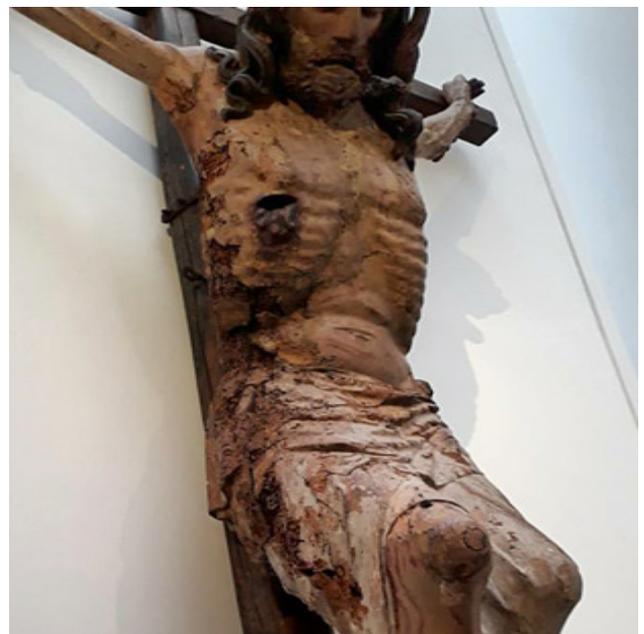


Figuras. 1 e 2: Deposição de Cristo no Túmulo, 1535-1540, João de Ruão. Retirado do Monastério de Santa Cruz. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra-Portugal. Fotografia: Rafael Fernandes.

Concebido para o Mosteiro de Santa Cruz, esse grupo escultórico se encontra hoje no Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra. No painel de fundo, uma espécie de enquadramento da cena, pairam dois anjos que transportam o véu que irá cobrir o corpo de Cristo já morto. Segundo informações do site oficial do museu⁸, produzida na primeira fase da obra do escultor normando João de Ruão, esta composição é considerada uma das suas obras-primas. Apresenta São João e as santas mulheres, trajadas à moda do séc. XVI, em movimentos contidos, com ligeira torção dos corpos. A representação dos panejamentos e a delicadeza dos pormenores impressionam pela correção. O impacto desta composição na época foi tão elevado que levou outras oficinas a reproduzir o mesmo tema, embora em variações menores. Conforme o detalhe (FIG. 2), é um momento de forte tensão: sofrimento, dor e comedimento que o escultor coimbrão materializou ali com beleza e profundidade ímpar.

No mesmo museu, há outra representação do corpo de Cristo que também chama a atenção, mas não pela beleza serena e caucasiana:

⁸ Disponível em: <<http://www.museummachadocastro.gov.pt/ptPT/colecoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=141>>. Acesso em 07 dez. 2017.



Figuras 3 e 4: Cristo Negro. Séc. XIV. Artista desconhecido. Retirado do Mosteiro de Santa Cruz. Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra-Portugal. Fotografia: Rafael Fernandes.

Em paráfrase da descrição do site oficial do Museu Nacional Machado de Castro⁹, esta peça, que provém do Oratório de Donas do Mosteiro de Santa Cruz, apresenta o corpo de Cristo crucificado em dimensões superiores ao natural, longilíneo, com caráter de arcaizante medievalismo. A cabeça pendente, já coroada de espinhos, rodeada de cabelos em volutas (espiralada), atinge

⁹ Disponível em: <<http://www.museummachadocastro.gov.pt/ptPT/colecoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=129>>. Acesso em 07 dez. 2017.

uma expressão dramática. O tronco negro, estriado pelo relevo das costelas, contrasta com a roupa de seda branca cruzada na cintura, donde emergem as pernas esqueléticas de pés cruzados, atravessados por um único cravo. O alongamento do corpo exprime um sentimento plástico que é já gótico, a par do ritmo que contorcione toda a imagem. A expressão dramática da boca entreaberta e o gotejar do sangue, ao longo dos braços, refletem um sentimento realista peninsular.

Enquanto experiência particular de visita ao museu, pode-se dizer que é uma obra que choca pela violência com que se apresenta o corpo de Cristo crucificado. O corredor que conduz de uma ala a outra, no piso térreo, obriga, no percurso, a se deparar com essa grande escultura fixada à parede. Das chagas entreabertas, conforme detalhe da fotografia (FIG. 4), no tronco de Cristo, escorre sangue – efeito que é avivado pelo avançado do tempo e degrado do material. Essa ambivalência sobre a beleza do corpo de Cristo ora sereno e divino, ora flagelado, agonizante foi posta em causa por Santo Agostinho para quem Jesus certamente parecia disforme quando pendia na cruz, contudo, através da deformidade exterior, “Jesus exprimia a beleza interior de seu sacrifício e da glória que nos prometia” (ECO, 2014, p. 49). A deformidade de Cristo, desse modo, é o que o torna formoso.

Eis uma brevíssima discussão sobre o aspecto simbólico iconograficamente assentado em esculturas que representaram o corpo, atravessado por memória religiosa cristã no que tange à divina beleza de Cristo. Na sequência, analisam-se representações do corpo no cemitério da Conchada, em que pesa a questão a questão do luto e da “representificação do ausente” (CATROGA, 2009).

Corporeidade em Arte Tumular de Cemitério Coimbra

O historiador português Fernando Catroga (2009) empreende discussão sobre as fronteiras tênues entre o que denomina “memória histórica” e “memória coletiva”. Para o autor, somente um cientista muito ingênuo poderia aceitar a existência de radical separação no discurso historiográfico que, contemporaneamente, não mais tem como meta “verdade total e definitiva”. Ao refletir sobre essa questão, Catroga (2009) adota a metáfora segundo a qual a escrita de história é rito de recordação e, como tal, “gesto de cemitério”. O autor assevera que para sustentar essa tese basta ir ao encontro da raiz de onde nasce a necessidade de recordar, a saber: “a experiência humana de domesticar os mortos através do culto tanatológico” (CATROGA, 2009, p.34). Nesse sentido, as narrações do passado são equiparáveis à linguagem dos cemitérios, porque procuram “re-presentar” ou, ainda, “re-presentificar” os mortos através de itinerário narrativo.

Parafraseando o autor, o simbolismo funerário aposta na edificação das memórias e indica *simulação* da “presença” do ausente tomando por base traços que, simultaneamente, *dissimulam* o que se quer recusar: a putrefação do corpo. Se a morte remete ao não-ser, “o monumento funerário irrompe o espaço como um apelo a um suplemento mnésico do futuro” (CATROGA, 2009, p.38). Se nos ritos funerários, assevera Catroga (2009), negocia-se e esconde-se a corrupção do corpo e do tempo com a finalidade de a sociedade dos vivos poder gozar da proteção dos seus antepassados (perpetuamente pacificados), não é diferente o

papel da historiografia: “esta fala sobre o passado para enterrar, ou melhor, para lhe dar um lugar e redistribuir o espaço” (CATROGA, 2009. p.38).

Essa comparação entre o trabalho de memória e do luto em Catroga (2009) oferece subsídios para movimento analítico de arte tumular. O Cemitério da Conchada se localiza na Quinta de mesmo nome, em parte alta da cidade, relativamente afastada do largo da Portagem, principal zona turística da Coimbra. Foi inaugurado no dia primeiro de outubro de 1860, pelo presidente da câmara da época, Venâncio Rodrigues. A partir das décadas de setenta e oitenta do século XIX, as famílias mais abastadas começaram a construir lá seus jazigos, verdadeiras obras de artes com mescla de diferentes registros e estilos arquitetônicos. Importante destacar que, por decreto de vinte e oito de setembro de 1844, assinado pelo ministro António Bernardo da Costa Cabral, e no âmbito de um plano reformista para modernizar os hábitos do país e promover a saúde pública, foram proibidos os enterramentos no interior das igrejas. A medida foi considerada ultrajante pelas populações rurais, principalmente no norte do país, pois acreditavam que, enterrando os corpos em terrenos não sagrados, quebrava-se uma tradição secular e as almas se veriam impedidas de encontrar o caminho do céu. Sucederam-se, inclusive, violentas revoltas populares que alastraram a várias zonas do país¹⁰.

Esculpidas em baixo relevo, pintadas em preto sobre a pedra branca, em lados opostos ao portão de entrada, ficam as seguintes poesias, que recepcionam quem entra no cemitério:

Da frágil humanidade O extremo asylo saudae E no dogma da egualdade Bem atentos medítæe	Rompe a flor brilha um momento Ei.la em breve aos pés calcada: Assim passa a vida humana: Do berço a fria morada!
--	--

Tabela 1: Poesias na entrada do Cemitério da Conchada, Coimbra- Portugal

10 Essas informações foram retiradas do site escolar Clube do Patrimônio. Mais informações em: <<http://clubepatrimonio.blogs.sapo.pt/24250.html>>. Acesso em 07 dez. 2017.

Paráfrase discursiva dos poemas de Soares de Passos, próprio da estética literária ultrarromântica, o aviso macabro recorda que esse espaço (ou um análogo a esse) é o lugar para o qual todos se destinam. É um exercício de memória bíblica: “¹⁹ Porque o que sucede aos filhos dos homens, isso mesmo também sucede aos animais, e lhes sucede a mesma coisa; como morre um, assim morre o outro; e todos têm o mesmo fôlego, e a vantagem dos homens sobre os animais não é nenhuma, porque todos são vaidade. ²⁰ Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó” (ECLESIASTES, 3:19,20)¹¹.

De toda imensa riqueza da arte tumular do antigo cemitério, foram selecionadas algumas das esculturas que representam/representificam o corpo humano, escolhidas de forma aleatória de acordo com o olhar do pesquisador, certamente subjetivo, que visitava o local. Como o interesse é observar os padrões iconográficos que revestem com larga camada o campo simbólico, espaço de discursivização da morte, foram ocultados os nomes a quem pertencem os túmulos, haja vista que o interesse é meramente epistemológico.



11 Conforme plataforma eletrônica “Bíblia On-line”. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/ec/3/19,20>>. Acesso em 07 dez. 2017.

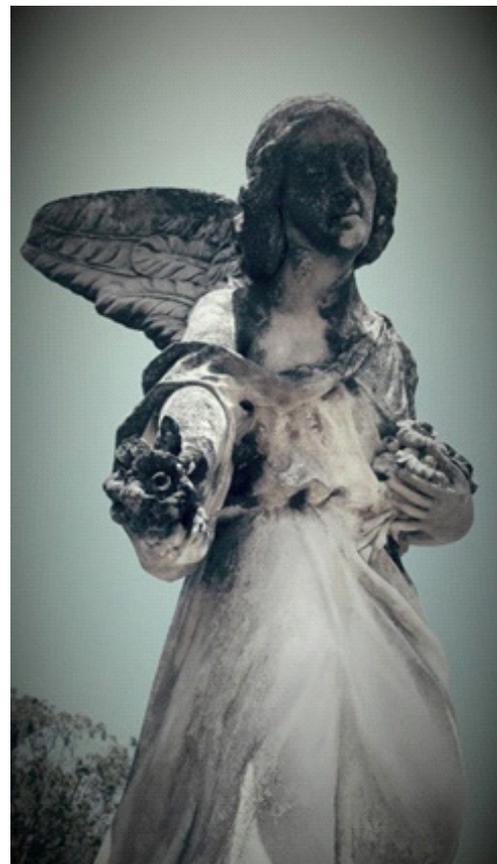


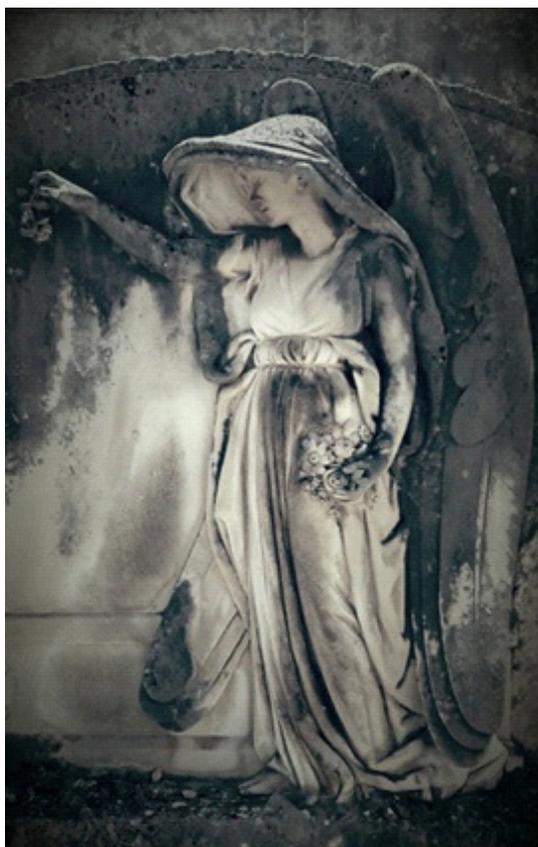
Figuras 5 e 6. Arte Tumular de Cemitério Coimbra. Fotografia: Rafael Fernandes.

A questão patente é a manifestação do sofrimento pelas poses, gestos, indumentárias e ornamentos presentes nas esculturas. É como se permanentemente alguém lamentasse a perda do ente querido. O olhar, como na arte da figura 5, dirige-se para cima: contemplação da cruz, harmoniosa atitude de resignação e de pureza – ainda que visivelmente afetada pela dor (de quem ficou). Um espaço deixado pelas mãos permitiu a introdução da rosa branca natural (FIG. 5). A ausência, nesse caso, é suprimida por um jogo duplo. O fato da flor não ser parte da escultura indica ao observador-visitante que alguém se dá ao trabalho de continuamente trocar o objeto que, diferente da pedra, perecerá. Conforme Catroga (2009), a convocação discursiva e racional do “objeto ausente” congela e enclausura, à sua maneira, o “mau gênio da morte” e provoca efeitos performativos, já que marcar um passado é dar um lugar aos mortos; é permitir às sociedades situarem-se simbolicamente no tempo; mas é, também, “um

modo subliminar de redistribuir o espaço dos possíveis e indicar um sentido para a vida... dos vivos” (CATROGA, 2009, p. 38).

Algumas das esculturas em causa são/estão cabisbaixas, de tal modo que o lamento obriga uma delas (FIG. 6) a apoiar-se sobre um joelho imediatamente acima do túmulo, objeto de sua perda. Retoma-se, discursivamente, memória greco-latina do uso do *kotinos*, a coroa feita de oliveiras nascidas na região de Olímpia em forma de círculo, que coroa os atletas e que se tornou, com o passar do tempo, símbolo de nobreza e glória. Há aqui iminência da falta: com o diadema na mão (qual o poema de Soares de Passos) a figura, desolada, já não tem para quem entregar o prêmio. Nas outras duas artes tumulares (FIG. 7 e 8), o regalo, entregues por anjos, são flores. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), São João da Cruz faz da flor a imagem da virtude da alma e do ramalhete que as reúne, imagem da perfeição espiritual. O próprio arranjo das flores segue esquema ternário: o galho superior é o céu, o galho médio é o homem e o galho inferior é a terra.





Figuras 7 e 8. Arte Tumular de Cemitério Coimbra. Fotografia: Rafael Fernandes.

A terceira fotografia (FIG. 7) foi tirada de modo que o observador ficasse logo abaixo do monumento, olhando-lhe diretamente a frente. Esse recurso tem como objetivo conjecturar que a flor não se dirige a outra pessoa, senão ao próprio morto. Como se narrasse o trajeto além-túmulo, esse escultura representa, segundo leitura possível, a recepção da pessoa jaz morta no outro plano de existência; pessoa que, por ter sido boa, fora conduzida ao céu, paraíso bíblico, onde ser divino emplumado, conforme simbologia cristã, o aguarda. De igual modo, painel tumular esculpido em alto relevo (FIG. 8) ilustra a chegada da alma ao outro plano. Uma grande touca cobre parcialmente a cabeça onde se veem olhos cerrados, como se em lamento e comisseração. A figura, que pode ser identificada como um anjo com grandes asas que se arrastam pelo chão ou como o “ceifeiro de vidas”, carrega consigo um cesto de flores. Oferece ao recém-chegado uma rosa virada de ponta cabeça.

Essa cena é carregada de tragicidade imensa, cujo simbolismo é tão aberto quanto opaco. A rosa¹² colhida e invertida pode ser metáfora da vida que se esvaiu - como alertou o anúncio de recepção do cemitério sobre a mocidade: separação do homem com o plano terreno que o mantinha. Tomando por base Eco, Catroga (2009) adverte que o homem é um animal simbólico, porque precisa “ajustar as contas com a sua própria morte”.

Nenhuma das esculturas em análise apresenta formato planificado ou mesmo gestos simples. Os pés são retorcidos, o tronco “movimenta-se” de forma que os dois lados do corpo não estejam em simetria, os tecidos têm ondulações: todos esses elementos adicionam e acentuam tom emotivo e reforçam caráter intimista. Preceitos estéticos estes que ecoam, também, nas poesias de Soares de Passos: “Vês estas sepulturas?/ Aqui cinzas escuras,/ Sem vida, sem vigor, jazem agora;/ Mas esse ardor que as animou outr’ora/ Voou nas azas d’immortal aurora/ A regiões mais puras”¹³. Parafraseando Catroga (2009), todo signo funerário remete para o túmulo através de sobreposição de significantes. Nesse jogo de negação da morte e da corrupção provocada pelo tempo, quanto mais signos existem, mais existe o *ser* e menos existe o *nada*. “Lei de compensação ilusória” que mobiliza memórias cujo discurso se inscreve, no caso, na religião (a centralidade do corpo no mistério da fé) e na antiguidade clássica (elementos que simbolizam grandeza):

Graças à alquimia das palavras, dos gestos, das imagens ou monumentos- dá-se a transformação do nada em algo ou em alguém do vazio num reino (Jean-Didier Urbain, 1997). Por isso, o túmulo e o cemitério devem ser lidos como totalidades significantes que articulam dois níveis bem diferenciados: um invisível e o outro visível. E as camadas semióticas que compõe este último têm o papel de *dissimular* a degradação (do tempo)

12 Cumpre destacar que, segundo Chevalier e Gheerbrand (2002), na iconografia cristã, a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo, a transfiguração das gotas desse sangue ou o signo das chagas de Cristo.

13 Fragmento de “Amor e Eternidade”, de Soares de Passos. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/amor-e-eternidade-soares-de-passos?>>. Acesso em 07 dez. 2017.

e, em simultâneo, de *simular* a não morte, transmitindo aos vindouros à *representificação* do ontologicamente ausente (CATROGA, 2009, p.39).

Representificação, processo de tornar presente o ausente e subverter o tempo, o qual, discursivamente, segundo exercício do regime de objetos (FOUCAULT, 2008), mobiliza jogo de exterioridade, que sinaliza relações de poder. A retomada do passado clássico serve ao propósito de glorificar a identidade do povo, assentar tradição. Uma das esculturas (FIG. 10), por exemplo, em vestes grego-romanas, adornada com *kotinos*, a coroa de oliveiras, traz em suas mãos um tomo com a inscrição “Os Lusíadas”, escrita na lateral de forma que o visitante possa facilmente ler (FIG. 10). Uma hipótese de leitura sugere que o livro de um dos maiores expoentes da literatura portuguesa, que narra na forma de epopeia e em versos decassílabos a origem mítica desse povo, presta-se a um efeito de identidade, traço definidor prestigioso da pessoa ali enterrada, bem como de sua família.



Figuras 9 e 10: Arte Tumular de Cemitério Coimbra. Fotografia: Rafael Fernandes.

Catroga (2009) afirma que todo cemitério deve ser visto como lugar da reprodução simbólica por excelência do universo social. Ampliando os limites do *corpora* na perspectiva de Coimbra como um museu (não necessariamente em sentido institucional) (VENTURINI, 2017), é válido ressaltar que esses dois elementos memoriais simbólicos encontram-se, de igual modo, representados na entrada da Faculdade de Letras da Universidade que leva o nome da cidade. Há, no hall principal, de um lado, referências aos filósofos da Antiguidade Clássica e, do outro, constituição do Império ultramarino português. “Poética da Ausência” ou “Linguagem Cemiterial” que materializa e encena essas “representificações”, mobilizando diversos fios do tecido discurso, que recobrem com larga crosta simbólica corpos trazidos em cena. Corpos de pedra. Corpo de história.

Considerações Finais

Venturini (2017) afirma que museus e espaços públicos (em sua pesquisa, em especial a cidade de Coimbra) mobilizam “arranjos de memória” relacionados à construção de narrativas – no caso, sobre Inês de Castro. Tendo por base o conceito de discurso, bem como pressuposto do funcionamento da “poética da ausência” (CATROGA, 2009), a autora (2017) propõe discutir “o corpo-documento que rememora/comemora o ausente-presente pela repetibilidade que constitui a memória, significando

por e para sujeitos” (VENTURINI, 2017, p. 53). Sob envergadura simbólica - aspecto constituinte da experiência subjetiva conforme Cassirer (2012) e Manguel (2011)-, a morte designa fim absoluto de qualquer coisa positiva: um ser humano, um animal, uma planta, uma aliança, uma amizade, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um belo dia. A morte é o aspecto perecível e destrutivo da existência: ela indica aquilo que desaparece na transformação irreversível das coisas (CHEVALIER; GHEERBRAND, 2002).

A linguagem cemiterial oferece resistência ao processo de apodrecimento na medida em que torna presente (*representifica*) o que (ou aquele que) esvaneceu. Corpos humanos convertidos em pedra em situação de lamento que, dada iconografia de gestos, posturas, objetos, olhares e lamentos, muito revela do que os homens são. O corpo é, segundo prerrogativa foucaultiana, afinal, contato sináptico do poder, na medida em que são esquadrihados, controlados e regulados por processos (nem sempre tão) sutis de gestão de condutas. Enquanto “monumento deixado para os vindouros”, “ilusão de existência”, “domesticação dos mortos através de culto tanatológico”, as artes tumulares de cemitério coimbrão em análise agenciam o corpo preparando-o para o inevitável. Conforme aviso da entrada do cemitério da Conchada, “Assim passa a vida humana: / Do berço a fria morada!”.

Referências

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 2ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Biblioteca do pensamento moderno).

CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo*. Memória e fim do fim da História. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Vera Silva [et al]. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. São Paulo: n-1 publications, 2013.

GÉLIS, J. O corpo, a igreja e o sagrado. In: Corbin, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. (orgs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Trad. Lúcia M. E. Orth. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo [et al]. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassirer. In: **Ideação**, Feira de Santana, n. 5, jan/jul, 2000 (p.75-85).

VENTURINI, Maria Cleci. Museus e espaços públicos no encontro/desencontro da memória histórica e do corpo-memória/ corpo-documento. In: _____. (org.). *Museus, arquivos e produção do conhecimento em (dis)curso*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

Recebido em 20 de outubro de 2017

Aprovado em 20 de dezembro de 2017