

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Maria Portes Santana

IMAGENS DA MORTE: O ARTISTA DIANTE DO LUTO

Belo Horizonte

2018

Maria Portes Santana

IMAGENS DA MORTE: O ARTISTA DIANTE DO LUTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

Sigo por aqui, pai.

Saudades...

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, inteligência suprema do universo e criador de todas as formas de vida, pela oportunidade de passar por tantas experiências, construindo e renovando minhas forças.

Minha mãe Edileila, que sempre esteve presente, obrigada por ser o meu alicerce e por compreender as minhas dificuldades, as minhas angústias e as minhas ausências ao longo deste projeto, que me deslocou por muitas vezes “deste mundo”. Obrigada também pelos auxílios e pelo sustento emocional quando era necessário “retornar”.

Ao meu pai Márcio (*in memorian*), que mesmo habitando “outros espaços”, continua me ensinando com seus exemplos. Agradeço também pelas palavras de consolo e por ter me pedido para não desanimar perante a vida e suas dificuldades.

Inês, que é um dos meus maiores exemplos de força e amor. Pedro, com quem compartilhei sorrisos e choros, obrigada pelo incentivo e pela companhia.

Maria do Céu, agradeço sua generosidade e por me mostrar um universo de conhecimentos e possibilidades. Rosvita, pelo encontro maravilhoso e pelas aulas que me renovaram enquanto artista e pesquisadora.

Minha família, meus amigos e todos aqueles que estiveram ao meu lado, cada um de sua forma, oferecendo apoio e carinho, a minha sincera gratidão.

RESUMO

A dissertação aqui proposta objetiva adentrar o universo das imagens que expressam os símbolos, conceitos, sentidos e significados que permeiam a morte, consagrando o artista diante do luto. Para tanto, proponho uma retomada da minha história perante a perda do meu pai, compartilhando memórias e sentimentos advindos deste momento, bem como as imagens - denominadas *Marcas da Morte* - produzidas por mim ao longo deste trabalho. Evoco também as primeiras obras que figuraram a morte durante a Idade Média, a partir dos anos 400, na Europa Ocidental, tais como *Ars Moriendi* e *Os Vers de La mort*, e obras que, pertencentes a outro tempo - como *Friso da Vida*, de Edvard Munch, engendrada na virada do século XIX para o XX, e o filme *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, produzido em 1972 - continuam representando a relação entre o homem e a morte, e possibilitando as análises propostas por esta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Imagem. Morte. Luto. Memória.

ABSTRACT

The thesis presented here intends to penetrate the universe of images that express symbols, concepts, senses and meanings that surround death, consecrating the artist in face of grief. In order to do so, I propose a recalling of my history of facing the loss of my father, by sharing memories and feelings that came from that moment, in addition to the images – named *Death Marks* – produced by me during this work. I also recall the first artworks that portrayed death during Middle Age, from the years 400, in Western Europe, such as *Ars Moriendi* and *Os Vers de La Mort*, besides works that, even though belonging to other times – such as *The Frieze of Life*, from Edvard Munch, created at the turning from the 19th century to the 20th, and the movie *Cries and Whispers*, from Ingmar Bergman, produced in 1972 – continue to represent the relationship between man and death, and to make the analysis proposed by this research work possible.

KEY WORDS: Art. Image. Death. Grief. Memory

LISTA DE IMAGENS

Figura 01	12
MUNCH, Edvard. <i>A Mãe Morta e a Criança</i> . 1897.	
Figura 02	19
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2017.	
Figura 03	26
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2017.	
Figura 04	36
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 05	38
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 06	40
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 07	42
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 08	44
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 09	46
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 10	48
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 11	50
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 12	52
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 13	54
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 14	56
VÉRARD, Antoine. <i>Ars Moriendi</i> . 1492.	
Figura 15	58
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2017.	

Figura 16.....	71
MUNCH, Edvard. <i>Primavera</i> . 1889.	
Figura 17.....	72
MUNCH, Edvard. <i>Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)</i> . 1885.	
Figura 18.....	73
MUNCH, Edvard. <i>A Dança da Vida</i> . 1899-1900.	
Figura 19.....	74
MUNCH, Edvard. <i>O Beijo</i> . 1897.	
Figura 20.....	76
MUNCH, Edvard. <i>Madonna</i> . 1894-1895.	
Figura 21.....	78
MUNCH, Edvard. <i>O Grito</i> . 1893.	
Figura 22.....	80
MUNCH, Edvard. <i>O Leito da Morte</i> . 1895.	
Figura 23.....	82
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2017.	
Figura 24.....	91
BERGMAN, Ingmar. <i>Gritos e Sussurros</i> . 1972.	
Figura 25.....	92
BERGMAN, Ingmar. <i>Gritos e Sussurros</i> . 1972.	
Figura 26.....	93
BERGMAN, Ingmar. <i>Gritos e Sussurros</i> . 1972.	
Figura 27.....	94
BERGMAN, Ingmar. <i>Gritos e Sussurros</i> . 1972.	
Figura 28.....	95
BERGMAN, Ingmar. <i>Gritos e Sussurros</i> . 1972.	
Figura 29.....	96
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2017.	
Figura 30.....	102
SANTANA, Maria Portes. <i>Marcas da Morte</i> . 2018.	

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	06
PRÓLOGO	09
INTRODUÇÃO	13
MEMORIAL.....	20
A MORTE COMO TRÂNSITO.....	27
A MORTE COMO LÓGICA	59
A MORTE COMO RETORNO.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
EPÍGRAFE.....	101
REFERÊNCIAS.....	103

PRÓLOGO

As imagens produzidas por aqueles que vivenciaram uma perda na família, em seu círculo de amigos, no ambiente de trabalho, ou em algum outro meio em que se relacionam comumente, me fazem refletir há algum tempo. Elas sempre me chamaram a atenção pelo estigma que carregam, sobretudo quando me levavam a pensar na possibilidade de vivenciar essa mesma experiência com os meus entes mais próximos.

Tais representações continuam me fascinando e despertando o meu interesse pelas histórias relacionadas à morte que as acompanham. Elas me fazem refletir sobre os comportamentos e as reações decorrentes desse processo e indagar se exercem alguma função na vida de seus criadores: se os auxiliam durante o estado de luto, se são os reflexos de seus questionamentos a respeito da vida e da morte, e se ali também estão expressas as suas memórias.

Esse caminho, portanto, fez-me enveredar pela pesquisa das imagens, pois percebo que estas podem estar encobertas de significados simbólicos¹ e que, a partir dos estudos propostos aqui, poderão auxiliar na análise das atuais indagações, substituindo-as por conceitos.

O interesse pelo tema é antigo, mas se intensificou quando, em 2012, perdi o meu pai. Durante o luto, produzi desenhos que serviram de intermediários entre a experiência que acabava de me ocorrer e o meu ponto de vista em relação à morte, que ganhou novo posicionamento e adentrou o universo mental de uma artista enlutada.

A partir de então, certas percepções se aprofundaram e se desdobraram. As indagações e os questionamentos hoje passam pelo crivo de uma experiência pessoal e também reverberam o meu estado mental após o luto, que reconhece e

¹ O significado de símbolo, neste contexto, remete à associação entre imagem e significado por meio de uma essência velada, de forma a prolongar o seu conceito. Tal perspectiva é desenvolvida por Mircea Eliade no livro *Imagens e Símbolos*, de 1996.

reforça o lugar do artista diante da poética da morte. Tais percepções ainda permeiam histórias, memórias e imagens de outros indivíduos que, em completude com as minhas, fomentam esta pesquisa.

Nessa nova busca, estudei imagens produzidas por artistas a partir da perda e do luto e, então, deparei-me atraída pela pintura *A Mãe Morta e a Criança*² (figura 01), de 1897, feita por Edvard Munch (1863-1944). Eu já havia tido contato com a obra e com a história deste artista em outras ocasiões e em outras discussões. Porém, a imagem que naquele momento me fascinava, também conseguia traduzir e expressar o universo mental que sempre me chamou a atenção, e que, mais tarde, eu também vivi. Sabia que havia ali, naquela relação que me comovia, as reminiscências da minha vivência.

A pintura de Munch reúne as percepções sensíveis de sua experiência com as diversas perdas que ele experimentou ao longo de sua vida. Mas a importância de tal imagem se materializa na presença da figura que aparece no primeiro plano e que cobre os ouvidos em um ambiente de angústia, dor e impotência diante da morte. A mulher desfalecida na cama relembra a sua mãe, que o deixou órfão aos cinco anos de idade, vitimada por tuberculose. A figura do primeiro plano, por sua vez, “é a pequena Sophie, na altura com seis anos de idade e um ano mais velha do que Edvard, pousando as suas mãos sobre os ouvidos para bloquear o grito silencioso e, no entanto, doloroso da morte”³. Era a pintura, portanto, que me recolocava diante de uma cena conhecida e vivida outrora por mim, e que mediava o meu interesse por investigar novas memórias.

² A pintura *A Mãe Morta e a Criança* pertence à obra *Friso da Vida* e ao tema *Morte*, que serão abordados no segundo capítulo desta pesquisa.

³BISCHOFF, 1997, p.56.

“Se alguma coisa não der certo, não fique revoltada”. Com esta frase, o meu pai se despedia de mim após uma visita que eu lhe fiz. Na ocasião, ele estava de passagem pela cidade do seu tratamento, hospedado no último quarto de um longo corredor de hotel. No dia seguinte, eu viajaria para outro estado em busca de um tratamento alternativo para ele: a medicina o enganara, não havia mais o que fazer, ele estava em estágio terminal. Dei-lhe o meu abraço, ouvi suas palavras e me pus a atravessar o longo corredor. Para cada passo, uma batida forte no coração. Para cada inspiração, um gole seco na garganta. Algo me dizia que seria a última vez que eu o veria. Antes de virar o corredor seguinte, olhei para trás. Lá estava ele: em pé, segurando-se com o apoio da porta, me olhando profundamente e com um sorriso no rosto. Retribuí o olhar, o sorriso e peguei o próximo corredor. Longe de sua vista, cobri os ouvidos na tentativa de calar o insistente pensamento que denunciava ser este o nosso último encontro. Fui embora. Viajei. Ele melhorou nos dias seguintes. Mas antes que eu pudesse voltar, ele se foi. Esta foi a última vez que nos vimos.



Figura 01

INTRODUÇÃO

Sigo adiante no estudo das imagens e vislumbro as constantes iniciativas do homem em se relacionar e se posicionar perante a morte e, inexoravelmente, perante a perda. O universo de textos e imagens produzidos na tentativa de exprimir tal relação é imenso e, por isso, permite trazer para esta pesquisa, um limite: somente adentrar parte do conteúdo imagético que consagra o homem diante da morte⁴.

Nessa perspectiva, recorro a um gênero de livro conhecido como *Ars Moriendi* ou *A arte de morrer*⁵, que compõe-se de escritos elaborados pelo clero ao longo do século XV, durante a Idade Média na Europa Ocidental, com os quais buscava-se transmitir orientações ao leitor cristão, para que ele pudesse se posicionar e escapar das tentações e desafios que poderia encontrar no momento da morte. Alguns desses textos foram traduzidos por Guillaume Tardif (1436-1492) e publicados em Paris no ano de 1492. Esta tradução é a que se faz pertinente na presente pesquisa, sobretudo por conter imagens feitas pelo desenhista francês Antoine Vérard (1485-1512) que reforçam e ilustram as orientações que ali se encontram, transmitem a potência da mensagem contida na obra e, especialmente, simbolizam as minhas inquietações enquanto acompanhava o padecimento do meu pai.

Ars Moriendi trata do tema da morte, que era recorrente na produção literária e plástica da sociedade medieval e que, pelo que pude observar durante esta pesquisa, continua sendo tema de diversos artistas ao longo dos tempos, se estendendo à contemporaneidade e, concomitantemente, ao meu trabalho plástico. Ao analisar as imagens contidas em *Ars Moriendi*, com seus moribundos em leitos, suas figuras religiosas, e seus seres sobrenaturais em torno dos enfermos, constato

⁴ ARIÈS, em seu livro *O Homem Diante da Morte*, de 1989, faz uma trajetória pela história da morte, abordando sobre as mudanças que ocorreram com a sua imagem e as que permaneceram inalteradas desde a Alta Idade Média até a contemporaneidade. Destaca ainda a complexa relação e as atitudes do homem frente à morte.

⁵ “Esses escritos denominaram-se *artes* ou *espelhos*, criaram uma longa tradição durante toda a Idade Média e início da Idade Moderna e se dirigiram para os mais diversos campos do saber. De onde conhecermos expressões como *arte de amar*, *arte de trovar*, *arte de cavalgar*, *arte de guerrear*, *arte de governar* e, é claro, *arte de morrer*” (MUNIZ, 2003, p. 02).

que tais fenômenos representam os mesmos rituais que ainda hoje se fazem presentes em algumas crenças religiosas do Ocidente.

Os rituais, meios pelos quais o homem medieval “domava a morte”, refletiam a relação “próxima e familiar”⁶ estabelecida na época e a aceitação desta ordem natural, ao representar o momento em que familiares, amigos e conhecidos podiam intervir em defesa daquela alma prestes a ser arrebatada. Desempenhavam, portanto, um papel importante na história do ser humano, que via em tais procedimentos a possibilidade de vencer a morte e viver a eternidade ao lado de Deus, no paraíso.

Na segunda fase da Idade Média, mais precisamente após o século XII⁷, os ritos ganharam mais dramaticidade. Reproduziam, por exemplo, o Juízo Final⁸ como o momento em que a consciência, agora individualizada, se responsabilizaria por sua defesa, cabendo apenas ao moribundo a demonstração de sua fé pela graça divina ou sua atração pelas últimas tentações. É o que se nota por meio da representação das figuras religiosas e dos seres sobrenaturais nas imagens citadas da obra *Ars Moriendi*.

A relação outrora próxima, familiar e domada pelo homem, com o tempo e as demandas de uma ciência que trabalha e avança na descoberta de diagnósticos e tratamentos, tornou-se distanciada. Atualmente, o homem usa os seus recursos para afastar a morte e, grande parte dos familiares, amigos e conhecidos sentem dificuldade em aceitar a sua chegada. Parte deste temor e receio está atribuída à crença que predomina no Ocidente de que a morte caracteriza o fim da vida na matéria⁹. Os rituais, portanto, são convocados na maioria das circunstâncias em que a morte já ocorreu, e não mais para esperar a sua aproximação. Contudo, continuam cumprindo o papel de orientar seus fiéis para a vida na eternidade espiritual.

⁶ ARIÈS (1989).

⁷ MUNIZ (2003).

⁸ ARIÈS (2003).

⁹ KOVÁCS (1992).

São esses ritos que vejo representados no momento dramático da hora final, que aparecem nas imagens de *Ars Moriendi* e reforçam o repertório imagético, também percebido por mim, nas obras dos artistas citados neste estudo, como Munch: há um sentimento intrínseco ao tema que se revela inquietante e movimenta a produção em abundância de obras que buscam expressá-lo. Minhas imagens, que denominei *Marcas da Morte*, conjuntamente, representam este sentimento, e mais do que a interpretação das etapas de uma vida que se dissipa - com a doença alojada nas mãos e pés manchados e inchados - o que é facultado a perceber na sequência dos meus desenhos, é a própria morte.

Nesse mesmo contexto, identifico também em *Gritos e Sussurros*, obra cinematográfica dirigida por Ingmar Bergman e lançada em 1972, a problematização dos sentimentos que permeiam a morte. Neste filme, eles são abordados tanto do ponto de vista da moribunda, quanto das pessoas que se relacionam com ela.

A obra trata da história de uma mulher em convalescença, que agoniza em gritos pelas dores de uma doença respiratória, em seu quarto, cujas paredes e chão são vermelhos. Duas de suas irmãs a acompanham e representam - por meio das relações que travam entre si, com seus cônjuges e com a própria enferma - as dificuldades éticas, morais e comportamentais relativas à grande parte dos seres humanos. A criada da família, por sua vez, que já perdera uma filha, é a figura que se doa completamente em cuidados e carinhos, transferindo seu sentimento maternal à moribunda e demonstrando a possibilidade, em termos de afeto, de aliviar a dor causada pela doença. “Mas, o afeto de Anna por Agnes é um oásis em meio a um ambiente hostil, em que os ressentimentos e ódios mal se disfarçam por trás das cortinas pesadas, dos gestos ritualizados, dos sussurros”¹⁰.

Agnes, que por meio de uma crise respiratória provocara uma sensação asfixiante no observador da cena, não resiste à doença e morre. A partir desse momento, Bergman cria a possibilidade da irmã morta interagir com aquelas que choraram sua morte. No entanto, a cena demonstra a aversão das irmãs frente à situação, pois

¹⁰ GUILHARDI, Hélio José; Madi, Maria Beatriz B. Pinho; Queiroz, Patrícia Piazzon e Scoz, Maria Carolina P. (Orgs.). Sobre Comportamento e Cognição - Expondo a variabilidade. Vol. 8. Santo André: ESETec Editores Associados (2001). S/p

rejeitam a possibilidade da volta da falecida. A criada Anna, demonstrando sua piedade, é quem - mais uma vez - acolhe aquela figura morta que ainda se comunica. Tal cena faz referência à Pietà de Michelangelo e recria “a dor que se esvai com a vida”¹¹.

Percebo que os sentimentos dos envolvidos representados pela trama descortinam as tensões associadas à chegada da morte. Afinal, o momento é dramático e desperta entre outros, medo, incerteza e saudade. A carga de emoção, portanto, se potencializa e influencia os comportamentos, tornando propícia a circunstância para reflexões, além de evocar o que *Marcas da Morte*, *Ars Moriendi*, Edvard Munch e Bergman trazem em comum: a possibilidade de sublimar os afetos mórbidos, transformando-os em imagens.

A morte sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns. Desde os tempos dos homens das cavernas há inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio.¹²

As reflexões propostas nesta pesquisa, portanto, perpassam a busca pela compreensão de como a arte cumpre o seu papel simbólico de reintegrar o tempo e o espaço, o outrora e o agora, a ausência e a presença, a vida e a morte e de como o artista, enlutado por perdas de diversas ordens, vive esse período e se restabelece, de que forma ele transforma a dor do luto em imagens e, assim, recompõe o seu ego¹³.

Tais questões se apresentarão, nesta pesquisa, divididas em quatro momentos. O primeiro trata-se de um memorial da minha trajetória e do meu processo criativo. Os

¹¹ GUILHARDI, Hélio José; Madi, Maria Beatriz B. Pinho; Queiroz, Patrícia Piazzon e Scoz, Maria Carolina P. (Orgs.). Sobre Comportamento e Cognição - Expondo a variabilidade. Vol. 8. Santo André: ESETec Editores Associados (2001). S/p

¹² KOVÁCS, 1992, p. 01-02.

¹³ Sigmund Freud, em *Luto e Melancolia* (2011), aborda a respeito das experiências fragmentadas de prazer relativas ao homem que serão responsáveis pela satisfação da libido e formação do ego. Segundo o autor, o luto descompensa o ego e, portanto, vencer a dor deste momento significa recompô-lo.

outros três, em companhia de títulos que metaforizam a morte e perpassam ideias que estão presentes em poemas brasileiros¹⁴, abordarão obras de outros artistas.

Inicialmente, em **Memorial**, compartilho as minhas memórias em relação à morte do meu pai, o processo de recuperação do luto e o meu olhar atual para esta história, reforçando o lugar do artista perante a pesquisa deste tema e justificando a escolha das obras que serão abordadas nos momentos sucessivos.

Em seguida, em **A morte como trânsito**, proponho uma análise das primeiras manifestações literárias e plásticas que expressam a relação do homem com a morte. Trago, para tanto, as obras *Ars Moriendi* e *Os vers de la mort*, ambas inscritas na tradição medieval da Europa Ocidental. Aqui, preconizo as abordagens propostas por Philippe Ariès (1981, 2004), Edgar Morin (1971), Paul Ludwig Landsberg (2009) e Maria Julia Kovács (1992), nas quais a imagem da morte e a sua relação com o homem ao longo dos tempos são citadas.

No terceiro momento, que intitulei **A morte como lógica**, elucido os princípios referentes ao estudo da memória, traçando um paralelo entre as pinturas feitas por Edvard Munch e as discussões intrínsecas a este conceito apresentadas por Walter Benjamin (1984), Francis Amélia Yates (2007) e Milton José de Almeida (2009). Ainda aqui, pretendo aproximar tais discussões às histórias contidas no livro *Lete – arte e crítica do esquecimento*, 2001, de Harald Weinrich, observadas como distensão da temática e que provocam o imaginário do observador no que tange ao assunto.

O quarto e último momento, **A morte como retorno**, é uma retomada do universo mental do artista enlutado e que busco interpelar com a abordagem de Sigmund Freud, a partir da obra *Luto e Melancolia*, de 2011¹⁵. Essa análise é subjacente às observações do comportamento humano no decurso do luto e do que decorre da

¹⁴ A escolha dos nomes partiu da leitura do ensaio *As metáforas da morte na literatura brasileira: um estudo à luz da lingüística cognitiva*, escrito pela doutora em lingüística Silvana Maria Calixto de Lima, em 2011.

¹⁵ *Luto e Melancolia* foi escrito em 1915 e publicado em 1917 pela primeira vez. A publicação utilizada nesta pesquisa é a de 2011.

perda de um ente próximo. Evoco também a obra *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, e busco associar a teoria freudiana estudada ao fazer artístico e ao conceito de simbolismo, versado por Mircea Eliade (1996/2008).

Dedico ao campo da Arte as considerações que se encaminham no decorrer de todo os tópicos, inferindo que a perspectiva que se constrói nesta pesquisa deriva da imagem. Para tanto, são basilares os livros, artigos, ensaios, dissertações, teses, filmes e imagens encontrados nas referências e na lista de imagens deste trabalho.



Figura 02

MEMORIAL

Dor, impotência, saudade. Arrependimento, desânimo, medo. Fragilidade, angústia, receio. Meu pai parou de respirar. Fechei os olhos e tive medo de abri-los em seguida. Alguém me balançava e pedia para reagir. Mas a voz desta pessoa se misturava com a do meu pai, pedindo para não me revoltar - caso a hora chegasse. Medo. A hora chegou. Eu não me revoltei. Mas eu não enxergava e nem ouvia. Outra pessoa tentou se aproximar tentando me ajudar. Mas meu pai também insistia em falar nos meus delírios, e era com ele que eu queria conversar e contar que eu me esqueci de pesquisar como sair da imobilidade caso a hora chegasse. Angústia. A hora chegou. Eu não me revoltei. E mesmo sem enxergar, sem ouvir e sem lucidez, eu cumpri a minha promessa. Eu não me revoltei. Mas tive medo.

Dor, impotência, saudade. Arrependimento, desânimo, medo. Fragilidade, angústia, receio. Tudo se misturava. Meu pai parou de respirar. E pela distância em quilômetros que eu me encontrava, soube da fatalidade por um telefonema. Fechei os olhos e depois de vários delírios, eu, que finalmente consegui abri-los e, achando que minha sanidade voltara, tentei ligar para ele. Dor. O telefone estava desligado. Então eu chorei. Chorei alto. Chorei como se estivesse sozinha. E todos à minha volta esperavam o momento de conseguir fazer algo por mim. Impotência. Eu chorava e a voz do meu pai se distanciava. Sua imagem embaçava. Mas finalmente pedi ajuda para sair dali. Levaram-me ao aeroporto. Não entenderam que o pedido requeria outras fugas. Fragilidade.

Dor, impotência, saudade. Arrependimento, desânimo, medo. Fragilidade, angústia, receio. Voei de volta para minha cidade. Enfrentei mais 300 longos quilômetros de chão e cheguei onde estaria o seu corpo. Receio. Ele estava com olhos fechados, certamente delirando. Será que também ouviu a minha voz? Será que chorou? Será que alguém tentou despertá-lo deste sono eterno? Angústia. Fitei a sua imagem coberta de flores, com aquela blusa azul clara de sempre. Que bom não ver um paletó! Ele não se movia. Parecia ter combinado comigo: não nos moveremos! Eu não me movi. Medo. E ele que não mais respiraria, ia poder dormir o seu sono

eterno. Angústia. Eu precisava acordar, ele não. Mas não acordei. A respiração me faltou por instantes, leve tonteira e chão. Desânimo. Mas fui reanimada, massagearam meus pés, alisaram meu cabelo. Eu não estava sozinha. Minha mãe me aguardava. Mas e ele? Quem o aguardava? Angústia.

Dor, impotência, saudade. Arrependimento, desânimo, medo. Fragilidade, angústia, receio. Por que não avisei que eu estaria sempre aqui? E se ele não encontrou ninguém? Arrependimento. Filha, ele sofria. Deixe-o ir. Deixe-o dormir. Deixe-o seguir. Receio. Fechei os olhos novamente. Seus braços magros, mãos manchadas e pés inchados visitaram meus delírios. Dor. Marcas da morte. Fragilidade. Meu pai parou de respirar, mas eu não. Saudade.

Imersa em lembranças que ainda hoje, cinco anos e meio após o seu falecimento, visitam a minha memória, desenhei as imagens que me marcaram ao longo do processo de enfermidade do meu pai: suas mãos e pés. Partes do corpo que, para mim, claramente denunciavam a sua doença respiratória.

O tumor maligno alojara nos pulmões comprometendo a oxigenação do seu corpo, por isso, extremidades dos dedos e pés permaneciam inchadas e cianóticas. A quimioterapia causava-lhe náuseas e então, mal conseguia se alimentar. Devido à fraqueza sentida, também não se exercitava e, por consequência, perdia massa corporal. Com o crescimento do tumor, o pulmão se expandiu e deslocou o coração, causando entre outros sintomas, muito cansaço. O tratamento não foi o suficiente para regredir o sarcoma e, pouco mais de três meses após a sua constatação, meu pai se despedia da vida.

Foi uma despedida dolorida. Por muito tempo tive dificuldade em expor os meus sentimentos, mas conseguia fazer desenhos que me acalmavam, expressavam pensamentos e amenizavam a saudade. Na ocasião, tais desenhos me renderam um projeto que mais tarde veio a ser o meu trabalho de conclusão de curso, na graduação, em 2014.

Desenhar ao longo do luto me trouxe o conforto da permanência de sua imagem física. Tocar o papel, esfregando o pastel seco, se aproximava de uma sensação similar a de poder também tocá-lo. Rever as suas fotografias - que foram usadas como referências imagéticas dos desenhos - era atestar o que vivemos e concomitantemente saber que eu poderia revisitar as lembranças quando a vontade aparecesse.

O contato com este projeto me auxiliou na recuperação do luto. Os desenhos assumiram a minha fala e, mais tarde, quando também fui capaz de escrever um texto de apoio a eles, percebi que as minhas considerações de filha e artista, finalmente se reuniam ali, naquele trabalho. Mas o tema não havia se esgotado e, para mim, era necessário explorar mais histórias, mais memórias, outros artistas, e o meu posicionamento atual, após vencer o luto.

O luto passou, a dor diminuiu, o medo se transformou, o desânimo foi vencido, mas a saudade continua como testemunha de que toda a nossa história sobrevive em minhas lembranças e anseia ser compartilhada. Vencer o luto significou vencer a mim mesma, substituir dor por saudade, recompor e seguir adiante. Depois dele, no exercício desta pesquisa, ao revisitar minhas memórias e construir novas imagens, constatei que não há mais espaço para o medo, nem para o receio ou para a dor de outrora. Meu pai se foi e, com isso, também se foram as suas dores físicas, as suas limitações, as suas náuseas, o seu cansaço e a sua cianose. Suas mãos e pés manchados e inchados não são mais uma realidade e povoam apenas os papeis, com lápis aquarelado.

Marcas da Morte, sequência de desenhos idealizados por mim no final de 2017, busca, portanto, expressar minhas memórias relativas ao processo da morte de meu pai. Os desenhos são representações da forma desfigurada de partes do seu corpo que permanecem povoando as minhas lembranças após o luto, e que se apresentam como testemunhas da sua enfermidade e da vida que se esvai.

A pele manchada, as mãos magras, os dedos e os pés inchados estão divididos em uma sequência de seis desenhos: recortes de três imagens da mão e três dos pés em diferentes posições e ocasiões. Utilizei suas fotografias como referência imagética, como ponto de partida para a criação das distorções e das manchas.

Recorrer à arte para expressar essa mistura de sensações e constatações é um artifício que inspira homens desde os tempos das cavernas¹⁶. A morte é um fato inerente às espécies vivas e é irreversível, por isso, causa receio, medo, insegurança e ainda movimenta crenças, percepções e sentimentos, que podem ser convertidos e manifestados em produções imagéticas, literárias, musicais, e assim por diante.

A relação entre o homem e a morte, portanto, foi travada desde que ele percebeu a sua finitude, encarando-a, a partir da Idade Média¹⁷, de forma figurada¹⁸. A morte

¹⁶ KOVÁCS (1992).

¹⁷ A Idade Média que esta pesquisa se refere é a ocorrida na Europa Ocidental, a partir dos anos 400.

assumiu uma imagem, e esta, era usada para ilustrar as histórias que abordavam o tema em questão: a caveira vestida sua túnica preta e segurando uma foice ocupou o imaginário dos homens que viam na sua representação, uma ameaça à vida.

As obras *Ars Moriendi* e *Os vers de La mort*, citadas na introdução desta pesquisa e que serão abordadas no capítulo seguinte, insinuam a chegada da morte e buscam conscientizar o leitor cristão da necessidade de se preparar para este momento. As duas obras expressam, para mim, a esperança de uma “boa morte”, a expectativa da existência de uma continuidade após o cessar da matéria, sensação esta que povoou os meus delírios enquanto eu recebia a notícia de que a morte havia chegado para o meu pai.

As obras proferidas abordam o processo pelo qual a alma dos moribundos atravessa, bem como o que permanece entre os vivos: simultaneamente com a esperança que brota de um porvir para alguns, o que permanece é um espaço vazio, contudo, preenchido de memórias. Estas contribuem para a recuperação dos que ficaram, e são as provas de que as histórias permanecem vivas e são testemunhas de um passado.

A pintura *A Mãe Morta e a Criança* - feita por Munch e mencionada no prólogo desta pesquisa - despertou em mim as reminiscências da minha experiência com o meu pai. Reconheci-me na figura pintada, que enfrentou dores, medos e receios semelhantes aos meus e, a partir desta sinestesia, compreendi que expressar-se, mais do que compartilhar algo, significa oferecer a oportunidade ao outro de se reconhecer na sua história.

Edvard Munch, por meio da confecção do seu *Friso da Vida*, sequência de pinturas da qual *A Mãe Morta e a Criança* faz parte e que abordarei no terceiro capítulo desta pesquisa, expressa a retomada de suas vivências, delegando às suas pinceladas e ao seu vigor técnico, todos os pormenores da sua relação com a vida e com a morte. O artista viabiliza, com a iniciativa desta obra, a figuração dos seus sentimentos,

¹⁸ MEGALE (1996).

reorganizando memórias, reintegrando ausências e provocando no observador de suas imagens reflexões relativas ao tema.

Outra obra que suscita em mim o reconhecimento da minha história é o longa metragem também citado na introdução desta pesquisa *Gritos e Sussurros*, produzido por Ingmar Bergman. O filme amplia o olhar para a enfermidade e a chegada da morte, expondo as sensações do moribundo, bem como as das pessoas que o acompanham. A doença respiratória abordada e sua representação asfixiante me despertam angústia, medo e dor, as mesmas comoções que outrora eu vivi enquanto acompanhava a tentativa de sobrevivência do meu pai, que também enfrentou uma doença respiratória.

No filme, assim como na minha história, o óbito acontece. Deixar-se imergir neste processo é o que propicia o aprendizado de relações e atitudes que podem ser travadas diante da morte. O artista que se permite sublimar os sentimentos e expressá-los tem mais condições de recuperar-se e seguir triunfante.



Figura 03

A MORTE COMO TRÂNSITO

*Quando eu morrer... não lancem meu cadáver
No fosso de um sombrio cemitério...
Odeio o mausoléu que espera o morto
Como o viajante desse hotel funéreo. (...)
Ei-la a nau do sepulcro – o cemitério...
Que povo estranho no porão profundo!
Emigrantes sombrios que se embarcam
Para as plagas sem fim do outro mundo.¹⁹*

O poema *Quando eu morrer*, escrito por Castro Alves²⁰ em 1869, reflete uma das concepções de morte que prevalece no Ocidente e que se caracteriza como o “fim do ciclo da vida”²¹. Tal concepção é correspondente à ideia da morte enquanto trânsito ou viagem, como sugeriu o título deste capítulo, e também aparece nos versos do poeta brasileiro do qual me aproprio para iniciar as discussões que se seguem.

A morte como trânsito, ou a morte é o fim de um ciclo são expressões que provocam algumas implicações²². A primeira delas é a referência ao viajante: o morto que encerrou a sua experiência na vida e, portanto, o seu ciclo chegou ao fim. A morte, nesta perspectiva, é uma viagem sem volta, “um ponto de partida sem retorno”, o que leva às outras implicações abordadas: “a existência de pontos de partida, a existência de meios de partida e a direção da partida ascendente ou descendente”.

¹⁹ ALVES, 1896 APUD LIMA, 2011, p.113.

²⁰ Castro Alves (1847-1871), poeta brasileiro nascido na Bahia, pertencente a terceira fase do movimento romântico no Brasil. O ponto de transição para a terceira fase seria o ano de 1870, quando publica *Espumas Flutuantes*. Em linhas gerais, o Romantismo pode ser visto como uma rejeição aos preceitos de ordem, calma, harmonia, equilíbrio, idealização e racionalidade que eram próprios do Classicismo e do Neoclassicismo. Entre as atitudes características estão: apreciação da natureza; exaltação da emoção em detrimento da razão; exame metódico da personalidade humana; preocupação com o gênio, o herói, e o foco em seus conflitos interiores; nova visão do artista como criador individual supremo; ênfase na imaginação como ponto de partida para experiências transcendentais; interesse pelas origens históricas e culturais da nação; predileção pelo exótico, estranho, oculto, monstruoso, doentio e até satânico. ROMANTISMO . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo12163/romantismo>>. Acesso em: 13 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Acesso em 13/07/2017

²¹ LIMA (2011).

²² IDEM (2011).

Nos versos citados, por exemplo, a autora se refere à partida do morto como sendo descendente, afinal, “o povo estranho [mortos] está no porão profundo [cova]”²³.

A visão da morte que prevalece no Ocidente, portanto, demonstra a percepção do homem concernente à sua finitude: sua vida é compreendida como uma viagem com início, meio e fim; o que significa, em geral, a ruptura definitiva e irreversível deste processo, e suscita medo e desejo de ocultar a aproximação desta partida sem volta²⁴. O ocultamento é, então, um mecanismo de defesa empregado pelo homem na intenção de se proteger do medo e da dor causados pela morte. Tal atitude, que abrange medidas “psicológicas e culturais” como a “negação, repressão, intelectualização e o deslocamento”²⁵, também reflete o comportamento ocidental e a tradição que perpetuamos.

A consciência humana sobre sua mortalidade é universal²⁶. No entanto, cada cultura personifica a morte de acordo com a sua compreensão do fato e proclama sua atitude diante das suas experiências. Atitude esta, que Philippe Ariès (1989) corrobora ao propor que o homem mantém um procedimento em revide aos acontecimentos que lhe despontam.

Ariès, sem intenção de adentrar a ciência da psicologia, que também não é o foco desta pesquisa, ingressa no estudo da morte e contribui para o entendimento da relação que existe entre o homem e o seu perecimento físico. Para tanto, ele resgata a imagem da morte e a relação concebida desde a Alta Idade Média, em torno do ano 400, na Europa Ocidental, até a contemporaneidade e discorre sobre as mudanças que se sucederam entre tais períodos, o que é corroborado por Kovács (1992): “A questão da vida após a morte sempre foi uma preocupação universal do

²³ LIMA, 2011, p. 113.

²⁴ KOVÁCS (1992).

²⁵ KOVÁCS, 1992, p.03.

²⁶ KOVÁCS (1992).

ser humano e, de alguma forma, determina a maneira como o homem reagiu diante da morte durante toda a História”.²⁷

A imagem da morte na cultura ocidental, durante o período citado da Idade Média, pode ser analisada a partir de um dos primeiros registros que se tem desta relação: a obra *Ars Moriendi*²⁸ (figuras 04 a 14), que se inscreve na categoria de escritos didáticos da época, denominados “artes ou espelhos”²⁹ e informa sobre a crença vigente até então.

Os textos e as imagens que compõem tais escritos, resultantes da codificação dos conhecimentos em vigor e que representam e expressam o momento da morte, suscitam a necessidade de se preparar para a sua chegada, informando com naturalidade ao aprendiz sobre o procedimento ideal para enfrentar o momento e garantir a paz eterna. Esses textos, distribuídos em sermões, parábolas e histórias, expressam o conhecimento que pertencia ao clero e aponta para as questões que envolviam o destino da alma dos moribundos, iniciando-se com as seguintes perguntas:

Quem será meu amigo leal, meu porto seguro no último combate, na hora difícil de separação do meu corpo? Quem me ajudará, então, quem falará ou responderá por mim? Quem me libertará quando eu for chamado diante do terrível julgamento do Soberano Senhor, quando os inimigos me rodearão de todos os lados e me acusarão de muitas formas, quando se esforçarão para me jogar ao fogo do inferno eterno, quando precisamente minha consciência e minhas obras testemunharão contra mim?³⁰

²⁷ IDEM, p.13.

²⁸ Obra de autoria anônima citada na introdução deste trabalho.

²⁹ MUNIZ (2003).

³⁰ Qui será mon loyal ami, mon fiable secours à mon dernier combat, à la difficile heure de ma séparation de mon corps? Qui m’ aidera lors, qui parlera ou répondra pour moi? Qui me délivrera quand je serai appelé devant le très épouvantable jugement du Souverain Seigneur, quand les ennemis m’ environneront de toutes parts et m’ accuseront de maintes façons, quand ils s’ efforceront de m’ entraîner au feu d’ enfer éternel, quand ma conscience précisément et m’ es oeuvres rendront témoignage contre moi?

MUNIZ (2003). Disponível em:

http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/407/342 Acesso em 20/06/2017. Tradução de Ana Luiza Rocha do Valle em 25/07/2017.

Tais indagações demonstram o temor ao julgamento comandado por Deus, à acusação dos inimigos, à atração pelas tentações do diabo e ao destino das almas. Havia também a crença relativa ao papel da consciência do indivíduo e do seu merecimento moral como testemunhos durante esse processo de julgamento. Pela filosofia cristã vigente no período referido, se o moribundo tivesse praticado algum pecado capital ao longo de sua vida, tais como: luxúria, avareza, ira, gula, preguiça, orgulho ou inveja, não receberia a misericórdia de Deus e seu destino não seria o paraíso - tão desejado pelos fiéis que temiam o inferno. Entretanto, as figuras celestiais o protegeriam nesse momento de acusação, apoiando o moribundo a resistir perante as forças do diabo e possibilitando o resgate de sua alma³¹.

O homem medieval mantinha, dessa forma, uma relação “próxima e familiar”³² com a morte. Era comum se falar sobre ela, aprender a vencê-la, intuir a sua aproximação, perceber seus sinais físicos e sobrenaturais, bem como anunciá-la. Ariès exemplifica esse contexto com a *Canção de Rolando*, a *Távola Redonda* e os poemas de *Tristão* que buscam dar enfoque a tal momento. Nestes exemplos, antes do homem morrer, morria o herói, o cavaleiro que, por meio de um pressentimento do que estaria prestes a ocorrer, tinha tempo de fazer a anúncio de seu óbito com declarações, despedidas, orações e também preparar os seus próximos para o processo que se aproximava: “Olhou para o céu e pronunciou como pôde... Ah, senhor Deus... acudime porque vejo e sei que chegou o meu fim”³³.

Ao analisar os trechos acima percebo que, da mesma forma, *Ars Moriendi* focaliza a morte, demonstrando a familiaridade medieval com o assunto, descrita por Ariès. As onze imagens que intercalam os textos também expressam os rituais que se destinavam a resguardar o moribundo.

Tais imagens se dividem didaticamente de forma alternada: ora abordando as tentações do diabo, ora trazendo os seres celestiais apoiando o moribundo. A última

³¹ IMHOF (1996).

³² ARIÈS (1989).

³³ ARIÈS, 1989, p.07.

imagem (figura 14), por sua vez, representa o final feliz no qual o anjo, personificado na figura de uma criança nua, recebe a alma para viver eternamente ao lado de Deus³⁴.

As ilustrações trazem a representação do moribundo deitado no leito de morte, sempre em idade próxima aos quarenta anos, na intenção de que qualquer homem - do mais novo ao mais velho - se identificasse com aquela figura. O ambiente também acolhe os seres diabólicos e celestiais anteriormente mencionados, que se relacionam com o homem acamado: ora expressando a mensagem relativa à acusação, ora expressando a salvação.

As xilogravuras numeradas um, três, cinco, sete e nove ilustram as cinco grandes tentações já mencionadas. Terríveis rostos diabólicos cercam o moribundo por todos os lados. Eles mostram ao moribundo seu registro pessoal de pecados e desfilam diante dele todas suas malfeitorias. Tendo praticado o perjúrio, o adultério, a miséria, a bebedeira, a comilança, o roubo ou o homicídio não lhe seria concedida a misericórdia de Deus. Estes rostos diabólicos ainda fariam apelos a vaidade do moribundo, o lisonjeariam, recordando-lhe de seus feitos na vida, de suas honras, de seu heroísmo e de sua fama. Far-se-ia menção a todos seus bens com o fim de distraí-lo das tarefas essenciais para uma morte digna da benção de Deus. As imagens correspondentes nas xilogravuras dois, quatro, seis, oito e dez, no entanto, mostram as forças celestiais se apressando em ficar do lado do moribundo: anjos, santos e a Santíssima Trindade. Estas forças o apoiariam na sua luta pela salvação. Com a ajuda delas, ele resistiria cinco vezes. Depois, faleceria. A décima-primeira xilogravura mostra o final feliz. Um anjo se prontificava em receber a alma falecida, na forma de uma pequena criança nua, e de conduzi-la ao esplendor celestial de Deus³⁵.

Ars Moriendi era repassada à sociedade para que todos tivessem acesso àquele conteúdo. Servia como “um espelho” onde eram “refletidas as ações corretas a se tomar no momento da morte”³⁶. Entretanto, a obra referida não era a única que transmitia tal conhecimento e nem foi a primeira³⁷. Antes dela, o poeta francês Héllinand de Froidmont escreveu *Os vers de La mort* ou *Os Versos da Morte*,

³⁴ IMHOF (1996).

³⁵ IDEM, p.32.

³⁶ MUNIZ, 2003, p.06.

³⁷ MUNIZ (2003).

primeira obra literária a expressar a morte como uma personagem, tal como era reconhecida na época: um esqueleto armado, ora a pé ou a cavalo em busca da alma do moribundo³⁸. A imagem da morte “tornou-se comum a nosso universo mental, sob a forma dominante do esqueleto empunhando a foice”³⁹, e continua habitando o imaginário do nosso tempo.

A obra literária do poeta francês - escrita entre os séculos XII e XIII⁴⁰ - traz a mesma orientação abordada por *Ars Moriendi* e reforça a ideologia cristã da época. Héllinand de Froidmont prega, para tanto, o receio que se deve ter a Deus, na intenção de demonstrar a importância de converter-se.

O poeta expressa, por meio de cinquenta estrofes, a sua experiência pessoal e as suas observações frente às condições do seu século: os excessos materiais, a divisão de classes, a inversão de valores, o abuso do poder. Canta, assim, o seu amor anteriormente profano e a sua nova vida, que passou a ser de devoção e renúncia, tal como ele aconselha que deva ser a vida de seus contemporâneos, afinal, segundo o poeta, a justiça divina chega para todos. Ele mesmo, como narra Braet e Verbeke (1996), também teria passado próximo à morte e, por isso, escreve com tanta propriedade os seus ensinamentos:

(Assim praza a Deus (que o coração me deu
Que isto seja como prometi
Que lhes dê longa vida e a graça de
De viver bem todo o seu tempo...)
(Morte, vai buscar aqueles que cantam o amor
E que de vaidade se vangloriam
Como fazem aqueles que por isso te encantam
Inteira e fora do mundo se colocam,
Para que não possas derrubá-lo.
Morte, tu não sabes encantá-lo,
Àqueles que teu canto costumam cantar
Gerando neles o temor de Deus.)⁴¹.

³⁸ “A morte toma aparência de estranha personagem armada ora com uma clava, ora com uma foice, atirando ora uma pedra com a funda, ora uma rede, armando um laço ou atizando com agulhão envenenado. Ela maneja singularmente seus instrumentos a pé ou a cavalo”. (MEGALE, 1996, p.09).

³⁹ MEGALE, 1996, p.09.

⁴⁰ BRAET e VERBEKE (1996).

⁴¹ FROIDMONT apud BRAET e VERBEKE, 1996, p.211.

Desde os anos 400, na Europa Ocidental, o homem da Idade Média dedicou-se a naturalizar a imagem da morte, divulgando sua chegada como ordem da natureza e ressaltando a importância da conversão ao cristianismo para a última prova que ao moribundo cabia vencer. A aceitação desta ordem natural permitiu ao homem manter uma relação de aproximação e domínio da morte, estabelecendo, para tanto, os seus rituais.

Durante a segunda fase da Idade Média, da qual *Ars Moriendi* e *Os vers de La mort* pertencem, a relação estabelecida entre o homem e a morte continua se caracterizando como próxima, familiar e domada. Entretanto, ela também é reconhecida por meio da dramaticidade encontrada nos rituais. Isto acontece porque, com o tempo, esses mesmos rituais passaram a mostrar o Juízo Final como o momento definidor do destino das almas e, para conseguir viver eternamente no reino de Deus, era necessário contar com a consciência⁴². A cerimônia que um dia fora de caráter público passa, portanto, a ressaltar a importância da individualização, atribuindo ao sujeito a responsabilidade de seus atos.

A naturalidade com a qual o homem medieval se relacionou com a morte traduz uma conduta que se modificou com o tempo, chegando à contemporaneidade com reajustes comportamentais. A relação até então domesticada e próxima atualmente se faz incomum e, o que se percebe, é o seu afastamento do cotidiano, das intuições, dos diálogos e dos leitos dos indivíduos. A relação tornou-se “selvagem”, uma vez que deixara de ser “domada”⁴³.

O medo deste fim de ciclo não é mais encarado como outrora. No entanto, mesmo que a relação tenha se transformado e esteja mais afastada, continua sendo “a certeza que configura a vida e o pensar”⁴⁴ dos homens. E, portanto, ainda impulsiona a necessidade de ritos perante a sua invasão. Tal abordagem também é estudada em Kovács (1992). Para ela:

⁴² ARIÈS (2003).

⁴³ ARIÈS, 1989, p.31.

⁴⁴ LANDSBERG, 2009, p.11.

Todas as culturas personificam a morte de forma diferente, e elaboram variadas magias contra a sua intrusão. Combatemos a morte com a nossa linguagem, com amuletos e talismãs, transcrevemos nossos sinais e símbolos em diversos materiais, juntamo-nos em cerimônias formais para romper as suas redes. Quando dançamos e cada parte de nosso corpo tem sua função no rito, nos escondemos sob máscaras e vestimentas de poder contra a morte, reunimos substâncias sagradas para criar imunidade ao seu toque, oramos, jejuamos e nos retiramos em cavernas escuras e sombrias. Uma caligrafia persistente se mistura aos mistérios não previstos.⁴⁵

Nesta perspectiva, compreendendo que o homem reage e se posiciona frente à chegada da morte e, subsidiada pela abordagem trazida por Morin (1970), observo que há uma tendência do homem em se organizar diante do que foi desarranjado. Essa teoria desconstrói a relação com o óbito e propõe que a sociedade se sustenta enquanto “organização, pela morte, com a morte e na morte”. É necessário, portanto, que a morte de um próximo aconteça para que o vivo, paradoxalmente, prossiga sua existência e frutifique. “A vida funciona com a desordem, tolerando-a, servindo-se dela e combatendo-a simultaneamente, numa relação ao mesmo tempo antagonista, concorrente e complementar” ⁴⁶.

Compreendo também que os ritos, neste contexto, configuram-se como o reflexo desta tendência⁴⁷, favorecendo a ligação entre a vida e a morte e destinando-se a proteger e assegurar o destino das almas, bem como, a transmissão do conhecimento dos antepassados às novas gerações: quando chega a hora e a morte arrebatava a alma do moribundo, o que permanece entre os vivos é um espaço vazio, entretanto, cheio de memórias. A morte vincula-se, portanto, à essência da vida e se apresenta como “presença ausente”⁴⁸.

Por entender que o estudado até aqui pôde permitir criar subsídios para a compreensão das discussões que serão propostas no terceiro momento desta pesquisa - **A morte como lógica** - seguirei este percurso, buscando elucidar os

⁴⁵ KOVÁCS, 1992, p. 29.

⁴⁶ MORIN, 1970, p. 10.

⁴⁷ KOVÁCS (1992).

⁴⁸ LANDSBERG (2009).

princípios referentes ao estudo da memória e as discussões intrínsecas a este conceito.

Para subsidiar a continuidade do estudo ainda relativo ao capítulo - **A morte como trânsito** - trago a seguir as minhas descrições grifadas em itálico das histórias contidas nas imagens da obra *Ars Moriendi*. Minhas narrações e traduções foram baseadas nas leituras feitas em relação a esta categoria de escritos, mas principalmente, na minha própria observação das cenas.

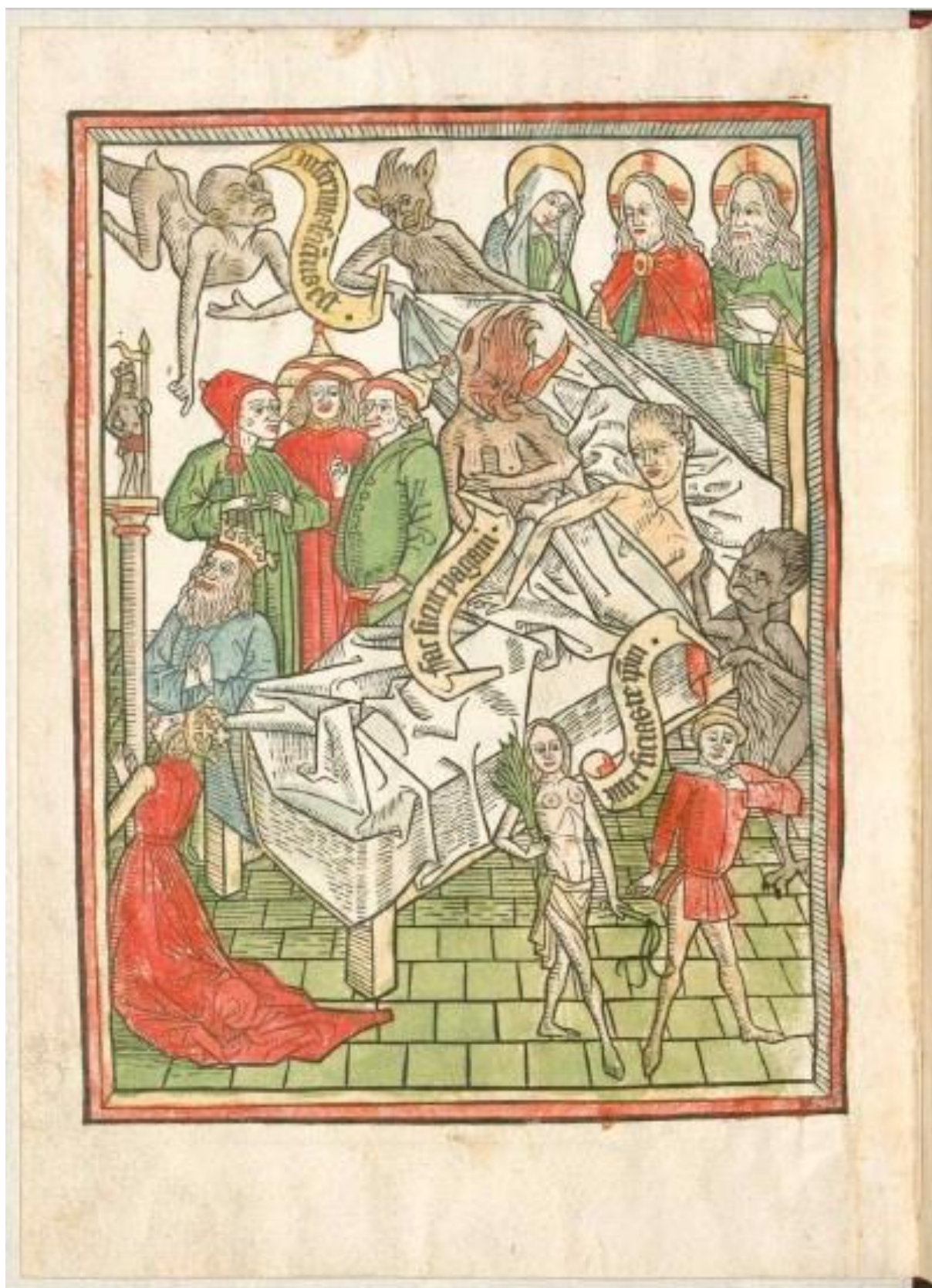


Figura 04

O moribundo está deitado em seu leito de morte. Sua feição demonstra a angústia que ele sente ao receber as visitas de seres sobrenaturais que, enfim, confirmam a chegada do seu arrebatamento. Figuras diabólicas o perturbam expondo flâmulas com escritos que denunciam suas más inclinações ao longo da vida: faliu como homem! Foi desonesto! Era maledicente! Também puxam o seu cobertor, na tentativa de desnudá-lo, numa demonstração de que ele não tem chances para o sossego enquanto atravessa sua passagem. Três divindades, representadas por suas auréolas, observam a cena do alto. Um deles segura um livro, os outros dois parecem esperar a hora de depor e contribuir para salvar aquela alma. Contritos, demonstram estar em prece. Outras figuras estão presentes no quarto e parecem representar as relações interpessoais do enfermo. Duas delas estão em posição de oração, voltadas a uma imagem que se ergue de um totem; as outras conversam enquanto compõem o ambiente atormentado que, por fim, espelha a angústia que parece emergir do moribundo. As figuras diabólicas estão representadas por uma cor escura, enquanto vemos mais cores nas outras; o que me faz crer que, enquanto aquelas mostram o lado sombrio da morte, as coloridas representam a possibilidade de salvação, numa expressão da dualidade e do paradoxo que acompanha o momento da morte. As imagens sequenciais desta história, também me remetem às obras de Munch e ao filme “Gritos e Sussurros” de Bergman, que serão analisados nos capítulos à frente. É como se prenunciassem a temática e as imagens presentes nestes trabalhos.



Figura 05

O moribundo agora fixa o seu olhar numa figura divina com asas e vestes longas, que segura uma flâmula diante dele. O conteúdo da flâmula parece depor a favor do moribundo: ele se arrependeu! E, neste momento, os seres diabólicos, que outrora dominavam a imagem, estão jogados ao chão juntamente com suas flâmulas de acusação de outrora. Isso pode ser percebido pelo aumento do número de figuras divinas que, com feições de compaixão, piedade e amor, se aproximam do moribundo. É como se a energia de luz advindas deles, arrebatassem as forças das figuras diabólicas que, portanto, estão caídos e em menor número.

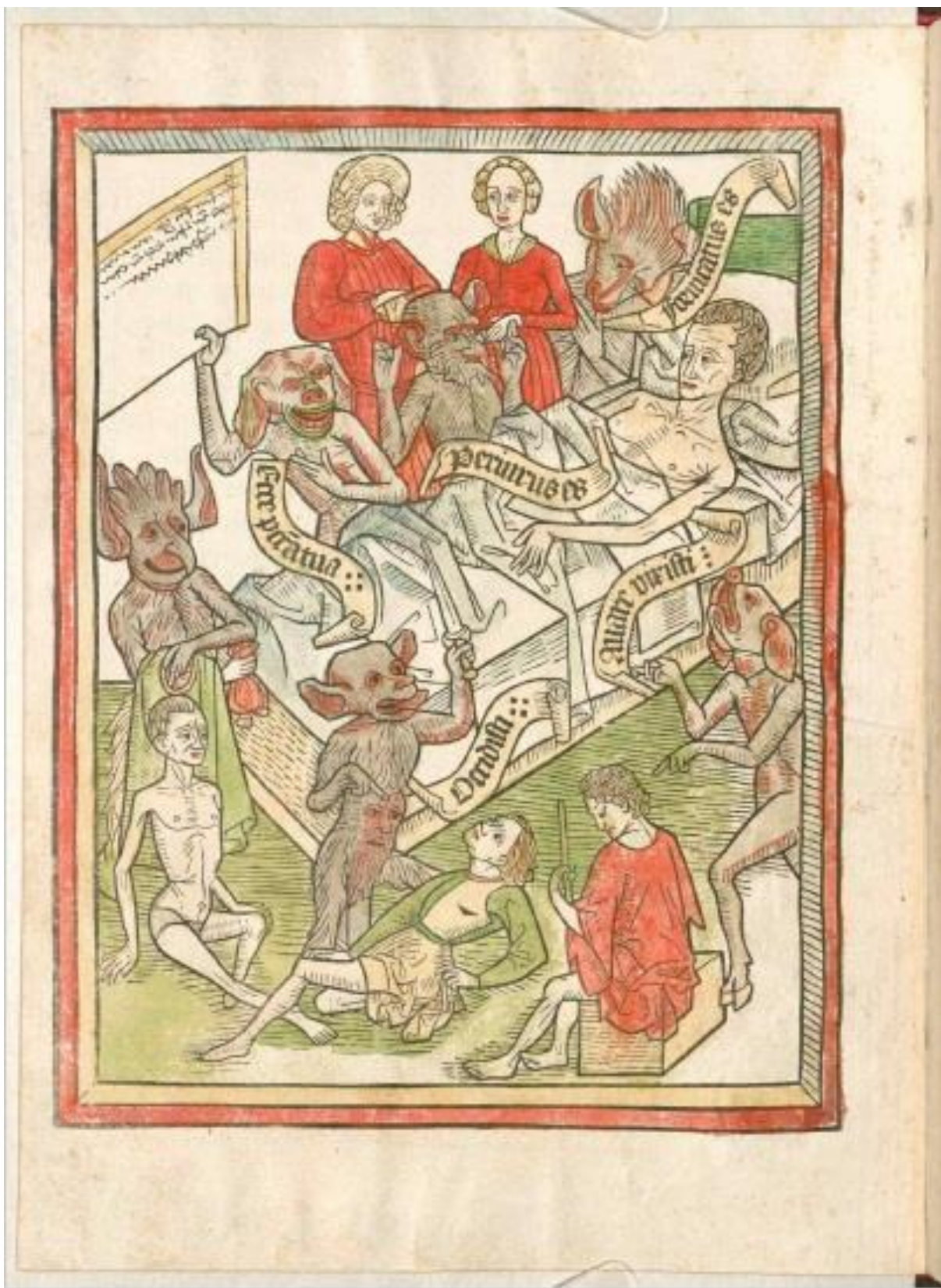


Figura 06

Aqui, os seres diabólicos novamente dominam a cena e espalham-se por todo o quarto do moribundo, que permanece imóvel e abatido em seu leito de morte. Tais seres continuam a agitar suas flâmulas e um deles ergue triunfante um quadro. Pelas feições que apresentam, me fazem crer que são inscrições com denúncias e acusações detalhadas do malfeito. Sem a presença das divindades - que antes compunham e dominavam a cena, fortalecendo o doente e aqueles que parecem ser familiares e amigos - as feições dos presentes são de angústia e impotência diante daquela força diabólica, que impede a aproximação dos mesmos daquele leito de morte e do próprio moribundo.

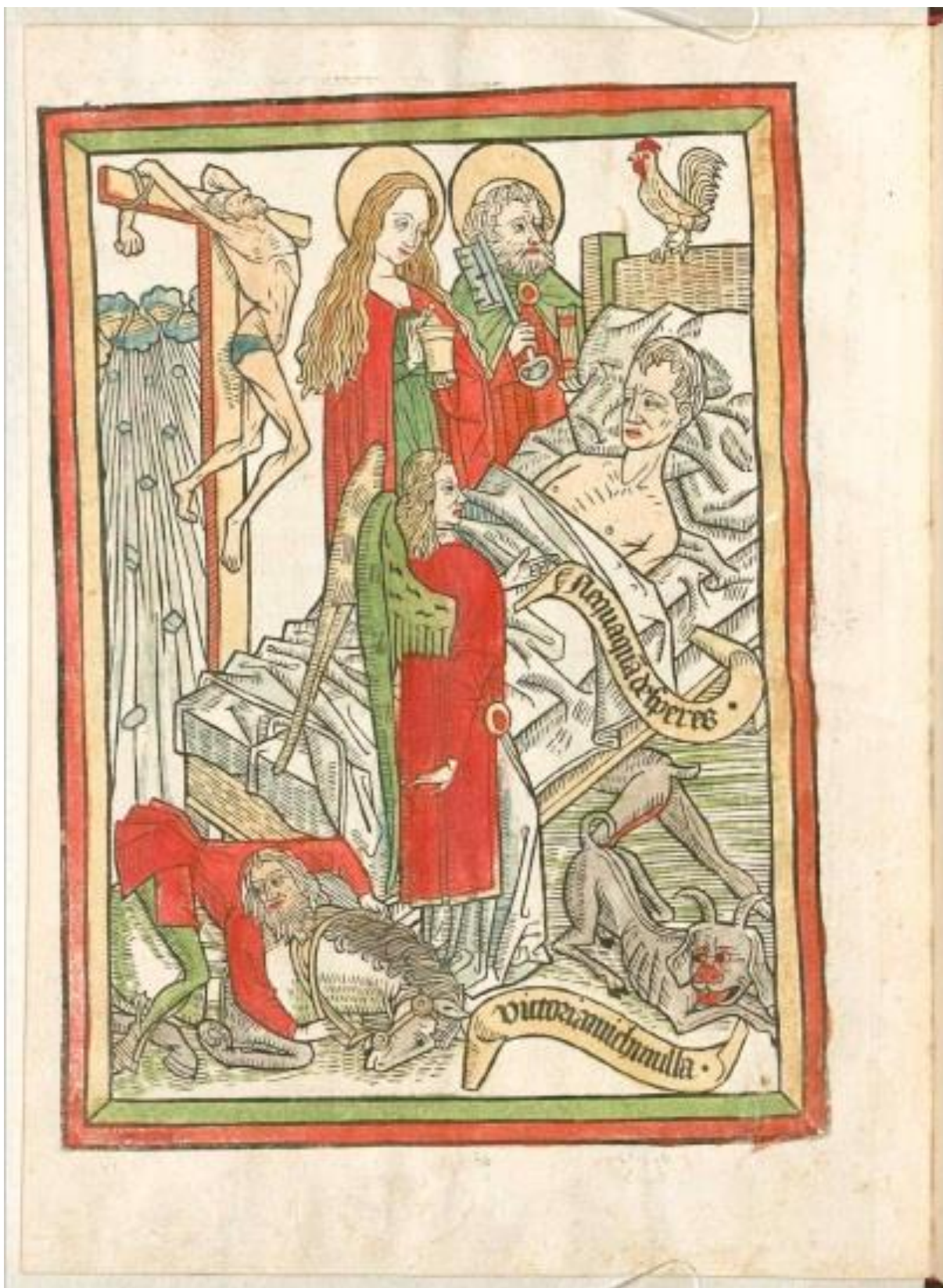


Figura 07

A disputa entre o Bem e o Mal se instaura e, nesta imagem, são os seres divinos que novamente se aproximam do enfermo, afastando os diabólicos que, agora, são em menor número. Pousado na cabeceira do leito, um galo parece prestes a cantar e anunciar o tempo da travessia que se aproxima. No plano de fundo, um homem é crucificado, imagem que, certamente, se refere ao Cristo. Fazendo companhia ao ser diabólico - que se encontra derrotado no chão - um homem e seu cavalo se abaixam, numa atitude que remete ao respeito pelas figuras divinas que ali se encontram. O semblante do moribundo, mesmo diante da força dos seres divinos, ainda é de angústia.



Figura 08

Figuras femininas entram em cena para cuidar do doente. O moribundo que até então parecia passivo às circunstâncias, desta vez, levanta a sua perna derrubando as flâmulas de acusação, numa atitude que remete à vontade de reagir e tomar a frente das situações que o cercam. Ao mesmo tempo, um ser diabólico aparece para causar temor tanto ao moribundo, quanto às pessoas que ali se encontram. O ambiente é, mais uma vez, o reflexo do medo. A desordem, enfim, parece dominar a cena, que simbolicamente é retratada com uma mesa tombada e alimentos espalhados pelo chão.



Figura 09

Os seres divinos de hierarquias diferentes, simbolizados por auréolas específicas, se aglomeram em volta do leito de morte. Nas mãos, objetos são apresentados ao moribundo que, por sua vez, levanta a mão em direção a um desses seres. Há a possibilidade de que a intenção seja receber os objetos ou ser abençoado através deles, num possível ritual fúnebre. Em estertor, pelo chão, dois seres diabólicos se debatem: o medo de outrora que pertencia ao doente, familiares e amigos, parece ter sido transferido a eles.



Figura 10

Com feições compadecidas, mais afastados do leito, os seres divinos observam os seres diabólicos se levantarem e tomarem novamente a cena. São estes que agora dominam o ambiente, oferecendo coroas, como símbolo de poder, a tentar o moribundo. Divindades, seres diabólicos e humanos, cada qual com suas flâmulas, aguardam o posicionamento do doente diante da morte que se aproxima. É a hora da escolha entre o Bem e o Mal.



Figura 11

A imagem que agora se apresenta é a da vitória das divindades sobre os seres diabólicos, que foram arrebatados em chamas, ao chão. Com feições acolhedoras e serenas, os seres divinos dominam a cena e ladeiam um pássaro, que também porta uma auréola. A imagem simboliza, provavelmente, o divino espírito santo, da tradição cristã ocidental. Em destaque, uma divindade com trajes vermelhos, símbolo - também cristão - de poder, em meio às outras que trajam o verde, aponta para os seres diabólicos, que diante dessa força, estão caídos. O moribundo, por sua vez, com feições mais serenas, parece se entregar à morte.

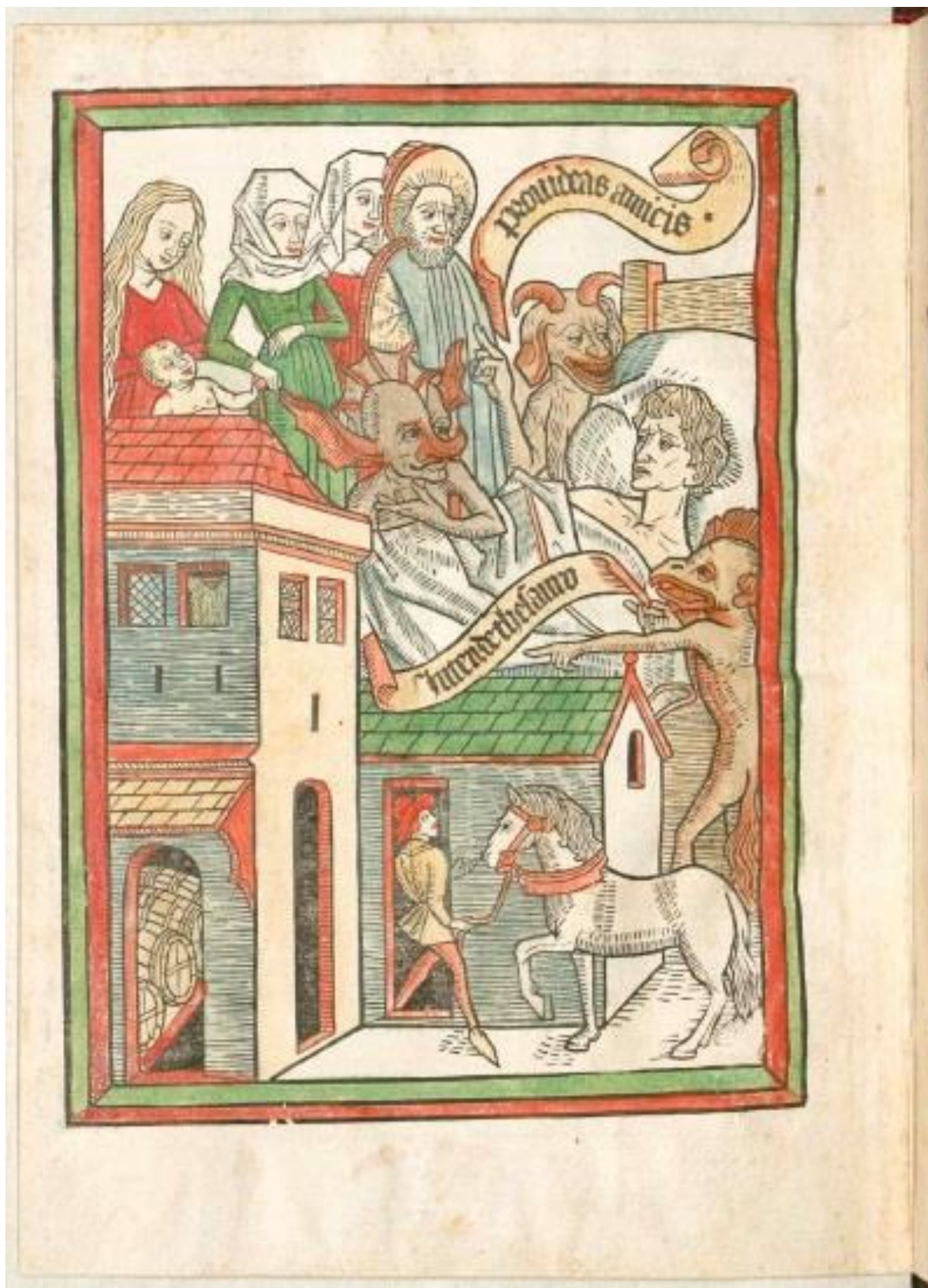


Figura 12

O cenário, por fim, se modifica. Na imagem que me é apresentada, vejo novamente o leito de morte, mas dessa vez, ele abriga o moribundo em meio a uma paisagem urbana, me fazendo pensar que provavelmente seja um sonho ou uma memória. Em frente a uma das casas, um homem está com seu cavalo. Ao lado, uma porta aberta possibilita vislumbrar objetos que se assemelham a barris. Os seres diabólicos estão em volta do leito e apontam para a flâmula que acusa o moribundo de ser consumista. Mais uma vez, parecem tentá-lo, mostrando-lhe valores materiais: casa, cavalo, vinho. Mais afastados do moribundo estão pessoas e, entre elas, uma criança. Observam passivamente o moribundo: todos parecem aguardar a vez de destilar suas intenções e aguardam a decisão do moribundo que, com expressão cansada, também observa a cena.

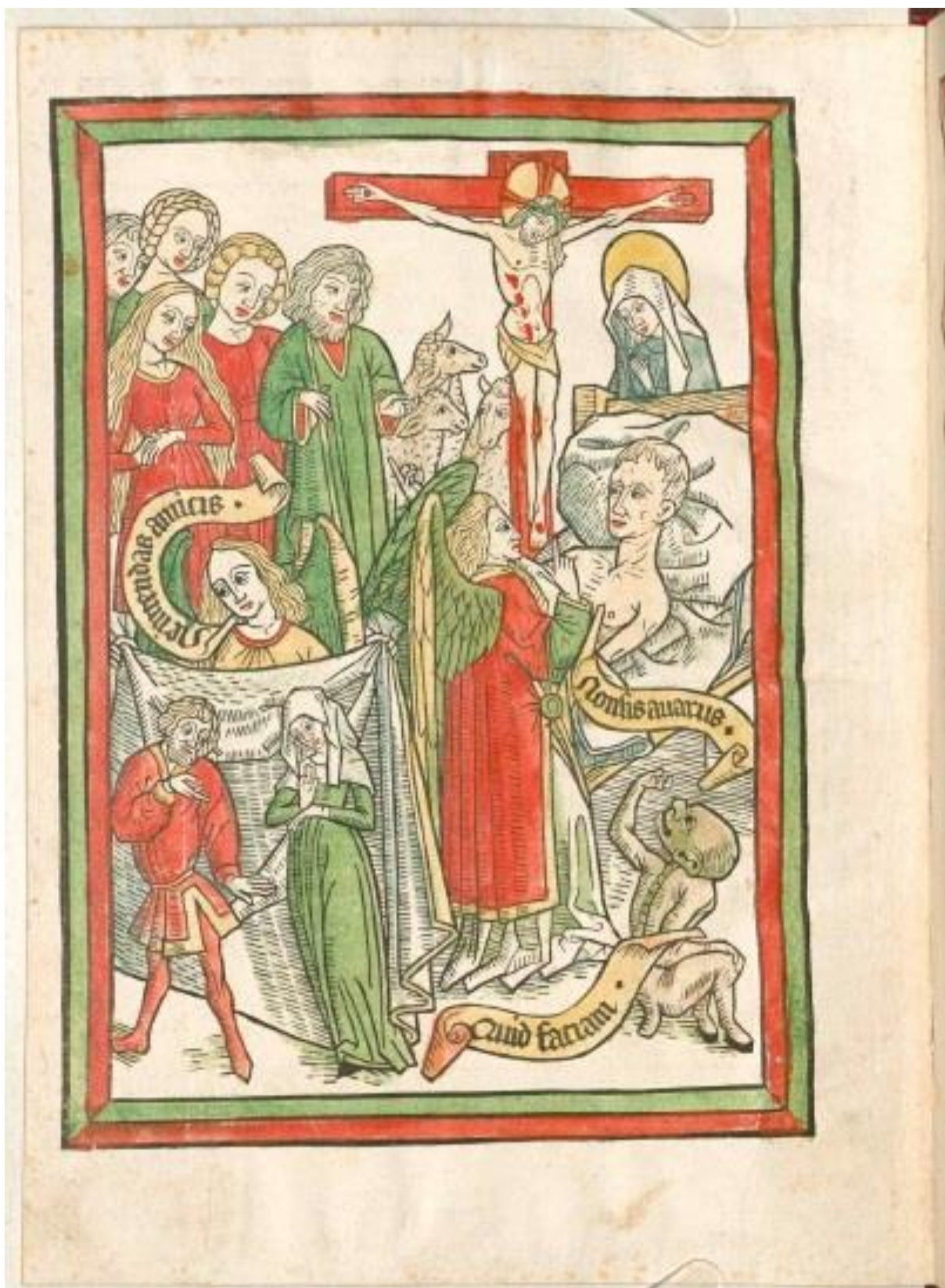


Figura 13

Nesta cena, a figura em destaque é o Cristo crucificado. Do seu lado esquerdo, uma figura divina observa o moribundo, que permanece passivo. Do seu lado direito, três ovelhas se apresentam: o que me remete à figura do pastor, dirigida ao Cristo, ainda símbolos da religião cristã ocidental. Amigos se aglomeram em um canto da cena. Um deles segura um pano para que os outros dois conversem em particular entre si. Do chão, um ser diabólico parece pedir a atenção, mas é uma divindade de asas que está a fazer seu pronunciamento, gesticulando com sua mão. Ao observar mais apuradamente o enfermo, percebo que seus cabelos se modificaram: estão mais ralos, numa simbolização, acredito, de perda de forças, de energia, de vitalidade. É como se seu fim aproximasse.

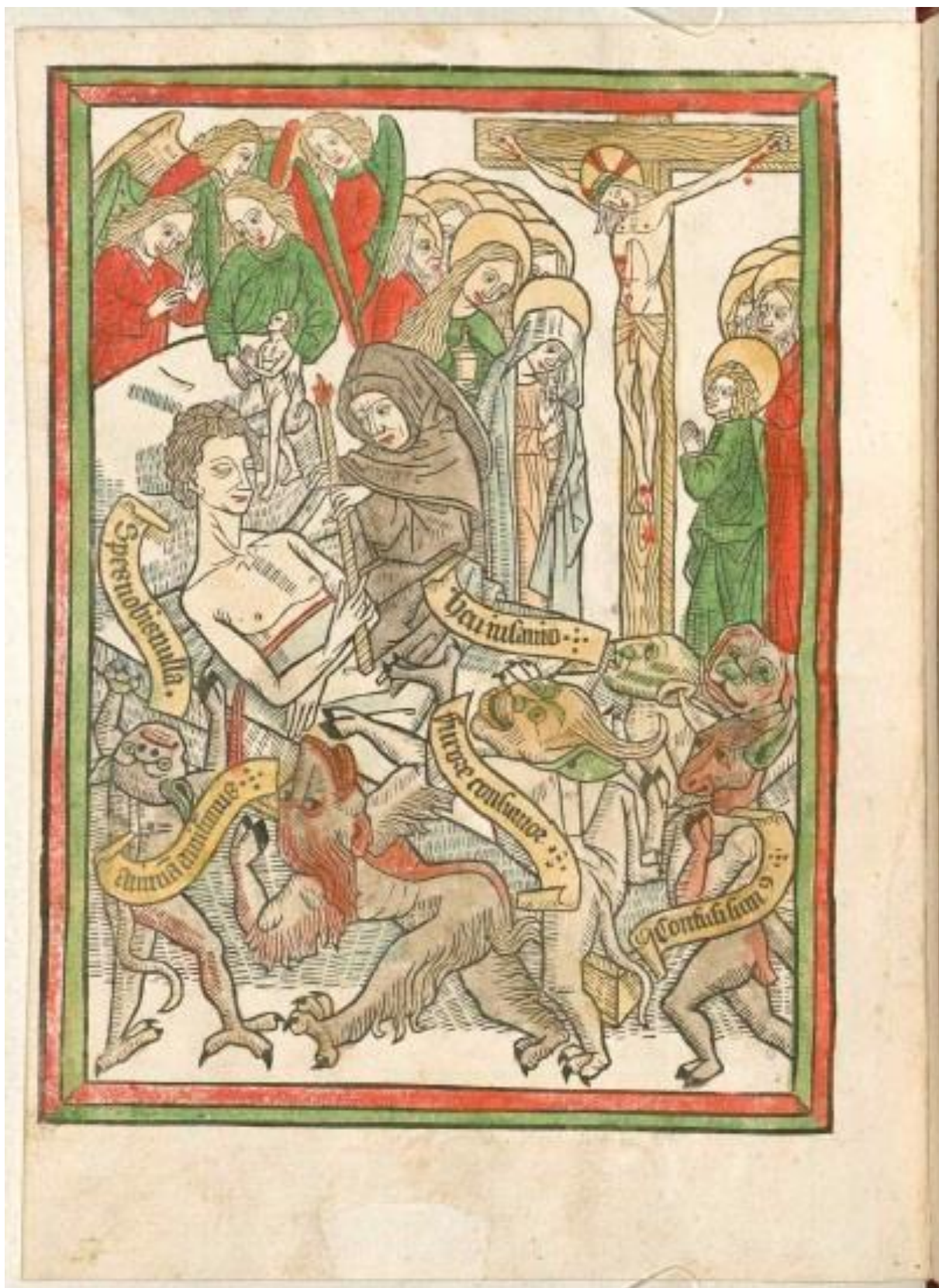


Figura 14

Chego à última cena. Ela me sugere que o óbito aconteceu: o moribundo está de olhos fechados e uma figura o entrega um objeto, algo semelhante a um círio. Divindades, apoiadas pela figura do Cristo, parecem orar na intenção daquela alma. Um anjo, personificado pela imagem de uma criança nua, se aproxima do moribundo. Abaixo, seres diabólicos continuam com suas flâmulas de acusação. Percebo, no entanto, pela posição das figuras divinas, que tomam a cena e direcionam o olhar para baixo, que eles foram vencidos e que o Bem triunfou, no final.



Figura 15

A MORTE COMO LÓGICA

*És mesmo a Morte?
Ele insiste.
-Sim, torna o Anjo, a Morte sou,
Mestra que jamais engana,
A tua amiga melhor.
E o Anjo foi-se aproximando,
A frente do homem tocou* ⁴⁹.

Acredito que a percepção humana em relação à sua mortalidade é uma certeza que se faz acompanhada de inúmeras crenças, diversas teorias e ritos particulares, que foram ao longo do tempo expressos em manifestações literárias e plásticas. O poema acima, escrito por Manuel Bandeira⁵⁰, *O Homem e a Morte*, ilustra essa minha percepção ao evocar a figura do anjo “que jamais engana”⁵¹ e, por isso, traz consigo uma determinada verdade e representa uma certeza, uma lógica.

Portanto, a morte é uma certeza e, mesmo tendo convivido com ela desde sempre, continua causando medo aos homens. O ser humano não está livre deste medo, afinal, “tememos qualquer conhecimento que denuncie a nossa fragilidade”⁵².

Perder de forma irrevogável alguém que se ama ou se imaginar distante do mundo com o qual são estabelecidas relações diárias, envolve resistência ao desconhecido, ao abandono, à separação, à ausência e, com isso, medo dos novos papéis que cada envolvido assumirá diante do acontecimento. “O medo da morte pode estar ligado à morte concreta, à finitude, à extinção e também aos seus equivalentes, como o medo do abandono, da vingança e de outras forças destrutivas”⁵³.

⁴⁹ BANDEIRA, apud LIMA, 2011, p. 114.

⁵⁰ Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (Recife, PE, 1886 - Rio de Janeiro, RJ, 1968). Poeta, cronista, ensaísta, tradutor e professor. Além de poeta, Manuel Bandeira exerce intensa atividade como cronista, crítico de literatura, cinema e artes plásticas, antologista, ensaísta e tradutor. Sua obra, marcada por aparente simplicidade, vale-se do apuro técnico e musicalidade ao tratar de temas do cotidiano. Vinculado ao modernismo, nunca deixa de lado as formas tradicionais como sonetos, redondilhas, baladas etc. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1381/manuel-bandeira>. Acesso em 14/07/2107

⁵¹ LIMA, 2007, p.114.

⁵² KOVÁCS, 1992, p.25.

⁵³ KOVÁCS, 1992, p.23.

Embora o medo exista, também é ele que, paradoxalmente, movimenta a vida do homem⁵⁴. Essa dualidade é, sobretudo, ameaça e possibilidade, equivale concomitantemente à “ignorância de um destino”⁵⁵ e à tomada de consciência para seus aspectos fecundantes.

A ignorância deste destino, na perspectiva proposta pelo filósofo Landsberg (2009), é de que a morte é “presença ausente” e, portanto, se há uma lacuna não preenchida relativa ao destino da alma, também há possibilidade de que ela continue existindo nas lembranças dos vivos, isto é, se a “morte era presença ausente, o morto é agora a ausência presente”⁵⁶.

Essa dualidade característica da morte é o que me permite analisar as pinturas e o universo imagético de Edward Munch neste trabalho. De um lado, encontra-se uma ameaça causada pelo desconhecido e, de outro, a possibilidade que surge dessa inquietação, tal como a força criadora que se instaura em meio a esse caos.

Foram cerca de sessenta anos engendrando desenhos, pinturas e gravuras que consagraram sua experiência de vida e de morte. No tocante a este último tema, o pintor norueguês refletia a tendência nórdica⁵⁷ da virada para o século XX em expressá-lo: afinal, naquele tempo, a tuberculose se alastrava deixando um grande número de mortos em seu país de origem.

Em sua pintura de 1889, intitulada *Primavera* (figura 16), Munch torna compreensível a essência de suas percepções para o tema da morte. Na ocasião, sua irmã havia falecido e ele estava doente, mas, mesmo em estado de debilidade física, idealiza a pintura: adentro pelo interior de um quarto, no qual uma moça pálida e de triste feição repousa sentada numa cadeira, com a cabeça encostada em um travesseiro e as mãos sobre as pernas segurando um lenço. Ao lado, vejo uma mulher mais velha

⁵⁴ IDEM, 1992, p.24.

⁵⁵ LANDSBERG (2009).

⁵⁶ LANDSBERG, 2009, p.16.

⁵⁷ CORRÊA (2009).

que a observa enquanto parece realizar um trabalho manual. A janela que aparece do lado oposto às duas personagens está aberta e, por ela, percebo entrar uma luz que as ilumina e uma brisa que faz a cortina balançar levemente. Atrás da mulher, apoiados sobre a mesa, também vejo uma jarra de água e um vidro de remédio. Meu olhar avança e encontro plantas próximas à janela e que também recebem essa mesma luminosidade e, aí, vislumbro o porquê da escolha do título dessa pintura.

Percebo que Munch se apropriou da tendência nórdica em representar o tema da morte para expressar seus sentimentos em relação à doença e as perdas pelas quais ele passou. Suas pinturas, por muitas vezes, contemplaram este assunto, refletindo suas percepções e inquietações por meio de um estilo técnico desvinculado dos cânones em vigor, de uma “abordagem artística radical”⁵⁸: diferentemente do que se percebe em *Primavera*⁵⁹, obra de destreza técnica e que certificava - para a época - sua habilidade como pintor, a linguagem pictórica intrínseca à produção de Munch ao longo da vida foi além.

O pintor estava inserido numa posição que desafiava constantemente o repertório técnico apreciado pela crítica da época, o que pode ser corroborado nos estudos de Bischoff (1997): Munch “deixou para trás de si o Impressionismo em Paris e o Simbolismo em Berlim”⁶⁰. Alcançou, portanto, sua autonomia reunindo o conhecimento adquirido no seu percurso de vida e elaborando o próprio estilo. O artista norueguês permeou as linguagens apreciadas pela época em momentos que demandavam as suas aplicações, entretanto, seu feitio *sui generis* é o que marca a sua produção⁶¹. Seu mestre Christian Krohg⁶² (1852-1925), referência artística na

⁵⁸ BISCHOFF, 1997, p.56.

⁵⁹ “pinturas como essa eram comuns na temática do período, em que flores, cobertores e frascos com medicamentos davam aos pintores a oportunidade de demonstrar o seu domínio da técnica” (CORRÊA, 2009, p.51).

⁶⁰ BISCHOFF, 1997, p.31.

⁶¹ “Munch foi um ferrenho estudante de arte, tanto na escola formal (...), quanto fora dela. Pôde, portanto, percorrer os caminhos artísticos dos quais ele elegia preferível. Nas pinturas *Dia de Primavera em Karl Johan* (1890) e *Rue Lafayette* (1891), por exemplo, se referiu como ‘uma breve revivescência do meu período impressionista’” (BISCHOFF, 1997, p.25).

Noruega, é o detentor dos conhecimentos técnicos que muito o influenciaram nessas escolhas.

Diante da observação de sua abordagem técnica e de um estilo que desafiava os padrões em evidência, compreendo que as pinturas de Munch são profundas e refletem a dimensão de sua experiência, bem como a sua verdade perante a vida e a força expressiva inerente a ela⁶³, porque ele as expressa a partir de uma escolha técnica que demonstra a essência de sua proposta.

As pinturas reúnem suas memórias de dor, melancolia, saudade, medo e perpassam as fronteiras do tempo e do espaço ao transportar o observador para o ritmo de suas vivências. Nesta análise, vislumbro ainda, um artista que cria uma obra fomentadora de questões ligadas ao imaginário, reintegrando - como citado anteriormente - dualidades e paradoxos: ameaça e possibilidade, medo e criação, ausência e presença e, com isso, penetra a sensibilidade de quem se propõe a contemplá-la.

Assim, da sua vasta produção plástica, me atenho particularmente à obra intitulada *Friso da Vida*, que compreende uma sequência de pinturas distribuídas em quatro temas e que explora as perspectivas do artista relativas à complexidade da experiência humana com a vida e com a morte. Os quatro temas foram denominados por Munch com os seguintes títulos: *O Despertar do Amor*, *O Amor Floresce e Morre*, *Angústia de Viver*, e *Morte*⁶⁴ que, ainda segundo ele, “é um poema de vida, amor e morte”⁶⁵.

⁶² “Christian Krohg, onze anos mais velho do que Munch, era sem dúvida alguma a maior força artística da Noruega antes de o jovem pintor se tornar conhecido. A sua importância na Escandinávia era comparável à de Max Liebermann na Alemanha. Educado e formado em Karlsruhe e Berlim, Krohg tornou-se de seguida num dos líderes da linha da frente da colônia de artistas escandinavos em Skagen, no extremo norte de Jutlândia. Com a ajuda do pintor Frits Thaulow, Krohg passa o inverno de 1881 – 1882 em Paris, onde os retratos de formas maravilhosas de Édouard Manet lhe causam uma particular e forte sensação, tal como virá a acontecer com Munch, uns anos mais tarde. Esta estadia resultou em retratos de colegas e amigos, pintados nos anos posteriores a 1882”. (BISCHOFF, 1997, p.07).

⁶³ BISCHOFF, 1997, p.56.

⁶⁴ Levados para a galeria *Sezession* de Berlim, em 1902, foram expostos pela primeira vez. Na ocasião, a organização do lugar distribuiu os quadros em *quatro paredes* e, assim, irromperam os quatro temas que classificariam a obra. (BISCHOFF, 1997).

⁶⁵ BISCHOFF, 1997, p.50.

A escolha do artista por elaborar uma obra seguindo esta metodologia aconteceu, porque ele considerava que, dessa forma, elas seriam compreendidas pelo público de maneira mais completa quando acompanhadas em sequência. Também evitaria o juízo crítico dos que viam na dramaticidade de sua abordagem temática e, principalmente, técnica, um insurgente afrontamento⁶⁶. Assim, Munch confirma na afirmativa a seguir, sua genialidade ao propor além da obra, um meio de compreendê-la: “Estes quadros são bastante difíceis de compreender, mas penso que será mais fácil se forem vistos no contexto – eles tratam da vida e da morte”⁶⁷.

Ao longo desta pesquisa, pude entrar em contato com vários autores que me trouxeram a possibilidade de vislumbrar, por meio dos conceitos desenvolvidos por eles, a obra de Munch. Percebo, por exemplo, que a perda de sua mãe aos cinco anos de idade iniciou Munch numa perspectiva propícia à produção das obras estudadas aqui, o que relaciono com a ideia de um “saber melancólico, pautado pela ausência”, como Ginsburg (2012) propõe em seu estudo sobre memória. A partir do falecimento de sua mãe e da realidade norueguesa da época, citada anteriormente, advieram outras perdas⁶⁸. Nesse sentido, percebo que a intimidade de Munch com a dor passa a completar o seu entendimento de vida, sendo, neste caso, a memória de tais acontecimentos, o meio pelo qual ele articulou suas percepções e reorganizou os contornos de sua realidade, transformando-as em imagens.

A pintura *Primavera*, já mencionada, é anterior à obra *Friso da Vida*. No entanto, além de desempenhar um papel significativo na carreira de Munch, reafirmando sua destreza técnica perante a crítica da época, como já referido, também ilustra sua correlação com os temas centrais que viriam a contemplar o seu *Friso*.

⁶⁶ “O público via Munch como um pinta-monos extravagante e, quando os seus temas pareciam encaminhar-se para além dos limites do bom gosto e da moralidade, consideravam tal facto como uma provocação rebelde”. (BISCHOFF, 1997, p.34).

⁶⁷ BISCHOFF, 1997, p.34.

⁶⁸ A perda da mãe, vítima de tuberculose, quando ainda era uma criança de apenas cinco anos de idade, daria início a um encadeamento de outras perdas, dentre elas, da irmã mais velha, do irmão mais novo, do pai, de um grande amigo e, por fim, sua irmã caçula enlouquece o que, por outra perspectiva, também situa uma perda. (BISCHOFF, 1997).

Os elementos que aparecem em *Primavera*, afinal, podem ser interpretados como recursos imagéticos utilizados por Munch para evidenciar seu repertório e proclamar suas memórias face à transitoriedade da vida. Ainda é Ginsburg que contribui com o seguinte comentário, como forma de ampliar a reflexão:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço feito em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro.⁶⁹

Na pintura citada, portanto, os rastros dos elementos operam na estrutura compositiva da pintura, provocando o imaginário do observador, que, com o olhar voltado para esta categoria reflexiva, penetra a memória do artista: “a garrafa de vidro da água e o frasco do remédio sobre a mesa escura prestam um testemunho mudo no que se refere ao curso de uma doença”⁷⁰.

Os fragmentos da memória⁷¹ deixam seus rastros, restos, sobrevivem às ruínas e, quando compartilhados, viabilizam a retomada dos quadros do passado, transmitindo lembranças. A potência⁷² presente em tais fragmentos afasta o esquecimento e permite proteger as memórias, que serão responsáveis pela compreensão de um dado acontecimento, tal como percebo acontecer nas pinturas do artista norueguês.

Quando Munch pinta, portanto, entendo que ele está empenhado em manter vivas as suas lembranças em torno de um acontecimento, especulando o “rastro, o espaço em ruína e os restos”⁷³ deixados por elas. Nesse sentido, *Friso da Vida*

⁶⁹GINSBURG, 2012, p.109.

⁷⁰ BISCHOFF, 1997, p.16.

⁷¹ BENJAMIN (1984).

⁷² “A partir de um resíduo, elemento restante de uma trajetória realizada, é possível elaborar uma perspectiva de compreensão ampla”. (GINSBURG, 2012, p.109).

⁷³BENJAMIN (1984).

expressa os acontecimentos do seu passado, entre um fragmento e outro, outorgando sentido ao seu presente.

A retomada do passado oportuniza a concepção de significações que são materializadas pelo artista por intermédio de diversos elementos em suas pinturas. “O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso, de sepultura no chão do presente”⁷⁴. A elaboração de uma reminiscência e a preservação da imagem do objeto ausente salva o artista, portanto, do esquecimento.

Refletindo sobre o mito da memória, trago uma história grega datada de 500 a.C. que faz referência a esta perspectiva ao propor a invenção da mnemotécnica⁷⁵. Segundo a história, um boxeador chamado Scopas - em comemoração à sua vitória em uma luta - teria contratado o poeta Simônides para escrever em homenagem à sua conquista. Simônides elaborou três estrofes que não agradaram o contratante, pois duas delas eram dedicadas aos deuses gêmeos esportistas Castor e Pólux. Insatisfeito, Scopas efetuou apenas um terço do pagamento e deixou por conta dos deuses, o restante. Em um jantar festivo oferecido por Scopas, Simônides foi avisado pelo porteiro que dois rapazes estariam a sua espera do lado de fora do lugar. Ao se retirar para recebê-los, o teto do local onde jantavam se desmoronou e matou todas as pessoas que ali estavam. O pagamento dos deuses foi então efetuado. Para reconhecer os corpos dos mortos, Simônides, que tinha uma boa memória visual, soube localizar todos eles.

A história - que é contada por Cícero em seu *De oratore* - confere ao poeta Simônides⁷⁶ o título de inventor da mnemotécnica: objeto do saber capaz de dominar o esquecimento por meio da memória visual. Até então, não se pensava ainda em

⁷⁴IDEM, p.35.

⁷⁵ Técnica capaz de ligar-se a conteúdos na memória por meio de associações imagéticas sequenciais.

⁷⁶ YATES (2007).

ciência⁷⁷, mas em uma técnica capaz de ligar-se a conteúdos mnemônicos por meio de associações imagéticas sequenciais.

Cícero enfatizava que a invenção da arte da memória por Simônides não radicava apenas na sua descoberta da importância da ordem seqüencial para a memória, mas também na de que o sentido da visão é o mais forte de todos os sentidos⁷⁸.

A história de Simônides, bem como o método utilizado por ele para evocar suas lembranças, remete à importância da imagem⁷⁹ nesse trâmite. A arte da memória, portanto, apóia-se no sentido visual, em “formas, signos distintivos e símbolos daquilo que queremos nos lembrar”⁸⁰. Nesse sentido, os fragmentos da memória e a trajetória percorrida por eles, de acordo com o conceito benjaminiano irrompem, da mesma forma, o exercício praticado pelo poeta grego e, diante da abordagem proposta, o trabalho de memória, bem como a importância dos símbolos caracterizados na obra elaborada por Munch.

O quadro *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* - (figura 17) - pintado por Munch em 1885, também é um exemplo que reforça sua relação com a morte. Na pintura, aparecem quatro personagens na linha de frente envoltos em uma paisagem esfumaçada e fantasmagórica, remontando a relação entre o artista e os seus conceitos alusivos aos “diferentes aspectos da mulher”⁸¹. Munch, dessa forma, materializa “o seu envolvimento profundo e doloroso com o tema”⁸² por meio das quatro figuras, do cenário, da luminosidade presente ao lado esquerdo da pintura, da escuridão que contempla o lado direito, das vestes de três personagens e da nudez que se destaca na figura ao meio.

⁷⁷ Harald Weinrich(2001).

⁷⁸ YATES, 2007, p.20.

⁷⁹ “A memória artificial fundamenta-se em lugares e imagens (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*), definição básica que será seguida no decorrer do tempo. Um *locus* é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um intercolúnio, um canto, um arco, etc”. (YATES, 2007, p.23).

⁸⁰ YATES, 2007, p.23.

⁸¹ BISCHOFF (1997).

⁸² IDEM, 1997, p.46.

Essa pintura atualmente encontra-se em Bergen, na Coleção Rasmus Meyer e pertence ao tema *O Amor Floresce e Morre* correspondente à obra *Friso da Vida*. Ela foi exposta primeiramente sob o título *Esfinge*, na Exposição de Estocolmo⁸³, e contém em si as memórias de sofrimento do artista que muitas vezes “foram comparadas como uma figura secular de Cristo”⁸⁴. O artista deixou, ainda, uma explicação do quadro que “parece destinada a mascarar”⁸⁵ a relação sofrida.

As três mulheres – uma delas vestida de branco, Irene, a sonhar com a vida que está para vir – depois a nua, Maya, plena de *joie de vivre* – e por fim a mulher de luto, com a expressão fixa e pálida, em pé entre os troncos de árvores – o destino de Irene é tratar dos doentes. Estas três mulheres aparecem nas peças de Ibsen, em diversos lugares, como acontece no meu friso⁸⁶.

No entanto, a análise aprofundada⁸⁷ do contexto em que Munch se encontrava relaciona todos os fragmentos imagéticos que representam a pintura: a figura masculina, por exemplo, “é identificada não só como sendo retratos do amigo de Munch, Jappe Nilssen, como também auto-retratos oblíquos”⁸⁸. Suas memórias aparecem, dessa forma, por intermédio de imagens que reintegram as lembranças e evitam o esquecimento⁸⁹.

O linguista alemão Harald Weinrich desdobra a história da arte da memória - citada anteriormente - ao lançar um questionamento que, segundo ele, originou outra anedota contemporânea a esta: “O esquecimento está mais próximo da memória do que parece ao primeiro olhar?”⁹⁰. Temístocles, contemporâneo de Simônides e também ateniense, foi um político que conferiu a Atenas o status de uma importante cidade portuária e a transformou na maior potência marítima do Mediterrâneo.

⁸³ BISCHOFF (1997).

⁸⁴ IDEM, p.47.

⁸⁵ Monika Graen, apud BISCHOFF, 1997.

⁸⁶ BISCHOFF, 1997, p. 47

⁸⁷ IDEM (1997).

⁸⁸ IBIDEM, p.46.

⁸⁹ RICOUER (2007).

⁹⁰ WEINRICH, 2001, p.31.

Porém, um trágico fim o aguardou: foi exilado de sua cidade durante a velhice e permaneceu afastado até o dia em que se matou. Simônides, quando soube do exílio, se ofereceu para ensinar-lhe a mnemotécnica, entretanto, Temístocles já possuía uma memória brilhante e conseguia guardar de forma involuntária absolutamente tudo, inclusive o indesejável. Ele não precisava da técnica descoberta por Simônides. Ao contrário, necessitava revogar o que lhe acontecia e aprender a esquecer. Ele estaria mais interessado, portanto, em uma arte do esquecimento⁹¹.

A história também é descrita por Cícero em *De Oratore*, que reconhece em Temístocles a representação de “uma memória que se prende tudo o que alguma vez ouvira ou vira”⁹². Assumindo que memória e esquecimento são indissociáveis, retorno à obra *Friso da Vida* e à reflexão proposta concernente ao trabalho de memória que ali se encontra, e compreendo que as lembranças de Munch existiam porque “do espírito desse homem nunca mais saiu tudo o que dentro dele fora despejado”⁹³.

Entre 1899 e 1900, Munch também pinta *A Dança da Vida* (figura 18), que “pode ser visto numa primeira abordagem como uma versão anedótica”⁹⁴ do quadro anteriormente citado *Os Três Estágios da Mulher*. A pintura, afinal, apresenta a figura de três mulheres que se encontram dispostas no primeiro plano do quadro e estão subordinadas ao homem da cena: enquanto uma é a sua companheira numa dança, as outras duas observam seus passos. O casal dançando chama a atenção pelo posicionamento central no quadro, pela veste preta do homem e pela cor vermelha do vestido da mulher. À esquerda, a figura feminina encontra-se com vestes brancas e contrasta com a outra mulher à direita em vestes escuras. Figurando o plano de fundo, outros casais - todos vestidos com trajes ora escuros,

⁹¹ IDEM, p.32.

⁹² IDEM, p.33.

⁹³ Comentário feito por Cícero e atribuído a Temístocles, do qual me aproprio para caracterizar o artista Edvard Munch. Referência encontrada em WEINRICH, 2001, p.33.

⁹⁴ BISCHOFF, 1997, p.47.

ora claros - dançam sob a luz do luar, onde “observa-se a recorrência de Munch ao símbolo mágico (...) que projeta o seu poderoso feitiço sobre tudo”⁹⁵.

A *Dança da Vida* integra a seção *O Amor Floresce e Morre* referente à obra *Friso da Vida* e foi substituída por *Os Três Estágios da Mulher* na Exposição de Leipzig⁹⁶. O crítico Ulrich Bischoff (1997) que traz estas informações segue escrevendo que “nesta altura – a meio caminho do *Friso da Vida* tal como ele era – talvez seja útil citar, mais uma vez, a própria opinião de Munch sobre a sequência”⁹⁷:

O *Friso da Vida* é concebido como uma série de pinturas que juntas representam um quadro da vida. Através de todas as séries corre a linha ondulante do litoral. Por detrás dessa linha está o mar sempre em movimento, enquanto que debaixo das árvores existe uma vida em toda a sua abundância, variedade, alegria e sofrimento (...) ⁹⁸.

A obra engendrada por Munch coroa o seu percurso de vida, traduzindo em imagens as projeções de sua experiência. As pinturas que idealiza recebem os seus pensamentos mais íntimos e, nesta articulação, possibilita que se tornem “reflexos e espelhos”⁹⁹ de si mesmo. Nesse contexto, percebo que a sua criação, tal como acontecia no período medieval referido no capítulo anterior, se transforma em um ritual que o auxilia a se relacionar com a morte.

O contato com a obra de Munch me leva à percepção de que a arte é atemporal e, por isso, possibilita reorganizar o passado e reformular o presente, ressignificar as memórias e evitar sua perda: “a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”¹⁰⁰.

Vejo que a arte confere, portanto, significados através de quem a produz e para quem a observa, pois, mesmo quando pertence a outro tempo, o presente a

⁹⁵ BISCHOFF, 1997, p.50.

⁹⁶ Em 1903, *Friso da Vida* foi exposto na Galerie P. F. Beyer und Sohn, em Leipzig. (BISCHOFF, 1997, p.34).

⁹⁷ BISCHOFF, 1997, p.50.

⁹⁸ MUNCH apud BISCHOFF, 1997, p.50.

⁹⁹ ALMEIDA, Milton José de (1999).

¹⁰⁰ RICOUER, 2007, p.02.

reconstrói. Segundo Almeida (1999), as produções artísticas são “expressões alegóricas de sua produção e, quando são revistas, expressam novamente seu tempo no tempo presente da observação”¹⁰¹. O autor, dessa forma, articula acerca da importância da arte enquanto objeto e, da relação estabelecida pelo “processo de educação cultural da inteligência visual”¹⁰².

Almeida segue em seu estudo atribuindo a outra expressão da Arte, o cinema, a maestria em orientar o intercâmbio entre obra e observador. Sua sequência de cenas, o ângulo de observação proposto pela câmera, suas ações e o controle de tempo e espaço constroem histórias. Segundo ele, “no silêncio visual acontece a significação do que é visto”¹⁰³.

Friso da Vida, que propõe uma sequência temática de pinturas, consagrando a certeza da morte, constrói assim, uma história tal qual acontece em um filme e, dessa forma, Munch confere à sua obra a sincronia de sua expressão, corroborando a afirmação de Almeida de que o cinema “não é só uma imagem a ser contemplada. É uma narração a ser acompanhada”¹⁰⁴.

Outras imagens que compõem o *Friso da Vida* também são passíveis de complementar o tema exposto: *O Beijo* (figura 19), de 1897; *Madonna* (figura 20), de 1895/94; *O Grito* (figura 21), de 1893 e *O Leito da Morte* (figura 22), de 1895. Cada uma delas pertence a um tema¹⁰⁵ do *Friso* e está acompanhada de descrições fictícias em itálico criadas por mim, que foram baseadas na minha própria observação da cena e imaginação da história que ali poderia se encontrar.

¹⁰¹ ALMEIDA, Milton José de, 1999, p.32.

¹⁰² IDEM, p.27.

¹⁰³ IDEM, p.34.

¹⁰⁴ IDEM, p.36.

¹⁰⁵ *O Beijo* pertence ao tema *O Despertar do Amor*; *Madonna* - *O Amor Floresce e Morre*; *O Grito* - *Angústia de Viver*, *O Leito da Morte* - *Morte*.



Figura 16

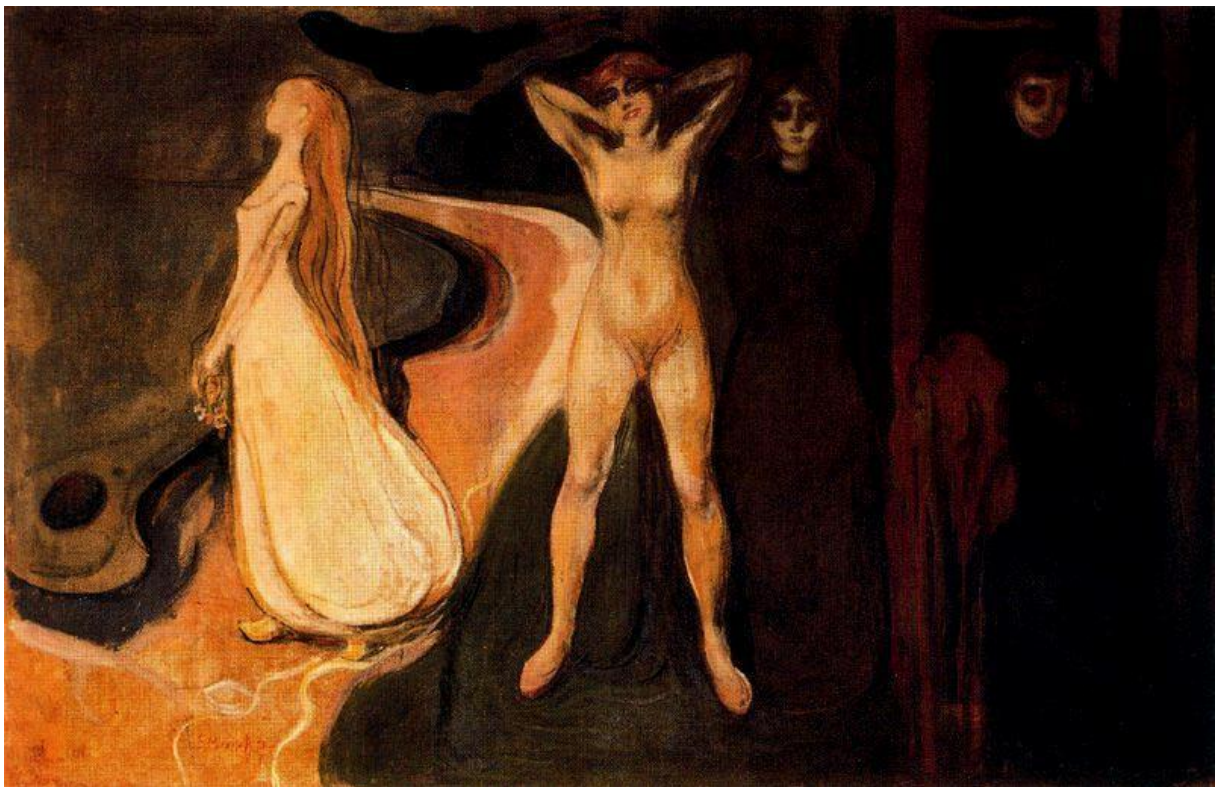


Figura 17



Figura 18



Figura 19

Era dia. Os carros paravam nos sinais e depois seguiam viagem. Os pedestres se apressavam em virar as esquinas. Precisavam trabalhar e estavam atrasados. O comércio abria suas portas. A vizinha varria a calçada e as crianças lhe beijavam a mão antes de partirem para a escola. Abri uma fresta da cortina. Precisava sair daquela escuridão que me açoitava. Mas era difícil. Uma semana se passara e a noite logo chegaria para celebrar o sétimo dia de sua partida. Eu não estava preparada para a claridade. Ainda me cobria com tons escuros. Quando a fresta ameaçou me incomodar e estava prestes a fechar novamente a cortina, ele chegou e, em meus delírios, selou a luz com seu beijo.



Figura 20

Passara o sétimo dia. Lá fora, a rotina ainda reinava absoluta. E era necessário reagir. Precisava retomar a minha vida. As lágrimas então brotaram. Percorreram as maçãs do meu rosto. Elas se moviam. Eu também precisava me mover. Num ato de socorro, retirei as vestes que me cobriam. Arremessei para longe dali toda a escuridão que me cercava. Mas a saudade doía. Meu corpo trêmulo sentia todo o incômodo da separação. Ele não mais voltaria. Mas a vida seguia. E eu também precisava seguir.

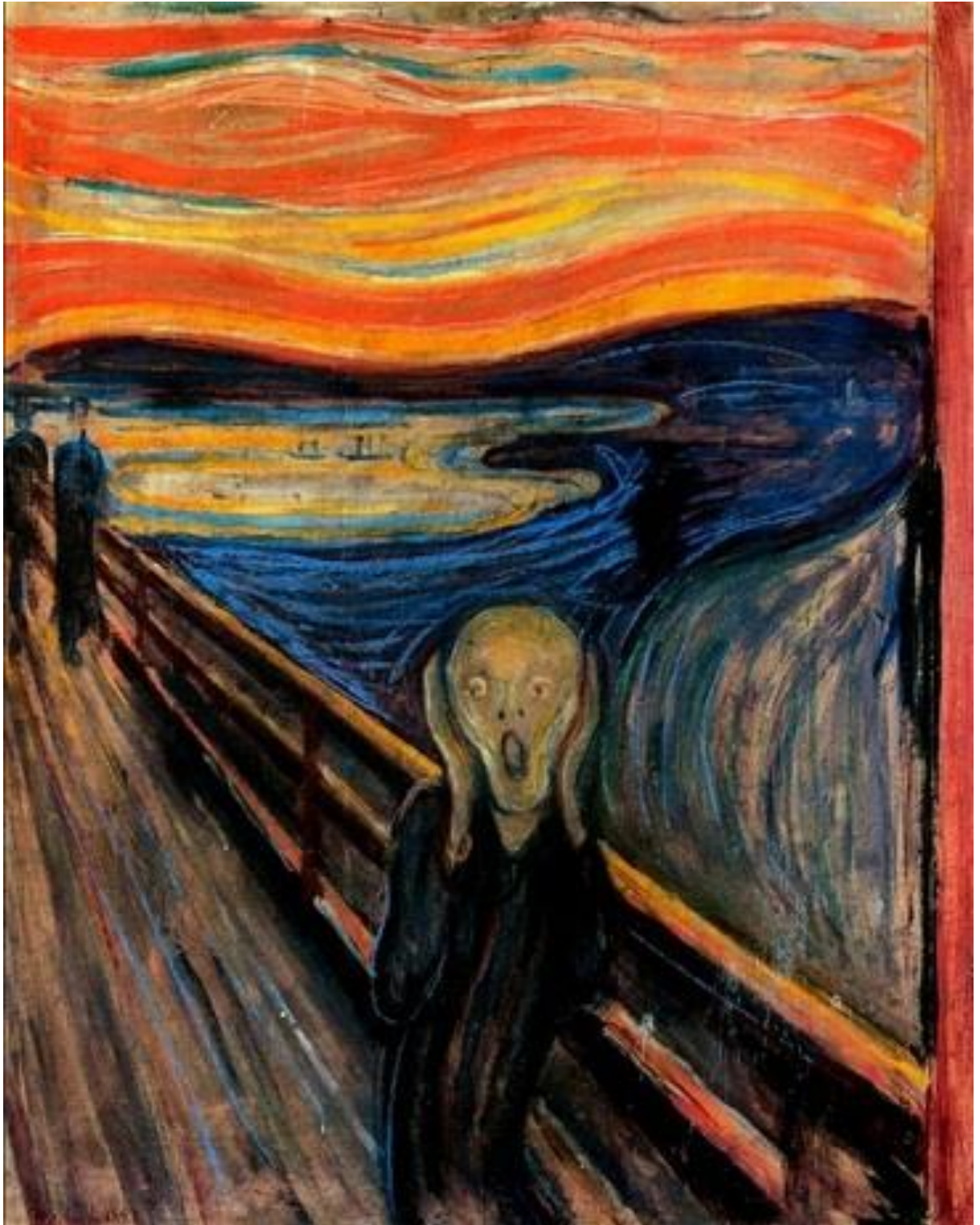


Figura 21

Finalmente havia saído da imobilidade. Então abri a porta e cumprimentei a vizinha. As crianças já haviam passado por ela. Os carros estavam parados novamente no sinal. Esperavam a minha travessia. Então eu segui. Virei a esquina como o pedestre apressado. Parei um instante e olhei para o alto. O céu estava cortado de um tom laranja - sua cor preferida. Também percebi a brisa. Parecia sussurrar-me notícias suas. Mas as buzinas não deixavam escutá-las com nitidez. Cobri os ouvidos. O barulho diminuiu, mas os sussurros também.

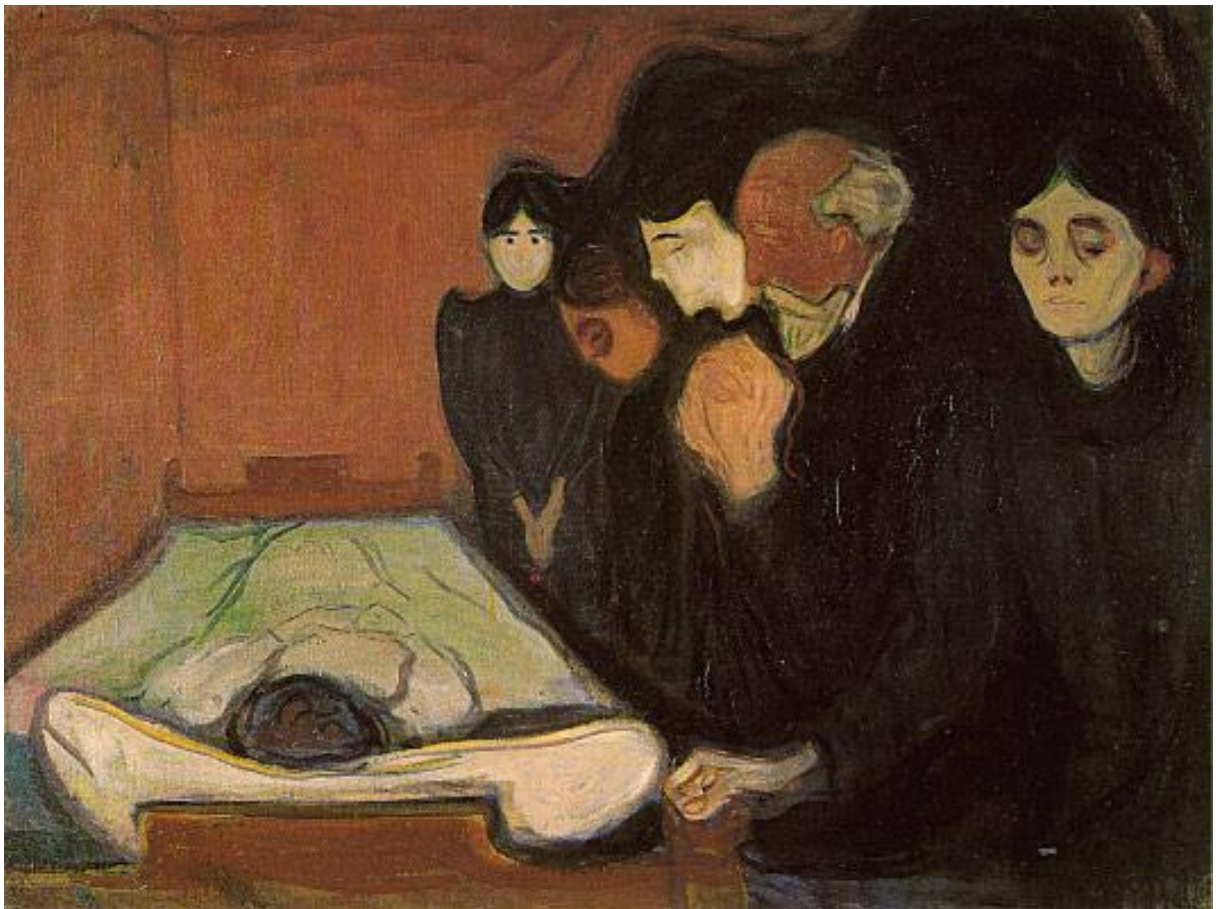


Figura 22

Voltei para casa. Adentrei o seu quarto e fitei aquele cômodo vazio. Você não estava mais por lá. Mas a cama ainda tinha a sua forma e o seu cheiro. Fechei os olhos. Então a cena do seu corpo doente e prestes a partir me visitou a memória. Estávamos tristes ao redor de sua cama. Você mal respirava. Agonizava de dor. Não tinha mais forças para gritar. Foi quando desviou os seus olhos para cima e não mais os fechou. Choramos a sua perda. É difícil suportar a sua ausência. Mas sei que na brisa lá de fora, você sussurra a liberdade.



Figura 23

A MORTE COMO RETORNO

*Qualquer tempo é tempo.
A hora mesma da morte
É a hora de nascer.
(...)¹⁰⁶*

O poema *Qualquer tempo* escrito pelo poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade¹⁰⁷ evoca a possibilidade de transformar a hora da morte em experiência vivida. Dessa forma, a expressão “é a hora de nascer” presente no trecho do poema refere-se, como percebo, à possibilidade de perpetuar entre os vivos o aprendizado deixado pelos que se foram: o *retorno*, enfim, do qual o título deste capítulo faz menção.

O retorno, neste contexto, perpassa as consequências advindas da morte, sendo, portanto, o caminho pelo qual o homem percorre para produzir vida diante do que foi desarranjado: “a hora mesma da morte, é a hora de nascer”¹⁰⁸.

A consciência do homem sobre a morte e suas consequências demonstra, sobretudo, a ligação percebida entre o nascimento e a morte, afinal, este vínculo é o responsável pela sobrevivência da espécie, pela perpetuação do saber que é transmitido pelas gerações e “pela realização da vida em formas sempre novas”¹⁰⁹. O nascimento, nesse sentido, representa simbolicamente o triunfo do homem sobre a morte.

Landsberg (2009), que se refere à mística como o meio de manifestar essa consciência e de transformá-la em experiência vivida, corrobora a perspectiva da

¹⁰⁶ DRUMMOND, 1998, apud LIMA, 2011, p. 114.

¹⁰⁷ A trajetória pessoal e literária de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) merece ser ainda muito iluminada. Um dos maiores nomes da poesia brasileira de todos os tempos, Drummond levou uma existência aparentemente modesta e avessa aos holofotes enquanto burilava uma obra vasta e rigorosa. Vivendo no Rio de Janeiro entre 1934 e 1987, o mineiro atravessaria boa parte do século XX produzindo poesia, crônica para os jornais e marcando, sobretudo com sua obra, todas as gerações posteriores da literatura produzida no Brasil. Disponível em <http://www.carlosdrummond.com.br/>. Acesso em 31/07/2017

¹⁰⁸ DRUMMOND (1998).

¹⁰⁹ LANDSBERG (2009).

morte como *retorno*, afinal, sua abordagem relaciona o momento da morte como desencadeador de aspectos fecundantes, de modo a ocasionar vida e saber.

Nessa perspectiva, trago também o abordado por Freud (2011): a experiência com a morte perpassa o luto, que proporciona ao sujeito momentos de reflexão em que ele se percebe diante do medo da nova realidade, dos novos papéis, das novas posições que o aguardam e da saudade física diante do morto. Há uma necessidade enraizada em estabelecer uma atitude ante a morte e se relacionar com as memórias intrínsecas a ela, sublimando os sentimentos e transformando-os em imagens.

Dessa forma, é possível criar e recriar por meio das imagens: as memórias, as histórias, as relações e os desejos. Trago aqui, para análise desta percepção e seus desdobramentos, a obra cinematográfica *Gritos e Sussurros*, dirigida por Ingmar Bergman, em 1972.

O longa de Bergman é uma referência à relação estabelecida entre o homem e a morte. A trama desenrola-se a partir de uma doença respiratória que acomete uma mulher e a mantém debilitada em seu leito. O quarto que a acolhe é enorme e, paradoxalmente, asfixiante: as janelas espalham-se pelas paredes, mas não oferecem o oxigênio suficiente para aquietar a doente, que agoniza em sua carência respiratória. Suas vestes claras contrastam com o ambiente decorado em tons quentes: um vermelho que percorre o chão e enlaça as paredes e os móveis, o que me sugere a imagem de um útero materno. Tal associação está presente em ritos de várias épocas e representa a proteção materna¹¹⁰, o desejo de regressar ao ventre e se esquivar do medo causado pela chegada da morte.

A criada Anna, que acompanha o desenrolar da doença de Agnes oferecendo seus cuidados, também é quem simbolicamente representa a proteção associada ao papel maternal. Ao longo de várias cenas é Anna quem a socorre, acolhe e oferece o seu colo e o seu carinho. Quando a moribunda se encontra prestes a se despedir

¹¹⁰ “O desejo de ter a figura materna, quando diante do perigo da morte, não se separar da mãe, a idéia de regresso ao útero materno”. (KOVÁCS, 1992, p.29).

da vida, é mais uma vez a criada que, tal qual uma mãe, oferece seu peito em um gesto de profundo amor, aliviando as tensões das dores de Agnes.

Em meio a gritos de dor e sussurros que movimentam discussões e o desenrolar de desacertos, conflitos e histórias que constroem a personalidade das duas irmãs de Agnes - Karin e Marie - observo a problematização dos sentimentos que transcorrem entre os personagens e que se intensificam com a experiência do luto que chegara com a morte de Agnes. A irmã mais velha, Karin, reprimida e com dificuldades em demonstrar os seus afetos, não consegue manter contato físico com nenhum dos seus próximos. Ao longo da doença de sua irmã, ela demonstra tal dificuldade se afastando sempre que possível - o que fica claro ao espectador. Marie, por sua vez, é a personificação da futilidade e da beleza. Suas prioridades estão ligadas à manutenção de sua vaidade e os cuidados com a irmã doente não têm tanta importância quanto os prazeres apresentados a ela. Ambas são incapazes de amar¹¹¹.

A chegada da morte de Agnes, após uma crise respiratória, reúne as três personagens, agora enlutadas, em torno da nova realidade: o corpo se foi e com isso, os gritos e as dores não mais habitam a casa da família. A emoção com o desenlace físico, portanto, visita as personagens, que com vestes escuras, numa demonstração de luto, tristeza e “purificação de impurezas”¹¹², velam o corpo. O uso da cor preta, que atualmente relaciona-se com a demonstração de piedade e tristeza para a cultura ocidental, em sua origem expressava o medo:

No Ocidente, usa-se preto num costume que data do paganismo. Na sua origem, não tinha nada a ver com piedade, ou forma de demonstrar tristeza, era uma maneira de expressar medo. Relacionava-se, não com o respeito e sim com o horror dos mortos. O preto era um disfarce, assim o fantasma do morto não reconheceria o vivente para caçá-lo. O uso de preto incluía o véu, pois acreditava-se ser uma forma de proteção contra a própria morte. Essa cor era designada para confundir o próprio demônio, que estava caçando outras vidas. Algumas raças usavam a pintura da face em branco ou preto, como uma forma de enganar o morto, que acreditava que os

¹¹¹ GUILHARDI (2001).

¹¹² KOVÁCS, 1992, p.34.

enlutados também eram fantasmas e não criaturas vivas, que poderiam ser invejadas por ele.¹¹³

A aparência das emoções simbolizadas pela cor escura e que permeiam o momento do velório - a tristeza, a piedade e a saudade - é desconstruída por Bergman por meio de uma cena que demonstra a possibilidade do corpo morto em seu leito se comunicar. A figura de Agnes e a viabilidade do seu retorno assustam as irmãs Karin e Marie, que gritam o medo e o desespero frente à volta de toda a perturbação que aquele corpo outrora causou. O medo de que os mortos pudessem voltar e atormentar os homens vincula-se com os ritos que, por sua vez, sempre foram destinados a proteger os vivos dessa possibilidade de contato¹¹⁴.

Contato este que não atormentou a criada da família. Diferentemente das irmãs, é Anna quem mais uma vez acolhe aquele corpo morto e que, entretanto, ainda se comunica. Anna, que já perdera sua filha, doa-se mais uma vez em amor, demonstrando sua sensibilidade para o momento já experimentado por ela. A cena é a representação mais pura do sentimento que permeia a trama: “o amor agápico de Anna que não interrompe, mas alivia o estertor da morte, a piedade da mater dolorosa - Anna é a mãe que poderia ter salvo Agnes - e a dor de Anna evocada pelo fim de um genuíno amor, selado pela morte”¹¹⁵.

Mircea Eliade (2008), em seus estudos sobre mitos e símbolos, corrobora tal percepção ao afirmar que os mitos heróicos e a mitologia da morte presentes em rituais iniciáticos trazem o “simbolismo do regresso ao ventre”, que evoca a idéia de proteção - anteriormente citada - e de regeneração, confirmando, no que percebo, a perspectiva da *morte como retorno*, proposta neste tópico. O doente, neste sentido, precisa “nascer” novamente para se curar:

Para curar o doente é preciso fazê-lo nascer mais uma vez, e o modelo arquetípico do nascimento é a cosmogonia. É preciso abolir a obra do Tempo, restabelecer o instante auroral de antes da Criação; no plano humano isto equivale a dizer que é preciso retornar à

¹¹³ KOVÁCS, 1992, p.34.

¹¹⁴ KOVÁCS (1992).

¹¹⁵ GUILHARDI, 2001, p.06.

“página branca” da existência, ao começo absoluto quando nada se encontrava ainda maculado, quando nada estava ainda estragado¹¹⁶.

A casa da família, na qual se passa a história da trama, recria o ambiente em que Bergman vivera na infância¹¹⁷. Suas lembranças e percepções desta fase de sua vida são expressas por meio de símbolos e das personagens que aparecem na história. As quatro mulheres que aparecem nas cenas, por exemplo, representam, conjuntamente, a figura da mãe de Bergman¹¹⁸. O cineasta, tal como visto em *Munch* e no meu processo de criação, também explora as relações humanas e os sentimentos que permeiam a doença, a ausência e a morte, trazendo para seu trabalho a figuração de sua experiência de vida.

Os símbolos¹¹⁹ utilizados por Bergman são instrumentos pelos quais o cineasta comunica a sua percepção de vida e as suas lembranças, expressando idéias e desejos sem, entretanto, ser literal: o barulho dos relógios que abre a primeira cena do filme, por exemplo, associa-se com o tempo que está chegando ao fim para portadores de doenças terminais, como é o caso da personagem Agnes¹²⁰. Esta associação com os símbolos ainda permite que os observadores das cenas se aprofundem na história e na imaginação¹²¹ de Bergman.

Diante do pensamento simbólico, portanto, é possível aprofundar-se mais na obra cinematográfica *Gritos e Sussurros* e nas imagens que a constroem. Observo que

¹¹⁶ ELIADE, 2008, p.159.

¹¹⁷ GUILHARDI (2001).

¹¹⁸ IDEM.

¹¹⁹ Os símbolos são recursos utilizados pelo homem para expressarem ideias. Eles atuam revelando grande importância no processo mental de criação humana “prolongando conceitos” e “revelando as mais secretas realidades do ser”. ELIADE (2008).

¹²⁰ “O tempo em *Gritos e Sussurros* parece ser onipresente, pois é encontrado a cada momento em forma de ponteiros de relógio, dos tique-taques, dos toques de despertar” (JÚNIOR, Barreira, 2012, p.91).

¹²¹ “Toda essa porção essencial e imprescindível do homem - que se chama imaginação - está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas”. (ELIADE, 1996, p.110).

Bergman sublima sua nostalgia e a transforma em imagens mediante um filme que, por fim, é uma homenagem à sua mãe¹²².

O filme foi a primeira experiência do diretor em representar a sua mãe¹²³, que, para ele, além de significar o “lar eclesiástico”¹²⁴ com o qual conviveu, era a figura da casa que representava um papel de subordinação perante à família, aproximando-se da sua própria realidade: uma criança sem voz e sem vez em um lar conservador de pastores. O luto que permeia a trama e descortina os sentimentos dos personagens é o momento em que Bergman, tal como observo, ressignifica a figura da sua mãe e dele próprio, compartilhando as virtudes, dificuldades e desejos - comuns aos seres humanos - e que eram tolhidos em sua casa: lembranças de percepções com as quais ele lidou ainda na infância e que sobreviveram ao tempo.

Ao longo da infância, são formados os processos mentais, as relações interpessoais e as experiências do sistema inconsciente¹²⁵. A vivência dos bebês - que se inicia desde o ato de tocar os seus membros, levar os dedos à boca e se mexer na cama, até receber um carinho dos pais e mamar na mãe - é a desencadeadora do processo de descoberta dos pequenos em relação ao seu corpo, ao espaço que ocupam e às relações com o outro.

¹²² “Bergman (1977) esclareceu, numa entrevista, a gênese do filme: “A idéia inicial era a seguinte: sentia que devia escrever alguma coisa sobre minha mãe, que morreu há alguns anos. Sempre tive com minha mãe uma relação ambivalente”. (GUILHARDI, 2001, s/p).

¹²³ GUILHARDI (2001).

¹²⁴ “Minha família era uma família de pastor. Éramos, portanto, mais conservadores que os conservadores, porque uma família de pastor devia ser uma fachada – devia dar o exemplo, e suas crianças deviam ser a demonstração evidente da distinção e dos comportamentos fantásticos de um lar de eclesiásticos. Era terrível. Os métodos de educação eram horríveis! As punições inacreditáveis! Havia punições para tudo. Não se tratava de educar uma criança para fazer dela um homem livre, um homem que se afirmava na vida. Não! O objetivo único era criar uma disciplina, destruir todas as tentativas de desvio e adaptar os caracteres às condições da sociedade vertical, com Deus no cume, sua Majestade o Rei e todos os dignatários do reino, depois as mães, as mulheres, depois nada, nada e nada. Vinham em seguida os professores – abaixo deles, nada, depois nada, depois a criadagem, e bem abaixo, na escala, vinham as crianças, que tinham que obedecer a todos os outros. Nunca compreendíamos exatamente porque devíamos obedecer, mas, nos pisavam continuamente; enquanto você comer nosso pão, deverá nos obedecer! Era natural para mim, me revoltar violentamente contra tudo isto”. (GUILHARDI, 2011 apud BERGMAN).

¹²⁵ FREUD (2011).

Essas experiências também permitem a satisfação da libido e é a partir desse ponto que se forma o ego - que permeará por toda a vida adulta - e que possibilitará explicar a formação do autoerotismo, do narcisismo e da adoção de um objeto de amor¹²⁶.

Para melhor fundamentar a perspectiva freudiana em relação ao que este trabalho propõe, me aproprio de Pires (2010) em seu artigo *A arte de perder*. Ele afirma que Freud “descreve o que decorre da reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal”¹²⁷: uma vez formada a relação com o outro e, percebendo neste outro, o seu objeto de amor - fonte de alimento da libido - o sujeito experimentará profunda melancolia e entrará em trabalho de luto ao perdê-lo.

Apresentando aspectos diferentes da melancolia¹²⁸, o luto não implica em condição patológica, pode acontecer para qualquer pessoa e é uma reação normal frente à perda de algo ou alguém, em que é necessário que seja despendida energia para a adoção de um novo objeto de amor¹²⁹. Categoria de objetos que entendo, nesta pesquisa, como sendo as imagens desenvolvidas a partir da morte, das memórias e do próprio luto.

Neste contexto, o filme *Gritos e Sussurros* pode ser considerado um trabalho de memória e de luto, em que Bergman utiliza a chegada da morte de sua personagem principal, bem como os símbolos que a anuncia, para desencadear toda a reflexão advinda desta experiência.

O luto, assim, seria um trabalho de recuperação que deve ser vivido para, por fim, recompor o ego. Fazer imagens, imerso neste processo, é possibilitar a

¹²⁶ FREUD (2011).

¹²⁷ PIRES, 2010, p.194.

¹²⁸ Para Freud, o melancólico não tem consciência de qual objeto exatamente foi perdido e o que deixou de existir a partir deste evento. Ele sofre, se pune, e questiona o ego que não consegue encontrar uma fonte de prazer. Nessa experiência, o melancólico vive de intensidades e está atrelado a uma profunda dor.

¹²⁹ FREUD (2011).

materialização das atitudes, das relações, das memórias, das reflexões e da recuperação do homem frente à morte. É o que percebo em *Marcas da Morte*, *Ars Moriendi*, *Friso da Vida* e *Gritos e Sussurros*: imagens da morte que posicionam o artista diante do luto.



Figura. 24



Figura. 25



Figura. 26



Figura. 27



Figura. 28



Figura 29

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consciência humana de sua finitude resultou em atitudes perante a morte. Condutas que o homem estabeleceu ao longo dos tempos como forma de lidar com os mistérios que rondavam o seu mais certo destino – o óbito. Neste sentido, *Ars Moriendi* e *Os vers de La mort* exemplificam as primeiras manifestações que figuraram a morte a partir do ano 400, durante a Idade Média na Europa Ocidental, onde a relação com ela, ainda era “próxima e familiar” e, por isso, era comum falar sobre a morte, pressenti-la, esperá-la e realizar rituais em que pessoas próximas pudessem se despedir e oferecer suas intenções ao moribundo.

A *arte de morrer* fazia parte de uma categoria de escritos da época, que continham conhecimentos do pensamento religioso cristão vigente e, portanto, orientações para viver e morrer conforme seus ensinamentos. A chegada da morte era o momento pelo qual a alma se veria diante de um julgamento comandado por Deus, em que figuras religiosas e seres sobrenaturais destilariam suas intenções, influenciando a escolha do destino das almas. Os de boa intenção exaltariam os feitos morais do moribundo e os seres diabólicos, por sua vez, os seduziriam para suscitar as más tendências. Mas o moribundo era quem poderia se defender ou se denunciar de acordo com suas obras e inclinações. Após o julgamento, o destino da alma seria decidido: viver ao lado de Deus no paraíso ou no inferno junto ao diabo.

Os versos da morte, escritos por Hellinand de Froidmont, formaram a primeira obra literária que personificou a morte tal qual era percebida à sua época: um esqueleto carregando sua foice e chegando para arrebatá-los seus escolhidos. O poema descreve a imagem da morte e tudo o que ela, por sua vez, procura entre os seres humanos escolhidos. Hellinand de Froidmont, que a princípio viveu de forma profana e quase foi levado pela morte, escolheu seguir sua nova chance perante a vida conforme os ensinamentos do Clero. Os versos do poeta reúnem todas as observações que ele vivenciou e destinam-se a alertar e orientar os seres humanos sobre suas escolhas, valores e tendências relativas à vida, e sobre a chegada da morte.

A arte de morrer e *Os versos da morte*, conjuntamente, expressam, para mim, a esperança de uma continuidade após o cessar da matéria, sensação esta que povoou os meus delírios enquanto eu recebia a notícia de que a morte havia chegado para o meu pai.

Tais obras foram basilares neste trabalho ao me auxiliarem na percepção de que as relações estabelecidas pelo homem perante a morte permaneceram ao longo dos tempos, mas se diferenciando conforme a cultura de cada local e com o tempo abordado. No Ocidente, por exemplo, a relação que outrora era “próxima e familiar”, tornou-se “distante e selvagem”: não mais faz parte do cotidiano dos homens que, ao contrário de antes, tentam afastar a sua aproximação.

A religião cristã, vigente na Idade Média, período ao qual este trabalho se refere, continua dirigindo os ritos de morte, como forma de minimizar o medo que este momento suscita aos homens. A doutrina, entretanto, não obtém o mesmo poder de persuasão de outrora, mesmo sendo a fonte de ensinamento de muitos indivíduos na contemporaneidade.

Percorrer esse caminho durante esta pesquisa possibilitou-me a percepção de que, seguindo uma doutrina religiosa ou não, o homem de todos os tempos se relaciona com a morte, seja por meio de ritos de passagem, mitos de criação, teorias, filosofias ou imagens. Tais representações e expressões são alimentadas pela memória, que exerce papel fundamental ao permitir reviver as experiências decorrentes do processo de acompanhar a morte de um próximo.

Nessa perspectiva, Munch e seu *Friso da Vida*, obra engendrada na virada do século XIX para o XX, demonstrou como a relação com a memória é capaz de tirar de uma experiência vivida, os fragmentos que recriam os pormenores que ela contém. Fragmentos estes que, com os seus *rastros*, *restos* e *ruínas*, invocam a nostalgia de um passado.

Pensada em uma sequência de pinturas, a obra de Munch recria sua história e suas percepções autobiográficas. É um seguimento de imagens a ser contemplado tal qual um filme e contém a mesma atitude diante da morte que o homem medieval figurou.

As lembranças, materializadas nas imagens estudadas, invocam a história da arte de lembrar, método descoberto pelo poeta Simônides 500 a.C, no qual ele usava de imagens e lugares para fixar as suas memórias e evitar o esquecimento. A pesquisa também mostrou como o esquecimento está associado à memória e, nesta perspectiva, evocou outra anedota da Antiguidade contemporânea à anterior: a arte do esquecimento, na qual mostra as lembranças que, dentro de um homem - o político Temístocles - “nunca mais saíam”. Numa referência à obra de Munch sugeri que o artista materializou as memórias que de dentro dele, igualmente, nunca mais se desprenderam.

Friso da Vida suscita em mim as reminiscências da minha experiência com a morte do meu pai e representa a necessidade que surgiu de transformá-las em imagens. Atitude esta que me auxiliou na recuperação do luto e que permitiu compartilhar a minha história diante de uma grande perda.

O luto proporciona ao sujeito momentos de reflexão de diversas ordens: problematização dos sentimentos que rondaram a perda, insegurança em assumir a nova realidade, medo do esquecimento, denúncia de fragilidades e da própria mortalidade, entre outros. Estes questionamentos e percepções pelos quais eu, como artista enlutada, vivenciei, também se encontram reunidos na trama *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman.

Neste filme, o diretor trabalha com símbolos e imagens, recriando a figura da mãe e suas lembranças da infância. Nas cenas, assim como vislumbro em *Marcas da Morte*, nas imagens de *Ars Moriendi* e no *Friso* de Munch, o que é dado a ver é o próprio sujeito enlutado diante da morte, figurando seus sentimentos e provocando relações sinestésicas no observador das imagens.

Ainda pude perceber por meio da pesquisa e do meu próprio processo criativo que, quando ocorre a perda de um objeto de amor, fonte de investimento da libido e de formação do ego, o homem enlutado sofre com a separação até que seja despendida energia para a adoção de um novo objeto de amor, que, segundo este trabalho, também possibilita a reconstrução do ego que foi perdido junto à morte.

A pesquisa trouxe, por fim, a possibilidade de compreender o papel de imagens como um meio do homem, além de expressar as suas relações, atitudes, memórias e reflexões diante da perda do ser amado, desafiar simbolicamente a morte, num aparente triunfo sobre ela.

EPÍGRAFE

Não volte, pai. Este mundo não compreende as suas dores. Não conhece a fonte de sua cura. Não te quer magro e cianótico. Suas mãos precisam de novos toques. Seus pés, de novas pegadas. Precisa se afastar da gravidade. Não volte, pai. Habite apenas o novo mundo, onde voitar é o que te transporta. E se tiver saudades, não se acanhe. Mergulhe no Lete, nas águas formosas que te lavam a alma. Não volte, pai. Recomece uma nova história. Então saia do rio e deixe por lá as suas manchas. Cubra-se de novas cores. Não volte, pai. Não volte para que possa, enfim, viver.



Figura 30

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: Arte da Memória*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2009.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e Sussurros* (figura 24). 1972. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2016/04/%E2%80%9Cgritos-e-sussurros%E2%80%9D-de-ingmar-bergman-sera-exibido-em-copia-restaurada/>> Acesso em: 15/06/2017

_____. *Gritos e Sussurros* (figura 25). 1972. Disponível em: <<http://newronio.espm.br/gritos-e-sussurros-bergman-e-o-outro-universo/>> Acesso em: 15/06/2017

_____. *Gritos e Sussurros* (figura 26). 1972. Disponível em: <<http://www.artecines.com.br/critica-gritos-e-sussurros-viskningar-och-rop-1972-maratona-ingmar-bergman/>> Acesso em: 15/06/2017

_____. *Gritos e Sussurros* (figura 27). 1972. Disponível em: <<http://newronio.espm.br/gritos-e-sussurros-bergman-e-o-outro-universo/>> Acesso em: 15/06/2017

_____. *Gritos e Sussurros* (figura 28). 1972. Disponível em: <<http://www.laboratoriodeescrituras.cl/pinturas-e-leituras-gritos-e-sussurros-1972-tchau-2005-e-edvard-munch/>> Acesso em: 15/06/2017

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch (1863-1944) – imagens de vida e morte*. Köln/Germany: Taschen, 2007.

BRAET, Herman e VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1996. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=K6kgDtdSpUQC&pg=PA212&lpg=PA212&dq=Os+versos+da+morte:+poema+do+s%C3%A9culo+XII.&source=bl&ots=Tyv5l-uj5x&sig=bP1wtlekUG4hBZcxn091i8TzZpw&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjU3pfNsoLVAhVLg5AKHS_xAFIQ6AEISDAG#v=onepage&q=Os%20versos%20da%20morte%3A%20poema%20do%20s%C3%A9culo%20XI&f=false> Acesso em 21/06/2017

CORRÊA, Amélia Siegel. *Alfredo Andersen (1860 – 1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo*. Tese (doutorado). São Paulo, 2011. Disponível em:
<file:///C:/Users/Maria/Downloads/2011_AmeliaSiegelCorrea_v1_Vrev.pdf> Acesso em: 01/07/2017

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução Rogério Fernandes – 2 ed - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Imagens e Símbolos*. Prefácio Georges Dumézil; Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução, introdução e notas/Marilene Carone; Textos/Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FROIDMONT de, Hellinand. *Os Versos da Morte*. Tradução e apresentação Heitor Megale. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora Imaginário, 1996.

GINZBURG, Jaime. SEDMAYER, Sabrina. *Walter Benjamin – Rastro, Aura e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUILHARDI, Hélio José. *O toque do amor num universo de linhas paralelas: gritos e sussurros de Ingmar Bergman*. Santo André: ESETec Editores Associados: 2001. Disponível em: <<http://www.itcrcampinas.com.br/txt/gritosesussurros.pdf>> Acesso em: 01/07/2017

HODIN, J. P. - *Edvard Munch*. 2nd ed. London: Thames and Hudson, 1996.

IMHOF, Arthur E. *Uma Ars Moriendi para os nossos tempos: para viver uma vida plena – para alcançar uma morte tranqüila*. Palestra apresentada no Colóquio Ars Moriendi. Yale University EE.UU. abril 1994. Belo Horizonte, 1996. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/5727903bb654f975532e3a7a/1462210619364/3_Imhof%2C+Arthur+E..pdf> Acesso em: 15/06/2017

JÚNIOR, Barreira Edilson Baltazar. *O corpo enfermo e a morte como dádivas: uma análise da antropologia do dom no filme Gritos e Sussurros de Ingmar Bergman*. Trabalho apresentado, na forma de comunicação oral, no XVIII Congresso Internacional de Antropologia Ibero-americana. San Luis Potosi, México: 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/1053/105325282012/>> Acesso em: 23/07/2017

KOVÁCS, M. J. *Representações de morte*. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coord.). *Morte e desenvolvimento Humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Ensaio sobre a experiência da morte e outras experiências*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2009.

LIMA, Silvana Maria Calixto. *As metáforas da morte na poesia brasileira: um estudo à luz da lingüística cognitiva*. Porto Alegre, RS: 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/1087/1049>> Acesso em: 03/07/2017

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Editions Du Seull, 1970.

MUNCH, Edvard. *A Mãe Morta e a Criança* (figura 1). 1897. Disponível em: <<http://medicineisart.blogspot.com.br/2010/06/o-grito-edward-munch-e-neurastenia.html>> Acesso em: 28/05/2017

_____. *Primavera* (figura16). 1889. Disponível em: <<http://www.trailart.ru/2016/01/EdvardMunch.html>> Acesso em: 20/05/2017

_____ *Os Três Estágios da Mulher (Esfinge)* (figura 17). 1885. Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/@@/6WHKAM-Edvard-Munch-Mulher-em-tr%C3%AAs-etapas>> Acesso em: 05/06/2017

_____ *A Dança da Vida* (figura 18). 1899-1900. Disponível em: <<http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2015/08/analise-da-obra-danca-da-vida-de-edvard.html>> Acesso em: 05/06/2017

_____ *O Beijo* (figura 19). 1897. Disponível em: <[http://img.wikioo.org/Art.nsf/O/8XXJHE/\\$File/Edvard_Munch-Kiss.JPG](http://img.wikioo.org/Art.nsf/O/8XXJHE/$File/Edvard_Munch-Kiss.JPG)> Acesso em: 06/02/2018

_____ *Madona* (figura 20). 1894-1895. Disponível em: <<https://unalignedunicorn.files.wordpress.com/2014/06/madonna.jpg?w=604>> Acesso em: 06/02/2018

_____ *O Grito* (figura 21). 1893. Disponível em: <http://d3ba5c9iisu9nv.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/04/The_Scream.jpg> Acesso em: 06/02/2018

_____ *O Leito da Morte* (figura 22). 1895. Disponível em: <http://www.edvard-munch.com/Paintings/death/deathbed_3.jpg> Acesso em: 06/02/2018

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. *O Leal conselheiro, de Dom Duarte, e a tradição dos Espelhos de príncipe*. Tese (doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo/FFLCH, 2003. Disponível em: <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/407/342> Acesso em: 28/06/2017

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. *Imagens do inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. Tese (Doutorado). Campinas, SP: [s.n.], 2000.

RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte: seguido de fragmentos*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SANTOS, Franklin Santana. *Perspectivas histórico-culturais da morte*. São Paulo: Editora Comenius, 2009. Disponível em:

<http://www.pampedia.com.br/abpe/Artigos%20site/ABPE_siteArtigos%20perspectivas%20morte.pdf> Acesso em 18/07/2017

SOUZA, Patrícia Marques. *Ars Moriendi circa 1450: a preparação para o pós-morte*. Florianópolis, SC, 2015. Disponível em:

<http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1442432336_ARQUIVO_Ars_Moriendi.pdf> Acesso em: 20/07/2017

VÉRARD, Antoine. *Ars Moriendi* (figura 4). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 5). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 6). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 7). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 8). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 9). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 10). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____. *Ars Moriendi* (figura 11). 1492. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____ *Ars Moriendi* (figura 12). 1492. Disponível em:
<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____ *Ars Moriendi* (figura 13). 1492. Disponível em:
<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

_____ *Ars Moriendi* (figura 14). 1492. Disponível em:
<<https://www.wdl.org/pt/item/8976/>> Acesso em: 30/05/2017

WEINRICH, Harald. *LETE – Arte e Crítica do esquecimento* (1927). Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2001.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*; trad. De Flavia Bancher. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.