UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gabriel de Souza Santana

“EM MEUS PENSAMENTOS VOCÊ ESTÁ TÃO LONGE”: MANIFESTAÇÕES DA MORTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Belo Horizonte

2023

Gabriel de Souza Santana

“EM MEUS PENSAMENTOS VOCÊ ESTÁ TÃO LONGE”: MANIFESTAÇÕES DA MORTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA

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 Visuais.

Orientador: Fabrício José Fernandino

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
S232e
2023

Santana, G. S., 1995-
"Em meus pensamentos você está tão longe" [recurso eletrônico] : manifestações da morte na arte contemporânea / Gabriel de Souza Santana. – 2023.

1 recurso online.

Orientador: Fabrício José Fernandino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Arte – História – Teses. 3. Arte – Filosofia – Teses. 4. Morte na arte – Séc. XXI – Teses. 5. Antropologia – Teses. I. Fernandino, Fabrício José, 1956- . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.

Ficha catalográfica elaborada por Anderson Moraes Abreu – Bibliotecário – CRB-6/2562

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GABRIEL DE SOUZA SANTANA-** Número de Registro - **2021699530.**

Título: **" Em meus pensamentos você está tão longe": manifestações da morte na arte contemporânea"**

Prof. Dr. Fabrício José Fernandino – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Carlos de Azambuja Rodrigues – Titular – UFRJ

Profa. Dra. Adriana Romeiro – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2023.

Documento assinado eletronicamente por **Fabricio Jose Fernandino**, **Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2023, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Carlos de Azambuja Rodrigues**, **Usuário Externo**, em 21/12/2023, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Adriana Romeiro**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/01/2024, às 14:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Angelica Oliveira Adverse**, **Subcoordenador(a)**, em 05/01/2024, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2914588** e o código CRC **86C3DA43**.

Referência: Processo nº 23072.244454/2023-47

Dedico este trabalho aos meus pais e aos meus familiares falecidos que me inspiraram e observam de onde estão minha jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à espiritualidade que me guiaram.

Aos meus pais, Soraia e Jair, por terem me apoiado em toda minha trajetória.

Ao meu namorado, que esteve do meu lado durante o percurso desta pesquisa.

Aos professores desta universidade pelo ensino de excelência que tive acesso durante todos estes anos.

Por fim, sou eternamente grato ao meu orientador, Fabrício, por todas as trocas e orientações dedicadas. Obrigado por ter acreditado no meu trabalho e embarcado comigo na realização desta grande conquista.

RESUMO

Esta pesquisa busca entre obras de artistas contemporâneos as manifestações da morte que emergem da longa tradição artística com o tema em seu amplo escopo. Parte-se de um panorama histórico que, com o uso de uma perspectiva de Warburg, sugere a sobrevivência (*Nachleben*) das imagens ligadas à morte no imaginário dos povos e o surgimento de novos códigos com base nos antigos, que recusam sua morte em esquecimento. No momento-mundo atual, tão científico e materialista, porém profundamente estético e simbólico, a morte é interdita, mas ela fura seu bloqueio constantemente por meio da cultura de massa e das belas artes. Nesse fluxo de sobrevivências, as imagens atuais são divididas nesta pesquisa em quatro domínios, a saber: das violências do poder, das lembranças do tempo, do apocalipse da natureza e da sobrevivência do espírito. Nesses domínios residem os símbolos imagéticos da morte contemporânea e também sobrevivências de eras remotas que se acreditava terem sido vencidas. Conclui-se que os artistas têm refletido sobre a finitude coletiva e individual de diversas maneiras para reestabelecer os vínculos entre a morte e a vida, além de jogar com o estado morto-vivo da sociedade cosmopolita.

Palavras-chave: morte; arte contemporânea; sobrevivência; história da arte.

ABSTRACT

This research searches among the works of contemporary artists for manifestations of death that emerge from the long artistic tradition with the theme in its broad scope. It starts from a historical panorama that, using a Warburg perspective, suggests the survival (Nachleben) of images linked to death in the collective imaginary and the emergence of new codes based on the old ones that refuse their death into oblivion. In today's world-moment that is so scientific and materialistic, yet deeply aesthetic and symbolic, death is interdicted, but it constantly breaks its block through mass culture and the fine arts. In this flow of survivals, current images are divided in this research into four domains, namely: the violence of power, the memories of time, the apocalypse of nature and the survival of the spirit. In these domains reside the imagery symbols of contemporary death and survivals from remote eras that were believed to have been long gone. It concludes that artists have reflected on collective and individual finitude in different ways to reestablish the links between death and life in addition to playing with the undead state of cosmopolitan society.

Keywords: death; contemporary art; survival; art history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Contas de marfim e ocre fixados em osso pélvico de criança.....37

FIGURA 1 - Tumba conhecida como “Príncipe de Arene Candide” 37

FIGURA 3 - Tumba de mãe e criança em Israel 38

FIGURA 4 - Arte rupestre da Serra do Jambreiro 39

FIGURA 5 - Homens (alguns armados) e animais são retratados em paredes de Tassili n’Ajjer, na Árgélia, de cerca de 6000 anos A.C.....40

FIGURA 6 - Pintura de um porco em tamanho real em ocre vermelho, de 45,5 mil anos na ilha Celebes (ou Sulawesi) an Indonésia.....40

FIGURA 7 - Felino, Venus e Bisão entrelaçados em pedra pendente na caverna de Chauvet na França.....41

FIGURA 8 - Desenho de Breuil de 1958 e fotografia moderna de o Feiticeiro no Santuário, parte da Caverna Les Trois Frères na França.....41

FIGURA 9 - Xamã de cogumelos e cara de abelha de Tassili n’Ajjer na Argélia, de 9000 A.C., presente no livro *Food of the Gods*, de Terence McKenna.....42

FIGURA 10 - Pintura San do xamã viajando para o mundo espiritual.....44

FIGURA 11 - Pintura rupestre San de uma dança de transe, representando um xamã extraindo flechas de doença de um paciente, com seres espirituais à beira da luz do fogo.....44

FIGURA 12 - Pintura dos espíritos Wandjina em paredão na região de Kimberley, Austrália.....45

FIGURA 13 - Vista a distância da Grande Galeria e Painel do Espírito Santo em Utah, EUA.....46

FIGURA 14 - A figura que dá nome ao Painel, O "espírito Santo" mais detalhado e seus companheiros.....47

FIGURA 15 - Monolito de Tlaltecuhtli, descoberto no México.....51

FIGURA 16 - De cima para baixo: Stonehenge na Inglaterra, Stonehenge Amazônico no Brasil e Círculos no Senegal.....53

FIGURA 17 - Dólmen na região de Gochang, Hwasun and Ganghwa, na Coreia.....54

FIGURA 18 - Uróboro: representação de disco de bronze, arte do Bénin.....56

FIGURA 19 - Cruz Dikenga traduzida do trabalho de Asante.....57

FIGURA 20 - O caldeirão fervente do Pergaminho dos Infernos - Japão século XII.....58

FIGURA 21 - Página do manuscrito *Supplément turc 190,* oriunda de Herat escrito em 1436, mostrando Mohammed e o anjo Gabriel visitando o inferno.....59

FIGURA 22 - Cratera em cálice grega de Euxitheos (oleiro) e Euphronios (pintor) representando o corpo de Sarpedon carregado por Hipnos e Tânatos observado por Hermes.....61

FIGURA 23 - Aquarela de Brahma sobre Hamsa.....62

FIGURA 24 - Gravura *A morte e mulher nua de pé*, de Sebald Beham – 1547.....62

FIGURA 25 - Pintura tibetana do Lorde Yama com Chamunda do século XVIII.....64

FIGURA 26 - Escultura de Chamunda, de Odisha na Índia.....64

FIGURA 27 - Ah Puch ao centro no Códice de Dresden.....65

FIGURA 28 - *Saturno com a foice e manto na casa*, de Disocuri, em Pompeia.....66

FIGURA 29 - Alegoria do *Triunfo da Morte* do poema de Petraca, em iluminura.....67

FIGURA 30 - Cortejo funerário em iluminura, de Mestre das Horas de Rohan, séc. XV.....67

FIGURA 31 - *Ars Moriendi* do século XV - primeira tentação, a fé.....71

FIGURA 32 - Afresco - *Triunfo da Morte*, autor desconhecido, Palermo Itália.....72

FIGURA 33 - Pintura - *Triunfo da Morte*, de Pieter Bruegel o Velho, Países Baixos c. 1526.....73

FIGURA 34 - Gravura - *Sic Transit gloria mundi* – Cornelis van Dalen, o Velho, Países Baixos, séc. XVII.....73

FIGURA 35 - Alto relevo em Cera - *O Tempo e a Morte*, Caterina de Julianis, Itália, séc. XVIII.....74

FIGURA 36 - Gravura – *Vitória*, Alfred Fredericks, Harper's Weekly, EUA, 1870.....74

FIGURA 37 - Ilustração - Sobre a epidemia de cólera e a morte - Le Petit Journal, França, 1912.....75

FIGURA 38 - Painel 1 da *Dança Macabra da Abadia*, de La Chaise-Dieu c.1470.....76

FIGURA 39 - Trecho de gravuras da Dança Macabra, de Basel de Matthaeus Merian, 1649.....76

FIGURA 40 - Gravura de sátira Dança Macabra Modernizada, de George Woodward, Inglaterra, 1808.....77

FIGURA 41 - Ilustração do calendário da Antikamnia, de L. Frusius, 1896.....78

FIGURA 42 - *Esqueletos Travessos*, de Kawanade Kyosai, Japão, c 1850-1889.....79

FIGURA 43 - Cenas de Esqueletos Vivos, de Paolo Bonomini, Itália, séc. XIX.....80

FIGURA 44 - Panfleto com gravuras de Manuel Manilla e José Guadalupe Posada, c.1900-1910.....81

FIGURA 45 - Gravura de Esqueletos andando de bicicleta, de José Guadalupe Posada, c. 1891.....81

FIGURA 46 - Gravura *La Calavera Catrina*, de José Guadalupe Posada, 1913.....82

FIGURA 47 - Vanitas de David Bailly, República Holandesa, c.1650.....84

FIGURA 48 - *Vanitas*, de Bernardo Lorente y Germán, Espanha, c. 1730-1759.....84

FIGURA 49 - *Vanitas*, de Manoel da Costa Athaide, Minas Gerais, c.1800-1810.....85

FIGURA 50 - *Vanitas*, de Audrey Flack, Estados Unidos, 1977.....85

FIGURA 51 - Capa do livro *Da Organização do Corpo Humano*, de Andreas Vesalius, 1543.....86

FIGURA 52 - Gravura sobre o Teatro Anatômico da Universidade de Leiden, de Jan Cornelisz, 1610.....87

FIGURA 53 - *Aula de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch*, de Jan van Neck, República Holandesa, 1683.....88

FIGURA 54 - *A recompensa da Crueldade*, de William Hogarth, França, 1751.....88

FIGURA 55 - Fotografia de Estudantes de Medicina dissecando um corpo, EUA, c.1880-1930.....89

FIGURA 56 - Escultura de gesso *Crucificação Anatômica*, de Thomas Banks, Londres, 1801.....91

FIGURA 57 - *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Juan de Flandes, Países Baixos, c. 1500.....93

FIGURA 58 - *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Francesco Bassano, Itália, c.1580.....93

FIGURA 59 - *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Anton Van Dyck, Antuérpia, c.1627-1632.....94

FIGURA 60 - *Cristo morto apoiado por anjos*, de Francesco Trevisani, Itália, c.1710.....94

FIGURA 61 - *Cristo morto com anjos*, de Edouard Manet, França, 1864.....95

FIGURA 62 - *Crucificação*, de São Pedro de Caravaggio, Itália, c. 160.....96

FIGURA 63 - *Martírio de São Bartolomeu*, de Andrea Vaccaro, Genebra, c. 1630.....96

FIGURA 64 - *Martírio de São Jorge*, de Godfried Maes, Antuérpia, 1681.....97

FIGURA 65 - *Martírio de São Sebastião*, de François-Guillaume Ménageot, França, c.1750-1810.....97

FIGURA 66 - *Anatomia do Coração*, de Enrique Simonet y Lombardo, Espanha, 1890.....98

FIGURA 67 - *A morte e a Donzela*, de Niklaus Manuel, Suiça, 1517.....99

FIGURA 68 - *Morte levando uma jovem mãe*, de Thomas Rowlandson, Inglaterra, c.1814.....100

FIGURA 69 - Fotos publicitárias de Theda Bara do filme *Escravo de uma paixão*, 1915.....100

FIGURA 70 - *Médico lutando com a Morte pela Vida*, de Ivo Saliger, Áustria, 1920.....101

FIGURA 71 - *A morte e as idades do homem*, de Hans Baldung Grien.....102

FIGURA 72 - *Tempo e mulheres idosas*, de Francisco Goya, Espanha, 1810.....102

FIGURA 73 - *Cena de Bruxaria*: Dia, de Salvator Rosa, Itália, c. 1645-1649.....103

FIGURA 74 - *Clotho*, de Camille Claudel, França, 1893.....103

FIGURA 75 - Bruxa de *A Branca de Neve e os Sete Anões*, de David Hand, Disney (1937) 104

FIGURA 76 - *O testamento, Família reunida ao redor do idoso em agonia ditando testamento*,.....105

FIGURA 77 - *Retrato de Jean-Baptiste Belley* 105

FIGURA 78 - Vincenzo Pastore fotografa homem negro, em estúdio, São Paulo, c.1900.....106

FIGURA 79 - *Massacre dos Inocentes*, de Cornelis Cornelisz van Haarlem, Países Baixos 1591.....108

FIGURA 80 - *Massacre dos Inocentes*, de Peter Paul Rubens, Antuérpia, c.1610.....108

FIGURA 81 - *A intervenção das Sabinas*, de Jacques-Louis David, França, 1799.....109

FIGURA 82 - *A balsa da Medusa*, de Théodore Géricault, França, 1818.....109

FIGURA 83 - Frame do trailer de *300*: Ascensão do Império de Noam Murro, 2014.....110

FIGURA 84 - *Juízo Final*, de Fra Angelico, Itália, 1425-1428.....112

FIGURA 85 - *Juízo Final*, de Hans Memling Flanders, c.1467-1471.....113

FIGURA 86 - *Juízo Final*, de Michelangelo, Roma, c.1536-1541.....113

FIGURA 87 - *Pequeno Juízo final*, de Peter Paul Rubens, Países Baixos, 1619.....114

FIGURA 88 - À esquerda*, A morte de um Réprobo* e à direita, *A morte de um Justo*, de Emiliano Villa, Colômbia, c. 1893.....116

FIGURA 89 - *Post Mortem* australianas de bebês, século XIX.....117

FIGURA 90 - *Hamlet, Horatio, Marcellus e o Fantasma*, de Robert Thew Inglaterra, 1796.....118

FIGURA 91 - *O sonho de um fugitivo*, de Viktor Madarász, Hungria, 1858.....119

FIGURA 92 - *A morte de um bom e velho homem*, de William Blake, Inglaterra, 1813.....119

FIGURA 93 - *Uma Soiree de Espíritos*: Memorabilia Ilustrada, de Jacoby Harms, Alemanha, 1886.....121

FIGURA 94 - *Price sentado junto de um fantasma*, de William Hope, Inglaterra, 1922.....121

FIGURA 95 - *O mar de Gelo*, de Caspar David Friedrich, c. 1823-1824.....123

FIGURA 96 - *Moema*, de Victor Meirelles, Brasil, 1866.....123

FIGURA 97 - - *Retrato de Luther Burbank*, de Frida Khalo, EUA, 1931.....124

FIGURA 98 - *O mundo divino*, de Kahlil Gibran, EUA, 1923.....125

FIGURA 99 - Frame do clipe de *Beloved*, de Mumford & Sons, 2019.....133

FIGURA 100 - Frame de *Fleabag*, temporada 1, episódio 3, 2016.....134

FIGURA 101 - *Monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death*), de Dan Flavin, Nova York, 1966…….136

FIGURA 102 - Frame de *Graveyard*„ de Auriea Harvey e Michael Samyn, Bélgica, 2008.....137

FIGURA 103 - Entidades em *Black is King*, de Beyoncé, 2020.....140

FIGURA 104 - Frame do clipe de *Gasoline*, de The Weeknd 2022.....140

FIGURA 105 - Frame do clipe *De Selby (Part 2)*, de Hozier, 2023.....141

FIGURA 106 - Frame de *Sombras da Vida*, de David Lowery, Estados Unidos, 2017.....142

FIGURA 107 - Frame de *His Dark Materials*, temporada 3, episódio 5, Reino Unido, 2022.....143

FIGURA 108 - Frame de *Entrevista como Vampiro*, de Neil Jordan, Estados Unidos, 1994.....145

FIGURA 109 - Frame de *A Noite do Mortos-Vivos*, de George Romero, Estados Unidos, 1968.....146

FIGURA 110 - Frame de *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve, Estados Unidos, 2017.....148

FIGURA 111 - Frame do trailer de *Westworld*, de Jonathan Nolan e Lisa Joy, Estados Unidos, 2016.....149

FIGURA 112 - Frame *de Ghost in the Shell*: O Fantasma do Futuro de Mamoru Oshii, Japão, 1995.....150

FIGURA 113 - Frame de *Fullmetal Alchemist Brotherhood*, episódio 40, Japão, 2010.....151

FIGURA 114 - Frame de *Black Mirror*, temporada 2, episódio 1, Reino Unido, 2013.....153

FIGURA 115 - Frame do clipe *Chapa*, de Emicida, Brasil, 2016.....156

FIGURA 116 - Frame do clipe *This is America*, de Childish Gambino, Estados Unidos, 2018.....156

FIGURA 117 - Frame do clipe *Crushed*, de Imagine Dragons, Estados Unidos, 2023.....156

FIGURA 118 - Frame do episódio O Cerco do Norte, Parte 1 de *Avatar*, *A lenda de Aang*, EUA, 2005.....158

FIGURA 119 - Frame do episódio Offred, *The Hanmaid's Tale*, 1ª temporada, EUA, 2017.....159

FIGURA 120 - Frame do episódio Pôr do Sol, de *Lovecraft Country*, EUA, 202.....160

FIGURA 121 - Frame de *Duna*, Parte 1, de Denis Villeneuve, EUA, 2021.....162

FIGURA 122 - Frame de *O expresso do Amanhã*, de Bong Joon-ho, Coreia do Sul e Chéquia, 2013.....163

FIGURA 123 - Mapa de Países e número de aristas pesquisados.....176

FIGURA 124 - Cartografia dos Domínios da Morte expressos na Arte Contemporânea.....177

FIGURA 125 - *Paraíso Tropical*, de Rosana Paulino, Brasil, 2017.....179

FIGURA 126 - *A permanência das Estruturas*, de Rosana Paulino, Brasil, 2017.....180

FIGURA 127 - Performance *Como erguer Baronatos*, de Priscila Rezende, Brasil, 2018.....181

FIGURA 128 - Code Noir, de Leonce Raphael Agbodjelou, Benin, 2014.....182

FIGURA 129 - Instalação de Denilson Baniwa, Brasil, 2019.....183

FIGURA 130 - *Leia minha sorte*, de Denilson Baniwa, Brasil, 2019.....184

FIGURA 131 - Mapa de *Lopo Homem II*, de Adriana Varejão, Brasil, 2004.....185

FIGURA 132 - *Folds 2*, de Adriana Varejão, Brasil, 2003.....185

FIGURA 133 - Instalação *All of which are American Dreams*, de Priscila Rezende, Nova York, 2018……..…….....…..186

FIGURA 134 - Fotografia da série ¿De qué Sirve una Taza? de Juan Echavarria, Colômbia, 2014.....187

FIGURA 135 - Instalação *Ambulatorio Belfast*, de Oscar Muñoz, na Irlanda do Norte, 2012.....188

FIGURA 136 - Instalação *O Tema da Festa*, de Berna Reale, Brasil, 2015.....189

FIGURA 137 - Fotografia da série Death, de Ahlam Shibli, Palestina, 2011-2012.....190

FIGURA 138 - Frame da transmissão de *Elegy:* GTA USA Gun Homicides, de Joseph DeLappe, EUA, 2018-2019.....191

FIGURA 139 - Instalação *Jasmine*: Memorial to Drone Strike Victims, de Joseph DeLappe, Paquistão, 2018.....192

FIGURA 140 - Fotografia da série No Seconds, de Henry Hargreaves, EUA, 2013.....193

FIGURA 141 - Instalação *Aliento*, de Oscar Muñoz, Colômbia, 1995-2002.....194

FIGURA 142 - Imagens da Instalação *Migrantes*, de Christin Boltasnki, Argentina, 2012.....195

FIGURA 143 - Parte de *The Nameless*, de Hew Locke, Reino Unido, 2010.....196

FIGURA 144 - Parte da instalação *The Procession*, de Hew Locke, Reino Unido, 2022.....197

FIGURA 145 - *Bones*, de DZO Olivier, França, 2013.....198

FIGURA 146 - Desenho Gaia Calling, de DZO Olivier, França, 2013.....199

FIGURA 147 - *Pintura Nymphs & Satyr*: iteration 6, de Mark Liam Smith.....200

FIGURA 148 - Pintura *A Song of Sixpence*, de Mark Liam Snith, Canadá, 2021.....201

FIGURA 149 - Escultura *Death and the maiden*, de Emil Melmoth, México, 2018.....202

FIGURA 150 - Escultura *Transfiguration*, Mortis de Emil Melmoth, México, 2021.....203

FIGURA 151 - Instalação *Death Denied*, de Damien Hirst, Reino Unido, 2008.....204

FIGURA 152 - Pintura *Forgive Me Father For I Have Sinned*, de Damien Hirst, Reino Unido, 2006…….....……..……205

FIGURA 153 - Videoarte *Martys (Earth, Air, Fire, Water)*, de Bill Viola, Reino Unido, 2014……206

FIGURA 154 - Intervenção Before I die, de Candy Chang, EUA, 2011.....207

FIGURA 155- Instalação *After the End*, de Candy Chang, EUA, 2021……..….208

FIGURA 156 - Instalação *No Man's Land*, de Christian Boltasnki, EUA, 2010…….209

FIGURA 157 - Escultura *La última persona fallecida en soledad*, de Ruben Orozco Loza, Espanha, 2019…….210

FIGURA 158 - *Olhos Azuis*, de Sergi Cadenas, Espanha, 2020.....210

FIGURA 159 - Um sorteio da *webart* O Fim da Aventura Humana na Terra, de Gabriel Santana, Brasil, 2023.....211

FIGURA 160 - Fotografia da série Ready fro Dinner de Henry Hargreaves, EUA, 2015.....212

FIGURA 161 - *Neverland 5* de Haruko Maeda, Áustria, 2021.....213

FIGURA 162 - Pintura *O Grande Buquê*, de Haruko Maeda, Áustria, 2018.....214

FIGURA 163 - Instalação *Siga os Líderes*, de Isaac Cordal, Bélgica, 2012.....215

FIGURA 164 - Instalação *Esperando pelas mudanças climáticas*, de Isaac Cordal, França, 2013.....216

FIGURA 165- Escultura *Bihar*, de Ruben Orozco Loza, Espanha, 2021.....217

FIGURA 166 - Escultura *Deep Float*, de Monira Al Qadiri, Holanda, 2017.....218

FIGURA 167 - Performance *Cantando na Chuva*, Berna Reale, 2014.....219

FIGURA 168 - Instalação *Wither*, de Thijs Biersteker, Alemanha 2021.....220

FIGURA 169 - Escultura *Econario*, de Thijs Biersteker, Holanda, 2022.....220

FIGURA 170 - Instalação *Ice Watch*, de Olafur Eliasson, Copenhague, 2014.....221

FIGURA 171 - Instalação *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, Reino Unido, 2003.....222

FIGURA 172 - Experiência *Aerocene Pacha*, de Tomàs Saraceno, Argentina, 2020..... 223

FIGURA 173 Esculturas *Onus*, de Monira Al Qadiri, Áustria, 2023.....224

FIGURA 174 - Frames do video *We are opposite like that de Himali* Singh Soin, 2019…….....……225

FIGURA 175 - Frame do vídeo *Radar Level*, de Himali Singh Soin, 2016.....226

FIGURA 176 - Frame do vídeo *Oleoduto Karikpo*, de Zina Saro-Wiwa, Nigéria, 2015.....227

FIGURA 177 - Fotos da série A Profecia de Fabrice Monteiro, Senegal, (2013-2020) 227

FIGURA 178 - Obra *Contos do Espírito Vermelho e o Mar Eterno*, de Citra Sasmita, Indonésia, 2023.....229

FIGURA 179 - Obra *Viagem Subliminar*, de Citra Sasmita, Indonésia 2023.....229

FIGURA 180 - Escultura *Moko Jumbie*, de Zak Ové, Reino Unido, 2015.....230

FIGURA 181 - Fotografia da série Egungun de Leonce Raphael Agbodjelou, Benin, 2011.....231

FIGURA 182 - Colagem *Pergunte Àqueles que Vieram Antes*, de Puleng Mongale, África do Sul, 2020.....232

FIGURA 183 - Colagem *Mostre-me o Caminho*, de Puleng Mongale, África do Sul, 2020.....233

FIGURA 184 - Instalação *Convite à Inexistência*, de Gabriel Santana, Brasil, 2020.....234

FIGURA 185 - Performance *Papalotes de los desaparecidos*, de Francisco Toledo, México, 2014.....235

FIGURA 186 - Fotografias Réquiem NN de Juan Echavarría, Colômbia, 2006-2013.....236

FIGURA 187 - Frame de vídeo *Emergence*, de Bill Viola, EUA, 2002.....237

FIGURA 188 - *Corpo para Ressureição Yuri-1*, de Arseny Zhilyaev, Rússia, 2015.....238

FIGURA 189 - Frame de *Immortality and Resurrection for All!*, de Anton Vidokle, Rússia, 2017……239

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 - Taxa de mortalidade através dos anos das dez maiores bilheterias do cinema, 2000 a 2021 167

GRÁFICO 2 - Taxa de Mortalidade nos Filmes – 2000 a 2021 167

GRÁFICO 3 - Tipo de morte prevalente que movimenta os filmes de 2000 a 2021 167

GRÁFICO 4 - Tema predominante da mortalidade abordada nos filmes de 2000 a 2021 168

GRÁFICO 5 - Grau de presença do tema da morte nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021 168

GRÁFICO 6 - Taxa de mortalidade aproximada nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021 168

GRÁFICO 7 - Tipo de morte prevalente que movimenta os seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021 169

GRÁFICO 8 - Tema predominante da mortalidade abordada nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021 169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 16
1. UMA HISTÓRIA DA MORTE E SUAS IMAGENS 24
1.1 Invariantes culturais ao redor do morrer 28
1.2 Heranças Ancestrais dos Contemporâneos 34
1.2.1. Idade da Pedra 35
1.2.2. Idade Pastoril 48
1.2.3. Idade da Cidade 68
2. ABORDAGENS DA CULTURA CONTEMPORÂNEA 126
2.1. Estruturação de uma Cultura de Morte 129
2.2. Memória Coletiva e Cultura de Massa 164
3. MANIFESTAÇÕES DA MORTE NA ARTE DO SÉCULO XXI 175
3.1. Domínio das Violências do Poder 179
3.2. Domínio das Lembranças do Tempo 193
3.3. Domínio do Apocalipse da Natureza 215
3.4. Domínio da Sobrevivência do Espírito 228
CONCLUSÃO 240
REFERÊNCIAS 242

INTRODUÇÃO

O assunto deste trabalho toca todos os possíveis leitores deste texto, sejam eles jovens ou idosos, crentes ou ateus, muito cultos ou pouco estudados: o fim de todos é uma certeza, a morte chega para todos. Quer o leitor goste ou não, quer ache que vai apenas virar alimento para os vermes ou que vai para uma outra vida no além-túmulo, cada humano traça na vida o caminho para o inevitável fim da frágil carcaça de carbono que habitamos. Desta maneira, deveria se esperar que esse tema imperativo fosse algo frequente e bem discutido entre os que compartilham este destino, afinal, como dialogar com o fim é o que nos resta.

Porém, pode-se notar que nas últimas décadas a morte tem sido um assunto desconfortável que muitos não gostam de falar e evitado em conversas banais do cotidiano. Morrer parece ser algo que não concerne aos vivos falarem. Não é um tema bem-vindo em uma reunião de família, encontro de amigos ou com as pessoas mais íntimas. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, pode-se vislumbrar as marcas da morte em mais e mais cantos da cultura, como fantasmas que não podem ser mencionados e que ficassem à espreita para assombrar os que lhe evitam.

A presença do morrer na mídia jornalística e no entretenimento é mais onipresente do que pode aparentar aos olhos desavisados, está ali como um produto que aumenta as vendas e a audiência, aumenta o desejo do público. Está a morte lá, escancarada, estatística e estetizada nas telas iluminadas para o gozo das massas, nas páginas de jornais informando a sociedade de seus recentes desfalques e também se encontra esculpida, perenizada nas praças das grandes cidades lembrando a todos a morte de alguém que deveria ser rememorado.

A banalidade da morte no noticiário diário, que conta as estatísticas anuais, mensais e diárias acerca da quantidade de vidas extirpadas pela violência, crimes, e nos últimos anos pela impiedosa pandemia do novo coronavírus; faz com que a sensibilidade para com a violência na vida real dos cidadãos, aparente ser cada vez menor. A brutalidade policial que mata negros e pobres, os feminicídios, guerras, conflitos migratórios e seus rastros de sangue não comovem mais que alguns minutos em postagens nas redes sociais e os internautas partem para um conteúdo mais alegre, mais adequado aos vivos.

Os artistas espalhados pelo globo, vivendo aparentes desencontros no alicerce da cultura, têm feito obras dialogando com este modo de vida. A artista Berna Reale, em 2015, trabalhou a questão da chuva de balas na população periférica no Brasil, com um ambiente de

balada por exemplo. “O tema da festa” contava com sirenes como as luzes da boate, paredes furadas de balas como decoração e doces para se comer à vontade. Não se pode precisar o tempo de reflexão ou espanto que tal situação causa ao público, mas logo o dia segue e as engrenagens da grande estrutura capitalista continua a girar sem parar.

Em pouco tempo, aquelas notícias, aquelas vidas perdidas, se tornam apenas números. Cenas mórbidas e explícitas em filmes, séries de televisão, quadros e esculturas não chocam como antes. O quão extrema deve ser agora uma obra para provocar terror nas pessoas? Essas cenas são apreciadas pela sua poética, seu realismo ou a falta dele, se discute esteticamente cada morte representada. Certamente, elas nos atraem. Quando um artista como Damien Hirst coloca vacas cortadas ao meio conservadas em formaldeído na galeria, o horror logo cede a um encantamento pelo sublime da obra que encapsula a morte em vida.

A morte também foi higienizada, pois a limpeza se tornou um importante valor burguês. Desta forma, o doente com seus fluídos, sangue e suor, se torna um inconveniente em casa. Não é desejável a sujeira, os odores do morrente tomando o ar do doce lar familiar. Logo, a família entrega este humano ao estéril e poderoso hospital, onde os médicos irão fazer tudo possível para que seu ente querido possa viver. Há uma expectativa de que a medicina não irá fracassar e irá vencer a batalha contra a morte. Assim, depois de tudo tentar, a pessoa morre sozinha num quarto de hospital e essa se tornou a morte comum. “O homem de hoje, por não vê-la com muita frequência e muito de perto, a esqueceu; ela se tornou selvagem”, diz Ariés (2014).

Com a COVID-19, a situação se agravou, pois nem as famílias puderam ter acesso ao seu falecido. De fato, se morreu sozinho e nem velório pôde ser feito para centenas de milhares de brasileiros que se foram. A defesa humana criada contra a selvageria da natureza sendo esfacelada por um vírus. Somado a outros fatores, a natureza aparenta ser cada vez mais violenta, mais letal à humanidade e as nossas barreiras contra ela precisam ser ainda maiores.

Outra tangente importante da negação da morte na vida cotidiana, que pode ser evidenciada em variadas vitrines da cultura de massa, é o desejo de viver para sempre e evitar o momento derradeiro a todo custo. Para uma cultura que cultiva a ideia de triunfo sobre a morte, com a avançada ciência médica, é compreensível que todos vivam evitando todos os sinais biológicos que estão ligados ao fim da vida, como o envelhecer. Multiplicam-se procedimentos estéticos para rejuvenescimento, retira-se pele, injetam-se substâncias, são feitas dietas exóticas, rotinas de exercícios; tudo que puder afastar a pessoa da decrepitude deve ser feito se estiver ao seu alcance. Entretanto, aqueles que mostram que envelheceram, aqueles que

as juntas doem, que andam devagar e as rugas se espalharam pelo rosto, vão sendo isolados da sociedade.

Norbert Elias (2001) coloca que o problema social da morte é de complicada solução porque os vivos acham difícil identificar-se com os moribundos, mas a morte é problema dos vivos, pois os mortos não têm problemas. A busca da juventude é um sintoma daquele que não aceita seu fim, das pessoas que escondem idades e fazem procedimentos estéticos como se enganassem o próprio relógio biológico. Não é de se espantar que essa cultura tenha tantas representações de figuras que são imortais na ficção: vampiros na literatura e no cinema, como Lestat (*Entrevista com o Vampiro*); heróis em quadrinhos como Wolwerine (*X-Men – Marvel Comics*); elfos nas histórias de fantasia (*Senhor dos Anéis*); ou, ainda, criaturas que morrem e voltam a viver de outra forma, como os zombies em séries de televisão como *The Walking Dead* e *Game of Thrones*.

Um outro canal importante da mortalidade humana no século XXI se expressaria na relação com as grandes catástrofes que já estão acontecendo e que ainda virão com o avanço da crise climática. Crise, esta, potencializada pela sociedade de consumo e sua exploração da natureza que gera o crescente poder das tempestades, o aumento do nível dos mares, da seca e dos incêndios pelo mundo. Tais acontecimentos levam milhares de vidas e o poder arrebatador da natureza parece cobrar o que dela tem sido retirado. Contudo, se não for feito algo a nível global, muitos ainda, do reino animal e vegetal, perecerão. Esse conjunto passa a impressão de que um apocalipse climático seja uma questão de quando vai acontecer, apenas, e não se vai acontecer. Esta preocupação aflige os criadores de ficção, no cinema e literatura, que nas últimas décadas colocaram no mundo diversas histórias que se passam após um apocalipse, muitas vezes climático e as maneiras que os humanos criaram para passar por isso como nos filmes *Expresso do Amanhã* (2013) e *Interestelar* (2014).

Muitos líderes mundiais e grupos na sociedade civil enfrentam essa situação com negacionismo, acreditando na ideia de controle total do homem sobre o meio ambiente. No entanto, existem correntes de pessoas e instituições lutando para a conscientização deste fim dos tempos iminente, porém talvez reversível, entre eles artistas como Olafur Eliasson. Ele, por exemplo, fez uma instalação com pedaços de icebergs em Copenhagen durante uma conferência climática em 2014. A obra *Ice Watch* convidava o público da cidade a refletir sobre o quão efêmero é o gelo e quanto tempo há para evitar que ele seja apenas mais água no oceano e acabe com o equilíbrio de vários ecossistemas.

Neste momento-mundo que se estruturou no século passado sobre os fortes pilares da ciência, da tecnologia e do consumo, a morte foi interditada. Como se ela agora fosse apenas base das ruínas sobrenaturais e místicas de um passado visto como ultrapassado e primitivo. Passa-se a controlar e vigiar os sentimentos de luto do outro, acredita-se que o homem conquistou a natureza com a técnica, se quer desistir da sobrevivência pós morte prolongando ao máximo a vida. Com isso, o nada surge como uma avassaladora força selvagem da natureza, e em fuga dessa força, a sociedade não para, não se comove, não reflete a morte de seus constituintes. Agora parece que a queda de um não representa uma fraqueza do todo, pois isso fere o centro da crença de que a modernidade venceu, ou tem poder para vencer todo o mal e que sobrevive a qualquer problema. Entretanto, a morte interditada vai se tornando mais selvagem e encontra brechas nas muralhas da cultura erguidas contra a natureza e vem evidenciar o quanto o tema tangencia muitos outros, sendo relevante ser estudado mais profundamente.

É neste forte ponto de tensão, entre a extrema atração e repulsa da mortalidade entre os viventes, que irrompe esta pesquisa. Essas polaridades batalham entre as paredes do labirinto da cultura e os que veem tais embates não param de produzir material sobre o assunto. Com o arcabouço de diferentes crenças, costumes e imaginários sobre a morte, os artistas em cada tempo buscaram e buscam ainda hoje captar o espírito de sua época e refletir em sua arte o sublime do tema. Ao procurar com a lente da mortalidade no olhar, encontram-se inúmeras obras na história da arte acerca dela; pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, filmes, instalações e performances que trazem reflexões pungentes e memoráveis sobre a morte. Esta se manifesta, seja na sua forma mais concreta, que se concentra no corpo e sua corrupção, seja na sua forma mais abstrata, que se preocupa com o tempo, a memória e a finitude.

Contudo, analisar e dialogar sobre o morrer em suas intricadas representações e encarnações na cultura é sentir em seus pés, plantados no presente, a força de ondas culturais que quebram e inundam a morada mental com imagens que ressurgem sintomas ancestrais. O século XXI e seus contemporâneos produzem imagens que regurgitam influências antigas e muitas vezes pouco familiares ou renegadas pelos mesmos, como coloca o professor britânico Kellehear (2016, p.13):

> Por trás das imagens frágeis e transitórias do nosso eu individual que aparecem na superfície, existem sugestões de companhia menos familiar: estranhas marés da história, ressacas culturais que fluem e refluem abruptamente na vida. As ondulações dessas forças tanem e trabalham a nossa identidade, primeiro para criá-la, e depois para testá-la antes de sua destituição final na morte. Tais influências são tão sutis, deveras tão íntimas na nossa vida cotidiana que geralmente mal lhe notamos o

> funcionamento por baixo da obsessão moderna de nos apresentarmos aos demais como distintos e individuais.

O pensamento do sociólogo dialoga com a metodologia proposta pelo historiador alemão Aby Warburg, que Didi-Huberman descreve bem. Esta se trata de as imagens viverem como fantasmas, sobrevivências anacrônicas de sintomas que se recusam a se manter mortos no campo da cultura. A forma sobrevive em termos sintomais e fantasmais à sua própria morte: ela desaparece num ponto da história e reaparece talvez quando nem fosse mais esperada, tendo assim sobrevivido no limbo do que se chama comumente de uma "memória coletiva" (Didi-Huberman, 2013). É no mínimo poético usar de um método de análise que fala de uma vida e morte das imagens para tratar da vida e morte de quem as produz.

De tal maneira quando se analisa uma imagem contemporânea, ela rizomaticamente levanta diversas imagens antigas de seus túmulos no decorrer do tempo para conversar. Quando um artista contemporâneo evoca em seu trabalho um símbolo visual reconhecível e dialogável com o público de sua obra, ele liberta um fantasma do passado para coabitar este corpo novo que é o seu trabalho. São nessas sutilezas que residem a análise dos casos que se seguem nesta pesquisa e o como lidar com o passado presente no agora.

Contudo, o professor britânico diz de influências milenares, não por dialogar com imagens culturais ou obras de arte em si, mas pelas constâncias-problemas que ele elenca sobre diversos povos humanos durante as eras no lidar com a mortalidade. Por exemplo, o nosso par de atração e repulsa não surgiu no frenético mundo cosmopolita de hoje, mas sim na Idade da Pedra. É um sintoma que muda sua forma, porém persevera em existir. As ideias de Kellehear ainda dialogam com os escritos do antropólogo francês Godelier (2017) sobre invariantes culturais. O francês traça também a noção de que a morte não é o fim da vida, mas a sobrevivência de algo para uma viagem além-túmulo, de que é necessário preparo para este momento, assim como para o luto e a gestão do pós-morte entre os vivos, como questões que não cessam de aparecer. Torna-se importante, assim, para analisar o presente, ver o que resta de ressaca das ondas do passado.

Outra âncora para este texto é a pesquisa de Phillipe Ariés, que colabora bastante com uma reflexão histórica voltada ao ocidente, sendo um autor proeminente no assunto. Em seu livro *O homem diante da morte*, ele fez um longo estudo histórico com exemplos tomados do domínio das artes plásticas, literatura, estatística, entre outras fontes. Com isso, o francês trabalha com símbolos que compõem as bases da memória coletiva que estrutura o ocidente e que também invade a memória dos povos ocidentalizados, fazendo parte constituinte também

de sua memória. Os quatro parâmetros estabelecidos pelo referido autor funcionam em parte como guias para contextualização histórica. O primeiro é a consciência de si mesmo, que diz sobre o grau de participação e consciência do ser sobre o seu fim e dos que o rodeiam. O segundo parâmetro é a defesa da sociedade contra a natureza selvagem, que seriam as tentativas humanas de equilibrar as forças da natureza e controlá-las para evitar o seu fim. O terceiro é a crença na sobrevivência, que trata de acreditar que a morte não se opõe à vida e é apenas uma passagem para outra. E por fim, o último parâmetro é a existência do mal e fala sobre a noção de uma corrupção humana a ser vencida ou combatida que impacta na vida e no pós-morte.

Porém, não apenas de vultos do passado se alimentam os artistas contemporâneos, estes também conversam em suas obras com variados elementos da sociedade em que vivem. O capitalismo globalizado acaba moldando ou influenciando todo o modo como a arte e cultura em geral é produzida e por mais que se lute contra ele, seus efeitos são não só subliminares, como também pautas do debate. É necessário, ao ler os artistas, analisar a retroalimentação que a cultura de massa, o entretenimento e a estética do viver têm nas obras. Vive-se um momento de hibridizações, de quebra de paredes entre disciplinas, de misturas entre a arte popular e erudita, entretenimento de massa e de cultos, mas acima de tudo é um mundo altamente estético, como coloca Lipovetsky e Serroy (2015):

> Se é verdade que o capitalismo engendra um mundo "inabitável" ou "pior dos mundos possível", ele também está na origem de uma verdadeira economia estética e de uma estetização da vida cotidiana: em toda parte o real se constrói como uma imagem, integrando nesta uma dimensão estético-emocional que se tornou central na concorrência que as marcas travam entre si. É o que chamamos de capitalismo artista ou criativo transestético[...]. (p.14)

Esse *capitalismo artista* é que possibilita um número nunca antes visto de peças de arte, de filmes, de músicas, de festivais, de danças, de fotos etc. Tal profusão avassaladora de informação e conteúdo estetizado vem alimentando a memória coletiva, tanto com os símbolos antigos que vem sendo reforçados, quanto novos símbolos que pela insistente repetição já vão se tornando canônicos. Faz parte disso os valores e questões basilares do capitalismo, sejam eles idealizados positivos ou negativos, que já se tornaram cânone cultural e servem de inspiração e mote para muitas produções da arte contemporânea. Inclusive um dos pontos levantados é como este sistema engendra uma cultura de morte, uma necropolítica.

A cultura de violência que se abate sobre parte da população ou os processos destrutivos contra a natureza são fortes exemplos. Nesta lógica o sistema cria uma necessidade de destruir vidas para se sustentar e essa obsessão do capitalismo pela morte acaba tocando um leque de

outros temas que aparecerão no conceito de várias obras atuais e na pesquisa dos artistas aqui selecionados, assim, se tornando um ponto importante de análise e compreensão.

Com essa base de ícones e símbolos que compõem o labirinto da cultura e a ressaca das ondas históricas que arrebentam contra elas, se pode compreender melhor como se constituiu o presente. Com isso, o presente se mostra com seu intrincado conjunto de problemas e fonte de diálogos da arte com a vida e, enfim, pode-se analisar com mais propriedade e potência os artistas e trabalhos contemporâneos que conversam com a temática da morte.

Para fins metodológicos foi necessário circunscrever os caminhos desta pesquisa no que toca à seleção de arte a ser analisada. O primeiro critério para tal escolha foi temporal, por um desejo manifesto de tratar de arte contemporânea recente. Todas as obras escolhidas para o estudo de casos do capítulo 3, atravessaram ou foram realizadas a partir do ano de 2000, sendo assim um retrato mais apurado do século em que nos encontramos. Outro critério utilizado no processo foi a diversidade de perspectivas, seja de gênero ou de raça, contemplando diferentes etnias e países. Por mais que a pesquisa se desenrole sobre o grande labirinto da cultura ocidental, focar apenas na história branca de origem europeia não era a intenção. Expande-se horizontes para tratar das periferias desta cultura que colonizou várias partes do globo, criando o que se chama aqui de países ocidentalizados. Dessa forma, entram na conversa não só homens e mulheres do norte global, mas também artistas das ex-colônias, como é o caso de países da América Latina, África e Ásia.

Além disso, um critério de escolha dos artistas foi de que sua produção tenha sido veiculada em exposições de galerias, bienais ou intervenções urbanas documentadas, o que faz com que sejam encontrados textos e imagens de críticos ou do próprio realizador sobre aquela obra e sua recepção. Essas decisões foram tomadas em função de um recorte que facilite estabelecer comparações e atravessamentos entre os parâmetros, obras e artistas.

Tendo o conjunto de obras selecionado, pôde-se perceber o tema da morte espalhado em torno de quatro eixos, chamados aqui de domínios, que dão um vislumbre de como a mortalidade tem sido refletida na arte do século XXI por diversas perspectivas. O primeiro é o domínio das violências do poder. Esse tema acaba puxando obras que mostram o lado brutal histórico e atual da nossa sociedade. O segundo é o domínio das lembranças do tempo, sob o qual se colocam as obras que conversam com a efemeridade da vida e do corpo humano. O terceiro é o domínio do apocalipse da natureza, no qual se veem obras que de maneira sutil ou escancarada protestam contra o fim iminente das condições de vida humana na terra que as mudanças climáticas podem causar. Por último, tem-se o domínio da sobrevivência do espírito.

Nele se encontram as obras que tratam sobre os variados imaginários sobre o que acontece com a substância que sobraria após a morte do corpo físico.

Com estas quatro faces para a qual a morte deita os olhos é que este texto pretende tecer aproximações entre os problemas e angústias pungentes dos dias de hoje e a arte que vai para as exposições ao redor do globo. Sendo esta produção analisada sob o prisma de ferramentas teóricas que foram estabelecidas nos capítulos que anteveem, se constrói uma conclusão a respeito das constâncias, rastros e contradições na temática da morte na arte contemporânea.

1. UMA HISTÓRIA DA MORTE E SUAS IMAGENS

Para adentrar nesta análise histórica das representações que a morte ganhou através das eras no mundo ocidental (aqui referindo ao seu berço, mas também a todas as suas periferias, aos locais tocados pelo colonialismo que forçadamente comungam bases culturais significativas), proponho uma analogia para descrever os movimentos culturais através do tempo.

As culturas, pois nunca se trata de algo monolítico, são construções erigidas com o passar do tempo pelos vários agentes humanos e seriam como paredes de uma muralha labiríntica. Cada ser que cria histórias, objetos, imagens, gestos, símbolos e significados e depois coloca estes conteúdos no mundo, adiciona camadas para este vasto emaranhado de vielas. São paredes diferentes, materiais diferentes e caminhos diferentes para dizer de ideias similares, mas todas acabam se tocando e formando estruturas labirínticas nas quais é difícil precisar onde acaba o conteúdo exclusivo de um povo e começa do outro. Todas essas paredes separam os humanos da poderosa e implacável natureza selvagem. Ariès, ao citar Marquês de Sade (2014), diz que a natureza deseja aniquilar as criaturas a fim de gozar da faculdade de criar mais. “Tudo que é violento na natureza tem sempre alguma coisa de interessante, de sublime” (apud Sade, 1954). As sublimes forças da natureza apequenam os homens e os fazem perceber seu lugar dentro de sua ordem de nascer, crescer, reproduzir e morrer como todos os outros animais. Faz o humano ver suas brechas animalescas e naturais presentes no amor (em sexo) e a morte como as trincas aparentes em sua proteção cultural, fazendo-o se perceber como um ser híbrido de mundo natural e cultural.

Eis aí uma questão que se forma: as culturas não são estáticas e como coloca Buck-Morss (2018), “o desaparecimento é regra”. Toda cultura é vulnerável a ataques, sejam da natureza ou de outros humanos. Por isso, seguindo a analogia proposta, esta muralha se encontra na beira do mar, construída sobre areia que é constantemente atingida por ondas, marés da história que acaba arrebentando por entre as paredes, inundando a muralha e causando os mais variados danos. Tijolos saem do lugar, mudam de um ponto ao outro, paredes erodem, vários cacos podem desaparecer para sempre neste processo, enquanto outros podem voltar com as ressacas deste mar tempos mais tarde e amontoar em novos postos. É uma constante luta contra a ruína. O labirinto de paredes, então, necessita sempre de estar em construção, sempre

adicionando novos tijolos ou recolocando os que se perderam e agora foram achados. Como é difícil enfrentar esse desparecimento eterno. O trabalho dos povos de tentar perpetuar seu patrimônio cultural e transmitir seus conhecimentos é árduo e geralmente contém guerras, disputas, diásporas e trocas de variadas maneiras. Contudo, Buck-Morss (2018) ressalta um fato incômodo de ser aceito: sem os impérios, não há patrimônio cultural. Sem poder, um povo não mantém as paredes de sua cultura, elas ruem, não se consegue fazer o labor contínuo contra a extinção.

Dessa maneira, muito do que faz parte da base de uma vasta memória coletiva compartilhada pelo ocidente e povos ocidentalizados, só existe graças a esforços de impérios, de grandes poderes que iriam não apenas construir cultura, mas também perpetuá-la. Seja por meio de religiões, governos absolutistas, do colonialismo ou do sistema capitalista globalizado são esses agentes que contam a história e, por conseguinte, a cultura é mantida pelos que venceram, por aqueles que detinham o poder sobre os demais. O que dialoga com o pensamento de Walter Benjamim, expresso por Löwy, de que "todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra" (2005, p. 72). Ele propõe que continuar a contar a história apenas pelo viés dos dominantes de turno, que herdaram de quem um dia venceu, é uma ameaça não só para os oprimidos de hoje. A vitória do inimigo para Benjamim é uma ameaça até para os mortos, devido ao seu apagamento e esquecimento (2005). O pós vida dos mortos está em jogo no contar da história, no que sobrevive na cultura vigente. Mais uma vez tem-se uma relação de vida e morte, assombrando o pensar cultural.

Sendo assim, a luta humana de construção e manutenção de cada cultura durante a história se trata em si de uma luta contra a morte. A história, dessa maneira, seria o registro da luta pela sobrevivência, a inscrição da ruína do que venceu a própria morte e impacta a vida daqueles que habitam o presente. Porém, "vencer a morte" no decorrer da história não é ser eternamente vivo, não seria como conseguir manter todos os tijolos intactos da muralha-cultura. Seria um vencer como um fantasma, uma vida cheia de "morte"; está mais para os fragmentos que são levados pelas ondas da história, mas voltam a rebentar sobre as paredes e é incorporado novamente aos corredores deste labirinto. Por este viés que se começa a contextualizar como esta pesquisa pretende contar sua história das imagens:

> A história das imagens é perpassada por aparições, sobrevivências, pois a cultura – tanto aos de Warburg quanto aos de Burckhardt, Tylor ou Nietzsche – é uma coisa "viva". Os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo do qual a cultura faz parte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285)

Aqui se faz a irônica poesia de analisar o complexo rizoma de imagens, formado durante a história, de reflexões e representações da mortalidade e finitude pela lente teórica de uma ‘vida” de sobrevidas, de sobrevivências à morte, de fantasmas que assombram a cultura que ainda está viva. Isso coloca em perspectiva a premissa benjaminiana de que como se conta a história, afeta vivos e mortos, pois se apenas os herdeiros do poder contarem sua história, apenas suas imagens-cacos serão resgatadas do mar e recolocadas na muralha-cultura, as imagens dos oprimidos de outrora que flutuam no mar da história nunca voltariam à costa e nunca seriam retomadas e revividas. Nega-se a condição fantasmática e morta-viva para todos estes que lutaram e foram vencidos. Por isso, neste texto, tenta-se resgatar não somente as imagens do ocidente colonizador e pilar central do grande labirinto cultural, mas também trazer à tona as imagens dos colonizados que também colaboraram e colaboraram para a formação desta controversa, porém diversa sociedade.

Como ir atrás destas sobrevivências, destes fantasmas, destes sintomas que acarretam as imagens é o que se busca na teoria de Warburg que Didi-Huberman dialoga com profundidade e que para melhor entendimento, deve ter alguns termos esclarecidos. A Sobrevivência (*Nachleben*) seria uma imagem, um gesto, um símbolo do passado que volta à vida e assombra o presente. Segundo Rainer, contemporâneo de Warburg, “no entanto, esses seres do passado vivem em nós, no fundo de nossos pensadores, na pulsação de nosso sangue. Pesam sobre nosso destino. São o gesto que sobe assim das profundezas do tempo.” (Didi-Huberman, 2013, p. 176 apud Rilke, 1929, p. 69-70). O Sintoma (*Páthos*) é para o pensador a dinâmica de pulsações das polaridades opostas que dão corpo a uma sobrevivência. O sintoma é um corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios dos turbilhões do tempo, é corpo que demonstra a persistência, o surgimento e o anacronismo das sobrevivências contra um fundo de esquecimentos, latências e recalcamentos (Didi-Huberman, 2013). Não se deve aqui imaginar um sintoma, no sentido estritamente negativo ligado à doença. Sintoma, aqui, é manifestação de ser afetado pelo objeto analisado. Não é apenas fraqueza de ser afetado por algo exterior, mas também uma força de abrir campo para acometimento do possível. E por fim, tem-se a Fórmula do *Páthos* (*Pathosformel*), que seria o traço comum, o sintoma que não cessa de voltar à vida, às sobrevivências que fervilham anacronicamente pulsações opostas: de um lado, a morte dessa imagem como algo que não pertence mais ao presente e de outro lado, seu desejo de estar viva, ainda significando o presente. Portanto, para desvelar a substância do *Pathosformel,* é necessário ao pesquisador buscar por analogias iconográficas, achar a fórmula sintomal daquela repetição, fazendo emergir sua a genealogia histórica, e também analogias

antropológicas, no que tangem suas conversas culturais em cada momento que o sintoma se repete. A questão antropológica do gesto que este conceito tenta compreender, seria:

> De um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua "alma", ou pelo a seu caráter psíquico e simbólico. Por um lado, vemo-nos confrontados com a não história, com a pulsão, com a ausência de arbitrariedade própria das coisas "naturais"; por outro, descobrimo-nos em pé de igualdade com a história, com os símbolos e a arbitrariedade pressupostos por toda coisa "cultural". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198-199)

A produção imagética ligada à temática da morte através dos milênios, inclusive transversalmente entre os povos, possui variadas sobrevivências, que apontam sintomas que não cessam de voltar, ainda que sob diferentes prismas. Bons exemplos de sobrevivência que se recusa a morrer, de alcance amplo entre culturas, sejam talvez os crânios e os cadáveres como imagens ligadas ao fim do corpo humano e, logo, da vida como a conhecemos. Serão analisados, caso a caso, essas e outras sobrevivências nos subcapítulos a seguir.

Poder-se-ia discutir com base nas relações dos conceitos citados, como a própria morte seria em si um sintoma de um *pathosformel* muito forte nas culturas. A morte tem pulsações de polaridades opostas, de atração e repulsa e nesse conflito tal sintoma se apresenta de formas diferentes de tempos em tempos, de local para local, de povo para povo; porém se recusa a ser abandonado. A morte faz parte dos temas, como Didi-Huberman (2013) coloca, que são mais propícios a sobreviver por serem de grande potência psíquica, como: representações patéticas, dinamogramas do desejo, alegorias morais, imagens do luto, símbolos astrológicos etc. A mortalidade faz parte de todas as paredes da muralha das culturas e poder-se-ia dizer que seguirá assim, pois é um fato incontornável da vida natural, contudo, é um fato negado e afastado com frequência. Apresentando mais uma vez o embate da natureza com o humano, que luta constantemente contra seu fim, para eternizar-se frente à aniquiladora natureza das coisas. Isso acaba corroborando a visão do tema como um forte fantasma, pois segue bem a ideia que Warbug postula sobre o que vem a sobreviver.

> O que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 136)

Talvez por isso, todo povo tenha uma explicação, sempre tem algo a dizer sobre a morte, sobre o fim dos seus, dos outros e do mundo como um todo. Refletir sobre a própria finitude, acompanha a humanidade desde os seus primórdios como caçadores e coletores. Logo, têm-se para analisar, além das muitas variantes que existiram e existem entre os povos, uma gama de invariantes culturais ou traços comuns que unem o humano ao redor da morte.

1.1 Invariantes culturais ao redor do morrer

A fim de rastrear estes traços comuns, os tijolos repetidos na fundação das paredes das culturas, é necessário primeiro salientar que para alguns pensadores o conhecimento prévio da morte e o lidar com este fato quando ele ocorre é a base das cosmovisões, mitologias, filosofias, arte e, contudo, crenças religiosas. Segundo Kellehear (2016), durante a maior parte da história e pré-história, a sociedade era sinônimo de religião, sem a distinção nítida que hoje se tem. A religião/sociedade que proporcionava o entendimento não só dos desafios "por vir", mas também a própria finalidade da vida. As crenças religiosas desde seus primórdios fizeram um papel importante de prover sentido a esta vida e nos preparar para uma outra, após a morte. Se desprezada a esfera destas crenças, tratando-a como mera ilusão ou mito, se perderá muito da compreensão do significado original das produções culturais que as refletem.

Aqui se refere a religião no sentido amplo, como conjunto de crenças e práticas sociais que visam ligar o humano com o divino e ou sobrenatural, e não só como instituições. Os templos começaram a surgir no Neolítico tendo suas funções muito ligadas a problemática da morte e como diz o arqueólogo Klaus Schmidt, "primeiro veio o templo, depois a cidade" (Schmidt, 2011, p. 917 apud Ribeiro, 2019, p. 50). Para o professor de neurociência Sidarta Ribeiro (2019), o que fez a evolução humana progredir para fora das cavernas rumo às sociedades complexas que se estruturaram durante as eras, foi a cultura, que por sua vez está diretamente ligada aos sonhos e o apoderamento do conhecimento, inovações e tradições daqueles que haviam partido da vida material.

As imagens produzidas pelos povos desde o começo da história retratam maneiras de meditar sobre os mistérios da vida, do corpo e da alma, além de arbitrar sobre as fronteiras entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, dos espíritos e dos deuses. Segundo Ebenstein (2017), ideias de a vida e morte serem cíclicas, baseadas no mundo natural, na fertilidade e dormência, no verão e inverno, morte e renascimento, míngua e crescimento da lua, são partes de crenças "primitivas". Aqui, se usa primitivo não como pejorativo de menos evoluído, e, sim, como aquilo que veio primeiro, que veio antes, que antecede tudo. Naquele tempo, deuses e deusas, espíritos e entidades regiam a vida e morte de todos, assim como a jornada para outro mundo.

Porém, com o estabelecimento do sedentarismo de várias sociedades, este domínio passa para grandes religiões centralizadas, como o Judaísmo, Hinduísmo, Budismo, Cristianismo e Islamismo. No mundo contemporâneo, contudo, o materialismo científico fez ser intolerável as

crenças em um além-túmulo, pois minou o antes vasto poder da religião de explicar as perguntas que se tem sobre a existência.

> Como não há nenhum mundo além deste, assevera o discurso acadêmico, a formação da cultura há de se basear não na antecipação, e sim na negação. Não é a antecipação, mas o medo da morte que impele uma energia ansiosa a construir para nós um escudo contra a mortalidade. A formação da cultura é o nosso desejo inconsciente de repelir a morte, de ser imortais, nos nossos legados de conhecimento, política, edifícios, impérios, medicina e ciências. A negação da morte, combinada com o desejo igualmente fértil do prazer, é a casa das máquinas de toda atividade humana. (KELLEHEAR, 2016, p. 110)

O autor faz uma distinção curiosa com implicações contundentes. As religiões constroem uma cultura de antecipação da morte, de preparo para ela. Já o discurso acadêmico constrói uma cultura de negação da morte em favor da vida, que é a esfera na qual a ciência provê com larga escala as mais variadas explicações e conclusões factíveis. São dois discursos diferentes de abordagem da existência, em que cada um tem uma implicação no modo de viver e morrer dos indivíduos que abraçam cada discurso.

Em momentos diferentes, lugares distintos e grupos variados, vemos um ou outro lado vencer mais o cabo de guerra pelo discurso hegemônico. Qual é a resposta completa, é uma pergunta com respostas inconclusivas, porém a atual negação da morte é realmente algo de proporções novas, não antes apreendidas na história humana.

> Por serem representações totalizantes do universo e do lugar que os homens ocupam nele, somente as religiões têm essa capacidade de produzir significações, recebidas por todos aqueles e todas aquelas que as vivem não como verdades científicas, mas como verdades existenciais nas quais acreditam. (GODELIER, 2017, p. 14)

Por serem fontes de representações totalizantes e formadoras sólidas de cultura e sociedade, que Godelier parte delas como base para buscar variantes e invariantes culturais e suas práticas sociais ligadas à morte. Em seu livro, o francês traça com ajuda de estudiosos de 14 arcabouços religiosos estes traços comuns, sendo fontes: Grécia e Roma Antiga, Judaísmo, Islamismo, Catolicismo, China, Hinduísmo, Tai Budismo, Uzbequistão, Povo Ticuna e Miranha da Amazônia, Povo Baruya e Sulk da Melanésia e o Povo Ngaatjatjarra da Austrália. A esse panorama, acrescenta-se também pesquisa em religiosidade Iorubá, Protestantismo e Espiritualismo. Fica evidente o quanto por trás das diferenças que cada arcabouço tem, há também pontos que se repetem, por isso toma-se aqui emprestado os pontos que Godelier postulou perante este conjunto de informações: “O primeiro invariante é o postulado de que a morte não é o fim da vida, que a morte não se opõe à vida, mas ao nascimento, e que, ao se oporem, nascimento e morte estão ligados um ao outro, formam um sistema ou fazem parte de um sistema” (Godelier, 2017, p. 35). Para todos os sistemas de crenças a morte é o maior “rito

de passagem", mas não o fim de tudo, a crença na imortalidade seria umas das crenças mais antigas da humanidade e mais basilares de toda concepção de crenças. Desta forma, o humano era algo antes de nascer e prossegue sendo algo após morrer, a vida no corpo é uma parte apenas de uma vida transcendental. Logo, para os que creem, não existe a concepção de nada ou de vazio ao morrer. Esta primeira invariante "encontrada em todas as sociedades e todas a culturas, constitui sempre um elemento-chave do que denominamos religiões" (Godelier, 2017, p. 41).

A crença na imortalidade traz também a explicação de seu oposto, a mortalidade. Para várias religiões, a humanidade começa imortal e perde esse privilégio graças a um desvio de algum personagem de sua cosmologia. No mundo judaico-cristão, Adão e Eva perdem a imortalidade por comerem o fruto proibido; para o povo Ticuna, os humanos viviam no estado de *ii-une* e não morriam, mas quando uma jovem desafia o espírito da Velhice, toda a raça humana passa a ser mortal ou o estado de yunatu; para os Iorubás, os humanos imortais viviam como os orixás e achavam que não precisavam deles, então o criador, Obatalá, criou Ikú, a Morte, para ensinar os homens. Além disso, em várias vertentes a imortalidade é mais uma vez o objetivo a ser conquistado. A imortalidade e o fim do ciclo de vida e morte são os desejos que moldam as ideias de um ciclo de reencarnações que um dia será rompido para que o ser não precise mais voltar a viver ou morrer. Outra maneira de conquistar a imortalidade é a ideia de uma ressurreição em um, ou simplesmente a ida para um, paraíso de vida eterna nas crenças de concepção de uma única vida corpórea.

"O segundo invariante é de que o nascimento seria a conjunção de diversos componentes do indivíduo, e que a morte consistiria na disjunção desses elementos" (Godelier, 2017, p. 35). É uma poderosa premissa pensar que a vida não é o oposto da morte, pois muda toda a maneira de se conceber a vida, e por consequência a morte. Desta maneira, o nascimento é um rito de passagem tanto quanto a morte, porém, no primeiro, algum ou alguns componentes são aglutinados para fazer com que um corpo tenha vida e, no segundo, são separados, o que faz com que o corpo se torne inanimado. Estes componentes são geralmente invisíveis e intocáveis, um princípio vital, mas também pode se manifestar em comunicações, ações, visões e até mesmo tomar emprestado outros corpos. Tais componentes são as almas, espíritos ou princípios vitais dos seres, sem eles os corpos não têm vida e por isso quando esses elementos partem para outra etapa da existência, o corpo morre.

> Esse componente, que pode ser singular ou plural, tal como as 32 'almas" dos tai budistas, e que se separa do corpo após a morte, precede o nascimento do indivíduo e é inserido a partir do exterior no feto que se desenvolve no corpo de uma mulher. Por essa razão, em todas as sociedades as relações sexuais entre um homem e uma mulher não bastam para gerar uma criança. É necessário que agentes externos, ancestrais,

> deuses ou Deus, intervenham para "animar" o corpo do feto e transformá-lo em um corpo humano completo e que respira. A alma ou as almas, porém não são o sopro da vida. O sopro da vida é interrompido com a morte, A alma, ou as almas continuam a viver, mas sob outra forma. A alma revela-se como um princípio de vida, um princípio vital. (GODELIER, 2017, p. 35).

Para os chineses, o ser humano tem dez almas, parte delas ao morrer irão habitar a placa votiva do altar doméstico e o restante acompanha o corpo para o túmulo. Para os ngaatjatjarras, o humano é a junção uma alma individual e de um princípio vital coletivo de um espírito totêmico, o qual, na morte, volta para o estoque espiritual para habitar novos corpos. Como pode-se notar, a concepção pode alterar de forma, mas todas as religiões analisadas possuem a noção singular ou plural de alma ou espírito.

"O terceiro invariante é o de que entre os elementos unidos no nascimento e separados na morte existe sempre um ou vários que sobrevivem e que irão começar uma nova forma de existência" (Godelier, 2017, p. 35). As almas não encontram com o fim, mas com uma ultravida. Esta pode se dar num plano de existência totalmente separado do mundo dos vivos, como no caso do Sheol no judaísmo ou o Céu e Inferno do cristianismo; ou numa coexistência com o mundo material de forma invisível, em que os espíritos estão nas plantas, animais e objetos, a exemplo dos taoístas e povos originários; ou, ainda, uma junção na qual o mundo dos espíritos existe separado, porém em frequente comunicação e intercâmbio com o mundo material, como é visto em correntes espiritualistas e povos africanos.

Isso explica a insistência de várias culturas no culto dos ancestrais pela sobrevivência de seus espíritos à morte e pela possibilidade de interação com eles. Se os mortos estão vivos de outra maneira e podem se comunicar via sonhos, aparecer para pessoas ou mandar as mais variadas mensagens para os vivos interferindo nas suas vidas, tem-se a formação da imagem do fantasma ou da assombração. Nas diferentes correntes de tradição e literatura encontram-se histórias das mais diversas manifestações benéficas e maléficas de entidades espirituais, algumas vezes de humanos que se foram, outras vezes de outros seres que coabitam o mundo dos que não estão mais encarnados. Estes entes ganham diversos nomes: gênios, fantasmas, demônios, anjos, orixás, elementais etc.

O quarto invariante decorre "pelo fato de a morte não ser concebida como o fim definitivo da existência de um indivíduo, no decorrer de seus derradeiros momentos de vida, seus parentes próximos devem ter diante dele uma conduta socialmente prescrita" (Godelier, 2017, p. 35-36). O que se mantém constante é que o que se faz com o morrente antes e depois da sua partida, determina muito em como será a sua nova vida, se estaria entre a legião de entidades que prezam pelo bem ou pelo mal dos vivos. Geralmente, não se quer que o espírito

do falecido se volte contra seu povo ou família, então, tanto quem morre quanto os que ainda vivem, têm um papel a desempenhar ritualisticamente para o sucesso de ambos os lados. Embora vivido de modos diferentes em cada cultura, o processo de luto sempre é existente, e as diferenças relativas à maneira como se lida com a passagem da vida à morte vêm de como as religiões constroem o pós vida.

> O que as religiões da libertação e as da salvação têm em comum é a ideia de que o fim dos sofrimentos e/ou justiça não pertencem a esse mundo, e que, se existirem, será apenas além desta vida, após a morte, depois que cada um de nós tiver sido julgado por seus atos, que a humanidade poderá usufruir desse estado. (GODELIER, 2017, p. 28).

Para as religiões de libertação, a vida toda é uma preparação para a morte. Para os hinduístas, por exemplo, a alma deve passar pelo julgamento de Yama, deus da morte, e se o saldo de sua vida for negativo, ela volta a reencarnar no ciclo de transmigração de almas (Samsara) até que um dia quite todas as suas dívidas. Caminho este, similar aos budistas ou espiritualistas, outras religiões de libertação, nas quais o pós vida também é um estado transitório de contabilidade de méritos e deméritos entre uma encarnação e outra, num grande ciclo que termina para os primeiros na fusão do indivíduo à essência do universo e para os últimos na perfeição do indivíduo. Para religiões de salvação, da crença em uma única vida, o outro mundo é uma existência bem mais prolongada e definitiva, porém, os momentos finais da vida têm muita influência no pós vida. No islamismo, a alma é julgada por Deus logo após a morte e lançada ao Céu ou ao Inferno, até que o mundo acabe e todos sejam ressuscitados. No cristianismo, a morte é muito importante, pois o próprio Deus-humano, Jesus, morreu e ressuscitou. Porém, este julgamento e a vida no Céu ou Inferno, passa por variações na história devido à inserção do Purgatório e possibilidade de migração entre os reinos da ultravida. Por isso, os ritos, as missas, as preces e os santos podem ajudar as almas a seguirem rumo ao Céu, mesmo quando inicialmente fariam o caminho oposto.

O quinto invariante acontece sempre que é confirmado um falecimento, pois "após um tempo (mais ou menos longo) é preciso se desfazer do cadáver e separá-lo definitivamente do mundo dos vivos. O modo de se desvencilhar do cadáver, qualquer que seja ele, obedece a condutas individuais e coletivas ritualizadas" (Godelier, 2017, p. 36). Cada povo tem uma gama própria de ritos funerários, para que a viagem ao além-túmulo do falecido seja bem-sucedida, com um conjunto muito preciso de regras a serem seguidas. Na índia, por exemplo, cremam o corpo e jogam as cinzas no rio Ganges, com a necessidade de eliminar tudo do corpo para que a alma não queira retornar a ele. Em algumas tribos na Amazônia e Nova Guiné, o morto é incinerado e depois misturado à comida para ser ingerido pelos membros da família, onde a

sepultura do ente querido é o corpo do parente vivo. Os cristãos costumavam enterrar em solo sagrado para que os mortos pudessem estar mais próximos da salvação. A tribo torajana na Indonésia, por sua vez, mumifica seus mortos e os mantêm como se fossem vivos em casa, até se sentirem preparados para separar-se do falecido e colocar a múmia na caverna junto das demais. Até lá, acredita-se que a alma da pessoa ainda está por perto, entre os vivos. Os cosmopolitas laicos atuais fazem o velório e enterram nos cemitérios da cidade ou cremam o ente querido, guardando suas cinzas ou descartando-as em locais simbólicos para os que partiram. O que leva ao próximo invariante.

O sexto invariante diz sobre o luto dos vivos. "Depois que o cadáver foi tratado segundo os costumes, um certo número de pessoas, que tinham relações de parentesco ou outros tipos de laços com o morto que os tornavam próximos deles, irá guardar luto" (Godelier, 2017, p. 36). O luto pode ser diferente, mas a existência de um estado de espírito após a morte de um ente querido é um traço comum a toda cultura, parece que os vivos não saem ilesos da morte de alguém. A sociedade é afetada em menor ou maior escala e sente a falta daquele que a deixou, é um processo de reajuste físico e psicológico. No mundo ocidental cristão, o luto teve e tem várias intensidades, mas geralmente é coberto em preto e melancolia. Entre o povo *baryua*, faz-se um corte nas testas dos enlutados para escorrer sangue em seus rostos, não se lavam e usam até relíquias do morto. Na China, existe um código de dias de luto e vestimenta adequada para cada grau de proximidade parental e poder político do morto para com o enlutado. Para os judeus, os parentes próximos não saem de casa durante uma semana, cobrem espelhos e também evitam compras supérfluas durante um ano.

Enfim, o último invariante conversa com vários dos anteriores e diz sobre as contradições da jornada além-túmulo, que se tratava de um esforço conjunto dos vivos, de seus ritos funerários, do luto e da alma que avança ao pós-morte.

> Todas as sociedades imaginam que os mortos, após sua morte e após um tempo mais ou menos longo, no qual continuam a não querer deixar seu antigo lar, sua família, sua cidade, se dirigem para um lugar que é a morada habitual dos mortos, no qual irão prosseguir sua existência sob outra forma. Mas, se os vivos não cumpriram corretamente os ritos funerários e os rituais do luto, o destino pós-morte do defunto pode ficar comprometido. (GODELIER, 2017, p. 36).

Entre o povo ngaatjatjarra, não se pode por um longo tempo mencionar o nome do morto, pois isso pode fazê-lo voltar ao mundo das vivos. Na Índia, depois de cremar o corpo junto ao rio Ganges, os vivos devem retornar à cidade dissimulando pistas para desorientar a alma que quisesse voltar a conviver com o cortejo. Os católicos possuem o rito da missa de sétimo dia, para assegurar a passagem do ente querido de um local de sofrimento para o paraíso.

O medo dos espíritos que assombram os vivos e não fazem sua jornada completa é forte nas mais variadas crenças e alude ao cerne dos problemas da morte, tem-se certa atração, vontade e necessidade de envolvimento com ela, mas ao mesmo tempo tem-se forte repulsa e medo do que pode ser estar mergulhado demais em seu abraço. A dicotomia latente que impulsionou esta pesquisa, então, está não só presente hoje, no mundo ocidental, como é um invariante cultural no tempo e espaço humanos, o que torna ainda mais curioso as imbricações deste par de opostos, atração e repulsa, afeto e medo no que será analisado.

1.2 Heranças Ancestrais dos Contemporâneos

Após discutir os âmbitos que mais se parecem universais do que locais de cada povo, busca-se começar a traçar o *pathosformel* da morte na história. Neste subcapítulo, a tentativa é de ressaltar as heranças ancestrais que os contemporâneos carregam destas diversas culturas e religiosidades que precederam a revoltada e problemática sociedade cosmopolita ocidentalizada nos dias atuais. É investigar as ressacas das ondas da História que arrebentam nas ruínas do presente, os cacos que continuam a fazer parte de nossas paredes, por mais que muitas vezes passem despercebidos, porém que ainda alicerçam muitos comportamentos e pensamentos.

Aqui observa-se as sobrevivências que voltam, a repetição mesmo que distorcida de simbologias e tratados sociais antigos, procura-se emergir a genealogia histórica e antropológica dos sintomas, para que possamos mais à frente discutir as imagens atuais ligadas a eles. Mais uma vez recorre-se ao sociólogo britânico Kellehear para contar esta história do que se recusa a morrer nas culturas e não cessa de voltar desde os primórdios da humanidade. “Somente analisando o nosso morrer contemporâneo contra a tela mais ampla do morrer ao longo da história é que podemos compreender o desenvolvimento das prioridades contemporâneas em torno à morte.” (Kellehear, 2016, p. 40). O leitor pode notar algumas convergências com os invariantes do subcapítulo anterior e isso é natural e esperado, visto que o que antes foi um elencar de compartilhamentos globais, agora se trata de uma cronologia de surgimentos. Apesar de discutir neste subcapítulo as contribuições, em ordem cronológica, que cada época da história humana teve para a compreensão do morrer, ocorrerão também movimentos de avanço e retrocesso temporais e imagéticos, haja vista que cada novo bloco colocado nas paredes culturais são adições ao todo e não uma substituição. Além disso, a adição não significa que a humanidade como um todo aderiu ao novo modo de pensar, simplesmente,

mas que surgiram em determinado grupo e circunstância novas práticas no amplo lidar com a finitude.

1.2.1. Idade da Pedra

A primeira herança que como onda arrebenta de tempos em tempos contra nossas paredes, vem da longínqua Idade da Pedra. Neste início do que chamamos de humanidade que a noção da mortalidade foi tomando forma junto ao começo da cultura humana. Desse seio nasceram a ambivalência da atração e repulsa, que nos acompanha até hoje, a crença na viagem além-túmulo e os próprios túmulos. Outros animais têm ciência e entendimento sobre a partida de seus iguais, porém, nossos primeiros antepassados não só sofriam pela morte, como a previa, dialogava com ela e a ritualizava. É importante ressaltar que o estudo e a análise dos registros imagéticos nas cavernas, artefatos preservados ou ruínas de túmulos da Idade da Pedra são interpretações de fragmentos deixados pelos humanos de outrora, sendo um exercício de especulação e comparação a os outros registros do passado e presente.

Para poder imaginar o que nos dizem as imagens que nos chegam desses humanos, com foco nesta pesquisa no que tange a morte, é preciso entender a vida destes ancestrais caçadores e coletores. Como se vive a vida e suas condições é um fator crucial para um povo ou época encarar o seu fim, e, a vida no paleolítico, podia chegar ao fim a qualquer momento.

> Para a maior parte da história humana, durante uns 4 milhões de anos, os mundos da morte dos nossos ancestrais caracterizaram-se por um acontecimento repentino, mas não necessariamente inesperado: ataque de animais ou de outros seres humanos; a morte da mãe, do filho ou de ambos no parto; acidente fatal de caça ou busca de alimento; mordida de cobra; ou o súbito resultado de um longo período de subnutrição (KELLEHEAR, 2016, p. 51-52).

Neste panorama de variados fatores fatais, as primeiras sociedades que viviam em pequenos grupos, e pressupõe-se assim um forte senso de união e pertencimento àquele clã, tem um grande problema a resolver: o que fazer quando um dos seus preciosos “familiares” morre? Para além de qualquer afeto que pudessem existir entre eles, a morte de um levava a uma miríade de questões para o clã de sobreviventes, pois seria uma pessoa a menos para caçar animais, saber quais vegetais coletar, defender de predadores, preparar a comida, produzir armas, confeccionar as roupas, dar à luz, curar e, acima de tudo isso, para guardar esses conhecimentos e repassá-los para os mais jovens. Não existia escrita ou livros, os anciões eram as bibliotecas primordiais, o conhecimento era vivo, corporificado. Quando um velho

sucumbia, quando um bom guerreiro ou bom curandeiro morria, o conhecimento morria com eles. A morte de um impactava o todo de uma maneira drástica.

Da união da repentinidade da morte com a necessidade de se conectar novamente com o saber que fez surgir entre os primeiros humanos o embrião do xamanismo – este seria tataravô da religião, da medicina e da filosofia, como diz Sidarta (2019, p. 38) – com a interpretação dos sonhos e conexão com o plano espiritual dos ancestrais. Desta maneira, como coloca Kellehear, nasce a primeira e mais importante característica duradoura sobre o nosso morrer, que foi a antecipação de uma existência adicional além da morte biológica, uma ultravida, uma viagem de algo que sobrevive em outro lugar.

> Mas, há dezenas de milhares de anos, a consciência da morte da humanidade deu esse primeiro passo natural rumo a outro: antecipar e imaginar o morrer. Esse passo cultural se evidencia e expressa nos antigos desenhos rupestres e ritos fúnebres como uma conceitualização da morte enquanto uma viagem social do espírito humano (KELLEHEAR, 2016, p. 61).

Isso dá ferramenta de entendimento para as imagens encontradas tanto nos túmulos quanto nas cavernas. Estas pessoas começaram a elaborar em crença e ritual que a breve vida corpórea não era o fim, de que poderiam e deviam acessar o mundo para onde os mortos iriam viver outra vida. Um bom indício desta crença vem no próprio simbolismo do sepultamento. Os demais animais não enterram ou não dão fim aos corpos de seus iguais, mas os humanos passaram a enterrar seus mortos. Tumbas do paleolítico, de 30 mil anos atrás, possuem os restos mortais revestidos em ocre vermelho, mesmo pigmento muito comum na pintura rupestre. Esta cor primária tão ligada às mais avassaladoras emoções é também a primeira cor que distinguimos depois do branco ou claro, e do preto ou escuro, é o que sugere os dados coletados pela World Color Survey e apontado por Loreto, Mukherjee, and Tria.(2012).

> O ocre vermelho é o primeiro pigmento que a humanidade utilizou para pintar seu próprio corpo, as cavernas e os abrigos rochosos. O ocre é o sangue que deu vida à arte. E foi utilizado em todos os continentes do globo terrestre, exceto a Antártica. Por fazer alusão ao elemento comum na menstruação, no parto e no aborto, essa pedra do sangue foi concebida por diversos grupos humanos como um símbolo de nascimento, vida e morte (JAXUCA, 2022).

O óxido de ferro, ou ocre vermelho, como este símbolo de mancha da vida, do sangue, seria um indicador aos estudiosos sobre a conexão da vida após a morte com o sepultamento e as imagens das cavernas. Segue abaixo exemplos destas ossadas com ocre, a figura 1 é de uma criança de cerca de 10 anos, encontrada em Sunghir em território russo, datado de 34.000 anos atrás. A figura 2 é de um homem encontrado em Savona na Itália, também do paleolítico superior, com um gorro e pulseira de conchas com pingente de marfim, lâminas e bastões. A

figura 3 é da tumba de uma mãe e criança encontrada na caverna de Qafzeh na Galileia datada de 100.000 a 90.000 anos atrás.

FIGURA 1 - Contas de marfim e ocre fixados em osso pélvico de criança

Fonte: Trinkaus e Buzhilova, (2015).

FIGURA 2 - Tumba conhecida como “Príncipe de Arene Candide”

Fonte: Pastorino (2017).

FIGURA 3 - Tumba de mãe e criança em Israel

Fonte: Goetgheluck, (2015).

Ainda no rastro do ocre vermelho deve-se observar os murais pintados nas cavernas ao redor do mundo. Estes murais não se encontram na entrada das cavernas onde se abrigaria os humanos, elas se encontram nos locais mais remotos e profundos delas, o que na visão dos acadêmicos indicam uma ligação ritualística, sobrenatural ou religiosa. Sendo necessária a descida até as profundezas escuras da caverna, com a fraca luz do fogo para acessar a arte e talvez algo além. Tendo em vista, o xamanismo de povos documentados e até atuais percebe-se uma tendência de que a figura do xamã atravessa o véu entre morte e vida, do mundo real e onírico, através de ritos com ingestão de substâncias e ou privação de sentidos. Desta forma, o xamã, conhecido também como o sonhador, o iniciado, vê o que outros não conseguem ver e dialoga com os espíritos dos que se foram e isso poderia acontecer nas profundezas não habitadas das cavernas na Idade da Pedra.

> A localização desafiadora, em lugares de difícil acesso, indica o uso ocasional e bastante intencional desses espaços, o que sugere uma importante função ritual da arte pré-histórica realizada no ventre da terra, Em conjunto, tais elementos da cultura humana se mantiveram bastante semelhantes entre 30 mil e 9 mil anos atrás, provavelmente configurando uma "religião das cavernas" em que a crença na vida após morte se confundia com a crença no sonho como portal entre vivos e mortos (RIBEIRO, 2019, p.47).

Esta "religião das cavernas" já pavimenta alguns temas e símbolos que serão continuados pelos trilhos da história humana. Nas paredes de pedra as representações que giram em torno da criação, nascimento, puberdade, procriação, conflito, morte e fim de tudo já habitavam o consciente coletivo.

Um motivo visual recorrente que permeia vários temas dos humanos do paleolítico são animais e figuras humanas zoomórficas, um indício do xamanismo presente entre aqueles povos.

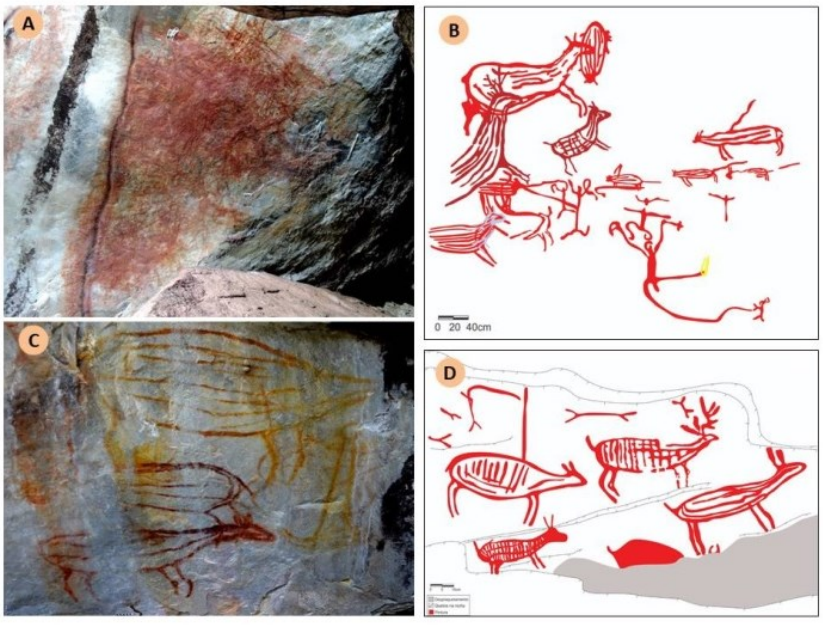
> Os animais eram essenciais para obter nutrição, ossos, dentes e peles, mas também representavam o perigo constante da morte. Através dos milênios, além dos sonhos de pedra, devem ter prevalecido os sonhos de presa e do predador, feitos de fome, perseguição, fúria, pânico e sangue (RIBEIRO, 2019, p. 39).

Estes desenhos povoam diversas cavernas ao redor do globo. Animais como os bisões, auroques, mamutes, cavalos, ursos e cervos compõem esta tela de perigos e bênçãos que estes animais representavam. Pois a caçada poderia ser a morte de vários humanos, a morte do animal perseguido ou até encontros com outros animais predadores em outras ocasiões. De toda forma representavam o fim para um dos lados, não importasse como ocorresse haveria sangue.

O vermelho e a morte andam juntos não só na prática como na estética destes desenhos nas cavernas, que em grande parte são pintados com ocre vermelho. Como pode ser visto nos exemplos a seguir, nos quais tem-se imagens de três continentes diferentes, a figura4 do Brasil, na América do Sul; a figura 5 da Argélia no norte da África e a figura 6 da Indonésia no sudoeste asiático. Em todas temos caça e caçador e as imagens que levam ao sangue.

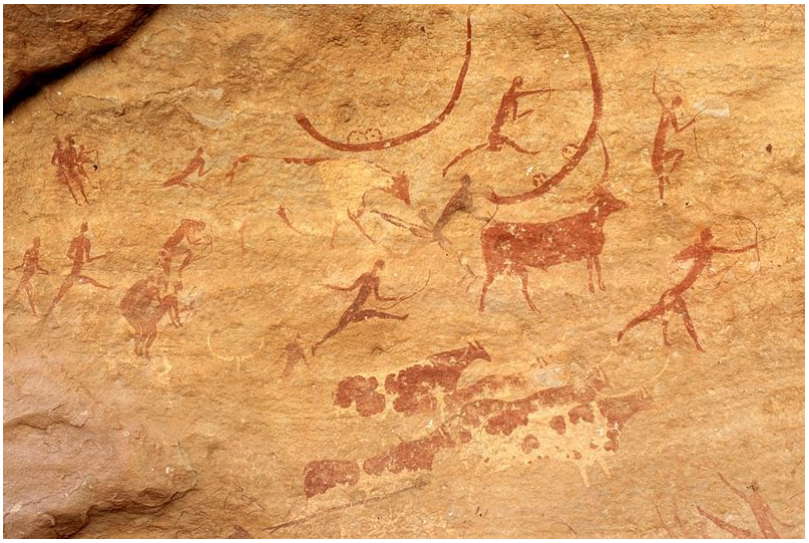
FIGURA 4 - Arte rupestre da Serra do Jambreiro

A) Painel 3 do Sítio Indaiá com intensas sobreposições
B) Painel 1 do Sítio Indaiá com pisciforme, cervideoformes e antropomorfos
C) Painel do Sítio Siriema 02 com destaque para
sobreposições entre traços inversos de uma pintura.
D) Painel 1 do Sítio Sampaio com pinturas associados por Greco (2019) em número, tamanho e forma (antropomorfos e cervideoformes).



Fonte: FAGUNDES et al. (2021).

FIGURA 5 - Homens (alguns armados) e animais são retratados em paredes de Tassili n'Ajjer, na Árgélia, de cerca de 6000 anos A.C



Fonte: GRUBAN, (2006).

FIGURA 6 - Pintura de um porco em tamanho real em ocre vermelho, de 45,5 mil anos na ilha Celebes (ou Sulawesi) na Indonésia

Fonte: BRUMM et al./Science Advances (2021).

Outro tema visual que traz em questão o caráter xamânico e ritualístico da arte representada nas cavernas se manifesta nas formas híbridas de animais e homens ou até com cogumelos. Neste contexto parece que o vermelho sede lugar ao preto e o branco, para indicar esta união de outros domínios ao humano iniciado nas profundezas da terra ou no alto de pedras, como se vê nas figuras 7, 8 e 9.

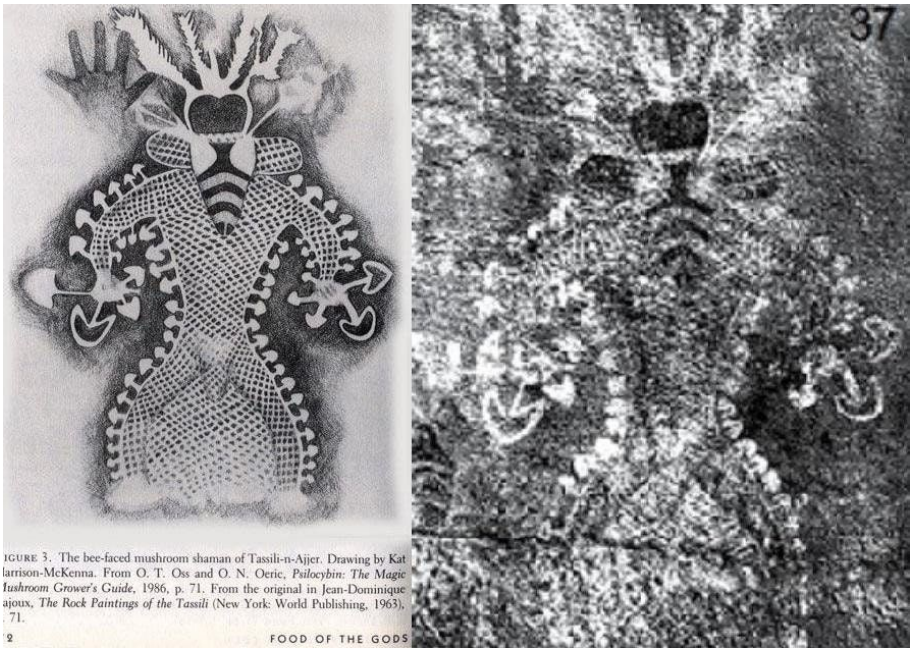
FIGURA 7 - Felino, Venus e Bisão entrelaçados em pedra pendente na caverna de Chauvet na França

Fonte: Bradshaw Foundation, (2001).

FIGURA 8 - Desenho de Breuil de 1958 e fotografia moderna de o Feiticeiro no Santuário, parte da Caverna Les Trois Frères na França

Fonte: Palao (2020).

FIGURA 9 - Xamã de cogumelos e cara de abelha de Tassili n'Ajjer na Argélia, de 9000 A.C., presente no livro *Food of the Gods*, de Terence McKenna.



Fonte: Marshall, (2021).

> Tais imagens foram interpretadas por estudiosos como possível evidência de xamanismo no Paleolítico superior, com uso de máscaras, peles e galhadas, ou então de crença na transformação em outros animais, comum até hoje em diversas culturas de caçadores-coletores, ou ainda como indício do culto ao Senhor das Feras ou deus de Chifres (RIBEIRO, 2019, p. 39).

Nestas imagens podemos ver como pelo menos nas representações artísticas arcaicas o homem poderia se fundir aos animais e até aos fungos. E seguindo a lógica proposta pelo professor Ribeiro, são sinais das tentativas xamânicas de contatar uma ultravida. Assim a metamorfose se torna parte do rito, trocar de "roupa" para trocar de "mundo" temporariamente. É nesta linha que se interpreta na figura 7 uma imagem feminina, com a vulva pronunciada em preto e branco que hora faz a vez de parte do corpo de uma mulher, hora a cabeça de um bisão e hora um membro de um felino. Seria um registro da transformação entre corpos. Na figura 8, o humano cervídeo já é ligado ao masculino e às forças verticais e fálicas em representação gráfica, mas diz também de um estado híbrido. Unindo os motivos de animais e a noção humana, o antropólogo Leroi-Gourhan (1964) afirma que na arte paleolítica um tema central é o binário de símbolos e animais ligados ao masculino, como os cavalos, e o feminino, como os bisões.

A fusão humano-natureza se repete na figura 9, na qual tem-se um xamã com cara de abelha, mais uma vez o zoomorfismo, e o corpo cheio de cogumelos, no qual se alude ao uso dos mesmos para a indução de transes.

> A noção de “roupa” é uma das expressões privilegiadas da metamorfose - espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais. [...] Esse perspectivismo e transformismo cosmológico [...] se acha também [...] nas culturas das regiões boreais da América do Norte e da Ásia, e entre caçadores-coletores tropicais de outros continentes (RIBEIRO, 2019, p.365 apud VIVEIROS DE CASTRO,1996).

Tendo falado de causas de morte e aqueles que se comunicam com os mortos, chegou a hora de olhar para as possíveis representações dos mortos em si, de seus duplos ou fantasmas. É de vital importância ressaltar como o afeto aos mortos foi um mecanismo poderoso de propagação cultural. Como aponta Sidarta (2019, p. 367), “foi a memória das técnicas e conhecimentos carregados pelos avós e pais falecidos que transformou esse processo em algo adaptativo, um verdadeiro círculo virtuoso simbólico. Não é exagero dizer que o motor da nossa explosão cultural foi a saudade dos mortos”.

Como boa parte do que era morrer para a humanidade da Idade da Pedra se dava depois do fim do corpo, os que se foram tem o status de parente, mas também de fantasma ou de ancestral totêmico. Desta forma, podem ser benevolentes ou malignos para com os vivos. Por isso os espíritos morrentes atuam em sonhos, ajudam na caça, podem dar conselhos ou trazer má sorte ou doença aos vivos e tal atuação é manejada por uma vasta gama de ritos, festivais e costumes dos vivos que limitam, controlam e repelem essa influência (Kellehear, 2016). Já está posto a natureza dúbia de ser uma pessoa amada em vida e temida na morte.

A seguir têm-se exemplos visuais nos quais pesquisadores destas imagens acreditam se tratar de representações de antepassados que habitam um mundo outro ou ritos nos quais estes espíritos interagem com os vivos.

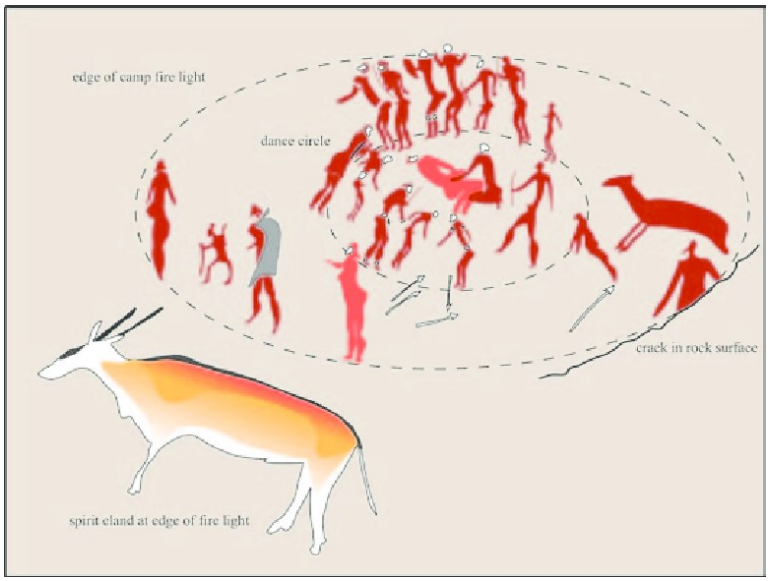
Para começar este panorama, veja o exemplo da arte do povo San na África do Sul, tido como uma das culturas humanas mais antigas. Entre eles, os Sans, era necessário que o xamã fizesse viagens para o mundo dos mortos ou dos espíritos, através de rituais com dança e transe, (figura 10) para então efetuar curas e desfazer males de outros xamãs sobre a sua tribo. Eles têm em elande, um antílope da região, um símbolo de força, bem-estar e de seu deus maior, Kaggen. O elande é tido como um ser dos dois mundos, dos vivos e dos mortos. Para o povo San, neste rito se sacrifica um elande e com sua força o xamã também “morre”, temporariamente para adentrar este domínio espiritual e depois voltar.

FIGURA 10 - Pintura San do xamã viajando para o mundo espiritual

Fonte: Bradshaw Foundation, (2017).

O rito é feito sob a luz da fogueira à noite, a roda com o povo dançando em frenesi ao redor do xamã e o elande morrente na extremidade da luz do fogo, também tremendo como o viajante, retratado na figura 11. “Tem vezes que no decorrer do rito, os Sans relatam ver o espírito do elande tremular na luz do fogo”. (Loubser, 2010, p.193; apud Biesele, 1975).

FIGURA 11 - Pintura rupestre San de uma dança de transe, representando um xamã extraindo flechas de doença de um paciente, com seres espirituais à beira da luz do fogo.



Fonte: Loubser, (2010).

Na região montanhosa de Kimberley na Austrália, o povo aborígene Gyorn Gyorn guarda até os dias de hoje respeito com a arte efetuada pelos seus ancestrais de pelo menos 4000 anos A.C. Estas figuras sem boca, com olhos marcados e um halo ao redor da cabeça seriam espíritos de antepassados criadores, os Wandjina, que vieram do mar e dos céus e ensinaram o povo Gyorn Gyorn sua cultura (Figura 12).

FIGURA 12 - Pintura dos espíritos Wandjina em paredão na região de Kimberley, Austrália

Fonte: Wroth, (2022).

Até os dias de hoje este povo preserva o lugar, e pintam novamente estas pinturas quando estão muito desgastadas para honrar estes espíritos e por acreditar que ali estão presentes. (WROTH, 2022). Entretanto, não ficam em sua presença durante muito tempo para não atrair a fúrias deles. Este lugar de atração e repulsa que os mortos causaram e causam até hoje foi uma adição muito antiga, como pode-se notar e em locais diferentes do globo.

Um último exemplo é arte dos paleoamericanos na região de Utah, atual Estados Unidos, no Cânion de Horseshoe. Aqui ressalta-se uma parte da Grande Galeria, também conhecido por Painel do Espírito Santo, estimado de 9000 a 7000 A.C., que possui figuras antropomórficas fantasmagóricas de cerca de 2m de altura distribuídos pelos seus 61 m de comprimento.

FIGURA 13 - Vista a distância da Grande Galeria e Painel do Espírito Santo em Utah, EUA.

Fonte: Manske, (2007).

É uma vista que de longe (figura 13) rouba a cena e cria uma experiência outra quanto mais se aproxima deles. A variação de tamanho desta legião de figuras e a localização do paredão de pedra que funciona como um *outdoor* para uma clareira, faz com que ao se aproximar do painel um efeito tridimensional surja, parecendo que algumas destas figuras estão também se aproximando. E desta maneira, como coloca Jenkinson (2009), com base em crenças dos nativos-americanos, poderiam estes representar espíritos saindo do domínio das montanhas para o nosso. Uma espécie de portal entre a vida e a morte, entre povos que historicamente tem as montanhas como vivas e sagradas.

Todos estes seres retratados têm em comum a alongada silhueta, sem braços ou pernas, mas variam em tamanho e quantidade de detalhes no torso e cabeça. A maioria deles é uma mancha opaca ocre como um vulto. Mesmo os que possuem detalhes, que se acumulam principalmente na cabeça, não perdem suas qualidades fantasmagóricas. Ao usar padrões aparentemente abstratos ou contra realistas na representação de rostos humanos, criou-se uma legião de seres que cruzam as fronteiras da vida (Jenkinson, 2009).

Alguns, como o Espírito Santo (Figura 14), que dá nome ao painel, acrescenta detalhes importantes para esta pesquisa. Apesar do nome dado, não há nenhuma referência cristã ou judaica em sua imagem. Porém, o nome acaba colaborando com a imagem, pois o “Santo”, relembra uma visão sagrada e ritualística do lugar e o “Espírito” à noção de que estas figuras estão acima da morte. O seu rosto é mais próximo de uma representação “realista” e menos abstrata como outros padrões de traços e pontos nas outras figuras. Sua feição traz grandes círculos na pedra crua como olhos que trazem maior vivacidade e juntos dos demais traços que a compõe parece formar uma versão estilizada de uma caveira. Não se pode afirmar com certeza sobre isso, mas somado ao fator espiritual de todo o grupo de imagens, é possível que nesta

figura importante que está entre a vida e morte haja uma alusão visual a este símbolo que associamos com a morte até os dias de hoje nas mais diversas culturas.

FIGURA 14 - A figura que dá nome ao Painel, O "espírito Santo" mais detalhado e seus companheiros

Fonte: Fowler, (2009).

Apesar de cronologicamente nem todas estas imagens se enquadrarem no período da Idade da Pedra, elas são manifestações de uma cultura de caçadores e coletores e não de uma cultura de um povo sedentário e agrícola. Assim, elas se encaixam no escopo cultural analisado aqui. Elas fornecem imagens para as primeiras colaborações humanas à grande parede do pensar a morte que se desenvolveu a partir deles.

É importante ressaltar como estas várias imagens e conceitos do mistério da morte como outra vida dada pela vida está no centro de todas as grandes religiões que se formaram. (Kellehear, 2016). Tem sua fonte primeva aqui nas cavernas, nas rochas. Em meio a escuridão do seio da terra que se calca muito do que há por vir. Aproveita-se este tema para começar a falar da transição humana para a Idade Pastoril e suas contribuições para o arcabouço cultural do morrer.

> É interessante que as cavernas sejam precisamente os locais próprios dos cultos de morte e renascimento: cavernas de Deméter, Dionísio, Mitra, Cibele e Átis, catacumbas dos primeiros cristãos; igrejas, basílicas e catedrais são cavernas sobrelevadas, construídas pelo homem, mas obscuras, nuas e ecoantes como a caverna natural; trazem em si a cripta subterrânea, como um útero no ventre. Como diz um personagem de D.H. Lawrence, a cavidade profunda da catedral contém as trevas da germinação e da morte. (MORIN, 1988, p. 116)

Não só a caverna e seus paralelos que as sucederam, trazem a ideia da morte ligada ao voltar à terra. Esta ligação é vista no hábito dos enterros pré-históricos e também dialoga com o conceito da escuridão da morte e seus domínios, que em algumas culturas arcaicas serão subterrâneos e noturnos, como pode-se notar, por exemplo, entre gregos, egípcios, hebreus, maias, e hindus com seus submundos. Estes mundos dos mortos eram conceituados como um mundo abaixo dos vivos. Algo que Morin diz implicar nesta constância cultural dos lugares sagrados entre estes dois mundos, serem também cavernosos, pois o templo "imita" a profundeza da terra-mãe.

1.2.2. Idade Pastoril

A questão da terra leva a uma reflexão vital do que compõe o imaginário da morte para os humanos da Idade Pastoril. Mas antes, deve-se aqui conceituar o que se quer referenciar com o termo Idade Pastoril. Na maior parte da história humana viveu-se da atividade pastoril, agrícola. O neolítico começa com o sedentarismo dos humanos e a sua domesticação da natureza para plantio e criação de animais. Grande parte do folclore, das religiões e crenças que reinaram e ainda cravam seu lugar no mundo atual, vêm de milênios do homem no campo. É verídico que as cidades não tardaram a surgir; tão logo os humanos se assentaram e se aglomeraram num mesmo lugar, e assim os impérios se construíram. Entretanto, o que se verificou ao longo da história e ainda é possível se perceber até hoje, é que há uma distinção cultural entre os camponeses – que até muito recentemente na história eram a maioria da população humana – e os citadinos.

Discorrer sobre os símbolos e imagens mentais e visuais que o campesinato adicionou ao longo inventário humano, é ressaltar ícones até hoje reconhecíveis e influentes. Pode-se até dizer que grande parte das imagens ligadas à mortalidade e à finitude, surgem devido aos milênios da Idade Pastoril e seu grande domínio na consciência coletiva. Os últimos cacos culturais levantados pelo texto entram numa fila de outros que se agrupam sob a abrangência da ligação humana com o meio ambiente. Ligação que resulta da luta da sociedade de se sentir mestre da natureza, por sua manipulação e domesticação, mas também sua vítima, por sua tenebrosa fraqueza perante as forças naturais que frequentemente buscam lhe destruir. Desse embate surge a noção de uma Mãe-Natureza que reforça o conceito de morte-renascimento e todo ideário que liga maternidade, natureza, nascimento e morte. "Maternidade da mulher-mãe propriamente dita, quando o antepassado-embrião penetra o seu ventre. Mas maternidade

também da ‘terra-mãe’, do mar-mãe, da natureza-mãe que aceita de novo no seu seio o morto-filho” (Morin, 1988, p. 113). Essa mãe não só possibilita a vida pelo nascimento do homem e tudo que o sustenta, mas também a morte de tudo. O humano vem à vida e sai da vida em posição fetal no Neolítico.

Na luta e amor pela Mãe-Terra mora outra diferença crucial na vida e na morte, pois o sedentarismo trouxe não só mais expectativa de vida como também variadas doenças contagiosas. Viver perto de seus dejetos, com água poluída, junto de vários animais, mais próximos entre si e de maneira pouco higiênica, trouxe doenças como varíola, a febre amarela, a malária, o sarampo e a poliomielite. A morte vai se afastando do indivíduo, deixando de ser repentina e se tornando algo previsível, repleto de sintomas comuns e observáveis. No novo imaginário, grande parte das pessoas comuns morrem doentes no leito, as exceções cabem à morte em guerras ou em sacrifícios, que são também uma fonte de letalidade bem presente. A morte camponesa é sintomática, trágica e previsível na maior parte das vezes. Mora aí, a grande contribuição da Idade Pastoril para as paredes da cultura: o morrer deixou de ser apenas uma viagem no pós- vida, passou a ser um processo de viagem dentro da própria vida.

Os preparativos para uma boa morte se tornam um ideal, consistindo em encaminhar a alma do morrente para sua melhor situação em viagem para a ultravida e em legar herança aos familiares deixados vivos. A boa morte, prevista e mediada, acontecia com frequência suficiente para que as pessoas aspirassem a ela, algo que hoje os contemporâneos não encaram mais como um privilégio, mas sim como um direito. Contudo, a morte súbita, a morte longe da pátria, a morte violenta, o suicídio e a morte devido à incompetência dos outros ao cuidar do doente eram muito mais comuns (Kellehear, 2016). Logo, na boa morte todos os ritos do morto são feitos em vida e os sobreviventes têm controle sobre a situação. Estes recebem a partilha dos bens do mais velho que falece e regeneram a ordem social continuando o legado do falecido. Já a morte repentina tornou-se a morte ruim por promover a desordem, uma vez que os sobreviventes ficam desamparados em relação à partilha da herança e, o morto, sem seu preparo espiritual. Nos casos de desastres naturais que destroem a vila e as plantações, a desordem é ainda maior por não haver nem o quê ser legado por alguém.

Isso posto, o estilo de vida agrário engendra um fatalismo ao dia a dia da sociedade, cria toda uma sabedoria e um campo folclórico ao redor dos vários ciclos da natureza, uma vez que se especializa na morte-renascimento dos fenômenos naturais diários, sazonais e anuais. Como Kellehear (2016, p. 193) coloca:

> Os lavradores entendem o ciclo: a relação entre noite e dia, entre inverno e primavera, ente semeadura e colheita. Não conseguem imaginar Deus sem o Diabo, independentemente de como ambos sejam definidos em cada época ou sociedade pastoril. Não entendem bem a alegria sem a uma referência implícita à tristeza. O esplendor do ganho não tem sentido para o ouvinte sem um enredo de perda. A morte boa e a ruim se contextualizam reciprocamente.

Partindo dessa colocação, pode-se debater os símbolos que serão analisados a seguir. A começar pelas simbologias da natureza ligadas à morte-renascimento que se relacionam aos principais quatro elementos da natureza, sendo não apenas símbolos, mas também ambientes de liquidação do cadáver. Essa liquidação opera-se fazendo a restituição da carne a um destes elementos "originais", que Bachelard chama de "Lei das quatro pátrias da morte" (apud Morin, 1988, p. 133): Ar com a exposição, como nas torres do silêncio do zoroastrismo; Água e a imersão, como nos ritos hindus; Terra com o sepultamento, como nos cemitérios cristãos e Fogo e a cremação, comum entre os budistas.

Começando pelo mais óbvio e já comentado, temos a ligação do camponês com o elemento terra. Este elemento ganha vários papéis de contato com o natural e sobrenatural na mente do campo. Um deles é o papel maternal. A terra rege o germinar de toda semente e colheita dos frutos, mas também rege a decomposição de tudo que morre e volta ao chão. Para os astecas, a deusa da Terra alimenta os humanos com sua vegetação, mas precisa dos mortos para alimentar a si mesma (Chevalier; Gheerbrant, 2021). Tlaltecuhtli, como deusa da terra, requeria sacrifícios humanos para se manter saciada e manter a terra fértil. A deusa é representada de cócoras como num parto, com sangue a sair pela boca, e os membros cobertos de caveiras, como uma lembrança de sua fome e da ligação entre a morte e a terra (figura 15). Não será a primeira figura que traz consigo o símbolo da caveira, como alusão aos mortos. Kellehear (2016) diz que entre os astecas o sacrifício humano era frequente e não visto como drama terreno, mas divino. Contudo, não apenas na Mesoamérica a morte sacrificial era importante, como também na China, no Egito e outras partes da África.

FIGURA 15 - Monolito de Tlaltecuhtli, descoberto no México

Fonte: Wikimedia Commons (2018).

Entre os romanos, há também uma deusa ligada à terra e aos funerais. Ceres é a deusa da agricultura que requer sacrifícios para manter o equilíbrio das estações, do plantio e da colheita. Mas Ceres também era uma figura importante em funerais na Roma Antiga, pois ela seria a guardiã da passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos. Em datas específicas do ano, o *Mundus Cerealis*, o fosso para mundo subterrâneo da deusa era descoberto e lá eram jogadas oferendas. Nessas datas, os mundos estavam abertos, *mundus patet,* e os romanos acreditavam que os mortos andavam sobre a terra e se comunicavam com os vivos. Essa cerimônia ecoa em outras tradições de festejar os mortos, como acontece no México, no Dia dos Mortos, ou no festival budista japonês Bom Odori.

Outra divindade a ser citada é Anubis, do panteão egípcio, e uma das mais frequentemente representadas, segundo Johnston (2004). Ele era o protetor das tumbas e cemitérios, uma vez que no Egito Antigo se enterrava os mortos sob a terra. Além disso, o deus canino ainda possuía a cor negra da terra do Nilo. Terra esta, escura e fértil, que fez os egípcios associarem preto à fertilidade e à possibilidade de renascimento na ultravida (Hart, 1986). Além disso o deus esperava a alma do morto para ser pesada e verificar se ela poderia viver no submundo, reino dos mortos, ou se deveria ser devorada por outra divindade.

Ainda sobre a terra, há outros símbolos que atravessam culturas agrárias distantes no globo, são eles os monumentos de pedra e as pirâmides, que de uma forma ou de outra dizem de uma conexão com a mortalidade. As pedras foram, na transição da Idade da Pedra para o Neolítico, de grande importância para os ritos e monumentos funerários em geral. Elas faziam parte de crenças que ligavam, mais uma vez, fertilidade e mortalidade. Na China, as pedras de chuva são símbolos de um habitat fixo e pacífico dos ancestrais, que ajudariam a fertilizar o solo e a tutelar os vivos; entre os bretões, o dólmen ou menir era também considerado habitação dos ancestrais que fecundam os vivos; os dravídicos jogam atrás de si, ao voltar de um funeral, uma pedra para conter o espírito do morto de voltar; no mundo islâmico, é costume jogar pedras sobre um túmulo, formando um monte de pedras que espanta a alma dos mortos (Chevalier; Gheerbrant, 2021).

Aqui, se destacam os monumentos megalíticos conhecidos como dólmen e os círculos de pedras. Ambas são grandes estruturas de pedra erguidas por povos diferentes com propósitos funerários ou ritualísticos ligados à morte-renascimento, uma vez que são encontrados em vários deles restos mortais.

Os círculos de pedra que existem pelo mundo são enigmáticos, por conta de seu tamanho, organização e significado ou por serem em sua maioria um arranjo organizado de pedras muito pesadas num vasto espaço, conter ligações com astronomia e ter enterrado abaixo ou ao redor destas pedras vários humanos. O mais famoso círculo, seria o Stonehenge no sul da Inglaterra, onde foram achados em 1919, 58 ossadas resultados de cremação no local (Shaw, 2018).

Chamado de “Stonehenge Amazônico”, há um exemplar deste círculo de pedras no Amapá, no Parque Arqueológico do Solstício. No local também foram encontrados restos mortais, em urnas funerárias de cerâmica que pelos estudos indicam ser do povo indígena Arawak (Figueiredo, 2019). Outra semelhança com o megalito inglês é que o local, além de ser uma grande tumba comunitária, também serve a propósitos de observação astronômica devido ao alinhamento das pedras com os astros.

Também na África pode-se encontrar destes monumentos, como é o caso dos sítios arqueológicos de Wassu e Kerbatch, em Gâmbia, e Wanar e Sine Ngayene, em Senegal, com mais de 1000 círculos de pedras e túmulos relacionados, espalhados por um território de 350 km de comprimento ao longo do Rio Gâmbia. Sob esse vasto conjunto de pedras, também foram encontrados restos mortais em potes de cerâmica, revelando que os círculos foram construídos

para serem uma grande necrópole, é o que aponta a documentação de nomeação na UNESCO feita pelo Governo de Gâmbia e Senegal (2006, p. 19).

FIGURA 16 - De cima para baixo: Stonehenge na Inglaterra, Stonehenge Amazônico no Brasil e Círculos no Senegal

Fonte: De cima para baixo: Arquivo do autor (2022), Mariana Cabral (2019) e Ko Hon Chiu Vincent (2017).

Os dólmens são monumentos funerários construídos em cemitérios do Neolítico com pedras erguidas do chão que sustentam uma pedra horizontal, como um teto ou uma mesa. Eles podem ser encontrados nas Coreias, Índia, Indonésia, Rússia, França, Itália e no Reino Unido. As Coreias possuem a maior concentração destes monumentos, contendo, apenas na região de Hwasun, cerca de 500 dólmens. (Unesco World Heritage Convention, 2000).

FIGURA 17 - Dólmen na região de Gochang, Hwasun and Ganghwa, na Coreia

Fonte: UNESCO World Heritage Convention (2000).

Também importante símbolo mortuário do mundo antigo são as pirâmides. Começando com as mais conhecidas, as pirâmides egípcias eram grandes túmulos, construídas para os reis e rainhas do império egípcio. A pirâmide remete ao simbolismo do montículo funerário, de pedras que recobrem um corpo enterrado, presente nas várias sociedades humanas. Porém, as pirâmides elevam a imagem ritualística ao extremo, por seu tamanho colossal. Segundo Posener (1959, p. 241 apud. Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 796), a morte poderia ser combatida, no plano mágico, pela presença do símbolo potente do monte que emergiu das águas primordiais no nascimento da terra. Entretanto existem outros grandes exemplos de pirâmides como na China e no México. O Mausoléu de Qin Shihuang, na província de Shaanxi na China, é uma necrópole em forma de pirâmide, erguida para o primeiro imperador que unificou a China. O mausoléu conta também com mais de 8 mil estátuas em terracota de soldados, 130 carruagens e 670 cavalos, músicos, acrobatas e concubinas, todos com o propósito ritual de proteger e servir ao imperador em sua vida após a morte. (Ibrachina, 2019). Pode-se citar também a Grande Pirâmide de Cholula no México, do povo asteca, a maior pirâmide das Américas. Nela, foram encontrados cerca de 400 restos mortais, de corpos decapitados e mutilados (Carraro, 1991), embasando as histórias sobre a grande quantidade de sacrifícios ritualísticos nas pirâmides astecas.

Não falta ao homem atual visões das heranças ligadas à terra. No mundo atual pode-se não criar mais pirâmides, mas ainda se tem variadas tumbas marcadas por monumentos de pedra

em grande parte dos cemitérios. Além disso, no ocidente, há um forte imaginário poético e imagético de o lugar do morto ser debaixo da terra, de retornar ao barro, ao pó.

Continuando as conexões do mundo pastoril com os elementos, entra-se no domínio de outro elemento muito abundante e poderoso no arcabouço mitológico das sociedades, que é a água. Junto da terra, forma a dupla de elementos mais materiais e ligados ao corpo, por isso compartilha com a terra as ideias maternais, de morte e renascimento. Para os hebraicos, cristãos, hindus e celtas, a água surge como um lugar primordial, de início de tudo. Mergulhar na água e sobreviver a ela, é morrer simbolicamente e retornar às origens, ao início da vida, às águas uterinas, depois renascer renovado e purificado. Este é o cerne das ideias de batismo, como rito de passagem. Como é visto também entre as várias denominações cristãs, mas também no hinduísmo, em que jogar as cinzas do morto no rio Ganges, purifica a alma do falecido para ajudá-lo a sair do ciclo do carma.

Porém, a água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora para as sociedades agrárias (Chevalier; Gheerbrant, 2021). A água da chuva pode ser benéfica para a colheita; os rios são fonte de água fresca para beber, irrigar e banhar-se; o mar traz comida e leva dejetos embora, permite chegar aonde nunca se chegou. Entretanto, a chuva pode ser a tempestade que estraga tudo que se plantou; os rios podem transbordar em enchentes que destroem o que o homem construiu; o mar tempestuoso naufraga navios e pode levar ao fundo qualquer coisa que flutua sobre as águas, além de ser um lar de monstros.

O povo hebreu, em suas escrituras, coloca o mar como símbolo da hostilidade de Deus, como no dilúvio para purificar a terra dos homens na história de Noé (Gênesis, 6) e na ameaça de destruição pelo poder de Deus à Tiro (Ezequiel, 26). Há também um grande monstro bíblico que vive nas profundezas das águas, o Leviatã, uma grande serpente ou dragão aquático. No dia em que Deus instaurar seu reino no qual a morte não existirá mais, também matará este monstro das águas que ameaça o seu povo eleito (Isaias, 27). Depois os cristãos ainda o citam no livro do Apocalipse e o Leviatã viverá no imaginário por muitos séculos como um demônio dos mares.

Ainda no símbolo da serpente marinha, vale lembrar do Midgardorm escandinavo. Essa entidade seria tão grande que envolveria todo o mundo dando a volta e mordendo seu próprio rabo. Reza a lenda que no dia em que ela soltar o próprio rabo, começará o Ragnarok, um apocalipse no qual o mundo será inundado por água e vários deuses morrerão em guerra. Símbolo de vida e morte, mais conhecido como Uróboro, a serpente que morde o próprio rabo cria o tempo da vida e o delimita. Mas também evoca o ciclo de várias vidas, a samsara hindu,

o eterno retorno da vida que gera morte que gera vida em ciclo. Esse símbolo está gravado na periferia de todas as primeiras imagens do mundo, à exemplo do disco de Benin, sem dúvida a mais antiga *imago mundi* negro-africana, na qual a serpente envolve os oceanos primordiais no meio dos quais flutua o quadrado da Terra. (Chevalier; Gheerbrant, 2021).

FIGURA 18 - Uróboro: representação de disco de bronze, arte do Bénin

Fonte: Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021).

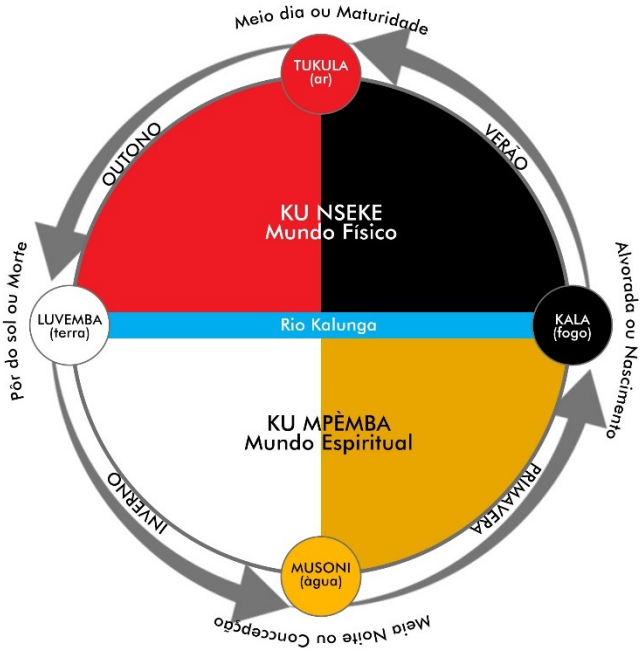
Outra criatura mitológica que habita as águas e o imaginário de vários lugares é a sereia. A lenda que se transforma através do mundo, está presente em muitos povos que dependiam do mar, e personifica seus perigos, sendo assim uma representação de sua letalidade e do fascínio dos que navegam. Essa dualidade surgiu, pois, geralmente as sereias são figuras femininas híbridas de mulher e peixe ou serpente que enfeitiçam os homens até se afogarem. Em várias regiões da Europa e até no Japão, as sereias cantam ou são extremamente belas para atrair homens à morte, como as *russalkas* na Rússia, *merrows* na Irlanda, *ningyos* no Japão ou Iara no Brasil. Essas figuras acompanharam as sociedades humanas até os dias de hoje, sendo parte de folclores nativos e representadas em navios, filmes, música e literatura.

Entre o povo egípcio, Osíris, um deus da fertilidade, depois de ser morto e esquartejado, foi jogado no rio Nilo e, após os esforços de sua esposa Isis, volta à vida. A partir daí, torna-se Senhor da Vida após a Morte e deus dos mortos, sendo também associado ao recomeço do ciclo agrário com as cheias do Nilo.

Além do rio material, havia Tuat, o submundo guardado por Osíris e ligado às águas primordiais ou o deus Nun, onde as almas fazem sua viagem além-túmulo. É onde elas

aguardam o julgamento com a pesagem do coração por Anúbis para saber o seu destino, não era o todo do pós-vida egípcio, apenas um local transitório (Faulkner, p. 143). Entre os gregos e romanos, havia rios míticos que eram a entrada de Hades, o vasto submundo. Entre os mais mencionados estão o rio Estige e Aqueronte. Para cruzar o rio, a alma do morto havia de pagar o óbolo para o barqueiro Caronte, sendo a única maneira de haver uma viagem além-túmulo bem-sucedida. Outra linha d'água entre o domínio da vida e da morte é o rio Kalunga africano. A palavra *kalunga* significa "limiar entre mundos" e seria um lugar "nem aqui nem lá", segundo Gaskins (2016). Na cosmologia kongo, Kalunga divide o círculo dos ciclos da vida e criação em dois: o domínio de *Ku Nseke,* que seria o mundo físico e o *Ku Mpèmba,* que seria o mundo espiritual dos ancestrais. Mais uma vez é o movimento circular sem fim que une natureza e humano em um ciclo de morte-renascimneto. Kalunga seria um rio que leva as pessoas da vida à morte e desta ao nascimento, como atesta a cruz de Dikenga, (Asante; Mazama, 2009).

FIGURA 19 - Cruz Dikenga traduzida do trabalho de Asante



Fonte: Autoria Própria (2023).

O próximo elemento repleto de significados é o fogo. O fogo tem um local importante dentro da sociedade humana desde a Idade da Pedra. Como coloca Ribeiro (2019), graças à utilização do fogo no preparo de alimentos, no aquecimento e também na proteção contra predadores, ele se tornou centro da reunião grupal, dando origem às rodas de conversa. Talvez por isso tenha alçado lugar central também em rituais importantes na transição para o sedentarismo agrícola. O fogo é um fenômeno natural fugidio e de aparência imaterial, os povos antigos o associavam tanto com o abstrato das paixões, como o amor e a cólera, mas também

com o espírito em si, sendo a alma uma chama. Chevalier (2021, p. 503) diz que “a significação sobrenatural do fogo se estende das almas errantes (fogos-fátuos, lanternas do Extremo Oriente), até o Espírito Divino”.

“A ligação do fogo com a ideia de espírito ainda se concretiza nos ritos crematórios, que tem como origem, a aceitação do fogo na qualidade de veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e dos mortos” (Harva, 1959, p. 228 apud Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 504). No rito de cremação, a alma seria liberta do corpo e levantaria voo aos céus através do fogo. Na tradição judaica, toda a corte de espíritos e seres divinos ou demoníacos são descritos de alguma forma como ligados às chamas e ao fogo. Porém, o fogo também é ligado às ideias de submundos de sofrimento para os mortos, como é o Lago de Fogo para os egípcios em Tuat, o Inferno para os cristãos, Jahannam, o inferno islâmico (figura 21) ou, ainda, Naraca, o conceito de inferno para várias religiões orientais como budismo, hinduísmo e jainismo (figura 20). É curioso notar que povos arcaicos distintos ligaram ao menos abundante, mais artificial (no sentido que é produzido pelo homem ou fenômeno natural, mas não é um elemento constante) e também extremamente letal elemento à ideia de espírito em sofrimento. Como que os deuses antigos tivessem a posse do fogo e com ele pudesse tanto conceder seu poder quanto sua destruição para com os humanos.

FIGURA 20 - O caldeirão fervente do Pergaminho dos Infernos - Japão século XII

Fonte: MFA Boston (2012).

FIGURA 21 - Página do manuscrito *Supplément turc 190,* oriunda de Herat escrito em 1436, mostrando Mohammed e o anjo Gabriel visitando o inferno

Fonte: Bibliothèque Nationale de France (2011).

O fogo é um elemento que queima e consome tudo que toca, mas as cinzas fazem o solo mais fértil; machuca quem o toca, mas também aquece e protege de outros humanos e animais perigosos, é morte e vida encapsulada na forja das armas e dos utensílios de cozinha, no preparo do alimento e na fervura da água. Com tantos atributos paradoxais, se tornou um importante símbolo de purificação e regeneração, assim como o seu oposto simbólico, a água. A ideia de purificação pelo fogo, em ritos de passagem, se tornou parte integral de sociedades agrárias.

> O fogo é, portanto, visto como um poderoso transformador do negativo para o positivo. Devido a essas propriedades, o fogo é comumente encontrado em ritos de purificação em todo o mundo. Pessoas impuras podem ser obrigadas a andar, pular ou atravessar o fogo. Itens impuros podem ser chamuscados, fumigados ou defumados. O uso generalizado de fumaça de incenso em ritos de purificação é baseado nos poderes transformadores do fogo, bem como nos poderes purificadores adicionais dos cheiros doces. (ORTNER, 2022)

Os astecas antigos, por exemplo, tinham o ritual do fogo novo que era realizado a cada 52 anos, no fechamento de um ciclo de calendário para evitar o fim do mundo. Primeiramente, todo o fogo da região era apagado. Os sacerdotes do culto do fogo faziam um sacrifício com uma broca de fogo no peito do sacrificado no topo de uma montanha, hoje chamada *Cerro de la Estrella*. Depois jogavam o coração do morto numa grande fogueira de onde sairiam tochas que seriam usadas para acender todos os templos novamente, e, assim, iniciava-se o novo calendário. (De Sahagún *et al*., 2012) Na Dinamarca, durante as festividades de solstício de verão, que marcam o começo da vitória da luz do sol e seu calor sobre a escuridão mortal do inverno, fogueiras são acesas para espantar os maus espíritos e bruxas, assim como em outras culturas no norte do globo. No Japão agrário do período Edo, também durante o verão, acontece

um festival chamado Obon dedicado aos ancestrais falecidos. Nesta festividade, as famílias começam acendendo uma fogueira chamada *ogara* para guiar os espíritos com a fumaça de volta para o mundo dos vivos e, ao final, dão adeus aos entes queridos com tradicionais lanternas *chochin* que guiariam os mortos de volta aos túmulos. É o fogo agindo de maneiras diferentes como mensageiro entre os mortos e vivos.

Outro ponto a se ressaltar sobre o poder imagético do fogo para os povos agrários – e desde a Idade da Pedra – é que durante a noite ele era a fonte mais abundante de luz. Porém, diferentemente da luz do sol, suas chamas bruxuleantes fazem uma profusão de sombras dançar. Durante o dia, a luz do sol provê cada ser com uma sombra, que seria uma manifestação do duplo que desaparece junto da noite, contudo, o fogo faz as sombras voltarem a coabitar com os vivos. Morin (1970) aponta que povos distintos, como os gregos na Europa, tasmanianos na Oceania e os algonquinos na América do Norte, empregavam a palavra sombra para se referir ao duplo e por consequência ao espírito do morto, inclusive ressalta que a linguagem ainda carrega vestígios deste conceito ao dizer que um local assombrado (que seria repleto de sombras), estaria na verdade repleto de espíritos.

Por fim, completando o panorama pelos elementos da natureza, temos a relação do conceito do ar com o conceito da morte. Fechando este ciclo, após falar dos dois elementos maternais e materiais (terra e água), finaliza-se discutindo sobre os dois elementos mais ligados à espiritualidade (fogo e ar) devido a sua aparente imaterialidade. O ar é o elemento máximo da espiritualização entre os povos arcaicos, ligado ao céu e a todas as suas movimentações perigosas e abençoadas; são os ventos que trazem as chuvas, poeira, sementes, mensagens dos céus; e a respiração é que traz a vida, o sopro contido em cada um, que cessa no momento da morte. Sua força simbólica está no tamanho de sua força de movimento, de poder tão claramente fazer-se sentir no corpo ao mesmo tempo que é invisível e intocável. Por isso, o ar se torna um dos principais símbolos para a alma e toda a gama de seres espirituais, pois se encaixa bem na descrição de algo que se escuta, se sente, e que, porém, os olhos não podem ver e as mãos não conseguem conter.

A ideia de sopro da vida é encontrada em diversas culturas. Os chineses têm a concepção do ki, que é ao mesmo tempo sopro e espírito, a força vital. Para esse povo, o espaço entre o céu e a terra é preenchido por um sopro no qual vive o homem como um peixe na água. Os hebreus tinham a palavra para espírito de Deus, Ruah, que seria traduzido tanto para sopro quanto para espírito. Não à toa, a voz de Deus se escuta nos ventos e, segundo a Gênesis, Deus sopra a vida na narina do homem. Na Índia, vê-se Vayu, uma divindade dos ventos e do sopro vital, sendo

também uma divindade ligada à respiração e à vida. Relatos nos Upanishads (textos hindus) dizem de cinco divindades que habitam o microcosmo do homem e regula suas funções vitais. O que gera o fim da vida é quando Vayu ou Prana, se separa do corpo. No zoroastrismo, no Irã, o Vayu, como deus dos ventos, carrega a dualidade de força da vida e da morte ainda mais latente, sendo temido também como aquele que traz a morte, que a anuncia (MALANDRA, 2014). Ainda vale lembrar um exemplo da cultura ioruba na Nigéria, que veio também para o Brasil com os negros: que é a orixá Iansã ou Oyá. Ela não é apenas uma orixá ligada ao clima em geral, é senhora dos ventos e não só é criadora do rito funerário, como também é a guia dos mortos para o Orum, como é narrado por Mãe Stella Odé Kaiodé (Prandi, 2001).

Um bom exemplo visual é o Tânatos grego, uma personificação da morte e irmão gêmeo de Hipnos (o Sono). Ele era responsável por levar as almas dos mortos para o barqueiro Caronte, sendo representado como um homem alado, como pode-se ver na figura 22, ou um infante com uma tocha invertida indicando o fogo da vida a ser extinto.

FIGURA 22 - Cratera em cálice grega de Euxitheos (oleiro) e Euphronios (pintor) representando o corpo de Sarpedon carregado por Hipnos e Tânatos observado por Hermes

Fonte: World History Encyclopledia (c. 515 a.C.).

Outra figura que liga espiritualidade a seres alados é Hamsa, o cisne símbolo do espírito primordial no hinduísmo, sendo seu voo o símbolo da libertação do ciclo de morte-renascimento. Também é a montaria do deus criador Brahma, como pode ser visto na pintura, figura 23, feita aproximadamente no ano de 1700 na Índia. Também associado à mesma majestosa ave, temos na cultura celta o cisne como a imagem de espíritos que estão deslocando entre os mundos dos vivos e dos mortos. Esse exemplo dialoga também com as várias representações da corte celestial, os anjos da esteira cultural do judaico-cristianismo e islamismo através dos séculos, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2021) também são

criaturas frequentemente ornadas com asas similares a dos cisnes. Similaridade demonstrada na figura 24, do anjo da morte feito pelo alemão Sebald Beham no século XVI.

FIGURA 23 - Aquarela de Brahma sobre Hamsa

Fonte: MFA Boston (2007)

FIGURA 24 - Gravura *A morte e mulher nua de pé*, de Sebald Beham - 1547

Fonte: National Gallery of Art (s.d.).

Com uma figura tão abjeta quanto a deste anjo da morte, encaminha-se para um conjunto de heranças que tem seu surgimento na mentalidade rural, mas que apresenta maior disseminação visual nas cidades. Aqui se fala das caveiras e da figura personificada da morte ligada a esqueletos ou cadáveres, símbolos tão antigos que reverberam ainda hoje no imaginário

coletivo de todo o mundo. Parece estar em diferentes continentes do globo a ideia de a entidade que personifica a morte, ser semelhante ao corpo morto, em decomposição ou o puro esqueleto. Talvez isso se deu pelo impacto visual que as ossadas têm entre os humanos desde o começo da nossa jornada na Terra e também por ser a última imagem que o humano adquire após o fim da vida material. Apesar de variadas concepções de duplos, almas ou espíritos que avançam após a morte para outro tipo de vida nas mais diferentes culturas, o esqueleto é a constante da visão material dos mortos.

Para dar início ao fio cultural de sobrevivências, começa-se na África com o povo Acã na região da atual Gana. Esse povo milenar tinha a figura da morte como Egya Wu, ou Pai Morte com alguns símbolos associados. Uma representação frequente na imaginação do povo era de que o Pai Morte é como um esqueleto com os buracos dos olhos vazios e, portanto, cego, mas que tinha ouvidos para ouvir quem ele levaria do mundo, sendo insensível a qualquer súplica. Outra metáfora visual para a mesma entidade é descrita também pelo professor Brookman-Amissah (1986), na qual, a universalidade da morte é expressa em várias máximas metafóricas: *Owu adar nadow baako*, o cutelo da Morte não ceifa ou limpa apenas um indivíduo. Aqui, encontramos a morte na imagem de um fazendeiro que empunha um cutelo onipresente. Outro símbolo que vem de um provérbio do povo é a escada, que todos têm que subir em algum momento, a escada da morte, que se liga ao adinkra Owuo Atwedee.

Continuam-se estas conexões culturais na Ásia, onde a figura de Yama como Lorde do Inferno está presente no hinduísmo indiano e no budismo que se espalhou pelo extremo leste do continente. Essa figura seria o juiz do círculo de morte-renascimento em alguns lugares e, para outros povos asiáticos, um juiz que aplica justiça para os mortos em seu submundo. Apesar de nem todas as suas representações serem de um ser cadavérico, a presença de adereços feitos de caveiras ou mesmo um esqueleto completo são mais constantes, como pode-se ver na figura 25. Yama, no budismo Tibetano, ainda aparece às vezes junto de sua companheira feminina, a deusa Chamunda, também outra figura ligada à destruição da morte. Esta figura é apresentada como um corpo esquelético ou cadavérico, quase no puro osso, com veias saltadas, rosto drenado de carne, como se estivesse em decomposição, e cabelos presos com uma cobra e uma caveira. Também é envolvida por uma guirlanda de caveiras e segura em uma das mãos uma cabeça decepada, enquanto se prostra sobre um cadáver. Ao comentar sobre a imagem da deusa, provavelmente do século IX encontrada em Odisha, Unkule *et al*. (2017) colocam que o uso de símbolos como escorpião, caveira e serpente ressaltam a sua ligação com doença e morte.

FIGURA 25 - Pintura tibetana do Lorde Yama com Chamunda do século XVIII

Fonte: Himalayan Art Resources (s.d.).

FIGURA 26 - Escultura de Chamunda, de Odisha na Índia

Fonte: Unkule et al. (2017).

Avançando para as Américas, podemos ver outra manifestação da morte entre os maias com Ah Puch ou Cizin. um deus da morte, mas também senhor do submundo que em textos pré-colombianos, também era ligado às guerras e aos sacrifícios humanos. Um dos manuscritos, no qual ele faz algumas aparições, é o Códice de Dresden, feito entre os séculos XI e XII, fonte da figura 27. Ah Puch, de modo geral, é visualmente apresentado como um esqueleto, um ser

em decomposição e decadência. Segundo a historiadora Gill (2019), suas representações incluíam manchas pretas no corpo, possivelmente sinais de putrefação, e uma barriga inchada, às vezes substituída por matéria podre ou sangue derramado, contando ainda com um colar ou adereço de cabeça repleto de estruturas redondas, que foram identificados como sinos, chocalhos ou globos oculares dependurados.

FIGURA 27 - Ah Puch ao centro no Códice de Dresden

Fonte: ThoughtCo (2019).

Por fim, na Europa, surgiu e disseminou-se depois pelo mundo com a colonização o ideário do Ceifeiro, como representação da morte. A morte como o esqueleto ou cadáver esquelético, com ou sem uma túnica preta, mas sempre carregando a foice, foicinha ou gadanha. Este símbolo visual que atravessa séculos de representações na arte europeia e de colônias, ainda está presente na cultura de massa globalizada, tendo raízes bem antigas. O primeiro ponto a ser ressaltado é a presença recorrente de ferramentas de corte nas mãos das figuras da morte e todas ligadas à vida no campo. Na Europa agrícola, a escolha da foice como ferramenta símbolo da morte parece evidente por ser um instrumento que, além colher cereais da terra, é usado para arrancar plantas intrusas, em analogia à morte, colhedora das almas. Assim, tornou-se um símbolo contundente da força igualadora da morte no fio de sua lâmina. As primeiras associações entre a foice e o fim de um ciclo, como a morte, se deu com Cronos ou Saturno, como o deus do Tempo. O tempo ceifa cegamente tudo que é vivo, consome tudo, como diz Chevalier e Gheerbrant (2021). Pode-se ver esta ideia numa pintura, figura 28, encontrada na casa de Dioscuri em Pompeia, que foi soterrada pelas cinzas do vulcão no ano 79 D.C. Neste afresco tem-se Saturno com uma foice e um manto, visualidade que sobreviveu e empresta elementos ao ceifeiro que surge após a peste negra, no século XV e também ao Pai Tempo, uma sobrevivência da figura de Cronos entre os renascentistas que também avança junto da morte através dos tempos.

FIGURA 28 - *Saturno com a foice e manto na casa*, de Disocuri, em Pompeia

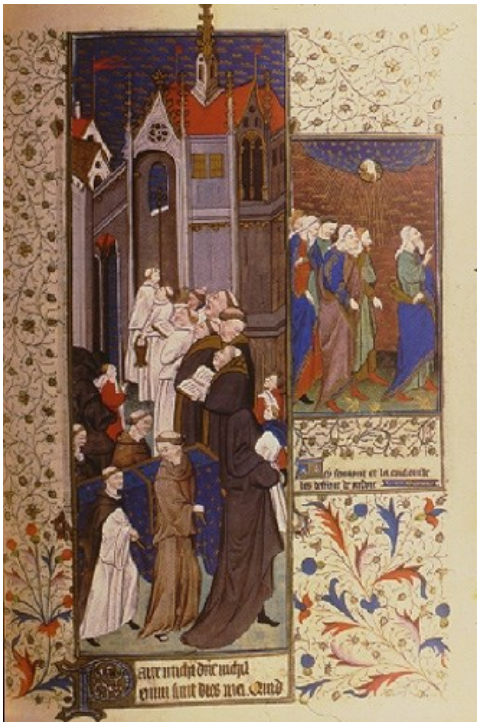
Fonte: Carole Radatto (2014).

O símbolo do esqueleto é prevalente pelo mundo, e, na Europa, como veremos mais a frente, tem lugar em toda uma tradição de *memento mori*, entretanto, apenas após ser devastada pela peste que iniciou em meados do século XIV e seguiu no XV, que o esqueleto personificando a morte começa a aparecer com a foice na mão, como por exemplo no *Livro das Horas*. Durante séculos o ceifeiro era nu, o esqueleto em toda sua glória, ou revestido com trapos de roupas desfeitas, ou ainda a mortalha branca desenrolando. A figura revestida de manto preto aparece pela primeira vez no século XVI, figura 29, mas só ganha popularidade a partir do século XIX. Entretanto, como McKenna (2016) aponta, esta poderia ser uma reminiscência das vestimentas de figuras de ordens religiosas que faziam os funerais durante as várias recorrências da peste negra no continente. Desta forma, a figura da morte que se vê até hoje é uma junção de um símbolo universal do esqueleto, uma ferramenta agrícola antiga ligada ao deus do tempo e o manto preto, marcante do horror da pandemia que assolou as cidades, como ilustra a figura 30.

FIGURA 29 - Alegoria do *Triunfo da Morte* do poema de Petraca, em iluminura

Fonte: Bibliothèque Nationale de France (2010).

FIGURA 30 - Cortejo funerário em iluminura, de Mestre das Horas de Rohan, séc. XV



Fonte: Wikimedia Coomons (2010).

1.2.3. Idade da Cidade

É importante ressaltar que as imagens levantadas sobre a Idade Pastoril também não são exclusivas do campo, apesar de oriundas daquele meio. No seu caldeirão cultural citadino, acumularam-se as imagens que eram produzidas no contexto urbano e também o que vinha com os camponeses que migravam ou passavam pelas muralhas da cidade. Porém, antes de aprofundar nos símbolos citadinos da morte se faz necessário esclarecer de que se constituiu o morrer na Era da Cidade.

Uma contribuição vital para a concepção da finitude urbana advém de um dos motivos da criação da cidade em si: as guerras. Estas depositam nas paredes da cultura talvez os primeiros tijolos da cultura de morte que permeia o mundo contemporâneo, também altamente urbanizado. Uma explicação do surgimento dos núcleos urbanos nas sociedades sedentárias é de que eles aparecem em grupos nos quais o excedente agrícola caminha com o aumento da população e com a possibilidade de abrigar pessoas que vão trabalhar em produção de outros bens e serviços não vinculados à terra. Com isso, emergem autoridades com poderes centralizadores que buscariam através da conquista e da violência abarcar e controlar mais territórios. Em um ambiente no qual uma aldeia ataca a outra, a muralha urbana para proteção e controle de seu povo deu início aos centros no Oriente próximo e às cidades-estados na Europa e Ásia, por exemplo. “Independentemente de quantas funções valiosas tenha promovido, a cidade também serviu, durante a maior parte da história, de recipiente da violência organizada e transmissor da guerra” (Mumford, 1961, p. 46 apud Kellehear, 2016, p. 232). Para Mumford a existência crônica da guerra anda junto com a história urbana.

Contudo, não só de violência a cidade é vetor. A abundância que rege a cidade em recursos e pessoas trouxe, e traz até hoje, mais interconexão e trocas sociais, as quais foram propulsoras de ideias como democracia, arte e ciência. Nelas estavam os portos, os mercados, universidades, os templos e palácios. O excedente produtivo gerou outras profissões, afazeres e classes de pessoas diferentes que coabitavam os muros da cidade e faziam esta grande máquina social funcionar. Tais avanços, para bem e para mal, fizeram do burgo e sua classe nova, a burguesia, a classe média, extremamente influente e quem ditou muito das contribuições culturais que se arrastam até o presente.

A burguesia urbana instaura o hábito de se recorrer a um profissional especializado para administrar variadas experiências sociais como o nascimento, casamento, enfermidade, morte e também para efetuar variados serviços como construção civil, alimentação e transporte. Viver na

cidade é ter cada indivíduo fazendo bem uma tarefa que será útil para outro indivíduo e, assim, não é necessário que todos façam a mesma coisa e nem saiba de tudo. Desta forma, morrer na cidade não era diferente, também havia os indivíduos que trabalhavam com o fim humano.

> Para o mundo urbano da morte e do morrer, três profissionais foram relevantes por ajudar a transformar a boa morte da Idade Pastoril em uma experiência administrada ou, pelo menos coadministrada por outros que não eram diretamente amigos ou parentes. Tratava-se do médico, do sacerdote e do advogado (KELLEHEAR, 2016, p. 241).

A boa morte, ordeira e aguardada que os camponeses tinham, ganhou outro grau de gestão e controle nas cidades, ela se torna uma morte mais domada, mas, principalmente, administrada. O médico era responsável pelo alívio de dores e prorrogação da vida, o sacerdote era responsável pela parte espiritual de preparação da alma do morrente e o advogado cuidava da herança aos sobreviventes e questões seculares do morrer. Não se pode dizer que todos tinham acesso a esses três profissionais ao morrer, pois os pobres não tinham como pagar por todos esses serviços, entretanto, se torna desejável se certificar dos três âmbitos. O presente, gostando ou não, apresenta grande parte dos vestígios culturais que sobreviveram da classe que contava com estes profissionais para gerir o que eles mesmos não sabiam fazer por si. E é interessante notar que as artes que manifestam o imaginário da finitude dos centros urbanos vão entrar em alguma ou mais de uma destas três áreas de conhecimento e angústia: na medicina, com os horrores das doenças, das pestes, da falência do corpo, do cadáver; na religião com os preparos e sonhos para o além-túmulo, os seres que entram em contato ao morrer; ou, na secularidade das heranças, com a ansiedade da vida efêmera, do que se deixa como legado e para quem se deixa. Convém ressaltar que o surgimento das cidades e o esboço geral da cultura urbana pode ser mais universal, como o sociólogo traz, entretanto, o avanço das sobrevivências culturais encontradas e discutidas pelos autores seriam mais voltadas para o ocidente e seu mundo derivado da colonização de grande parte do globo. Tal situação transparece que quanto mais se avança da antiguidade para a modernidade, mais o escopo se fecha, sendo um sintoma do que e quem sobrevive ao tempo histórico, além de ajudar a construir bases mais sólidas para a discussão dos capítulos seguintes acerca da situação atual do mundo ocidentalizado.

A classe média enclausurada nas cidades ligadas às suas próprias aspirações e desejos de vida fundamentadas num individualismo que foi crescendo através dos séculos, vai lentamente transformando o morrer em um caminho solitário para a extinção pessoal que causava desordem na carreira, na família e no corpo do morrente. O processo cada vez mais frequente de enfermidades menos arrebatadoras, mas debilitantes e prolongadas, era um sinal

de falta de controle de si mesmo, uma grande angústia para uma classe tão ansiosa por ter dignidade e autonomia.

> Lasch assevera que os membros da classe média são hipocondríacos ansiosos que temem o envelhecimento e a morte como ninguém antes deles e se deixam atormentar pelo pensamento mágico e superstição da salvação médica. Apresentam um apego eterno à moda e à juventude e são altamente sentimentais com ambas. [...] Anseiam por admiração na beleza, celebridade e poder e vivem em busca de apoio profissional às necessidades do dia a dia e nas crises, pois as ideias de comunidade e parentesco têm pouco ou nenhum valor para a maioria delas (LASCH, 1980, p. 207 apud KELLEHEAR, 2016, p. 254).

Nasceu nas cidades a herança contemporânea de temer o envelhecimento e suas problemáticas, entre elas a morte que a sucede. Há um desejo por estar em plena potência, sem demonstrar sinais de falência e acompanhando tudo de novo que surge, sem ceder nem um passo que seja rumo ao fim. Apesar de os centros urbanos aglomerarem mais pessoas, o senso de comunidade vai decaindo com os séculos, o círculo de vínculos diminui e o individualismo cresce mais e mais.

É nesse contexto que se propaga, por exemplo, em Roma, e perpetuado através dos séculos, o conceito do *memento mori*, traduzido para “lembre-se que morrerá”. Esta ideia nasce com os estoicos e alcança aos poucos vários recantos da cultura ocidental. Em outras culturas como a islâmica e o budismo japonês se encontram conceitos similares. Um nome que é citado como fonte deste conceito no ocidente é Sêneca (2017, p. 43), que diz que “a maioria dos homens mínguam e fluem em miséria entre o medo da morte e as dificuldades da vida; eles não estão dispostos a viver, e ainda não sabem como morrer". A questão que se coloca não é que não deveria o humano temer a morte, mas elaborar o seu sentimento perante o fim natural da vida. É importante ressaltar que uma ideia como essa aparece na capital urbana de um império, numa classe de pessoas ansiosas e apegadas demais à vida.

Um gênero literário e imagético que aparece nas cidades europeias no fim da idade média é a *Ars Moriendi*, ou “Arte de Morrer”, que bebe na fonte da boa morte camponesa. Nesse momento, esta passa a ser propagada como um conjunto de regras em um livro para os citadinos de como um bom cristão gozaria de uma boa morte. É um interessante sintoma da ansiedade da cidade em administrar a sua morte tão bem quanto possível sem deixar nenhum âmbito desguarnecido para ter uma passagem perfeita. Nos livros de *ars moriendi*, o leito de morte se torna um local de últimas tentações e conquistas entremeadas por quase uma guerra de entidades espirituais divinas e demoníacas, como pode-se ver na figura 31. A ideia do julgamento final sai do coletivo e de um futuro distante e aparece individualizado para o morrente em seu lar, no seu quarto, na sua cama. Os anjos e demônios, santos e Jesus viriam

aos pés dele lutar pela sua alma. É uma sobrevivência arcaica que ganha os contornos de uma fé individualista e egocêntrica das classes urbanas. Apesar da iconografia nova e um novo público, o leito de casa continua sendo o lugar propício de uma boa morte. “Assim permaneceu, até que deixou de ser o leito, símbolo do amor e do repouso, para se tornar hoje esse material tecnológico de hospital, reservado aos grandes doentes” (Ariès, 2014, p. 140).

Figura 31 - *Ars Moriendi* do século XV - primeira tentação, a fé

Fonte: Biblioteca do Congresso dos EUA (1453).

O *memento mori* tem como símbolo máximo mais uma vez o esqueleto e mais especificamente a caveira. Como já comentado acerca de entidades que personificam a Morte, os ossos são o emblema máximo da representação dos mortos e de sua volta para comunicação com os vivos em várias culturas. Ao mesmo tempo que este símbolo é a visualização da mortalidade humana, por ser o que resta do corpo após a morte, é pelo mesmo motivo também a visualização da imortalidade humana, visto que os ossos são o que mais perdura através do tempo.

As artes macabras como as cenas de triunfo da morte e as danças macabras, que pululam junto das polidas *ars moriendi*, são sintomas já ligados aos outros dois polos importantes do morrer citadino e, por isso, outra abordagem imagética é usada para dar conta da violência sobre a qual se trata. Nestas artes macabras não se discute nas figuras representadas um fenômeno cósmico e extra físico no seio do lar, mas sim o poder implacável da foice da morte sobre tudo que é humano. “Nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte continuamente e

com tanta ênfase quanto o século XV. Ininterruptamente, o chamado do *memento mori* ressoa pela vida" (Huizinga, 2013, p. 221). O velho mundo estava sendo dizimado pela peste negra, cada vez mais vazio, corpos mortos eram amontoados, mostrando a decomposição e ruína do belo e ordenado mundo humano, como se acreditava.

FIGURA 32 – Afresco - *Triunfo da Morte*, autor desconhecido, Palermo Itália

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

O espírito de época estava consumido pela ideia de deterioração. Porém, como teoriza Eco (2007, p. 67), estas imagens não seriam tanto para aumentar o terror da espera da morte em um trágico momento-mundo, mas sim para exorcizar o medo e ganhar intimidade com o momento final. O tema visual do triunfo da morte, emprestado da literatura, com o exemplo de Petrarca, carrega um sintoma de um momento em que realmente a morte triunfava e era visível a violência de seu triunfo sobre a terra. Não tratava de uma ideia abstrata, mas de uma observação da realidade. Nos séculos seguintes, com outras ondas de epidemias e pandemias ou de grandes guerras, sobreviveu a imagem da Morte triunfal levando tudo e todos consigo. Pode-se perceber a persistência desta imagem-ideia das figuras 33 a 37 a seguir.

FIGURA 33 - Pintura - *Triunfo da Morte*, de Pieter Bruegel o Velho, Países Baixos c. 1526

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

FIGURA 34 - Gravura - *Sic Transit gloria mundi* – Cornelis van Dalen, o Velho, Países Baixos, séc. XVII

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

FIGURA 35 - Alto relevo em Cera - *O Tempo e a Morte*, Caterina de Julianis, Itália, séc. XVIII

Fonte: Victoria and Albert Museum (2008).

FIGURA 36 - Gravura – *Vitória*, Alfred Fredericks, Harper's Weekly, EUA, 1870

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

FIGURA 37 - Ilustração - Sobre a epidemia de cólera e a morte - Le Petit Journal, França, 1912

Fonte: Bibliothèque Nationale de France (2011).

Outra arte macabra que ganhou força no século XV foi a dança macabra. Esta, ao contrário das cenas de Triunfo da Morte, não trata o fim pelo viés do poderio violento, as artes que representavam esta dança, manifestava o poder onipresente de que a morte levava a todos e aos montes, mas de forma que este poder aparentasse ser "amigável", ao ponto que a morte tira o povo para dançar. Aqui, o terror cede um pouco em favor da contemplação irônica da fila sem fim de mortos esqueléticos, chamando um a um dos vivos para dançar e os vivos parecem nunca estar se entregando de bom grado a dança que lhes é obrigada. Na fila de mortos e vivos geralmente se encontram estereótipos de todas as classes sociais, mostrando para quem a contempla, que o fim é igual para todos, não importa o que você faça ou tente fazer. Na abadia de La Chaise-Dieu, no século XV, a dança representada tinha três painéis, um para cada classe: um dos poderosos contendo figuras como o papa, o rei, o cavaleiro e o cardeal; outro da burguesia, contendo figuras como o comerciante, a freira, o jovem burguês e o sargento; e um terceiro dedicado ao povo comum como um amante, um monge, um camponês e uma criança. Na figura 38, vê-se o primeiro painel.

FIGURA 38 - Painel 1 da *Dança Macabra da Abadia*, de La Chaise-Dieu c.1470

Fonte: Site da Abadia de La Chaise-Dieu (s/d).

Essa arte estava mais próxima de uma história em quadrinhos, por seu comprimento e formato, para ser lida do começo até o fim do que de uma pintura ou desenho em retrato ou paisagem. Segundo Kevin Pyle (2017, p. 130), as danças macabras eram inicialmente encontradas em igrejas e cemitérios da Europa e uma das mais antigas seria de um ossuário do Cemitério dos Inocentes em Paris de 1424. Nos séculos seguintes elas são reproduzidas não só em paredes, mas em páginas de livros e outras publicações (figura 39), assim como são alteradas por cartunistas de acordo com a época. A alegoria é tão poderosa quanto à insistência em viver entre os corredores das culturas tanto por sua universalidade e adaptabilidade como por ser um bom veículo de críticas e sátiras contra a estrutura de classes que foi só crescendo com os séculos dentro das cidades. É o caso do cartunista George Woodward no século XIX, que atualiza para a Londres da época as figuras do poder e do povo chamadas a dançar com a morte, como pode ser observado na figura 40.

FIGURA 39 - Trecho de gravuras da Dança Macabra, de Basel de Matthaeus Merian, 1649

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

FIGURA 40 - Gravura de sátira Dança Macabra Modernizada, de George Woodward, Inglaterra, 1808

Fonte: The British Museum (s/d)

Ainda na esteira dos esqueletos dançando, no século XIX e começo do século XX, a dança da morte já havia se diluído a ponto de aparecerem imagens descontraídas não dos esqueletos chamando os vivos para dançar, mas dos mortos em vida, comemorando, bebendo, pintando, tocando por si só. Em um momento-mundo onde o individualismo já imperou sobre o coletivo, não é tão importante mais ressaltar a dança coletiva de todas as classes com a morte. Também se encontra sociedades em que o medo da morte do ente querido importa mais que a própria, logo a necessidade maior de comunicar com o falecido ou preservá-lo de alguma maneira. Não à toa surge mesmo em um mundo mais secular, uma profusão de objetos de lembrança mortuária, fotos com os mortos, sessões espíritas etc. Parece ficar mais difícil concordar com o fim humano à medida que se afasta dos ritos, que se vive mais e que as imagens ficam mais amigáveis e menos temíveis. Para dar um panorama deste corredor de sobrevivências, se evidencia quatro casos distintos, um na América protestante, outro no Japão budista, um na Itália católica e outro no México com seu catolicismo sincrético.

No caso americano, as imagens são de um calendário de promoção de uma companhia de remédios para dor, humor, stress e insônia, chamada Antikamnia Chemical. Nos calendários que rodaram por Missouri de 1897 a 1901, esqueletos trajados com roupas da época fazem as mais diversas ações do dia a dia americano, como se vê na figura 41. Segundo Ebenstein (2017), em 1907 descobriram que os medicamentos eram altamente tóxicos, fazendo os calendários

entrarem na história como uma grande piada de mal gosto com os clientes. Não espanta o país do neoliberalismo atual já esboçar a união da propaganda e produto letal.

FIGURA 41 - Ilustração do calendário da Antikamnia, de L. Frusius, 1896

Fonte: Hakes Auctions (s/d).

No Japão do período Meiji, viveu-se no século XIX uma transição do país arcaico para o moderno. Muitas coisas estavam mudando, como o contato com o Ocidente e uma mistura cada vez maior de cultura tradicional japonesa e cultura popular. Neste contexto e com muito tráfego entre as duas esferas, encontra-se um artista muito produtivo, chamado Kawanabe Kyosai, um dos caricaturistas, gravuristas e pintores do país conhecido internacionalmente. Segundo Wagner (2022), ele ainda menino encontrou uma cabeça decepada no rio Kanda, e a levou para casa a fim de desenhá-la, já demonstrando desde cedo seu fascínio pelo macabro. Em suas obras, ele trabalhou muito com o folclore japonês, desenhava de maneira bem-humorada e às vezes horrível o mundo natural e sobrenatural.

Assim, um dos motivos que se repetem em alguns dos seus trabalhos são esqueletos dançando, tocando instrumentos musicais, brincando, sejam entre si ou com algum vivo. Dado sua característica caricatural e visto que há um tom jocoso nestes desenhos, parece se tratar de uma crítica sobre o crescente materialismo trazido com a influência da economia e cultura ocidental no país. Como um comentário do autor de que o recente apego à vida não configurava salvação da morte e que no fim seriam todos esqueletos a dançar, como se vê na figura 42.

FIGURA 42 - *Esqueletos Travessos*, de Kawanade Kyosai, Japão, c 1850-1889

Fonte: Richard Harris Collection (s/d).

Na Itália, o caso a ser ressaltado é diferente: um país católico e berço da religião tem a Igreja envolvida. A igreja de Santa Grata Inter Vites em Bérgamo teria encomendado pinturas a um artista local, Paolo Vincenzo Bonomini, no começo do século XIX. Essas pinturas se chamavam Cenas de Esqueletos Vivos e foram feitas para ficar atrás do altar durante a comemoração do Triduum dos Mortos. Este festival católico dedicado às almas dos mortos, que começava no dia 31 de outubro com a Vigília de Todos os Santos (que se tornaria o Halloween) e perdurava de 1º de novembro com o Dia de Todos os Santos ao dia 02 de novembro com o Dia de Finados. Para tal, o artista fez retratos de cenas cotidianas com os esqueletos para incitar nos fiéis a reflexão sobre a efemeridade da vida, de que a morte é parte integral do viver. Além de lembrar que a festa que naquele momento era celebrada com o fiel vivo, no futuro estaria o fiel do outro lado recebendo as preces dos vivos. O bom humor comum das pinturas de Paolo não passou em branco neste ciclo de imagens, pois todas foram feitas baseadas em figuras locais facilmente reconhecíveis. Na figura 43, temos cinco dos painéis pintados por Paolo, onde estão representados como mortos plácidos: um guarda imperial tocando tambor, tanoeiros e suas ferramentas, monges rezando, um pintor com sua esposa e aprendiz e um casal de nobres. Inclusive, o pintor esqueleto é um autorretrato, como ressalta Cortesi (2021).

FIGURA 43 - Cenas de Esqueletos Vivos, de Paolo Bonomini, Itália, séc. XIX

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

Por fim e talvez o mais famoso, chega-se ao caso mexicano, tão bem-sucedido, que se tornou intrínseco à cultura popular do país. Como já apontado anteriormente, os mexicanos arcaicos, maias e astecas, tinham um grande panteão de divindades da morte e uma forte ligação com os mortos. A conexão entre os antepassados mortos e os vivos era pungente, então, mesmo com a introdução do catolicismo espanhol durante a colonização, os ritos para os mortos sobreviveram e mesclaram-se aos dogmas católicos, originando o Dia do Mortos como se conhece hoje. Desse sincretismo surgiu *La Santa Muerte*, uma caveira vestida de Virgem Maria ou mais parecida com o Ceifeiro, que no século XXI tem ganhado mais adeptos. Como aponta Aridjis (2017), a santa seria adorada por aqueles que correm mais risco de morrer e querem ter uma boa morte, como doentes, transexuais, homossexuais, traficantes, prostitutas, policiais, presidiários e habitantes de bairros violentos. É uma entidade que não discrimina e, por isso, tão celebrada.

Porém, antes deste culto oculto e "clandestino" se tornar tão grande quanto se tornou a partir da segunda metade do século XX no México, houve o trabalho de dois gravuristas e caricaturistas, Manuel Manilla (1830-95) e José Guadalupe Posada (1852-1913), que pavimentaram o imaginário coletivo com a ideia das caveiras em situações mundanas com o máximo de naturalidade, como se vê nas figuras 44 e 45. O país poderia ser recheado de objetos relativos ao *memento mori* durante suas festividades, contudo, os dois artistas, com seus desenhos impressos e divulgados aos quatro ventos, construíram uma identidade visual mexicana além da festa para o cotidiano. Ambos trabalharam na editora de Vanegas Arroio e lançaram as suas famosas caveiras como sátiras políticas durante o regime ditatorial de Porfírio Díaz. Os esqueletos que apareciam nos panfletos e livretos eram símbolos visuais do quanto o povo não temia mais a morte, mas, sim, tinha angústia de viver naqueles tempos tão difíceis e

miseráveis da ditatura. Por isso as caveiras eram o paradoxo do país, quando representava a elite se apontava o quanto esta continuava bem-vestida e aproveitando o luxo enquanto os pobres morriam, já quando mostrava os pobres, apontavam-se os flagelos enfrentados pela revolução para tomar o poder. Inclusive Catrina (figura 46), a imagem de caveira mais famosa do país feita por Posada, era uma crítica aos nativos de origem indígena que enriqueceram durante o regime, adotaram moda e costumes espanhóis e esqueceram de suas origens, como aponta Ebenstein (2017).

FIGURA 44 - Panfleto com gravuras de Manuel Manilla e José Guadalupe Posada, c.1900-1910

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (s/d).

FIGURA 45 - Gravura de Esqueletos andando de bicicleta, de José Guadalupe Posada, c. 1891.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (s/d).

Figura 46 - Gravura *La Calavera Catrina*, de José Guadalupe Posada, 1913

Fonte: Wikimedia Commons (s/d).

Aqui, o passeio por essas poucas imagens macabras evidencia um processo lento, mas profundo, de mudanças ao longo do tempo. A necessidade humana de manifestação da morte, tão presente na vida, vai tomando novas formas, tons novos de apaziguamento e selvageria são expressos à medida que sai do campo de imagens repulsivas e tenebrosas para o de esqueletos limpos e simpáticos. O terror da decomposição do corpo e a enxurrada de cadáveres que marcam o fim da Idade Média e o começo da Modernidade, carregam algo além do medo da morte, pois todos tinham seus ritos e crenças para assegurar e administrar da melhor maneira a passagem para a ultravida. Ariés (2014, p. 172) aponta que esse terror era o sinal de um amor apaixonado pelo mundo terrestre, e de uma consciência dolorosa do fracasso a que cada vida humana está condenada. Desta forma, advinha de um profundo amor por tudo que se adquiriu na vida, não com uma visão capitalista atual de consumo, mas sim com uma visão de tesouro sobre o qual você tem poder, contempla, guarda e não quer se desfazer. Num mundo onde se tinham poucas coisas a serem acessadas e o acesso garantia sua classe social, se explica o quanto as artes macabras mais antigas têm tamanha preocupação em mostrar classes diferentes sendo buscadas pela morte, ou como elas agem no leito de morte frente as tentações finais da vida. Tinha-se plena ciência do quão o mundo era cruel, mas ainda sim amava-se viver. Em comparação com as artes mais recentes analisadas, nota-se um esvaziamento do apego às coisas, uma vez que a lógica instaurada pelo sistema é de devorar, consumir e descartar. O capital se torna a fonte maior de desejo e de acumulação, os bens já não constituem tesouro, são ainda mais efêmeros que a própria vida. Por isso, o foco vai deixando de ser no simbólico material que compõe a cena e passa a ser mais presente na esfera do indivíduo.

O esqueleto vai deixando de ser a representação da morte como um agente maligno e vai se tornando um agente da Providência, depois da Natureza ou do Tempo. No final do século XVI, mas principalmente a partir do XVII, o mundo que já havia passado por diversas guerras e epidemias dilaceradoras, o colonialismo e a escravidão estavam se espalhando pelo globo assim como já havia contato maior entre muitos povos distintos. Todos esses fatores fizeram no Ocidente um véu de melancolia recobrir toda a vida, o mundo se torna suspeito e o *memento mori* não se instaura apenas em imagens sacralizadas ou nos cemitérios, invadem a vida privada.

> Esse mundo tão amável e tão belo se tornou podre, abalado. A morte que se esconde em suas pregas e suas sombras é, pelo contrário, o porto feliz, fora das águas agitadas e das terras em tremor. A vida e o mundo tomaram o lugar do polo de repulsão, que os últimos medievais e os primeiros Renascentistas, em conjunto, tinham confiado à morte. A morte e a vida trocaram seus papéis. As vaidades permitiram-nos descobrir uma ideia nova, já não da morte, mas da vida mortal. (ARIÈS, 2014, p. 440)

Se a morte e a vida trocam de papéis, como se mantém então aquele amor à vida anteriormente comentado? Eis a pergunta que fica. Desvenda-se uma vida com a morte entranhada em todos os seus cantos, desta forma o amor à vida nas artes se vê na imortalização através de representação daquilo que o mundo tem a oferecer de prazeroso, de belo, de riqueza, de poder, que é a base por trás do gênero pictórico da natureza-morta. Porém, os mesmos símbolos de inspiração ao que a vida tem de melhor, são também os símbolos do caráter transitório, vão, e no fim das contas, inútil, quando a morte chega. Daí o nome vaidade, *vanitas*, que do latim significa vacuidade, futilidade, ilusório. Por isso, o gênero artístico de mesmo nome e ainda dentro do termo natureza-morta, representa o que se considerava uma ilusão da vida terrena que é vã e efêmera, passando a ser comum as vaidades estarem dentro de casa para este lembrete constante. Estava a mortandade no inconsciente coletivo.

Desta forma, a caveira sozinha já não era suficiente para eludir à efemeridade da vida e do tempo humano. No ambiente secular e cotidiano haviam outras diversas imagens que evidenciam decadência e extinção de um estado bem quisto, sendo repetidas no gênero de pintura das Vaidades, como: a chama que se apaga; as flores que murcham; a areia da ampulheta que se esvai; a comida que apodrece; as bolhas delicadas que logo explodem; as conchas que são restos de frutos do mar; as armas que podem matar; armaduras que podem não ser capazes de te proteger e o espelho como instrumento que mostra a decadência da beleza. Havia também toda sorte de bens que são prazeres da vida ou símbolos de conquistas que não se leva ao morrer como os instrumentos musicais; ouro e pedras preciosas; livros e mapas assim como cachimbos de fumo, jarras e taças de bebida. Pode-se notar essas representações nas figuras 47 a 50 que demonstram o gênero pelos séculos.

FIGURA 47 - Vanitas de David Bailly, República Holandesa, c.1650

Fonte: Johnson Museum of Art (s/d).

FIGURA 48 – *Vanitas*, de Bernardo Lorente y Germán, Espanha, c. 1730-1759

Fonte: Johnson Museum of Art (s/d)

FIGURA 49 - *Vanitas*, de Manoel da Costa Athaide, Minas Gerais, c.1800-1810

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (s/d).

FIGURA 50 – *Vanitas*, de Audrey Flack, Estados Unidos, 1977

Fonte: University of Arizona Museum of Art (s/d).

Depois deste passeio pelos motivos visuais que tocam o campo da religiosidade, mas principalmente se tratam a preocupação mundana com o fim, agora será adentrado o campo da ciência, mais especificamente da medicina. Esta ciência foi aumentando, século após século, sua importância e controle sobre as mentes e corpos humanos à medida que se descobria mais aspectos sobre o corpo, sobre a saúde e as doenças. A medicina vai ganhando o primeiro lugar

no controle da vida e morte à medida que a última foi cada vez mais associada a doenças do envelhecimento, tanto que já no final do século XIX, nos centros urbanos, ter acesso aos tratamentos médicos era parte vital da longevidade e de uma morte boa e bem administrada. Foram esses avanços também contribuidores do desabamento das paredes das crenças no além-túmulo devido ao desvelamento sucessivo de descobertas acerca do corpo vivo e morto, abrindo cada vez mais espaço para o nada, na concepção de morte dos cidadãos.

Para chegar neste ponto, os médicos tiveram que aprender com mais minúcias o funcionamento do corpo humano e principalmente no que tange a arte ligada ao assunto, deve-se voltar um pouco no tempo. Esta história no Ocidente começa a ganhar contornos mais sólidos no século XVI, com os estudos de anatomia e o espetáculo que se formou ao redor. Conhecido como um do pais da anatomia moderna, o médico belga Andreas Vesalius, tem na capa de seu livro de 1543 (figura 51) uma forte alusão ao fascínio que a violação de cadáveres para dessecação e desenho da anatomia humana em detalhes se tornou.

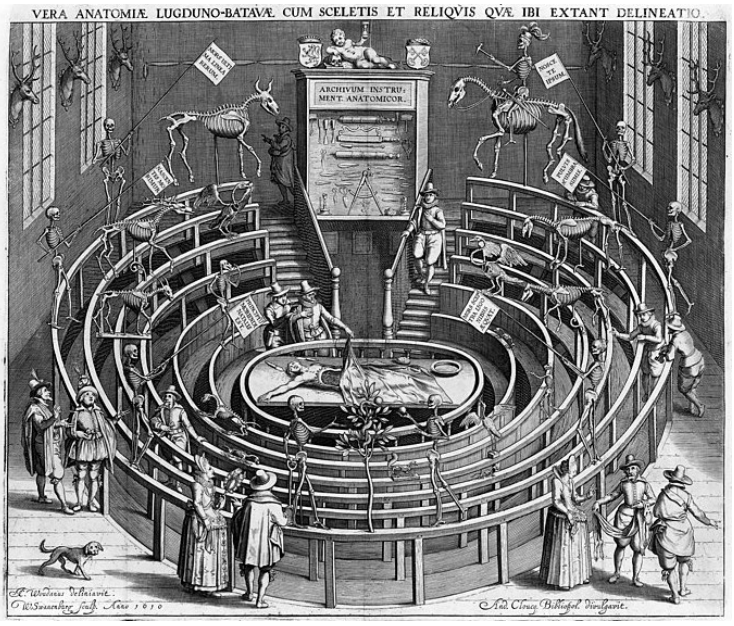
Figura 51 - Capa do livro *Da Organização do Corpo Humano*, de Andreas Vesalius, 1543

Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

A capa do livro retrata bem o que a literatura diz sobre o momento, a extrema curiosidade para ver e descobrir atrelada a uma repulsa de medo e nojo de abrir de tal maneira, com tamanho desdém e frieza o invólucro sagrado de carne humana. Devido à complexidade do orgânico, a necessidade era não só de descrever, era preciso mostrar. Por isso, prolifera nos séculos que seguem imagens tanto deste "culto" da medicina nas dissecações com público quanto dos livros de desenhos de anatomia.

Os teatros para alunos de medicina, que se tornaram as aulas de anatomia e as autópsias, eram vistas como uma ciência sombria e macabra, como pode-se notar pelas figuras 52, 53 e 54. Não é difícil entender o motivo, pois havia várias transgressões em sua realização, como revirar túmulos, roubar corpos de criminosos executados, assim como violar o corpo morto lhe negando o descanso e a partida para o reino da decomposição e dos vermes. Sappol (2017) ressalta que em 1700, mesmo depois de mais de um século nesta empreitada, a maior parte das pessoas pensavam a si mesmas como um amálgama instável de carne, espírito, razão e corrupção, como um microcosmo do universo. Apenas no contemporâneo que o conhecimento científico se tornou a mais legítima explicação e maior autoridade para dizer sobre a composição humana. Foram necessários mais de duzentos anos à frente para o conhecimento básico da complexa máquina orgânica estar presente desde cedo no aprendizado de maior parte da população.

FIGURA 52 - Gravura sobre o Teatro Anatômico da Universidade de Leiden, de Jan Cornelisz, 1610



Fonte: Wikimedia Commons (s/d).

FIGURA 53 - *Aula de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch*, de Jan van Neck, República Holandesa, 1683

Fonte: Amsterdam Museum (s/d).

FIGURA 54 - Gravura - *A recompensa da Crueldade*, de William Hogarth, França, 1751

Fonte: The British Museum (2007).

FIGURA 55 - Fotografia de Estudantes de Medicina dissecando um corpo, EUA, c.1880-1930

Fonte: CVLT Nation (s/d).

É necessário agora ponderar as diferenças de representação e tom com as quais foram sobrevivendo as imagens das aulas de anatomia com estes exemplos que começam em meados do século XVI e vai até meados do XVIII. Nesta esteira, as duas primeiras imagens, de 1543 (figura 51) e de 1610 (figura 52), tem elementos que refletem sobre algo que as duas últimas, de 1683 e 1751, não possuem e dizem de um contexto corrente, a secularização gradual da ciência e a descrença num lado espiritual.

As duas primeiras, apesar de imagens científicas, apresentam não apenas símbolos sobrenaturais, mas religiosos. Na capa de Vesalius, o cenário de seu teatro anatômico é de um estilo clássico romano que lembra quase um altar principal de uma catedral romana, além disso o brasão de armas de sua família é erguido por crianças que remetem aos *putti*, anjos infantis nus representados com ou sem asas. Esta capa também conta com figuras de filósofos importantes da antiguidade, ali vivos testemunhando a grande obra de Vesalius, bem ao seu redor. Na imagem de 1610, as associações são ainda mais fortes, tendo uma árvore e dois esqueletos representando Adão e Eva no centro da imagem, ao redor vários esqueletos com estandartes com frases em latim referentes à *memento mori* e no topo um *putto* novamente, com uma caveira e uma ampulheta. É uma imagem muito mais simbólica que descritiva, uma vez que o teatro tem mais alegorias do que pessoas de fato assistindo ou fazendo a dissecação. Demonstrando que ainda se tinha carga cultural forte das crenças em um pós-vida e os impactos disso na ciência sombria que ali era performada, perceptível também nas feições de medo, ou ojeriza de alguns dos personagens em ambas as imagens.

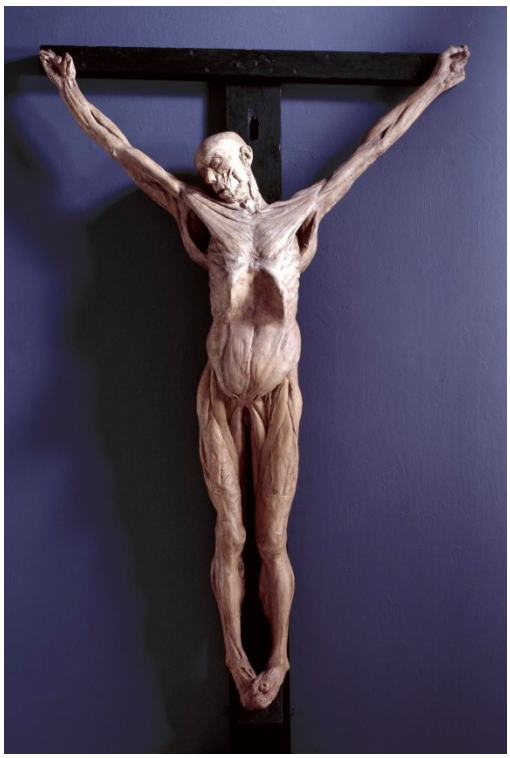
A pintura de 1683, por outro lado, já não possui nenhum adereço ou elemento decorativo reminiscente do ideário religioso ou da filosofia do *memento mori*. Apesar de haver um esqueleto em cena, ele é de um corpo infantil como o objeto da autópsia e aparece nas mãos de um jovem como quem traz uma ferramenta didática para ajudar na aula e não como um símbolo filosófico de maior profundidade. Aqui temos um retrato de uma cena casual na sala de aula, quase como uma fotografia em termos mais atuais. Outro ponto de inflexão apresentado é a naturalidade e interesse dos alunos do doutor Frederik Ruysch no aprendizado dentro do corpo daquela criança recém-nascida, ainda ligada à placenta. Se revirar os corpos humanos em geral ocupavam um lugar de desconforto no imaginário popular, os corpos infantis que tinham começado a ser associados com pureza e angelitude, causariam ainda maior problemática. Parece que o horror cedeu, as preocupações com alma e descanso dos mortos se vão em nome da curiosidade científica. Na gravura de 1751, a secularidade segue primordial, contudo, já se encontra um novo tom. Na gravura, tem-se representado um jovem criminoso da cidade sendo dissecado pela Companhia dos Cirurgiões de Londres. O corpo dissecado aponta para o seu destino, a caldeira de ossos fervendo. Os acadêmicos, de chapéu preto, assistem à cena na primeira fila com bastante interesse, e, ao fundo, estão os esqueletos nomeados de outros dois criminosos da época. Parece haver certo tom de crítica ao comportamento dos acadêmicos e cirurgiões, mas não é conclusivo. O que mais ressalta, junto do título, é que esta é a recompensa pela crueldade que estas pessoas cometeram em vida, terem seus corpos violados de tal maneira e sem seu consentimento.

A última imagem, fotografia do fim do século XIX, de uma turma de medicina americana dissecando um corpo, contém um humor sombrio e não se trata de um tom moralista como o da gravura do século anterior. Várias fotos deste tipo feitas por estudantes na época eram jocosas, nesta se lê: “A perda dela é nosso ganho”. Uma piada direta com a mulher morta de que a perda da vida dela é um ganho para o estudo daqueles homens. Segundo Harley e Edmonson (apud Macrae, 2014), a maioria dos dissecados nas escolas de medicina americanas eram negros, como a mulher em questão da foto. Desta forma, adiciona-se uma camada racista de poder e desdém à “piada” do grupo de estudantes brancos que dissecam uma mulher negra sobre a qual não se sabe o modo como morreu para estar ali naquela mesa.

Ainda neste contexto, é interessante trazer mais uma imagem para este conjunto de estudo, que alude ao novo modo de lidar científico com o corpo morto, a *Crucificação Anatômica,* de 1801. Três artistas da Royal Academy de Londres queriam provar que as imagens de crucificação de Cristo estavam todas anatomicamente erradas. Eles foram atrás de

um cirurgião proeminente da cidade, Carpue, para que pudessem fazer este experimento e o médico conseguiu direito ao corpo do criminoso enforcado, James Legg. Como consta em registro da Royal Academy (s/d), perto de onde James fora executado, foi construído um lugar para sua crucificação. Ainda quente, seu corpo foi pregado em uma cruz e suspendido para cair na posição correta e anatômica. Uma vez frio o corpo, foi feito um molde com pele e outro esfolado. Com os moldes, os artistas fizeram a escultura em gesso (figura 56) e provaram que os outros artistas representavam erroneamente como o corpo pende em uma cruz.

FIGURA 56 - Escultura de gesso *Crucificação Anatômica*, de Thomas Banks, Londres, 1801



Fonte: Royal Academy de Londres (s/d).

Desta forma, percebe-se o quanto cientificamente a visão construída do corpo e da morte foi se afastando do território da espiritualidade, não apenas por tratar apenas do material, mas também pelo modo como era representado. Terror emanado do sublime da morte abre espaço para o jogo de escárnio. Como se naquele momento o jogo se desse entre duas entidades soberanas em poderes equiparados, a ciência e a morte.

> As primeiras representações modernas do corpo anatômico enfrentaram a morte de frente: os mortos zombavam dos vivos: os vivos zombavam dos mortos. O cadáver era uma efígie; serviu como um lembrete de nossa mortalidade, nossa falibilidade, nossa loucura - a fragilidade da vida humana e da civilização. [...] Os primeiros anatomistas modernos fizeram de seu trabalho seu prazer e seu prazer seu trabalho. Mas foi um jogo mórbido, um jogo de morte. (SAPPOL, 2017, p. 51)

Neste jogo mórbido dos anatomistas mais recentes, não havia mais espaço para grande ponderação e reflexão sobre a finitude, pois o que se retrata é quase uma ridicularização do morto na mesa de dissecação. Paradoxalmente, é de uma selvageria que se trata esse comportamento feito pelo homem dito civilizado perante o falecido.

Começa-se a alargar as brechas que a natureza selvagem faz nas muralhas da cultura humana. Se o cadáver não mais é motivo de assombro, ele será motivo de que? As fendas aqui se encontram em "Eros", que faz "Tânatos" inspirar beleza e desejo. "O êxito quase mundano da anatomia não se explica somente pela curiosidade científica. Nós sabemos; responde a uma atração pelas coisas mal definidas, no limite da vida e da morte, da sexualidade e do sofrimento." (Ariès, 2014, p. 491). Com os séculos de castigos, execuções, martírios, escravidão e o prazer inegável vindo da violação do corpo morto do século XV ao XIX, a mistura de amor e morte, de prazer através do sofrimento e dor física de outrem, floresce. A erva daninha do sadismo se espalha pelas paredes ocidentais e de alguma maneira fazem parte delas até hoje. No ocidente isso levou a casos de necrofilia e a um prazer por ver o outro (enquanto inimigo ou indivíduo desumanizado) sofrer, algo perceptível nas execuções públicas de criminosos no passado, e, ainda na contemporaneidade, com o fascínio do "*true crime*" ou do jornalismo de crimes hediondos, que captam a atenção das pessoas com muita força no cotidiano. Na arte, amor e morte se veem transmutados em beleza representativa do sofrimento da morte. O gestual violento, agonizante e retorcido do morrente torna-se aos poucos, o belo.

> A morte deixa de ser um acontecimento pacífico. [...] Também já não é um momento de concentração moral e psicológica como a da ars moriendi. Não é separável da violência e do sofrimento. Não é mais finis vitae, mas "extirpação da vida, longo grito arquejante, agonia despedaçada em múltiplos fragmentos." Essas violências excitam os espectadores e estimulam forças elementares, cuja natureza sexual parece hoje evidente. (ARIÈS, 2014, p. 495)

É notável que as imagens que ligam o sensual à morte comecem a se manifestar no seio da religião cristã no ocidente, e não apenas em representações mais seculares ligadas à morte. O advento das variadas aulas de anatomia, ligado à atração pelo sofrimento, fez surgir imagens de um Cristo morto seminu, mas não simplesmente cadavérico e com as cores da morte, como era representado nas pinturas medievais. No fim da renascença e no barroco, o Cristo morto se apresenta em variadas poses lânguidas, quase se despindo por completo, mas com o corpo torneado, cada músculo bem esculpido ou desenhado como estátuas de heróis clássicos. Os músculos detalhados destas pinturas não seriam possíveis sem o fascínio anatômico, que resgatava o padrão de beleza greco-romano. Mas, naquele momento fez o corpo morto se tornar fonte de conhecimento, atração e exibição dos padrões de beleza. Pode-se notar comparando

imagens de séculos diferentes, como as figuras 57 a 61 a seguir, começando com uma pintura ainda no começo da “febre de anatomia” pela Europa e depois seguindo até o século XIX.

FIGURA 57 - *Lamentação sobre o Cristo morto*, de Juan de Flandes, Países Baixos, c. 1500

Fonte: Thyssen-Bornemisza National Museum (s/d).

FIGURA 58 - *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Francesco Bassano, Itália, c.1580

Fonte: Web Gallery of Art (s/d).

FIGURA 59 - *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Anton Van Dyck, Antuérpia, c.1627-1632

Fonte: Museo Bellas Artes de Bilbao (s/d).

FIGURA 60 - *Cristo morto apoiado por anjos*, de Francesco Trevisani, Itália, c.1710

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (s/d).

FIGURA 61 - *Cristo morto com anjos*, de Edouard Manet, França, 1864

Fonte: The Metropolitan Museum of Art (s/d).

Não apenas o Cristo, como o novo grande herói nos moldes clássicos, ganha contornos lascivos, mas os santos e santas também. Começam a aparecer nas artes os corpos contorcidos e carnais em cenas de martírios, ficando ainda mais evidente a sensualidade do corpo masculino desnudo que morre em meio a representação de poses quase orgásticas. Sejam jovens, como São Sebastião e São Jorge ou idosos, como São Bartolomeu e São Pedro, os santos exibem corpos desnudos flexionados e em pleno vigor físico para encarar a morte. O homoerotismo dessas imagens salta aos olhos de hoje, visto que eram feitas por homens para admiração frequente de outros homens. Não se restringe o gestual ao morrente em cena, sendo algumas vezes também incorporado pelos algozes ou pelos que compadecem do morrente. Nas figuras 63 e 64, os algozes que executam o martírio no santo são tão eróticos quanto o santo morrente, e, na figura 59 e 64, entre os que compadecem da cena também há alguém com o corpo de alguma maneira desvelado.

FIGURA 62 - *Crucificação*, de São Pedro de Caravaggio, Itália, c. 1600

Fonte: Wikimedia Commons (s/d).

FIGURA 63 - *Martírio de São Bartolomeu*, de Andrea Vaccaro, Genebra, c. 1630

Fonte: Arthive (s/d).

FIGURA 64 - *Martírio de São Jorge*, de Godfried Maes, Antuérpia, 1681

Fonte: Wikimedia Commons.

FIGURA 65 - *Martírio de São Sebastião*, de François-Guillaume Ménageot, França, c.1750-1810

Fonte: Haggerty Museum of Art.

Sofrer a morte própria ou a do outro, no caso da santidade, se torna uma experiência transcendental de prazer, a violência da morte se expressa visualmente similar ao gozo sexual e tudo isso dentro da muralha moralista do catolicismo. Como é o caso dos êxtases experimentados por algumas santas famosas, uma experiência de quase morte fora do corpo no qual o sofrimento e prazer se unem em uma comunhão com o divino. Este é o caso do Êxtase de Santa Teresa, sobre o qual Bernini retratou de maneira escandalosa a experiência da santa de tomar flechas no peito por um anjo.

Entretanto, nem sempre era a mulher retratada que tinha prazer em sua quase morte, como a santa, ou em sua morte literal. Na maior parte das vezes, as pesquisas apontam a mulher como alvo do gozo de outrem. O que traz para a nossa parede de sobrevivências o erotismo feminino que existiu também fora do meio religioso. Mulheres levemente ou totalmente desnudas são colocadas como ápice de beleza na mesa de autópsia com o médico, como na figura 66.

FIGURA 66 - *Anatomia do Coração*, de Enrique Simonet y Lombardo, Espanha, 1890

Fonte: Museu de Málaga.

E também, não se pode deixar de fora a esteira das imagens da Donzela e a Morte, como já mencionada na figura 24. Nesta tradição, a figura da morte abusa, viola a jovem e bela moça, fazendo uma alusão à efemeridade da beleza, junto à avassaladora luxúria do morrer, como nas figuras 67 e 68. Só depois de cerca de cinco séculos destas imagens voltando nas marés da cultura que no século XX, mulheres e a morte são colocadas mais em pé de igualdade de poder nas imagens, como na publicidade do filme *Escravo de uma paixão* (1915). No filme a personagem é uma vampira, incorporando a ideia da *femme fatale* que seduz e mata os homens.

Nas fotos, a atriz Theda Bara tem mais roupa e mais poder sobre a morte, um esqueleto imóvel como se vê nas imagens, figura 69.

Em 1920, (figura 70) entretanto, tem-se uma emblemática imagem de uma jovem nua sendo disputada pelo médico e pela morte, como um símbolo moderno do triunfo da medicina sobre a morte, um dos sintomas mais importantes da contemporaneidade que é desencadeado por todos os avanços tortuosos das ciências. Séculos de estudos que mataram muitos, discriminaram outros tantos, e ela vai ganhando o lugar de salvação máxima, o altar máximo do poder secular do homem contra a morte. É um lembrete visual de que a cultura pela primeira vez na história parece ganhar a luta contra a natureza e que de agora em diante a morte não triunfará mais sobre os humanos como fizera em toda a história. Tola concepção que traz uma gama de problemas que serão debatidos no próximo capítulo.

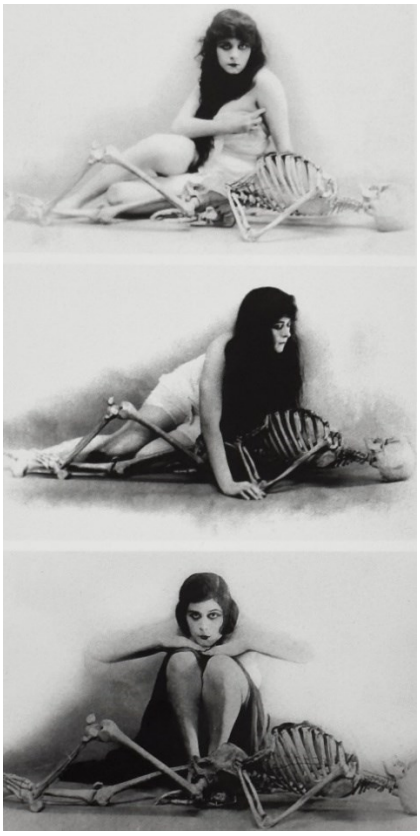
FIGURA 67 - *A morte e a Donzela*, de Niklaus Manuel, Suiça, 1517

Fonte: Wikimedia Commons.

FIGURA 68 - *Morte levando uma jovem mãe*, de Thomas Rowlandson, Inglaterra, c.1814

Fonte: Richard Harris Collection (s/d).

FIGURA 69 - Fotos publicitárias de Theda Bara do filme *Escravo de uma paixão*, 1915



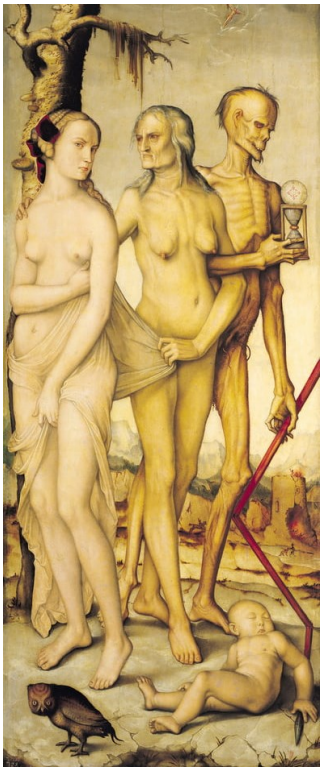
Fonte: Death a Graveyard Companion (2017).

FIGURA 70 - *Médico lutando com a Morte pela Vida*, de Ivo Saliger, Áustria, 1920

Fonte: Mutual Art.

É interessante notar também o lugar oposto do erotismo mórbido que está sendo analisado através da beleza jovial, voluptuosa das mulheres e viril dos homens, e tratar do feio nestes corpos. Nem todos ganhavam a beleza em telas e esculturas, alguns ganhavam a feiura, que por contraponto era simbolizado fortemente com a velhice. Se a juventude é símbolo de beleza, pureza e vida, a velhice vem como símbolo da feiura, da decadência física e moral e da morte. Vide a figura 71 e 72. E como o mundo ocidental era um local mais impiedoso com as mulheres, principalmente a mulher velha vai carregar mais esta simbologia, como por exemplo na ideia cristalizada da bruxa. Pode até ser que ela comece como uma jovem ou aparente ser assim, contudo, depois é sempre revelado sua imagem verdadeira feia, decadente e quase que por consequência, velha. Contudo a origem desta imagem, não nasceu do nada, como aponta, Eco (2007) as bruxas nada mais eram que velhas curandeiras que dominavam as ervas e medicina natural e algumas realmente diziam ter conexão com forças sobrenaturais. Contudo eram parte da cultura popular e resquício de conhecimentos ainda mais longínquos. Nas figuras 73, 74 e 75 vê-se através dos séculos sobrevivências da imagem-ideia da bruxa feia e velha.

FIGURA 71 - *A morte e as idades do homem*, de Hans Baldung Grien, Alemanha, 1540



Fonte: Meisterdrucke.

FIGURA 72 - *Tempo e mulheres idosas*, de Francisco Goya, Espanha, 1810

Fonte: Francisco Goya.com.

FIGURA 73 - *Cena de Bruxaria*: Dia, de Salvator Rosa, Itália, c. 1645-1649

Fonte: Meisterdrucke.

FIGURA 74 – *Clotho*, de Camille Claudel, França, 1893

Fonte: Musée Rodin.

FIGURA 75 - Bruxa de *A Branca de Neve e os Sete Anões*, de David Hand, Disney (1937)

Fonte: Disney Plus.

Os homens velhos, entretanto, não eram atrelados tanto aos mesmos rótulos devido a sua posição de poder e ao dinheiro acumulado em vida. A velhice se tornava uma inquietação masculina no ocidente se ele se tornasse incapaz e doente, como na figura 76. Entretanto, a visão da arte ocidental para os idosos negros, muitas vezes escravizados, partia de outros paradigmas, como da sobrevivência à vida de exploração do trabalho. Outra ideia atrelada é a do exotismo das outras raças, ditas como inferiores, na qual parece que envelhecer enquanto asiático, africano ou indígena americano é quase mítico, como uma dúvida de como "selvagens" conseguiam sobreviver tanto tempo, como na figura 78. Evidenciar a selvageria era algo repetido, e mesmo num retrato aristocrático para enaltecer um negro idoso, Jean Baptiste Mars Belley (figura 77), ex-escravizado e deputado de seu povo, ele ganha volumes genitais pronunciados como alusão a um selvagem, porém agora civilizado. Isso ao lado de um busto branco de um outro homem, porém europeu, em que apenas o rosto demonstra idade.

FIGURA 76 - *O testamento, Família reunida ao redor do idoso em agonia ditando testamento*, de Jean Baptiste Fragonard, França, séc. XVIII

Fonte: Meisterdrucke.

FIGURA 77 - *Retrato de Jean-Baptiste Belley*, de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1797

Fonte: Wikimedia Commons.

FIGURA 78 - Vincenzo Pastore fotografa homem negro, em estúdio, São Paulo, c.1900

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

A velhice no mundo arcaico ou na sociedade pastoril era encarada de maneira bem diferente quando comparada à sociedade urbana, por dois pontos principais. O primeiro ponto é de onde emana o poder do conhecimento. Nas sociedades pastoris, o conhecimento é principalmente oral, passado de geração em geração, logo, os mais velhos não se tornam símbolo da decadência pura, pois eles são bibliotecas vivas, o saber corporificado. Neste tipo de povo, envelhecer é bem-visto, é desejado e garante uma posição de destaque pois são mais comunitários e cada um tem seu papel para manter o coletivo. Nas cidades, por outro lado, o conhecimento vai se concentrando através dos séculos na escrita, armazenada nas bibliotecas frequentemente expandidas com novas descobertas. Num mundo em que o conhecimento é construído pelos mais jovens, os idosos se tornam pessoas com um saber obsoleto e datado, símbolos da decadência física e mental. Os grandes homens quando ganham monumentos em sua homenagem na velhice são sobre suas contribuições anteriores e não pelo estado senil, mas recebem um corpo forte e sadio na maior parte das vezes, para demonstrar poder e não decadência.

O segundo ponto é que o povo vivendo mais, mais sedentários que no campo e com os avanços constantes da medicina, como já foi debatido anteriormente, fez o envelhecer ganhar cada vez mais os contornos da senilidade e da dependência dos outros, da falência da memória e da força. Tudo isso colabora para a ansiedade citadina que, mais individualizada, vê na velhice

o fim do próprio sucesso e autocontrole. Somando isso à ruína lenta de todas as prescrições culturais que sustentam a sua crença na imortalidade da alma, transforma-se aos poucos o morrer num solitário caminho a extinção de si.

Para finalizar este *tour* pelas imagens em que os sintomas do erótico e mórbido estão juntos, é necessário trazer à vista as cenas de morte coletiva, como em massacres, batalhas e naufrágios. Por não ser possível aos artistas criarem desenhos ou pinturas em plena guerra, a imaginação que devia ser o maior orquestrador da composição das cenas épicas, e, muitas das vezes as grandes pinturas retratando estes eventos foram feitas anos ou mesmo séculos depois, sendo alguns até mesmo lendas. Desta forma, a violência expressada nelas, ganharam representações de amontoados de corpos, em composições intrincadas e caóticas para reforçar a brutalidade do acontecimento para os que a vivenciaram. Contudo, todo este terror é acompanhado de variados corpos, nus ou com roupas reveladoras, fazendo do conjunto um bolo de corpos que lembram uma orgia. Tal associação frequente sustentaria o argumento de que uma catástrofe é encarada como uma comunhão de um grande grupo de pessoas pela morte, como uma comunhão de corpos e almas.

As figuras 79 e 80 são de duas pinturas sobre o mesmo tema, o Massacre dos Inocentes. Um evento bíblico no qual Herodes, o Grande, teria mandado matar todos os recém-nascidos e meninos de até dois anos de idade em Belém e redondezas, para dar cabo no “Rei dos Judeus” que havia nascido. Em ambas as representações é muito forte a nudez dos homens que trazem a morte, com corpos viris e poderosos em contraste com os corpos infantis. Poderia ser aqui a nudez uma marca da selvageria, pois as mulheres que são as vítimas da barbárie em ambas, estão vestidas enquanto os guardas estão nus.

A figura 81 é sobre a lenda da guerra entre Romanos e Sabinos, na qual os primeiros raptam as mulheres sabinas para abuso sexual. O artista francês escolheu retratar outra parte da história, o momento em que as Sabinas intervêm para acabar com a chacina entre os dois lados. Mais uma vez temos os homens geradores de morte e conflito nus e as mulheres vestidas. Pintura do fim do século XVIII, também refletia os ideais de paz do autor sobre os anos de guerras da França com outros países e as guerras civis do Reino do Terror no país.

FIGURA 79 - *Massacre dos Inocentes*, de Cornelis Cornelisz van Haarlem, Países Baixos 1591

Fonte: Mauritshuis.

FIGURA 80 - *Massacre dos Inocentes*, de Peter Paul Rubens, Antuérpia, c.1610

Fonte: Art Gallery of Ontario.

FIGURA 81 - *A intervenção das Sabinas*, de Jacques-Louis David, França, 1799

Fonte: Musée du Louvre.

A figura 82 é fruto de uma obsessão pessoal do pintor Géricault com o naufrágio da Fragata Medusa, que partiu da França para a Senegal em 1816. Os relatos de que quem sobreviveu ao naufrágio em si eram muito fortes, porque na ocasião foi necessário montar uma balsa e recorrer ao canibalismo para chegar com vida em terra. Por isso o amontoado de pessoas, entretanto a beleza dos corpos desnudos mortos e vivos fica a prova apenas da imaginação do pintor.

FIGURA 82 - *A balsa da Medusa*, de Théodore Géricault, França, 1818

Fonte: Musée du Louvre.

Este tipo de imagem ainda sobrevive no mundo contemporâneo. Um local onde esta estética ainda aparece com frequência é no audiovisual, como nos filmes de ação e guerra. Um bom exemplo são os filmes *300* (2006) e *300: Ascenção do Império* (2014), com um mar de homens viris e seminus encenando o banho de sangue das guerras épicas do período clássico. A estilização de grandes tragédias com os mais belos corpos morrendo para o deleite do público ainda tem apelo.

FIGURA 83 - Frame do trailer de *300*: Ascensão do Império de Noam Murro, 2014

Fonte: Warner Bros. Pictures.

Evocar de tempo em tempo as imagens de morte produtora de sentido maior vai se tornando importante nas cidades, não apenas fazer alusão à morte natural que chega a todos como nas artes macabras. O humano urbano ou camponês tem seu conjunto de crenças estruturantes que lhe garantem imortalidade, via a morte-renascimento. Contudo, com o passar dos séculos a quantidade de pessoas requisitadas para conflitos bélicos, condenadas à morte por perseguições, massacres e toda sorte de exploração humana do colonialismo fizeram aumentar a necessidade de afirmação da imortalidade perante um dever extra indivíduo para lutar contra o horror advindo de encarar a própria morte. Desta forma, segundo Morin (1988) é que se arrisca a morte por orgulho, por prestígio, por amor, por êxtase, por vaidade, por masoquismo, por loucura, por felicidade, por honra, por dignidade, por liberdade. Os santos morrem pela fé em martírio, a igreja mata pela fé em perseguição, os soldados morrem e matam pela pátria em guerra, o apaixonado morre e mata pela amada, pais e mães matam e morrem para proteger seus filhos, os rebeldes matavam e morriam por uma causa em revoluções. O ponto em comum em todos estes casos é que todos querem sentir que tem biografia pessoal e querem que sua morte tenha algum sentido tanto para si quanto para os que o rodeiam em algum grau, para que enfim a vida toda também tenho tido sentido de ser vivida. Desta maneira, tanto na vida quanto no pós-morte o humano seria identidade criadora.

É neste tortuoso corredor cultural de como lidar com o pós-morte e suas mudanças que se abrem as ruelas que foram analisadas anteriormente do que chamamos principalmente de Idade da Cidade. Este labirinto cultural é complexo e foram colocados sobre a luz do texto vários tijolos que são consequências da massa que os conecta juntos nesta sempre mutante estrutura. As crenças na imortalidade da alma e o além-mundo eram a base estruturante das sociedades da Idade da Pedra e Pastoril e tinham o papel de domar a morte. Nas cidades essa base também tem um papel vital, contudo, no mundo ocidental as mudanças nessa base foram muito drásticas com o passar dos séculos, culminando no que se vive atualmente.

Os vários cultos, deuses e religiões da antiguidade declinam no ocidente com a vitória do Cristianismo. Vitória no sentido de conquista não apenas de fé, mas também cultural, político e militar. Quando a Europa chega na Idade Média, o conjunto de crenças ao redor do cristianismo já tinha domado bem a morte assim como outros povos e épocas fizeram. Havia um mundo além deste para as almas, se explicava a morte como parte do mal originário do humano com o mito de Adão e Eva emprestado do judaísmo, dava meios de ter uma boa morte e tinha uma sorte de ritos para salvar os mortos e expiar este mal dos vivos, com o luto, as missas e festividades. O sucesso desta muralha cultural para conter a natureza selvagem da morte foi tamanho que, segundo Ariès, (2014), entre os séculos VI e VIII os cristãos adotam um costume africano de trazer os cemitérios para o redor do solo sagrado da igreja. Onde se professa a fé, onde se fala da imortalidade é o mesmo local onde se enterra os mortos e faz qualquer outra festividade e ritual. O cemitério não é lugar estranho, mas próximo, como uma praça. Parece totalmente estrangeiro à mentalidade atual, o quanto a morte irradiava na vida.

> O cristianismo é a última religião de salvação, a última que será a primeira, a que exprimirá com mais violência, mais simplicidade e mais universalidade o apelo da imortalidade individual, o ódio da morte. Essa religião será determinada unicamente pela morte. Cristo irradia em torno da morte, só existe para e pela morte, traz consigo a morte e vive da morte. (MORIN, 1988, p. 194)

O apelo à imortalidade, nato no imaginário cristão vai no entanto sendo alterado principalmente pelo clamor individual. Durante muitos séculos a ideia era de que num futuro distante e indefinido Jesus em majestade faria a ressureição dos corpos e o julgamento final, contudo, praticamente todos os fiéis que fizeram todo o protocolo ideal de boa morte seriam salvos. No fim da Idade Média as pessoas não estavam mais satisfeitas com a salvação coletiva garantida pelos ritos e o cemitério anônimo juntos às igrejas, queriam sentido individual da vida e da morte. Importante notar que isso acontece num momento-mundo onde a morte nunca esteve tão presente e devastando as populações, é o momento em que surge a dança macabra já citada e as *ars moriendi*. Com esta última, fica claro que o julgamento não é no futuro, o caráter

judiciário migra do coletivo para o individual no momento da morte. Além disso agrega um outro valor essencialmente citadino que é a contabilidade, se aplica à vida a mesma ideia que se aplica à mercadoria e ao dinheiro. Aparece com força a noção de um livro de contas de cada biografia humana para o julgamento final, assim, cada dia de vida seria registrado para no momento da morte ser pesado e julgado por todas as potestades do Céu e do Inferno.

Essa tendência fica visível nas representações artísticas do juízo final. Até o começo do século XVI, foca-se mais em mostrar os mortos se levantando do túmulo e sendo levados ordenadamente a um dos dois mundos do pós vida, enquanto as artes posteriores focam mais na profusão de corpos subindo ao Paraíso ou descendo ao inferno, como pode-se comparar nas figuras 84, 85, 86 e 87. Interessante notar o quanto a nudez dos corpos vai aumentando e o quanto as almas vão se tornando mais carnais. Sintomas do aumento da violência avassaladora que a morte se torna, recheada de sofrimento, drama e erotismo, como já discutido.

FIGURA 84 - *Juízo Final*, de Fra Angelico, Itália, 1425-1428

Fonte: Museo di San Marco.

FIGURA 85 - *Juízo Final*, de Hans Memling Flanders, c.1467-1471

Fonte: Wikimedia Commons.

FIGURA 86 - *Juízo Final*, de Michelangelo, Roma, c.1536-1541

Fonte: Musei Vaticani.

FIGURA 87 - *Pequeno Juízo final*, de Peter Paul Rubens, Países Baixos, 1619

Fonte: Wikimedia Commons.

> A separação da Ressurreição e do julgamento tem outra consequência mais evidente. O intervalo consentido entre o Julgamento, conclusão definitiva da vida e a morte física desapareceu, e foi um grande acontecimento. Enquanto esse intervalo existiu, o morto não estava completamente morto, o balanço da vida não estava fechado, sobreviveria em parte na sua sombra. Meio vivo, meio morto, tinha sempre o recurso de "retornar", reclamar aos homens da terra assistência, sacrifícios ou orações que lhe faltavam. (ARIÈS, 2014, p. 139)

O sono dos mortos pacífico, coletivo e duradouro na espera do julgamento e ressureição, é substituído em grande escala pela ideia do julgamento no leito de morte como na ars moriendi, colocando a alma já em um dos reinos dos mortos, o céu, inferno ou mesmo o purgatório, em espera de salvação. A ressureição perde espaço no imaginário e abre espaço para a idealização arcaica e universal novamente de comunicação e intercâmbio destas almas errantes com os vivos. Algo que vai ganhando força do século XV ao XVIII; se a vida era uma soma de elementos bons e ruins, resgatáveis e tarifáveis, caberia um local intermediário para os mortos requererem ajuda dos vivos para se salvar.

Com o começo da Idade Moderna vislumbra-se outra mudança importante de comportamento perante o imaginário de espiritualidade, cujos alguns sintomas já foram

explorados aqui. A morte vai se tornando longa pela vida e não apenas ressaltada no momento da partida, assim como vai ficando mais próxima do cotidiano. É neste contexto de um intenso amor pela vida, porém contaminada de morte que apareceram as vanitas. Também este meditar sobre a morte em vida se ramifica na aumentada curiosidade pelo corpo morto nas ciências e o erotismo no tratar das imagens da morte, como um desejo de fruição desta barreira natural. Aproximava-se o Século das Luzes, um mundo estruturado no trabalho, na ordem, na ciência. Nas cidades os homens se acreditavam colonos não somente da natureza quanto de outros homens, as hierarquias todas estruturadas com o "homem" no topo, grossas muralhas filosóficas e científicas encastelam o pensamento ocidental e o dá poder de fazer todo tipo de atrocidade e maravilha. Contudo, contra estas muralhas arrebentam cada vez mais selvagem a natureza da morte, que entra em fendas, contaminando tudo. Fica o questionamento de como a morte, antes domada por todos os povos, vai se tornar selvagem novamente no mundo ocidental.

> A morte domada da Europa medieval não era uma coisa cega ou irracional, mas parte integrante do entendimento cosmológico da maioria das pessoas naquela época. A morte era domada por ser outro lugar cultural, bem compreendido, e no qual podia ocorrer certa justiça, para o bem ou para o mal do indivíduo morrente. Ela se tornou selvagem, não pelo fato de os médicos, os advogados ou os hospitais terem entrado em cena, mas porque o seu antigo lugar (o além-mundo) passou a ser questionável, chegou a evaporar diante os olhos de uma elite urbana cada vez mais cética (KELLEHEAR, 2016, p. 326).

O ceticismo e a decorrente queda progressiva do sistema de crenças na sobrevivência do espírito e no além-túmulo que tiram as rédeas da morte. A domesticação era possível quando o foco era a alma, tanto na mentalidade quanto nas imagens, e selvagem ficou quando o foco passou a ser o corpo. O carnal abre espaço para mostrar o que somos no fim das contas, um animal, parte da natureza e servo de suas regras. "Faz de anjo, mas o seu corpo faz de animal, que apodrece e se desagrega como o de um animal... É homem, isto é, inadaptado à natureza que traz em si, dominando-a e sendo dominado por ela" (Morin, 1988, p. 52). Desta inquietação no seio do Iluminismo que se faz surgir a ideia do campo como lugar idílico no qual a simplicidade e convívio harmônico com a natureza é invejável e também do bom selvagem não corrompido pela civilização urbana. Seria como ansiar por uma conexão perdida que os outros deles mesmos e os outros que o homem branco encontrou e subjugou pelo mundo ainda possuíam, uma destreza em lidar com a parte "natural" do humano, com também o morrer humano.

É importante também ressaltar que esta evolução aqui proposta estava acontecendo na Europa nos centros urbanos, porém em várias localidades mais tradicionais do velho mundo ou do extenso império colonial europeu símbolos como a ars moriendi e outros desta longa lista

analisada, continuam a aparecer quase anacronicamente. São de fato sobrevivências de imaginários, cacos simbólicos abandonados na metrópole que voltam a rebentar nas praias da cultura ocidentalizada de uma ex-colônia, como é o caso das duas pinturas de Emiliano Villa, na Colômbia do século XIX, figura 88.

FIGURA 88 - À esquerda, *A morte de um Réprobo* e à direita, *A morte de um Justo*, de Emiliano Villa, Colômbia, c. 1893

Fonte: Acervo do Banco de la República Colombia.

Mas ainda dentro da nova problemática, a herança moderna que os contemporâneos carregam de domar a morte, só surge porque ela se tornou tão selvagem ao mesmo tempo que cada vez mais a classe média e elites urbanas tentavam controlar cada passo que a morte dava em sua direção. Domado é algo ou alguém amansado, domesticado, tornado dócil e controlado. Selvagem é seu oposto, é algo ou alguém propenso à violência, livre, imprevisível e sob o qual não se exerce controle. A segunda definição se parece mais com o modo como hoje se encara a morte. Em sociedades tradicionais, geralmente as pessoas são vistas como parte do mundo, logo a morte faz parte dele, dos seus ciclos, nem domada nem selvagem, apenas parte da ordem natural. Entretanto, o homem ocidental começou com as grandes navegações europeias um processo de colonização avassalador no qual se instaurou muito forte uma noção de outro, de selvagem, de exótico, que deveria ser domesticado aos seus moldes para sua própria segurança. É esta mentalidade que fez-se ver a morte como algo estranho e selvagem, estrangeiro à lógica urbana e que deveria ser domada a todo custo. Porém, domar a morte requeria certa saúde, disponibilidade de serviços e capacidade financeira de acessá-los. Logo, mesmo nas cidades mais abastadas das metrópoles mais ricas, este modelo de pensar nunca foi pertencente a todos, existem recortes principalmente de classe e raça aplicados. Como colocoa Kellehear (2016) quatro ameaças ao amansamento da morte: a pobreza, o contágio de doenças, a falta de serviços de saúde acessíveis a todos e o suicídio por protesto (a rejeição à sociedade, ao abandono, à

humilhação e antipatia) aumentaram no século XX à medida que as cidades se internacionalizavam e passavam a se intercomunicar como entidades globais.

Contudo, este esforço carnal de domar a morte não abafa por completo a vazão espiritual na sociedade como um todo e acaba trazendo as últimas modificações no tema antes do fatídico presente em que vivemos. Após o Século das Luzes, o Ocidente se vê afogado numa onda tortuosa de sensibilidades, de paixões sem limites nem razão, sejam religiosas ou mesmo místicas, e vem à luz o Romantismo. Em meio a todo o caos de revoluções, guerras, levantes populares em busca de maiores direitos (como na Revolução Francesa), ou em outros casos independência, (como na Guerra de Independência Americana, as Revoltas pela Independência no Brasil Colônia e as Guerras de Independência da América Espanhola), se instaurou uma afetividade apaixonada inigualável que já não estava ligada à comunidade, estava ligada e profundamente direcionada à família nuclear, ao amado ou amada e aos filhos. A morte do próximo, do ente querido passa a ser a maior fonte de dor, nesta sociedade da paixão arrasadora. É de extremo sofrimento, é agonizante não o morrer, mas se separar da pessoa amada. Com este grande amor à memória dos que se foram, sublimado do carnal e erótico, os mais seculares popularizaram no século XIX com a fotografia, um gênero chamado *post mortem* para imortalizar o falecido ente querido. Então, o cadáver embalsamado é preparado para um último registro, como é o caso das fotos das crianças destas fotos da Austrália, figura 89.

Figura 89 - *Post Mortem* australianas de bebês, século XIX

Fonte: Art Institute Chicago.

Ao mesmo tempo, em meio a tanto sofrimento e injustiças do mundo moderno, desencarnar passa a ser libertação, e o corpo se torna o oposto do espírito. A morte se torna bela

e sublime nas novas crenças espiritualistas que enchem o mundo, assim como o quarto do morrente, as casas abandonadas ou os lindos cemitérios de espíritos. As imagens que começam a ganhar força neste momento são do fantasma ou espírito como se apresentava enquanto vivo, porém luminoso ou translúcido. Não se trata mais de mostrar corpo putrefato, nem caveiras, apenas a pessoa como era. O feio cede ao belo. É o caso por exemplo de representações do fantasma do pai de Hamlet que se manifesta para o filho (figura 90), sendo uma história de 1600 que volta no fim do século XVIII e se firma no XIX devido ao seu apelo à nova aceitação de visitas de espíritos. Ou como na pintura do húngaro Viktor Madarász, (figura 91), na qual o fantasma de um pai que acaba de morrer aparece para um jovem soldado de guerra. Um espírito luminoso de um pai que aqui aparece em sonho e junto de um espectro mais sombrio muito mais próximo das personificações históricas da morte de manto preto. Outro exemplo está na extensa obra do poeta e pintor inglês William Blake, que tem algumas pinturas mostrando a alma deixando o corpo no momento da morte, como na figura 92, retratando o que parecem ser anjos levando a alma de um velho que acaba de morrer.

FIGURA 90 - *Hamlet, Horatio, Marcellus e o Fantasma*, de Robert Thew Inglaterra, 1796

Fonte: Art Institute Chicago.

FIGURA 91 - *O sonho de um fugitivo*, de Viktor Madarász, Hungria, 1858

Fonte: Hungarian National Gallery.

FIGURA 92 - *A morte de um bom e velho homem*, de William Blake, Inglaterra, 1813

Fonte: Mutual Art.

Na França surge o Kardecismo, mas em vários outros cantos da Europa e Américas também se instituía um conjunto de crenças, ora mais científicas ora mais religiosas, que estavam mais preocupadas com a interação entre o mundo dos vivos e dos mortos do que com a noção de paraíso e inferno que estruturava o mundo cristão há séculos. Uma maneira de os ocidentais e ocidentalizados se aproximarem novamente das concepções arcaicas e universalmente difundidas acerca da imortalidade. E agora, este amor transcende o carnal, o amor pretende sobreviver junto da alma e para isso a crença nos fantasmas e espíritos se comunicando com os vivos ganha força no século XIX. O confortar os vivos nunca fica longe do desejo de contatar os mortos, diz Harper (2017). Para muitos a imagem da alma no céu ou inferno é muito longe e abstrato para um amor que sente uma falta tão concreta. Desta forma, o Inferno perde o seu poder no imaginário, somente o purgatório católico ainda tem influência maior, não era de bom tom imaginar que as pessoas que se amava tanto fossem sofrer eternamente. No século de grandes invenções e avanços indescritíveis da ciência a fotografia aparece como um meio de expressão principal, uma iconografia religiosa original.

> O espiritualismo se desenvolveu em uma época em que a fotografia e outros desenvolvimentos científicos estavam expondo muitas forças que operavam além da percepção humana. Bactérias causadoras de doenças podiam ser fotografadas através de microscópios; a vastidão do universo foi vislumbrada através da astrofotografia; a eletricidade era tornada visível quando colocada em contato com materiais fotográficos; Raios-X revelaram o interior do corpo. O que mais, as pessoas se perguntavam, a fotografia poderia descobrir? Além disso, formas desencarnadas de comunicação foram introduzidas através do telégrafo, do telefone e do rádio, e Vozes descarnadas falaram e cantaram em gravações fonográficas. O espiritualismo e a fotografia foram reunidos em uma tentativa de criar provas científicas da dimensão espiritual, um esforço que, em última análise, revelou a complicada relação que o espiritualismo e a fotografia tinham com a verdade (TAGGART, 2017, p. 327).

A tentativa de responder à pergunta de o que vem depois da morte e provar o vínculo entre os mortos e vivos é pungente nas fotografias. Uma vontade que se manifesta na forma de explicitamente construir visualmente os próprios fantasmas com dupla exposição, como é o caso do mágico alemão Jacoby Harms, na figura 93. Também nas tentativas de capturar uma manifestação real de espectros na imagem, em sessões mediúnicas com um médium e ectoplasma, uma substância dita material e espiritual que une os vivos e mortos. E também na manifestação espontânea de espíritos em fotos, como é o caso da figura 94. Nesta foto inclusive Price é um investigador que acusa o fotografo Hope de adulterar as placas fotográficas e que seria uma farsa total as fotografias com fantasmas.

FIGURA 93 - *Uma Soiree de Espíritos*: Memorabilia Ilustrada, de Jacoby Harms, Alemanha, 1886

Fonte: Mutual Art.

FIGURA 94 - *Price sentado junto de um fantasma*, de William Hope, Inglaterra, 1922

Fonte: Senate House Library, University of London.

A imortalidade da alma após a morte parece se desvincular do mal e punição do inferno. O mal que durante séculos estava alojado na essência humana saiu de dentro de sua alma, agora mal era o mundo, a civilização com suas misérias e corrupção. A natureza à qual o humano se conecta ao desencarnar é sublime. Fortalece uma concepção um tanto deísta, uma comunhão mística com a Natureza universal, o infinito cósmico, o sublime e incomensurável que apequena o homem, onde tudo se transforma, destrói e se recria. O mal e a natureza parecem ter trocado de lugar. O paraíso nesta esteira de pensamentos, também mudaria para outra imagem, o Além, um local mais indefinido, porém um lugar de reencontros dos separados pela morte, é a união livre do sofrimento terrestre e material.

> A natureza selvagem penetrou no torreão da cultura, nela encontrou a natureza humanizada e com ela se fundiu no compromisso da beleza. A morte não é familiar e domada, como nas sociedades tradicionais, mas também já não é absolutamente selvagem. Tornou-se patética e bela, bela como a natureza, como a imensidão da natureza, o mar ou a charneca. O compromisso da beleza é o último obstáculo inventado para canalizar o patético desmedido que havia arrastado os antigos diques. Um obstáculo que é também uma concessão: dá ao fenômeno que se queria diminuir um brilho extraordinário. (ARIÈS, 2016, p. 821)

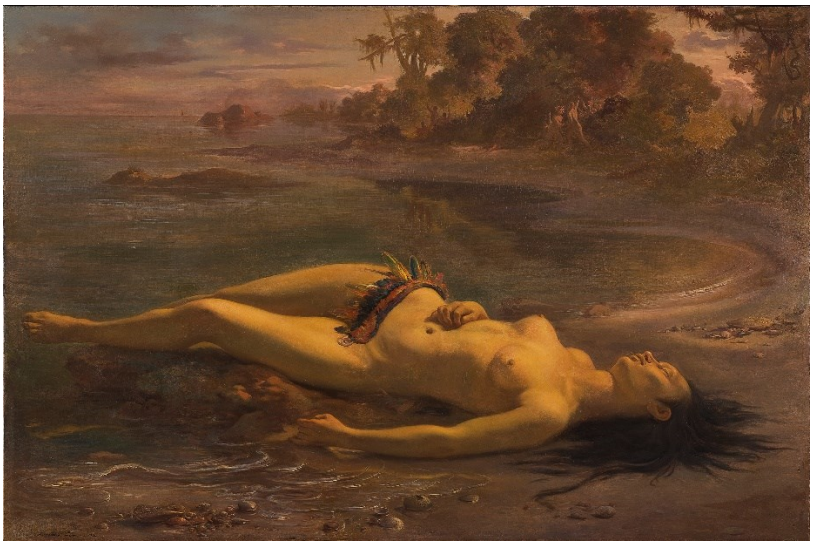
Pode-se vislumbrar esta comunhão com uma Natureza mística, perceber este brilho extraordinário dado a finitude em harmonia com o Todo através de algumas lentes imagéticas diferentes. Aqui, serão citadas quatro, sendo a primeira abordagem mostrar algo humano, um objeto cultural ou mesmo uma pessoa apequenada e impotente perante o poder e dimensão destrutiva-criadora da natureza, uma alusão ao sublime kantiano. Como é o caso do famoso pintor alemão Caspar David Friedrich na pintura *O Mar de Gelo* (figura 95), no qual o gelo assustador, porém extremamente belo na luz que ele pinta engole um navio, visão do pintor sobre o naufrágio de um navio chamado Esperança no ártico. Na pintura vê-se quase nada dele, apenas parte de mastro e parte de uma popa no meio dos blocos pontiagudos de gelo do mar polar.

Outra frente de manifestação deste desejo é vista por exemplo, no indianismo brasileiro do século XIX, no qual a morte do herói nacional romantizado, o indígena, personifica esta harmonia com a natureza que até na morte comunga com a vítima. Aqui, tem-se o exemplo do quadro Moema (figura 96) de Victor Meirelles baseado no poema Caramuru (1781) no qual Moema, morre no mar. Entretanto, o pintor idealiza outro final para a personagem, que o mar a trouxe de volta à terra, a natureza mata, mas conspira ao seu favor de alguma forma, talvez possibilitando que ela fosse encontrada e sepultada como os costumes de seu povo. Ressaltando aqui o local de conexão que outros povos ditos primitivos possuem com a ordem natural que a civilização branca perdeu, mas queria emular.

FIGURA 95 - *O mar de Gelo*, de Caspar David Friedrich, c. 1823-1824

Fonte: Artrianon

FIGURA 96 - *Moema*, de Victor Meirelles, Brasil, 1866



Fonte: MASP.

Tem-se também uma visão de que não é em terceira pessoa, de que não se trata da idealização de uma outra etnia que vivia a harmonia desejada, mas, sim, a projeção na pintura das crenças do próprio artista. Já é uma proposta mais simbólica e onírica de tentativa de ilustração dos ciclos místicos da natureza com o homem. Coloca-se aqui o exemplo de Frida Kahlo, a mexicana que pintou diversas vezes acerca da relação e conexão da mãe natureza, ela e outros personagens. Além de refletir um tema ancestral dos povos mexicanos, a fertilização da vida pela morte. Como é na pintura *Retrato de Luther Burbank*, figura 97, na qual Frida retrata à sua maneira surrealista o dito pai da enxertia, um grande botânico que foi enterrado

debaixo de uma árvore. Nesta imagem ela coloca seu corpo morto e vivo, Luther está morto debaixo da terra sendo fonte de alimento à arvore, contudo ele mesmo se mescla na vida da árvore, uma espécie de enxerto como ela fazia em vida. Uma comunhão quimérica com a natureza que nos consome.

FIGURA 97 - *Retrato de Luther Burbank*, de Frida Khalo, EUA, 1931

Fonte: Obelisk Art History.

A quarta vertente é composta por artistas e poetas com tendências mais teístas que representaram a ideia de comunhão divina, com a ou as forças maiores que regem o mundo ou mundos. Aqui, o Todo, ou o Mundo, ou a Natureza continua sendo outro nome para um Deus criador, contudo, envolvido numa miscelânea de variadas correntes religiosas ou filosóficas. É o caso de William Blake, mas também do escritor e artista libanês Kahlil Gibran. No seu livro, *O Profeta*, de 1923, com a sequência de ensinamentos sobre temas relevantes, o autor disseca sua mística filosofia que conversa com heranças contraditórias a princípio, como cristianismo, islamismo sufista e pensadores ocidentais como Jung e Walt Whitman. Quando fala sobre a Morte, ele desenha com palavras e com o lápis (figura 98) as suas ideias de o fim do corpo ser apenas uma transição para a comunhão com Deus, fundir-se ao todo do mundo.

> Pois o que é morrer senão ficar nu ao vento e fundir-se com o sol?
>
> E o que é deixar de respirar senão libertar a respiração das suas inquietações a fim de ela poder elevar-se e expandir-se até Deus?
>
> Só quando beberdes do rio do silêncio sereis capazes de cantar.
>
> E quando chegardes ao cimo da montanha, podereis então começar a subir.

> E quando a terra reclamar o vosso corpo, então sereis verdadeiramente capazes de dançar. (GIBRAN, 2019, p. 129)

FIGURA 98 - *O mundo divino*, de Kahlil Gibran, EUA, 1923.

Fonte: The Brooklyn Rail

Desta forma, chega-se ao fim desta longa viagem pelas ruínas culturais do vasto labirinto de heranças ancestrais, os cacos das ruínas acometidas pelas marés da história ainda chegam nos dias de hoje. As sobrevivências podem ser vistas, sentidas, ouvidas em vários recantos da contemporaneidade. Época essa que o leitor pode perceber que figura paradoxalmente tão perto do que foi até aqui descrito, mas também tão distante, como se descrevesse ideários há muito alienígenas ao senso comum do século XXI. Se faz necessário analisar o que mudou em tão pouco tempo para tal percepção ficar tão nítida, então, avancemos.

2. ABORDAGENS DA CULTURA CONTEMPORÂNEA

Apesar de o mundo atual abordar a morte de maneira diferente, é visível como as heranças discutidas no capítulo anterior de alguma forma ainda sobrevivem e é graças a toda história que se estrutura o presente. Apegar-se à narrativa de que tudo que o foi comentado é extremamente estranho, trata-se mais de um sintoma contemporâneo pela necessidade de autoafirmação de sua singularidade e sentir que é diferente de tudo que já existiu. O mundo cosmopolita, para usar o termo de Kellehear, não passa das ruínas culturais que sobreviveram ao tempo, somadas dos fragmentos e tijolos desprendidos do passado que voltam com as águas do tempo. Assim como todo tempo presente., hoje não surge como uma anomalia, mas como resultado. No que tange ao campo do morrer, como relatado anteriormente, mesmo em meio à queda de vários parâmetros conhecidos e bem trabalhados, a morte prevalece nas imagens, mesmo que se tente escondê-la, ela aparece e carregando traços de outrora.

Entretanto, realmente o mundo que nasce na segunda metade do século XX tem diferenças grandes que revolveram vários parâmetros culturais, levando a morte a uma interdição. Parece o mundo cosmopolita ter chegado num ponto de repulsa da morte que nunca foi tão acentuado, como se ela fosse agora apenas base das ruínas místicas de um passado vencido. “O domínio da morte continuará a ser a zona de sombra onde triunfam a magia e o mito, da forma mais categórica e mais permanente. Os ritos, práticas e crenças da morte continuam a ser o sector mais “primitivo” das nossas civilizações” (Morin, 1988, p. 97). Por mais racional que se acredite um povo ou sociedade no domínio da morte, pelo seu poder e mistério, não triunfa a ciência dos fatos, mas o conhecimento das crenças, o temor e os anseios que não são exclusivos do presente, mas remontam as peripécias de toda humanidade pregressa. Apesar de fechadas as portas para ela, a morte ancestral espreita pela janela, mas quais fatores levaram a tamanha repulsa? Como o morrer foi virado de cabeça para baixo? É o que se tenta aqui explicar.

De meados do século XIX até meados do XX, as invenções de maquinários, dispositivos, armas, conceitos científicos e uma miríade de itens vitais e supérfluos multiplicaram mais rapidamente que antes. Fotografia, cinema, máquina de escrever, telefone, rádio, rede elétrica, geladeira, automóvel, avião, máquina de raio-X, radar, motor a jato, energia nuclear, bomba atômica e satélite espacial. Avanços tecnológicos que ajudaram a transformar rapidamente não só o mundo material como também as mentalidades das pessoas. Os novos meios de comunicação fizeram alastrar como vírus informações que antes demoravam bem

mais para se espalhar globalmente. Governos passaram a saber mais sobre o que se passava dentro e fora de suas fronteiras, os povos se comunicaram mais, os acadêmicos puderam compartilhar mais seus achados e impulsionar mais rápido as variadas descobertas. Com os desdobramentos da era da informação das décadas seguintes e a disseminação de massa da internet, só aumentou o fluxo de informações exponencialmente. Os meios de transporte terrestre ficaram mais rápidos, os aviões tornaram as distâncias pelo ar dramaticamente encurtadas, fazendo o mundo, antes tão intransponível, começar a se tornar pequeno, ou pelo menos alcançável em toda sua extensão habitada.

Em toda a história humana, as grandes transformações foram globais, como a revolução agrícola, há 12 milênios atrás e a revolução industrial, há 200 anos, são espalhadas pela propensão humana de conexão e compartilhamento de ideias, argumenta Robertson (2003 apud Kellehear, 2016). O que aconteceu nos últimos 150 anos, aproximadamente, é que a capacidade humana de disseminar a si mesmo e suas informações cresceu muito. A possibilidade de um cidadão comum hoje se sentir mais globalizado, compartilhando de ideias de vários lugares do planeta, é maior. O avanço da comunicação proporcionou a um número maior de pessoas no globo de dentro de suas casas se sentirem cosmopolitas e habitantes não de uma cidade, mas de um mundo único. E o transporte mais rápido e acessível expandiu para mais pessoas a experiência de viajar para cada vez mais longe de seu território original.

Contudo, os cosmopolitas não fizeram apenas da morte um paradoxo ainda mais complexo e profundo, a contemporaneidade é recheada de contradições e sintomas que contaminam toda estrutura. O mundo está mais conectado e unido no que toca as informações e tráfego, porém, as fronteiras entre as nações (principalmente as mais desenvolvidas) estão mais fechadas para as pessoas que migram para mudar de vida. A sociedade civil está mais misturada e diversa, no que tange etnias, raças, credos e identidades vivendo juntas, porém as sociedades estão ainda intolerantes a toda esta conivência pacífica. Nunca se viu tanta riqueza, tecnologia e liberdades para alguns, mas também uma desigualdade abismal, que mostra a pobreza tão abrangente, a discrepância de acesso à tecnologia entre povos e classes, além de um fundamentalismo religioso, racial e político tão forte quanto as liberdades alcançadas. Os órgãos internacionais falam cada vez mais sobre cooperação global, porém, os governos mais poderosos economicamente segregam e sabotam outros. As pessoas creem ser cada vez mais independentes e originais, como mônadas, no entanto, estão cada vez mais correlacionadas em escala global. A pandemia de COVID-19 mostrou bem o quanto internacionalmente as pessoas, em nível individual mesmo, estão ligadas. Como diz Kellehear (2016, p. 366), no mundo

cosmopolita “o teu viver e morrer afeta o meu viver e morrer”. A mente do cosmopolita é terreno de contradições, pois o oceano de informações no qual ele é obrigado a navegar, força as pessoas ao convívio do diferente, ao contato com o “outro”. E nesse contato com o outro geram-se questionamentos, dúvidas, reflexões e até confusão.

> É a reflexão pessoal sobre a experiência, informação e educação diversas e cambiantes que ameaça os status herdados e as tradições fixas de nossa vida anterior na cidade e no campo. Agora o gênero, a classe, a etnia, a idade ou a religião guiam, mas já não definem a conduta, as opções e oportunidades de homens e mulheres na Idade Cosmopolita. (KELLEHEAR, 2016, p. 355)

A partir da mentalidade de desconexões e desconstruções de várias estruturas, instituições e hierarquias, as quais, em grande parte, geraram diversas melhorias sociais, que nasce a Idade Cosmopolita, uma sociedade que vive nos escombros da modernidade que ruiu, um pouco perdida em relação a como e se vai construir algo novamente. Retomando a analogia inicial sobre cultura e história, perpetuar cultura é sempre estar evitando a ruína total de suas paredes, é lutar constantemente para catar os cacos que vão e vêm e recolocá-los nos buracos. Contudo, o presente é repleto de tantos cacos, mais ruínas do que muros, e o trabalho de reconstrução é repleto de problemas. A cultura cosmopolita do liberalismo econômico, liberdades individuais, respeito aos direitos humanos, democracia, tolerância ao estrangeiro e abertura para outras culturas tem duas grandes questões: seu passado e composição. Sua composição vem em grande parte derivada da cultura europeia e dos fragmentos de várias outras culturas sincretizadas. Contudo, tal situação é fruto de um passado colonial de dominação sobre vários povos que foram forçados a beber da fonte ocidental. Logo, seu passado aponta valores bem inversos a tudo o que é pregado pelos órgãos de poder contemporâneos, ainda majoritariamente controlados por países ocidentais. Como aponta Groys (2015), esta cultura particular-universal coloca os outros países numa pressão de provar que se europeizaram a ponto de ter assimilado esta cultura humanista ou que possuem sua própria tradição humanista com outra base. Contudo, se esses valores são “territorializados” dentro da influência cultural europeia, força-se a caracterização das outras culturas como desumanas, antidemocráticas, intolerantes etc. Só que esta visão é anti-humanista, contradizendo os próprios valores de tolerância e abertura para o diferente. É incerto como a cultura ocidental debilitada, porém de alcance global, poderia melhor dialogar com as outras culturas, por ela contaminadas e minadas, e gerar configurações mais sintonizadas com a pluralidade da globalização. Apesar disso, percebe-se as tentativas de agregar mais os cacos dessas culturas para uma formulação de um futuro melhor.

Neste turbilhão de problemas e contradições, a morte não escaparia de ser um terreno difícil de resolver, pois parte do que foi colocado ao chão era fundamentado nesta terra remexida de milênios, mas que pela primeira vez parece estar numa situação que foge ao controle da população atual. Esta repulsa da morte, agora tão hostil e selvagem, se deve a alguns pontos chave que já vinham sendo os pivôs de grandes mudanças anteriores, como as ciências médicas, crenças na imortalidade e senso de individualidade, e novos paradigmas também como as novas noções de tempo e a maldição-abençoada da velhice prolongada. Mas existe algo comum em todos estes pontos que é sua conexão com o neoliberalismo que se fez regra para os países.

2.1. Estruturação de uma Cultura de Morte

Desta forma, deve-se começar a expor os fatores que criaram esta cultura de morte na qual, apesar de interditada em alguns aspectos, se encontra entranhada pulsando nas polaridades da atração e repulsa mais fortes do que nunca. Um terreno repleto de cacos da história cultural de milênios agora revirados e misturados neste caleidoscópico mundo contemporâneo globalizado.

Abre-se esta exposição com a evolução das ciências médicas. No passado, na história das cidades, o médico ganhou proeminência junto da ciência que o acompanhava referente ao corpo dissecado; das doenças e da saúde; do prolongamento da vida e distanciamento da morte. Ao longo do século XX, o médico se tornou o responsável definitivo pela morte ou não do paciente e, o hospital, por sua vez se tornou a casa honorária da morte padrão. A tecnologia médica se aprimorou para prolongar ao máximo a vida e tentar vencer a morte que foi completamente medicalizada. Em um estado relativo de paz em um país, o normal são mortes advindas de problemas crônicos ou doenças graves, já as mortes repentinas se tornam mais raras e geralmente fruto de violência ou suicídio. Hoje é um tanto impensável para a maioria da população dos países desenvolvidos, e diria também daqueles em desenvolvimento, que, ao verificar sintomas graves a pessoa não será levada para um hospital imediatamente para ser tratada e curada. A expectativa é sempre a de cura e nunca de morte. Porém, em muitos casos o tratamento é longo, doloroso e com a perda gradual da dignidade e identidade.

> Nessa perspectiva, a morte mais desejada é a que ocorre durante o sono ou num ataque fulminante, que leva da vida ativa ao óbito sem dor nem sofrimento. Mas no século 21, as mortes ocorrem de forma gradual em várias etapas. A tecnologia médica contemporânea é capaz de transformar o processo de morrer em longa e sofrida jornada. (KOVÁCS, 2018, p. 31)

Durante esta longa e sofrida jornada, a família e às vezes o próprio morrente desejam que os médicos façam tudo que puder e tiver ao alcance que a mais recente medicina pudesse oferecer. Quando a situação do morrente está muito ruim, tentar mantê-lo vivo a todo custo, a distanásia, passa a ser quase uma tortura mantida apenas para manter o apego da família. Evitar o triunfo da morte, visto como um caso perdido, um fracasso e não como algo natural. Kovács (2018, p. 36) argumenta que "indivíduos com maturidade existencial podem alcançar paz e morrer com tranquilidade num processo de aceitação da finitude. Os que não a aceitam pedem para que se continue com tratamentos invasivos, prolongando a vida e gerando sofrimento para si e para seus familiares". A vida humana fica assim reduzida a sua dimensão biológica, as partes emocional e espiritual, tão importante anteriormente, aqui caem por terra em grande parte dos casos. A medicina contemporânea consegue aos moribundos tempo aquém ao momento do último suspiro, enquanto as crenças arcaicas conseguem tempo além do momento da morte, por meio da imortalidade da alma e o ciclo de morte-renascimento.

O hospital acaba sendo o local primordial da morte cosmopolita não apenas pelo acesso a todos os procedimentos de distanásia lá disponíveis junto à uma grande equipe médica. Há uma questão cultural importante por trás também, que consiste na mudança de visão sobre o moribundo doente no leito de morte, no qual a privacidade e o afeto transbordaram. No fim do século XIX e começo do XX, a privacidade do seio familiar cresce e faz com que rapidamente a casa que devia ser limpa, ordenada e familiar não lide bem com uma pessoa doente, acamada, com fluídos repugnantes e descontrole de suas funções vitais. A assepsia do mundo burguês contra os males da saúde, associada às inovações médicas, fizeram as famílias abdicarem de cuidar do moribundo em casa levando-o para o hospital, onde a agonia da morte pode ser liberada por completo longe dos olhares despreparados da família. A morte perde sua beleza e se torna feia.

> A morte já não causa medo apenas por causa de sua negatividade absoluta, provoca náuseas como qualquer espetáculo repugnante. Torna-se inconveniente como os atos biológicos do homem, as secreções do corpo. É indecente torná-la pública. Já não se tolera deixar entrar qualquer um no quarto com cheiro de urina, suor, gangrena, ou com lençóis sujos. É preciso impedir acesso, exceto a alguns íntimos, capazes de vencer o nojo, e aos que prestam serviços. Uma nova imagem da morte está se formando: a morte feia e escondida, e escondida por ser feia e suja. (ARIÈS, 2016, p. 768)

Nos séculos passados a afetividade que reinava nos lares e fez o fim se tornar belo como última tentativa de seu amansamento, perde lugar no imaginário ao entrar no campo emocionalmente estéril e racional dos hospitais com a morte cada vez mais feia. Porém, ganha um novo contorno, que é a distanásia como sinal de amor profundo e as medidas para esconder

da pessoa doente seu real estado, minando para o morrente sua dignidade de preparar-se para seu próprio fim. E caso a pessoa descubra, ela se torna cúmplice da família para não desapontar o amor do outro, completa Ariès (2016).

Este cenário fez a noção do morrer, que pouco havia se alterado em milênios, virar de ponta-cabeça, pois a boa morte no leito administrada agora se torna penosa e a morte sem avisos um desejo de paz. A boa morte e a morte ruim inverteram seus papéis. Contudo, em meio ao repugnante do corpo se despedindo de suas funções vitais e ao ambiente estéril de luzes frias, luvas e máscaras de proteção do hospital, aparece um drama que comove, que fomenta não apenas terror, mas também simpatia pelo sofrimento alheio. Algo perceptível na literatura e filmografia sobre drama médico, como *Grey's Antomony* (2005-presente) nos Estados Unidos, *Sob Pressão* (2017- presente) no Brasil ou *Mumbai Diaries 26/11* (2021-presente) na Índia.

Quando a pessoa de fato falece, os sobreviventes têm a experiência de outra forma de interdição da morte no que tange ao controle do luto. A pessoa enlutada passa a ser autorizada pelos convivas a demonstrar suas emoções de maneira cada vez mais moderada e por menos tempo. Falar da perda, dos mortos, se emocionar com as memórias e experienciar a tristeza, causa desconforto na sociedade que preza por alegria, bem-estar e sucesso. Um sintoma advindo da banalização da mortalidade com as grandes guerras do século XX, e grandes epidemias como a gripe espanhola e a AIDS. Entretanto, não só disso, como aponta a pesquisadora Casellato (2018), vem também da falta de empatia crescente que se observa nas relações sociais atuais, impulsionadas por uma constante ansiedade de seguir adiante, de retomar o controle e defender-se do sofrimento psicológico normal e inevitável da morte.

Portanto, é um sintoma que tem suas raízes cravadas nas entranhas da estrutura neoliberal do mundo cosmopolita que fez a sociedade mais um aglomerado de indivíduos atomizados e automatizados do que uma comunidade baseada na solidariedade coletiva. Os cosmopolitas vivem como numa máquina que não para e não pode parar, as engrenagens do sistema continuam a mover com ou sem determinados membros, pois todos são substituíveis. Além disso, para substanciar esta indiferença, a cultura acredita ter vencido a natureza selvagem que agora foi domada pela tecnologia e medicina. Com a natureza humanizada, o último reduto do mal, a civilização, também o haveria expurgado com seu intrincado sistema de leis e regras de constrangimentos e controle, com a vigilância e punição que Foucault analisa. A sociedade fundamentada na ciência, para acabar com o sofrimento físico das doenças, e na moralidade política, que organizaria um mundo de paz, conduziria a humanidade à felicidade e eliminaria o mal da civilização moderna. Isso resulta em um estado no qual sofrer pela perda de alguém,

é um atentado ao funcionamento da máquina imparável da sociedade e, com isso, um ferimento ao pacto da crença de que o sistema teria conquistado a natureza selvagem da morte. “Estamos convencidos de que a manifestação pública do luto, e também a sua expressão privada muito insistente e longa, é de natureza mórbida. A crise de lágrimas transforma-se em crise de nervos. O luto é uma doença. Aquele que o demonstra prova fraqueza de caráter” (Ariès, 2016, p. 782).

Não deveria ser encarado como fraqueza manter nas páginas da vida o ente querido que foi e sempre continuará representando parte do que foi a biografia dos indivíduos por ele tocados. Rememorar os mortos é ser visitado por uma sobrevivência que alterna entre tristeza e alegria na qual mesmo nos céticos, ressalta um senso de espera no anseio de um reencontro. São dilemas que não passam sem manifestações na cultura de massa em músicas, livros, filmes e séries de televisão. No caso de canções, é interessante notar que nem sempre o tema vem explícito na letra, podendo ser uma música melancólica ou alegre que seja sobre a perda de um amor, contudo, nos clipes, principalmente, junto a declarações dos artistas, fica claro que se trata do luto por uma pessoa amada, um familiar, um irmão etc. É o caso, por exemplo, da emocionante “O Anjo mais Velho” (2019), do Teatro Mágico, escrita pelo vocalista após perder o irmão; ou de “*Beloved*” (2019), de Mumford & Sons, uma saudosista canção composta pelo vocalista para lidar com a morte da avó (figura 99), ou, ainda “*Eyes Closed*” (2023), de Ed Sheeran, sobre o luto difícil pela morte de um amigo próximo. Também em um espírito mais animado, como o desta última, a banda inglesa Bastille lançou “*Good Grief*” (2016), não sobre um luto específico, mas sobre os estágios de convívio da perda e seus altos e baixos confusos. Um verso desta música, inclusive, compreende o título desta pesquisa, “Em meus pensamentos você está tão longe” e figura no topo da lista das músicas que os *millenials* desejam que toquem em seus funerais, segundo pesquisa de uma companhia de seguro de vida britânica (2020). Outro ponto interessante é que no *YouTube*, os clipes dessas músicas não só têm milhares de visualizações quanto relatos de pessoas se identificando e falando de suas perdas nos comentários.

FIGURA 99 - Frame do clipe de *Beloved*, de Mumford & Sons, 2019

Fonte: YouTube.

Decerto um fenômeno contemporâneo, não apenas os artistas criarem suas músicas e clipes musicais sobre o tema complicado, mas também se criar uma comunidade de pessoas trocando afetos e desabafos sobre suas próprias lembranças. O tema transborda também em filmes e séries de televisão nos quais toda a trama gira em torno da superação de uma morte. É o caso de *Up*: *altas aventuras* (2009), animação na qual acompanha-se a saga de um idoso que queria cumprir o sonho da esposa falecida; e *Três Anúncios para um Crime* (2017), no qual uma mãe enlutada, inconformada com o descaso da polícia em resolver o assassinato de sua filha, causa problemas na cidade afrontando a polícia com três outdoors. No caso de séries, pode-se citar casos emblemáticos de sucesso recente: *Fleabag* (2016-2019), trama na qual a protagonista tenta processar o luto pela mãe (figura 100) e pela melhor amiga, carregando a culpa de seu suicídio; *WandaVision* (2021) em que no meio de uma grande franquia cinematográfica de heróis de quadrinhos, a feiticeira protagonista cria outra realidade e manipula toda uma cidade para acreditar que o seu amado está vivo ainda e não lidar com sua perda; e, por fim, e mais recente, a série *Servant* (2019-2023), em que uma mãe que não aceita a morte de seu bebê, acredita que o boneco que está no berço é o filho real e quando uma babá chega, o boneco cria vida e todos os problemas da família se asseveram no que tange a saúde mental desta mãe, com a nova situação face ao perigo desta ser desfeita e gerar um novo colapso. Os exemplos vão do bem-humorado ao sentimentalmente dolorido, do drama real até ao macabro e sobrenatural, no entanto, o controle do luto encontra válvulas de escape nos produtos culturais.

FIGURA 100 - Frame de *Fleabag*, temporada 1, episódio 3, 2016

Fonte: PrimeVideo.

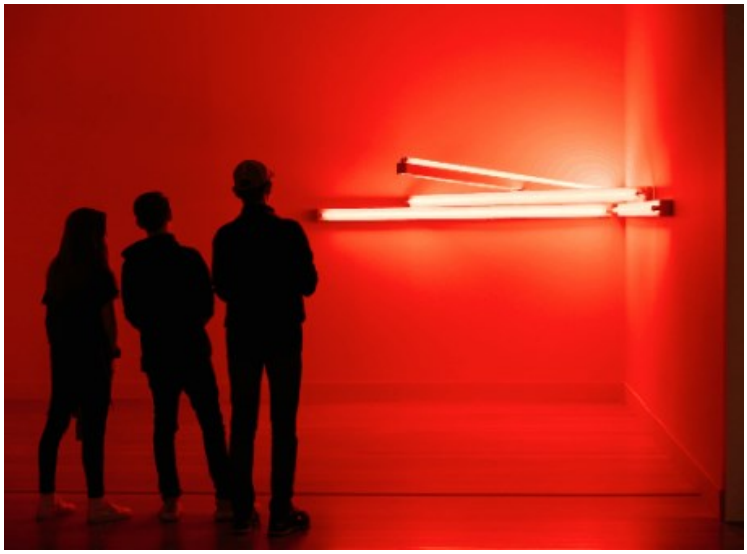
A cena da figura 100 se conecta com outro sintoma atual. Na cena, a protagonista julga o luto emocionado e choroso de um homem idoso no cemitério, dizendo que ele faz uma performance de tristeza em túmulos diferentes a cada dia. Então, sua irmã questiona como ela sabe disso, se ela ia ao cemitério todos os dias para ver o túmulo da mãe como estava no começo da cena. Porém, a pergunta fica sem resposta clara, visto o desconforto de falar sobre a morte e aquele lugar dos mortos. O cemitério que alguns séculos atrás funcionavam quase como uma praça pública com movimento diário de pessoas, hoje se tornou local deserto e de uma contemplação um tanto vazia. Isso acontece, uma vez que o individualismo burguês que estruturou as cidades, se tornou o padrão no mundo cosmopolita. Como alude Elias (2001), aí se encontra um dos problemas mais gerais de nossa época, a incapacidade de ajuda e afeição aos moribundos e enlutados, é exatamente porque a morte do outro é uma lembrança de nossa própria morte. E não há nada mais valioso do que a própria vida para a ter ameaçada pela lembrança de seu fim incitado pelo sofrimento alheio. “As fórmulas rituais da velha sociedade, [...] soam caducas e pouco sinceras para muitos jovens; novos rituais que reflitam o padrão corrente dos sentimentos e comportamentos, que poderiam tornar a tarefa mais fácil, ainda não existem.” (Elias, 2001, p. 32). As frases convencionais e rituais do luto causam certo constrangimento, pois os rituais estão desaparecendo da sociedade atual. O encanto coletivo dos rituais requer envolvimento formal de todos os envolvidos e não é compatível com a visão de que a maioria das pessoas dos países desenvolvidos tem de si mesma, como independente, diferente, e, portanto, separada em seu modo de agir do restante. “Ritual se tornou uma palavra escabrosa, uma expressão para o conformismo vazio; somos testemunhas de uma revolta geral

contra todo tipo de formalismo, contra a “forma em geral". (Douglas, 1974, p. 11 apud Han, 2022, p.17)

Uma sociedade narcísica e autocentrada desenvolveu uma hostilidade à forma estruturante em sua repetição criadora de símbolos de união e totalidade. Pode-se ver esta aversão não apenas no que tange o traquejo social, mas também no vasto campo das artes, cada vez mais ávidas ao hibridismo e desejando anular bordas pré-existentes. Desde as grandes vanguardas do começo do século XX, as artes como um todo têm rejeitado antigos formatos de arte como a pintura bidimensional e figurativa; as esculturas de pedras e metais nobres; as gravuras e desenhos manuais. As artes foram incorporando os novos meios de produção sensorial que o sistema industrial e econômico criava e difundia, foram abraçadas a fotografia, o cinema, o vídeo, produtos industrializados, objetos do cotidiano e mais recentemente o que os softwares de computador são capazes de fazer.

É o caso de obras como a de Dan Flavin, de 1966, chamada *Monument 4 for Those who have been killed in ambush (To P.K. who reminded me about death)*. Ela consiste em quatro lâmpadas fluorescente vermelhas, dispostas “flutuando” num canto da sala, formando um triangulo cortado pela última lâmpada (figura 101). São a única fonte de luz da sala, inundando o ambiente em vermelho. Se trata de um monumento para soldados que foram mortos em uma emboscada. Ele coloca luzes vibrantes encurraladas contra a parede, uma metáfora visual simples e potente com o contexto e reforçada pela cor vermelha. Esta cor que é talvez uma das mais fortes e impactantes, de significados contraditórios imbricados na nossa cultura e que se encaixam para construção deste ambiente etéreo. Vermelho pode ser a cor do sangue dos soldados mortos, do perigo inerente da guerra, da violência e o pedido de parada da vida como num sinal de trânsito; mas também carrega todo o símbolo do amor, do fogo das vidas que se foram. Ele materializa a reflexão do fim da vida destes homens de uma forma desmaterializada que é a luz usando produtos industriais recentes. Não encaixando esta obra nas ideias pregressas do que seria uma escultura clássica.

FIGURA 101 - *Monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death*), de Dan Flavin, Nova York, 1966



Fonte: *The New York Times*.

Outro exemplo deste crescente hibridismo é o jogo de arte *Graveyard*, 2008, desenvolvido pelo casal Auriea Harvey e Michael Samyn. Se trata de um videogame que reage diferente de acordo com a interação do *interator*. Nele, o jogador se encontra na pele de uma idosa que visita um cemitério (figura 102). Nesta visita a idosa pode ser forçada a um rápido passeio, contudo requer uma paciência para meditação necessária de acompanhar sem pressa os passos difíceis até a idosa sentar-se em um banco, ouvir uma música e uma poesia sobre a efemeridade da vida, até que ela faleça ali mesmo. Experiência aparentemente banal que parece ser inalcançável interagindo com este jogo em casa, no computador ou *tablet*, devido a ansiedade atual e urgência dos meios digitais em passar para o próximo conteúdo. Talvez, de fato, apenas na sacralidade secular da galeria de arte, como foi o caso desta obra exposta no CCBB em 2022, se alcance o final do jogo, que ao contrário de outros, culmina na morte da protagonista depois de uma demorada meditação sobre a vida.

FIGURA 102 - Frame de *Graveyard,* de Auriea Harvey e Michael Samyn, Bélgica, 2008

Fonte: Tales of Tales.

Há uma derrocada dos rituais que são sentimentos vividos em comunidade para abater a perda convocando um encerramento para os vivos através da pausa contemplativa. No seu lugar proliferam afetos e emoções efêmeras de cunho individual. Cada um que lide de sua forma única em foro íntimo longe do coletivo. O mundo neoliberal não encontra lugar para a pausa contemplativa de uma dimensão espiritual da vida. "A esse respeito, religião também é diametralmente oposta ao capitalismo. O capitalismo não gosta do silêncio. O silêncio seria o ponto zero da produção, na era pós-industrial" (Han, 2022, p. 76).

O que leva a uma outra problemática advinda desta situação. Junto da interdição da morte e o controle do luto tem-se desmoronado uma das grandes casas que abrigavam os enlutados no seu processo, a religiosidade e suas crenças no pós vida. Durante a maior parte da história humana, e até hoje para diversos povos a dimensão espiritual da vida, geralmente ao redor de alguma religiosidade, fundamentava as noções, comportamentos e expectativas ao redor da morte. Pois esta dimensão que respondia perguntas como: de onde viemos, porque estamos aqui e para onde vamos após a morte. Contudo, o mundo cosmopolita ignora cada vez mais este lado em favor da dimensão fisiológica da existência. O ceticismo nunca esteve tão forte no ocidente e é ora causa ora sintoma de alguns entraves contemporâneos no campo do morrer. Sem o pós vida, o nada não é capaz de trazer paz a maioria de quem morre e nem conforto para os que continuam vivos, pode-se dizer que em certa medida o mistério do além-túmulo, provido pelas mais diversas crenças, tem mais espaço para o abrigar em si esforços de alento à vida e criação de sentido na morte. O nada parece incitar mais a um niilismo extremo, onde a vida não tem sentido e a morte importaria menos ainda.

> A crítica racional tende, pois, a partir do "deus dos filósofos" ou do materialismo universal, a pôr em causa a imortalidade da alma, a dissolvê-la, até colocar por fim o

> homem perante a morte nua e crua. Assim, nas civilizações evoluídas, urbanizadas, caracterizadas por uma economia complexa de tendências capitalistas, os progressos da individualidade abrem três perspectivas novas à morte. Por um lado, a salvação pessoal, o deus que salva concretamente da morte e dá ao indivíduo a imortalidade do seu ser total, por outro lado, a salvação cósmica onde quer a alma, quer o espírito humano podem esperar encontrar uma espécie de imortalidade na fusão com a divindade cósmica, e finalmente o ceticismo, o ateísmo. (MORIN, 1988, p. 177)

Contudo, em nenhuma civilização atual uma das três perspectivas triunfou soberana perante as demais. Não há uma sociedade completamente cética, em que o nada é única resposta apesar desta perspectiva ser hoje muito forte, nem tem lugar mais para uma sociedade toda teísta baseada na salvação pessoal como imperou durante séculos, devido às falhas históricas condenáveis e dificuldades destas instituições religiosas progredirem com o restante da sociedade em alguns aspectos. O diferencial do momento atual é que frente ao avanço do ceticismo, ao invés de haver novas posturas, alguns setores religiosos recrudesceram para bases mais fundamentalistas e extremistas de sua fé. Um refluxo cultural que tem se demonstrado perigoso para a vida de muitas pessoas, principalmente de minorias e não praticantes da mesma crença, além de danoso às próprias bases democráticas de alguns países.

O materialismo universal, como coloca Morin, embasado pela ciência que domina o cotidiano contemporâneo é alimentado diariamente pelo consumismo desenfreado que o capitalismo propicia. Se a vida é só uma, se isso é tudo que se tem acesso, porque não aproveitar, consumir, gastar tudo que se pode e o que não pode? Desta forma, mesmo entre os teístas o além-túmulo fica mais pobre, menos definido e importante uma vez que está muito contaminado pelo materialismo. A magia e encanto tão presente no início das artes, em sua ligação com outras dimensões da vida, vai se perdendo. O sistema vai desencantando a cultura e seus objetos.

> O exterior encantado é substituído pelo interior verdadeiro, o significante mágico pelo significado profano. No lugar de formas que coagem e corrompem, aparecem conteúdos discursivos. A magia cede à transparência. O imperativo da transparência desenvolve uma hostilidade à forma. A arte se torna transparente em relação ao seu significado. Não seduz mais. O invólucro mágico é retirado. As formas não dizem mais por si mesmas. (HAN, 2022, p. 44)

Hoje é mais comum nas galerias de arte contemporânea que as pessoas passem por várias obras que não transmitem em si próprias as ideias a elas vinculadas. Às vezes são simples e minimalistas, outras vezes extremamente complexas em estrutura, ora belas e delicadas, ora tão feias e abjetas, algumas tão estranhas para o público e outras tão cotidianas. Porém, apenas quando o texto, o discurso, entra em cena que se desvenda as obliquas obras. Na pesquisa sobre arte contemporânea que refletia sobre a finitude humana foi inusitado perceber esta tendência, pois em várias ocasiões as obras a primeiro olhar pareciam descoladas do assunto, porém lendo sobre a obra e atravessando os seus véus, vislumbrava-se lá o toque da morte. Han, fala de

transparência, porém é muito opaco o véu sobre as formas na arte atual, o texto que as tornam límpidas. Entretanto, o desencanto é verídico. O ocidente hoje trata da morte em grande parte por vieses fisiológicos, políticos, até ecológicos, mas o lugar do mágico, do mitológico, do espiritual parece legado hoje, em grande parte, aos povos racializados entre os quais a ciência não imperou. As populações negras, indígenas americanas e asiáticas, que não desistiram de suas crenças no além-túmulo que mantém o encantamento no mundo da arte, salvo alguns artistas ocidentais que ainda trabalham com o tema. Poderá notar melhor este fenômeno no próximo capítulo.

Apesar de toda esta guerra cultural no imaginário do morrer atual radicalmente desencantado, como sempre, a morte acha suas brechas. Existem na cultura de massa do século XXI diversos exemplos de obras visuais, sonoras e literárias que abordam a mortalidade por uma lente de personagens antes céticos que embarcam numa grande descoberta de algo além. Ou obras que tentam resgatar uma dimensão transcendental da vida e da morte à luz do grande público, no grande espetáculo das mídias cosmopolitas, refletindo assim, como ressaltou Morin, os dois maiores arcabouços de crenças.

Os exemplos começam pelos campos combinados da música e cinema com o filme conceitual, *Black is King* (2020) de Beyoncé produzido como visual para o álbum *The Lion King: The Gift* (2019). O álbum foi escrito junto da participação da cantora no *remake* de *Rei Leão* da Disney, porém as músicas e o filme que as acompanha estão mais preocupados com contar uma história simbólica de toda a diáspora africana e sua reconexão com os ancestrais. É contada a trajetória de um príncipe africano que começa no plano espiritual, durante a vida perde seu pai e é exilado, mas é guiado por espíritos ancestrais durante toda a jornada para reclamar seu trono de direito. No fim, novamente no plano dos espíritos, há um reencontro do príncipe com seu pai que lhe dá forças para tomar o reino de volta e os ancestrais lhe concedem um filho. Através das lentes do afro futurismo Beyoncé cria uma obra visual e musical que abraça a espiritualidade africana e a resgata para as novas gerações desconectadas pela diáspora de uma nova forma. Como pode-se notar na figura 103, com uma das várias representações no filme das entidades espirituais.

FIGURA 103 - Entidades em *Black is King*, de Beyoncé, 2020

Fonte: Disney+.

Ainda no campo da música tem-se dois exemplos recentes com aproximações bem diferentes. Depois do sucesso estrondoso do álbum *After Hours* (2020), com um arco narrativo por todos os clipes de um homem machucado, morto e até ressucitado, o canadense The Weeknd volta em 2022 com o álbum *Dawn FM* (2022) como uma espécie de continuação. Só que agora o álbum seria uma rádio, 103.5 Dawn FM que toca em um carro no purgatório a caminho de um desfecho de um pós vida. Há várias referências às dúvidas do eu-lírico sobre como proceder e no que acreditar uma vez que este é bem cético e parece querer apenas o vazio. Nos clipes musicais que ilustram esta jornada vê-se um além tumultuado, cheio de pessoas atormentadas, até monstruosas que, porém, prosseguem a curtir uma grande festa. Os mortos dançando é um mote que sobrevive através dos tempos de formas diferentes assim como a sensualidade da massa de "corpos" espirituais envoltos em prazer e dor na morte, como se vê na figura 104.

FIGURA 104 - Frame do clipe de *Gasoline*, de The Weeknd, 2022

Fonte: YouTube.

Outro caso é do irlandês, Hozier, com seu álbum *Unreal Unearth* (2023) que se inspira na obra clássica *O inferno*, de Dante Alighieri do século XIII. O eu lírico do álbum atravessa não necessariamente o Inferno e seus nove círculos como no poema original, mas círculos de experiências e reflexões sobre perda, morte, escuridão, finitude tanto de vidas quanto de relacionamentos. Os dois primeiros clipes divulgados contavam com uma espécie de teatro sobre as guerras e o outro sobre aceitar a morte no leito de cirurgia. Mas aqui, volta-se para o clipe da música De Selby (Part 2) no qual o personagem retratado encontra-se num loop temporal de sua própria morte digna de uma das alegorias de Dante para uma experiência no Inferno, ou devido a banalidade do cenário, de um Purgatório. O personagem está preso numa realidade onde ele acaba se matando e volta no começo do dia para reviver o mesmo momento, achando seu outro eu que deseja destruir, como na figura 105.

FIGURA 105 - Frame do clipe *De Selby (Part 2)*, de Hozier, 2023

Fonte: YouTube

No cinema, o tema da sobrevivência do espírito à morte do corpo é ainda mais frequente, tendo vários casos de aparição de fantasmas, concepções de estados de pós-vida mais ou menos pacíficos e representações diversas de mundos dos mortos e seus problemas, sendo prevalente como tema nos gêneros de terror e fantasia. Porém, é interessante ressaltar não um dos casos comuns, mas um dos pontos fora da curva nestas representações, como é o filme *Sombras da Vida* (2017). Logo no início da trama, uma esposa que vive numa pequena casa perde o marido se despede dele no hospital e vai para casa. O marido, como numa alegoria infantil do fantasma de lençol, se levanta da maca, e, em vez de seguir para a luz no fim do túnel, outra metáfora comum do imaginário do morrer ocidental, ele volta para casa, figura 106. Depois disso se desenrola uma experimentação surrealista da aceitação do próprio morto em forma de fantasma com o decorrer do tempo e sua insistência em continuar no plano dos vivos.

FIGURA 106 - Frame de *Sombras da Vida*, de David Lowery, Estados Unidos, 2017

Fonte: PrimeVideo.

No campo das séries de televisão não é diferente, com sua profusão de casas assombradas, e espíritos que se recusam a desapegar de onde viviam e atormentando os que agora lá vivem. Essas são premissas de séries de sucesso como *American Horror Story: Murder House* (2011), e *A Maldição da Residência Hill* (2018). Mas, ressalta-se aqui o caso diferente de um show baseado num obra literária infanto-juvenil de prestígio, *Fronteiras do Universo*, de Phillip Pullman. A série *His Dark Materials* (2019-2022), além de se tratar de um grande tratado filosófico sobre a alma e o embate entre fé e razão, tem uma parte dedicada inteiramente a falar dos mortos. A protagonista, Lyra, desce ao mundo dos mortos na esperança de pedir desculpa ao seu melhor amigo. Porém, o fato de ainda estar viva lhe causa dificuldades naquele domínio tão diferente que torna todo e qualquer ser vivo impotente. Quando entra no mundo dos mortos, percebe o quão triste é aquele lugar. É interessante notar o quanto o materialismo molda o além fantasioso dessas produções, onde o que importa é o mundo dos vivos e o outro lado, quando existe, se trata de um local vazio de sentido. Tanto que na história, Lyra queria libertar as almas sofredoras, fazendo-as deixar de existir individualmente se unindo à Natureza, como um símbolo de Paraíso, como visto na figura 107. Outra série aclamada transformou o pós vida em material de comédia, *The Good Place* (2016-2020). Nesta sitcom, a protagonista cheia de defeitos e ciente deles se vê na vida após a morte no Bom Lugar, sendo tratada como outra pessoa. Então, ela esconde o erro de ter sido mandada para o Bom Lugar, mas no decorrer da série se descobre que todos ali estavam, na verdade, no Lugar Ruim. No fim, eles também abraçam a não-existência, depois de algumas temporadas passando pelos mais variados estados no mundo dos mortos.

Figura 107 - Frame de *His Dark Materials*, temporada 3, episódio 5, Reino Unido, 2022

Fonte: YouTube.

Voltando para os dilemas palpáveis que não dependem da crença, apenas da vivência, é preciso voltar a falar sobre um tema discutido no capítulo 1, que ganha uma força implacável na Idade Cosmopolita, a negação da velhice. Envelhecer se torna um grande problema nas cidades com o passar dos séculos, devido à queda de saúde do idoso e sua maior dependência dos outros, contudo, a questão se assevera atualmente devido ao maior número de pessoas que tem chegado à idade avançada. Num mundo em que a maioria das pessoas vive mais tempo e vive sob a mentalidade ansiosa do consumo, das tendências e do novo, imposta pelo neoliberalismo, o envelhecimento ganha novos contornos e expectativas. Se esta fase final da vida antes da morte está maior, era esperado conseguir transformá-la em algo mais próximo da juventude vibrante do que da decrepitude no leito. Além disso, envelhecer faz com que a morte comece muito antes, ainda em vida, à medida que as pessoas que tem a saúde decaída vão sendo isoladas do restante da sociedade, tanto por razões próprias quanto razões dos outros que não querem lidar com os problemas desses. Elias (2001, p. 8) coloca que "isso é o mais difícil – o isolamento tácito dos velhos e dos moribundos da comunidade dos vivos, o gradual esfriamento de suas relações com pessoas a que eram afeiçoados, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança." Dessa forma, envelhecer vai se tornando uma experiência negativa que deve ser evitada ou no mínimo adiada tanto quanto possível.

Nesse contexto, ninguém quer aparentar estar avançando no tempo, se este é sinal do fim. O desejo atual de homens e mulheres é congelar seu corpo no tempo com feições joviais e corpos saudáveis e torneados, algo parecido com o que vemos nas idealizações da arte dos santos de outrora. Hoje se discute em quase todos os veículos de mídia de forma incessante, métodos mais ou menos científicos para prolongar a vida e juventude e adiar a morte por

consequência. “O sonho do elixir da vida e da fonte da juventude é muito antigo, mas só assumiu uma forma científica – ou pseudocientífica – em nossos dias.” (Elias, 2001, p. 56)

Nesse contexto entram os cremes, os preenchimentos faciais, as cirurgias plásticas, os alimentos milagrosos, as dietas insanas, os treinos excruciantes e toda gama de outras tecnologias que vêm sendo disseminadas, primeiramente pelos bilionários e famosos, e com o tempo vão sendo popularizados e democratizados. A terceira idade, hoje não parece ser mais “um pé na cova” como antigamente, uma boa parte das pessoas que hoje entra na casa dos 60 anos continua ativa e jovial. Se o materialismo atual deseja o fim das elucubrações de uma vida eterna além desta, cria uma mentalidade de desejar a eternidade na vida que se tem, no corpo que possui ou na prolongação deste.

> Separar a vida da morte, o que é constitutivo para a economia capitalista, cria a vida *morta-viva, a morte-em-vida*. O capitalismo gera um impulso de morte paradoxal, pois leva a vida à morte para que a vida viva. A sua aspiração à vida imortal é mortal. Zumbis de botox, fitness ou de desempenho são aparências da vida morta-viva. Ao morto-vivo falta vivacidade. Apenas a vida que incorpora a morte em si é realmente viva. A histeria da saúde é a aparência biopolítica do próprio capitalismo (HAN, 2021, p. 20-21).

A imortalidade às custas da própria vida é mais uma contradição da cultura de morte que o capitalismo engendra, o que se casa com algumas figuras muito presentes na cultura de massa dos últimos tempos, figuras que são uma afronta à finitude, sendo criaturas que vivem mesmo depois de mortos, ou que são virtualmente impossíveis de se matar. Representantes fantásticos de uma cultura que preza a vitória do corpo acima de tudo, são as figuras dos vampiros e zumbis, por exemplo. Apesar de nenhuma das duas lendas serem novas, elas reverberam muitos anseios, valores ou medos contemporâneos e vem daí o seu sucesso.

Os vampiros são um caso interessante por serem seres mortos que ainda vivem, sugando sangue das vítimas, e, assim, nunca morrerão de verdade. Cada época e localidade criaram métodos para matar definitivamente os vampiros: o sol, a prata, decapitação, estaca no coração. Contudo, eles demonstram não envelhecer e são em grande parte retratados como ricos, belos e sensuais. As lendas correm desde a Antiguidade, mas as encarnações mais modernas do mito apreciado hoje datam da literatura gótica europeia dos séculos XVIII e XIX: *Des Vampyr* (1748), de Heinrich August Ossenfelder, no qual ele seduz uma donzela; *The Vampyre* (1819) de John Polidori, com um vampiro aristocrata que seduz moças para sugar seu sangue; e *Dracula* (1897) de Bram Stoker, que introduz outro nobre e rico vampiro e vampiras fatais e sedutoras; são todos bons exemplos das características de fascínio destas criaturas, Eros e Tânatos reunidos.

No século XX estas criaturas entraram também no cinema com clássicos como *Nosferatu* (1922) e *Drácula* (1931). Contudo, na literatura e no cinema, aconteceu uma virada nos anos 1970 com os livros de Anne Rice. A autora apresentou ao mundo vampiros taciturnos que odiavam a si mesmos e brigavam entre si como os humanos (Eldridge, 2023). Quando seu livro se torna filme, *Entrevista com o Vampiro*, em 1994 (figura 108), traz para a cinema mundial os vampiros interpretados por galãs de Hollywood num apelo trágico da imortalidade bela e moralmente questionável. Com isso reviveu a literatura de vampiros que entra no século XXI fortemente, com mais filmes, séries e livros que foram de grande sucesso mundial.

FIGURA 108 - Frame de *Entrevista como Vampiro*, de Neil Jordan, Estados Unidos, 1994

Fonte: PrimeVideo

O zumbi é outra criatura que dialoga com a noção de imortalidade morta-viva que impera no presente, uma vez que ele próprio é um morto que sobrevive à decomposição final e passa a consumir a vida de outros vivos. Porém é uma imagem que nasceu há muitos séculos. Na África Ocidental a palavra *ndzumbi* significa "cadáver" do idioma mitsogo, do Gabão, e *nzambi* quer dizer "espírito de um morto" em quicongo, língua falada no antigo Reino do Kongo e hoje uma língua nacional em Angola. Os primeiros registros de uso da palavra para descrever um morto reanimado na mídia ocidental foi no século XIX, falando sobre práticas religiosas do vodu no Haiti. Boatos e relatos de feiticeiros negros capazes de ressuscitar com magia um morto para se servir dele como desejar vinham da primeira colônia escravagista que conseguiu independência através de uma revolução dos negros escravizados contra os senhores. Era de interesse das potências europeias a demonização e disseminação da ideia desta república negra ser lar de violências, superstições e local onde a morte reinava de maneiras diferentes.

Luckhusrt (2015) argumenta que “o zumbi, de fato, é o resultado lógico de ser um escravo: alguém sem vontade própria, sem nome e preso em uma espécie de morte em vida”. Logo, a propaganda negativa dos poderes mágicos dos haitianos que se disseminou

internacionalmente não se afasta muito de uma maquiagem sobrenatural para o processo desumano que as próprias potências civilizadas estavam colocando em prática com os corpos negros nas Américas. No cinema, essa propaganda começa com *White Zombie* (1932), com diversas explicações para aos americanos sobre as superstições caribenhas, durante o final da ocupação dos Estados Unidos no Haiti. Os zumbis no cinema só iam ser desgarrados da ideia haitiana e se tornar uma personagem mais universal, independente de raça ou credo, a partir de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George Romero, figura 109.

FIGURA 109 - Frame de *A Noite do Mortos-Vivos*, de George Romero, Estados Unidos, 1968

Fonte: Telecine.

Desde então, cada década traz seus grandes filmes e depois séries de televisão sobre o assunto com outros comentários sociais, contudo, a ideia dos mortos-vivos surge não mais de magia, mas de experimentos científicos de governos ou vírus contagiosos que começam uma epidemia. Os zumbis passam a ser uma figura de escape do medo contemporâneo de algo que fizesse o mundo parar, com risco de contagiar a todos e tornar o povo uma massa sem pensamento apenas em busca de sobrevivência. Não que esse medo seja infundado, sendo muito bem embasado no que já acontece na sociedade cosmopolita sob o domínio do capital.

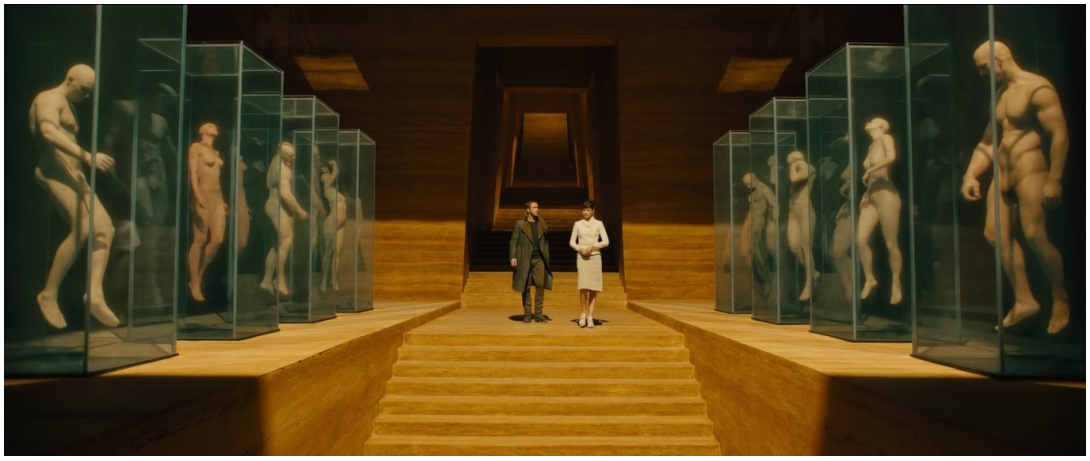
Outra forma de imortalidade é ainda mais recente e baseia-se nos novos desejos, que poderiam se dizer quase religiosos do dataísmo, uma ideologia que emerge do *big data,* da inteligência artificial e da revolução de informação da internet, que tem nos dados e o fluxo de informações a fonte suprema de valor. É compreensível que com o avanço crescente do poder computacional e a dependência humana de suas ferramentas, a tecnologia passe a ser seara de especulações de como vencer a última barreira humana, como deixar de ser criatura e passar a ser um criador onipotente.

> Em sua aspiração pela vida imortal, o capitalismo faz surgir necrópoles, espaços antissépticos da morte, purificados de sons e cheiros humanos. Os processos da vida se transformam em procedimentos maquinais. [...] O pensamento se faz cálculo. Lembranças vivas são substituídas por memória maquinal. Apenas os mortos se lembram de tudo. Fazenda de servidores são um lugar da morte. (HAN, 2021, p. 21)

Saindo da fantasia para falar da ficção científica, nas últimas décadas, esta tem discutido muito sobre a imortalidade maquinal através dos robôs ou da digitalização da vida humana. É interessante ver como o conceito de humanos artificias, potencialmente imortais, do século XX, foi ganhando contornos mais nítidos à medida que os sonhos do dataísmo foram se estabelecendo no XXI. Esta evolução é perceptível dentro, por exemplo, de uma única franquia, como é o caso dos filmes *Blade Runner – O caçador de Androides* (1982) e *Blade Runner 2049* (2017). No primeiro longa-metragem, de 1982, foi introduzida a ideia de que naquele futuro do longínquo ano de 2019 haveria replicantes, seres artificiais criados por empresas científicas, como uma mistura de orgânico e tecnológico. A fabricação de animais começa pelo fato de a maioria das espécies estar à beira da extinção e depois foi estendida esta produção para humanos artificias, com fins utilitários de produzir mão-de-obra escrava. A priori, os replicantes não tinham motivos para serem mortais, porém, no ano de 2009, com um assassinato cometido por um replicante, a próxima geração passou a ser fabricada com uma vida-útil de 4 anos. No momento em que os humanos artificiais se tornam uma fonte de morte para os humanos originais, os primeiros tiveram também que conhecer a morte. Quando a mortalidade entra como regulação dos replicantes é que vários dos problemas acompanhados na trama do primeiro filme surgem. Assim como o oposto do morrer, o nascer se torna uma possibilidade numa replicante experimental.

Contudo, no segundo filme, no mundo de 2049, uma nova geração de replicantes já existe totalmente obediente aos humanos e sem a vida útil datada, pois acredita-se que foram vencidos os perigos anteriores. Como o novo criador de replicantes diz no filme “toda civilização foi construída sobre as costas de mão-de-obra descartável, mas eu só posso fazer um número limitado”. A vida sem fim pré-determinado se torna novamente um bom atributo para os escravos.

FIGURA 110 - Frame de *Blade Runner 2049*, de Denis Villeneuve, Estados Unidos, 2017



Fonte: Netflix.

Outra ficção que têm dois momentos, desta vez, um no cinema e outro na televisão, que demonstra uma evolução no campo da imortalidade maquínica é *Westworld*. Existe o filme *Westworld – Onde ninguém tem alma* (1973) e a série de televisão inspirada no filme, *Westworld* (2016-2022). No filme, a história se passa no futuro de 1983; na série, nos anos de 2050, mas ambos contêm diversas similaridades. Ambas as tramas giram ao redor deste parque, um entretenimento rebuscado e tecnológico no qual o hóspede faz uma imersão em momentos e lugares do passado, com o foco no Velho Oeste americano (origem do nome). Nesse parque, da companhia Delos, todos os anfitriões, todos os animais, todos os seres com que se interage são androides, indescritíveis dos humanos que fazem as narrativas imersivas virarem realidade. Os hóspedes humanos fazem com os robôs o que bem entendem, sendo um lugar onde a moral se esvai, e matar e abusar com requintes de crueldade é a norma. Porém, estes androides que não sabem o que é envelhecer, nem a real passagem do tempo, também não conhecem a morte como fim. Cada vez que são mortos no parque, são reparados, suas memórias apagadas e colocados de volta intactos para recomeçar o seu loop narrativo no parque. Contudo, vários começam a dar defeito lembrando de suas "vidas" passadas e cobrar pelo seu status de ser vivo. Segundo Erich Fromm (1977 apud Han, 2021, p. 22), a necrofilia do capitalismo tem como aspiração "produzir robôs, o que é visto como uma das maiores façanhas do desempenho do espírito técnico, e existem especialistas que nos garantem que se poderá diferenciar com dificuldade os robôs dos seres humanos vivos". Esse é um tema contínuo em *Westworld* e também em *Blade Runner* que levam as implicações sobre a própria conceituação de humanidade e vida. Na figura 111, um frame da série carrega o germe dessa discussão que avança para uma outra dimensão, hoje muito mais teorizada pelos entusiastas de fervor quase religioso do dataísmo. Quando não se pode perceber diferença entre humano e máquina, o

próximo passo é transferir o humano totalmente para a máquina, a fim de que a humanidade seja como sua criatura perpetuamente reparável, passível de *backups* e melhorias e, o mais importante de tudo, virtualmente imortal. Uma vida reificada, imortalidade feita produto comercializável.

FIGURA 111 - Frame do trailer de *Westworld*, de Jonathan Nolan e Lisa Joy, Estados Unidos, 2016

Fonte: YouTube.

É necessário citar a produção audiovisual do Japão, uma das únicas fábricas culturais fora do eixo ocidental com alcance e influência global. Seja nas grandes telas do cinema quanto nas telas de televisão em seriados, a animação japonesa conta com uma legião de histórias complexas apresentando personagens e conceitos ligados à imortalidade. Entretanto, aqui serão adicionados a esta rede de conexões dois exemplos, com interações da ideia de imortalidade via artificialidade com abordagens bem diferentes.

O primeiro filme é *O Fantasma do Futuro* (1995), que brinca com o tema de maneira parecida a dos últimos exemplos ocidentais e que influenciou o grande clássico americano *Matrix* (1999). Baseado no mangá de Masamune Shirow, o filme se passa no Japão de 2029 onde inteligência artificial, ciborgues e terrorismo digital estão num grau bem mais avançado e comum. Humanos são cada vez menos orgânicos e repletos de partes maquínicas, como é o caso da protagonista Major Motoko. Já é um mundo de pessoas tão pouco humanas que a mente é considerada um fantasma naquela concha do corpo. Surge, porém, nesse mundo cibernético, o Mestre das Marionetes, uma inteligência artificial que se torna senciente e se percebe como um humano, ele compara seu código com o DNA e coloca a vida orgânica e artificial no mesmo nível de um conjunto de dados que se autopreserva, sendo uma das bases ideológicas do dataísmo contemporâneo. Contudo, esse ser imortal, poderoso no controle e *hackeamento* de várias pessoas e máquinas, tem um grande desejo: viver a mortalidade de um corpo orgânico e a possibilidade de deixar descendentes. Aqui, se faz o caminho contrário, a máquina quer viver e morrer (figura 112), deseja encontrar o fim e não viver para sempre, quer ser um humano pleno e este é o último fator decisivo para sua experiência.

FIGURA 112 - Frame *de Ghost in the Shell*: O Fantasma do Futuro de Mamoru Oshii, Japão, 1995

Fonte: PrimeVideo.

O outro exemplo japonês é a série animada *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), baseada nos mangás da escritora Hiromu Arakawa. A história não se passa num futuro distante, mas num passado diferente. O país de Amestris vive um século XX, no qual o rádio e os carros parecem ser as maiores inovações tecnológicas para comunicação e transporte, porém há uma avançada tecnologia de próteses mecânicas para reposição de partes do corpo. Contudo, a maior ciência daquele universo se trata da alquimia, que como no passado real foi uma ciência de fundamentos e vontades místicas. Na série, ela não cria algo do nada, sendo necessário uma troca equivalente, havendo um único tabu, que seria a transmutação humana, ou seja, a criação de vida humana e ressureição dos mortos. Os protagonistas na infância, dois irmãos, tentam ressuscitar a mãe, mas essa tentativa termina mal. O mais novo morre e o mais velho tem um encontro com a divindade que o faz entender melhor sobre as limitações de sua ciência. Anos depois, ele se torna um alquimista do Estado, uma espécie de pesquisador e militar do governo que se depara com Homúnculos, seres humanos criados artificialmente e virtualmente imortais, o que gera diversas dúvidas em sua mente científica. No decorrer da trama, o protagonista vai percebendo o quão cruel é sua própria ciência e o sistema de crenças por ela fundamentada, pois a imortalidade de poucos seres artificiais só era possível na troca equivalente de muitas vidas. No passado, o rei de um país queria ser imortal e o misterioso e primeiro homúnculo o promete a façanha (figura113) se o rei sacrificasse todo o seu país. Contudo, esse ser que só conseguia viver em um frasco, fez a transmutação, aquele sacrifício, agir em seu benefício ao invés do rei. Ele realiza os seus desejos naquele momento: ser imortal e humano livre para fazer o que bem entendesse. É interessante notar como a história navega pelos temas da imortalidade via ciência e via o sobrenatural, no artificial e do natural, amarrando os temores e limitações de

uma sociedade materialista que almeja transcendência de novas maneiras, geralmente mundanas.

FIGURA 113 - Frame de *Fullmetal Alchemist Brotherhood*, episódio 40, Japão, 2010

Fonte: Netflix.

Isso leva a outra questão que se asseverou nos tempos atuais que é como enfrentar o tempo. Seja na aceitação da morte do outro expressa no luto, ou na aceitação da morte de si mesmo no desejo de imortalidade, a noção de hoje do tempo atrapalha os processos de conclusão dos quais o morrer é intrínseco. Está nas veias pulsantes do capitalismo neoliberal o problema do tempo, que vem de muitos séculos se tornando um acúmulo do sentimento analisado no capítulo 1, com a burguesia urbana: a necessidade do novo e o descontentamento com o velho. A inovação constante e criatividade inerente no neoliberalismo contraria a lógica da repetição de tradições, da repetição ritual do antigo que estrutura a vida. “Ao tempo falta hoje a estrutura firme. Ele não é uma casa, mas um fluxo volúvel. Desintegra-se em mera sucessão de presentes pontuais. Ele se esvai. Nada lhe dá uma parada [*Halt*]. O tempo que se esvai não é habitável” (Han, 2022, p.11). O tempo enfraquecido de sentido comunitário faz a vida ser um amontoado de tempos presentes pois não se pode criar morada em um tempo que não tem a estabilidade de passados que se repetem no presente. Entre as ruínas do mundo moderno, a contemporaneidade tenta ignorar as sobrevivências ancestrais, ignorar os anciões, ignorar os mortos e cria uma visão puramente aditiva do tempo, que, assim como o capital, deve ser para sempre acumulado para não se perder. O impulso ao acúmulo constante de tempo presente faz com que se perca a capacidade de conclusão tão necessária no morrer.

> A morte pressupõe que a vida seja expressamente encerrada. Caso se retire da vida toda possibilidade de encerramento, este acaba fora de hora. Mesmo a percepção hoje é incapaz de conclusão ou inferência, pois se apressa de uma sensação à outra. Apenas a permanência contemplativa é capaz de concluir, de inferir. Fechar os olhos é um

> emblema da conclusão contemplativa. As imagens e informações que se aglomeram fazem com que seja impossível fechar os olhos. (HAN, 2022, p. 47)

A pausa, o silêncio, o fechar os olhos para contemplar, enfrentar, digerir e aceitar o fim que chegou para o ente querido ou que um dia será o seu próprio. As imagens e as informações que enchem a vida não a farão imortal, a morte é necessária a toda forma de vida que se conhece. As crenças extramundanas de morte-renascimento precisam de encerramento, a pausa de um fim, ainda que momentâneo, para partir para outro tipo de existência e não mais a mesma. Os ciclos arcaicos se repetem, mas seus fins e inícios são ritualizados e, portanto, sacralizados. Um bom exemplo cultural que demonstra bem os ânimos pós-modernos e crentes no que a tecnologia pode fazer para nossa salvação é o episódio "Be Right Back", de 2013, da antologia *Black Mirror* (2011-). Esta é uma série de ficção especulativa que dialoga com os medos e problemas das novas tecnologias. O episódio, em especial, consegue resumir os temas anteriormente analisados do luto, da imortalidade e do não encerramento temporal. Acompanha-se um casal jovem, Martha e Ash, que se mudam para uma nova casa e, no dia seguinte à mudança, o companheiro dela morre num acidente de trânsito. Durante o luto, a viúva é pressionada pela amiga a usar um novo serviço *online* para simular o contato com o falecido. Frente a sua descoberta de gravidez e à inadequação atual ao luto, ela experimenta o serviço. Faz *upload* de todos os dados *online*, de texto, voz e imagem do companheiro e assim surge um Ash virtual com o qual ela podia conversar. Ao invés de superar sua perda, ela se apega ao contato via telefone e, um dia ao danificar o celular, ela se vê em pânico por uma nova perda do amado. Então ela é introduzida à nova fase do serviço, uma versão sintética, um novo corpo com esta inteligência artificial baseada no Ash. O androide que ela leva para casa não é o falecido, logo ela não se adapta a sua obediência e personalidade vazia, lhe faltava humanidade. Porém, Martha não consegue o matar, ou jogar fora (figura 114), mantendo-o preso no sótão, evitando para sempre um fim concreto para sua dor enquanto acumula presentes pontuais que se esvaem em seu pouco significado real.

FIGURA 114 - Frame de *Black Mirror*, temporada 2, episódio 1, Reino Unido, 2013

Fonte: Netflix.

O tempo não é neutro, ele muda de acordo com a relações sociais que o organizam. Vive-se um momento-mundo em que um dito popular dá conta de boa parte da lógica do sistema: tempo é dinheiro. E dinheiro é o item mais desejado por todos e também menos distribuído. Como aponta Kellehear (2016), os poderosos dizem não ter tempo enquanto conseguem criar tempo para outras pessoas, os pobres trabalhadores precisam economizar tempo para cuidar de si, as crianças têm tempo de sobra enquanto os idosos já passaram seu tempo. Não é à toa que, mesmo hoje em que se vive cada vez mais, a efemeridade do tempo e da vida se torna uma retórica do espírito de época, pois face à limitação do tempo de vida, se usufrui prazerosamente de uma parcela baixa deste tempo dependendo do capital que se tenha a disposição. Capital este, principalmente financeiro, mas também racial, de gênero e orientação sexual. O poder sobre da vida e a morte das pessoas acaba se manifestando no controle temporal, que se expressa desde a vigilância dos relógios de ponto até à arbitrariedade de um policial que puxa o gatilho sentenciando o tempo final de uma vida. Historicamente os poderes de destruição e finitude do tempo, nas mitologias, são muito fortes, o que faz o sistema atual querer cooptar a brutalidade do próprio tempo para si.

> Todo poder almeja efetivamente, se não se tornar o próprio tempo, ao menos anexar e colonizar suas propriedades intrínsecas. Em sua abstração, não é traço ínsito ao tempo ser inesgotável, objetivamente incalculável e, acima de tudo o mais, inapropriável? Além de tudo, ele é indestrutível. E talvez seja essa última propriedade, a indestrutibilidade, que fascine o poder em última instância. É por isso que, em sua essência, todo poder aspira a fazer-se tempo ou, pelo menos, a ingerir suas qualidades (MBEMBE, 2022, p. 16).

Ser indestrutível, porém ser capaz de destruir o outro, são características imponentes do tempo que são importantes ao exercício do poder incorporar durante a história. Isso se dá, pois

o poder não é tão imaterial, é construído densamente, com paredes, máquinas, armas e principalmente com corpos humanos. Portanto, para destruir a construção de poder de outrem, é necessária muita força bruta. É necessário um domínio extenso da navalha da morte para suplantar outros poderes e vidas o suficiente estocadas para sobreviver a ataques inimigos.

Seguindo na esteira do pensamento do filósofo camaronês Mbembe, o processo de brutalização do mundo, vem da naturalização do estado de violência e guerra na sociedade, assim como a produção constante de eventos fatais. Esse processo começa na Modernidade com o colonialismo e suas justificativas de exploração, extermínio e escravidão de outros humanos, tendo no seu cerne o racismo. A imagem, ideia e ato de morte de povos racializados foram naturalizados no mundo ocidental e suas colônias. Contudo, este mal que se cravou nas mentalidades não está sozinho, uma vez que no século XX e XXI, outras camadas de selvageria foram adicionadas ao arsenal dos Estados contemporâneos, aumentando, assim, a banalidade da morte na sociedade civil.

Os povos viram no século XX: uma grande guerra na Europa; uma violenta revolução proletária na Rússia; uma outra guerra mundial com ascensão do fascismo na Europa e expansão Japonesa que teve o fim marcado por uma nova arma, a bomba atômica de poder nunca antes imaginado; guerras sangrentas por liberdade e independência em África; guerras e revoluções violentas em vários pontos da Ásia; ditaduras cruéis na América Latina. Além disso, uma longa guerra fria que envolvia grande parte dos países em sua influência e só não escalava (e ainda não escala) para um conflito global devido ao poderio nuclear das grandes potências ser tão grande que alguma investida direta poderia causar um apocalipse nuclear para todos.

Aos teóricos que falavam de fim da história, com o fim da guerra fria e a vitória do neoliberalismo no começo dos anos 1990, erraram em suas previsões. A nova ordem globalizada e capitalista que imperou não trouxe prosperidade e paz para todos. O século XXI começa com um atentado terrorista nos Estados Unidos; segue com guerra americana no oriente médio, a primavera árabe com seus levantes contra ditaduras, guerra na Nigéria, invasão e anexação russa da Crimeia e a corrente Guerra entre Ucrânia e Rússia.

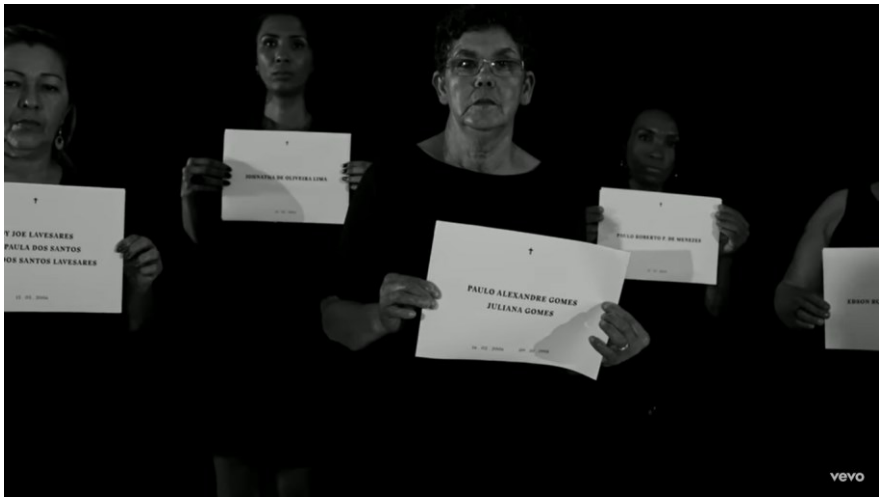
Fora os grandes conflitos entre Estados ou contra Estados, a sociedade civil de vários países tem enfrentado maior vigilância e maiores punições militarizadas contra suas populações principalmente mais pobres. A hostilidade de discurso e de atos do próprio povo uns contra os outros tem aumentado com a polarização política e fundamentalismo religioso. A máxima arcaica de matar ou morrer, volta no seio das civilizações ditas tão avançadas, civilizadas e preocupadas com os direitos humanos. A condição de viver com medo de morrer pois se está

no lugar errado, na hora errada, com a aparência errada e a conta bancária errada se espalha entre os mais pobres do mundo cosmopolita.

> A necropolítica, portanto, instaura-se como a organização necessária do poder em um mundo em que a morte avança implacavelmente sobre a vida. A justificação da morte em nome dos riscos à economia e à segurança torna-se o fundamento ético dessa realidade. Diante disso, a lógica da colônia materializa-se na gestão praticada pelos Estados contemporâneos, especialmente nos países da periferia do capitalismo, em que as antigas práticas coloniais deixaram resquícios (ALMEIDA, 2019, p. 77).

As violências que vão se acumulando da luta travada contra corpos abjetos, pilhas de carnes indesejadas, está se tornando a marca do nosso tempo, coloca Mbembe (2022). A morte sistemática de corpos negros, de povos originários, de dissidentes de gênero e outras minorias se torna manchete com frequência, mas não parece ter o mesmo impacto de tragédia que para um país em luto, se torna uma situação endêmica, triste, porém cotidiana. Contudo, nas várias mídias artísticas o tema não passa despercebido e se tornou extremamente debatido sob várias perspectivas. Na música, por exemplo, existem ritmos reconhecidos pelas denúncias e reflexões sobre a violência periférica, como é o caso do rap e do hip hop, e num contexto mais metropolitano do mundo, o rock, que dialoga com grandes conflitos ocidentais. Grandes nomes nacionais endossam o tema nas músicas, como os Racionais MC's com o emblemático álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) ou, mais recentemente, Emicida, com um clipe emocionante de "Chapa" (2016), que mostra as mães de jovens que foram assassinados pela polícia em São Paulo e que clamam por justiça (figura 115). Também estão na discussão americana grandes clipes como *No Church in The Wild* (2011), de Jay-Z e Kanye West feat. Frank Ocean, e *This is America* (2018), de Childish Gambino (figura 116). Ambos clipes e músicas discutem o lugar selvagem e brutalmente militarizado que é a América no que tange ao controle do povo negro. Também pode-se citar mais exemplos no campo do rock e pop, com inclinação para o ativismo acerca de grandes guerras e conflitos, como nos clipes *This is War* (2011), de Thirty Seconds to Mars, sobre as campanhas militares americanas e *Crushed* (2023), de Imagine Dragons, sobre a guerra na Ucrânia e a visão de um jovem sobrevivente, figura 117.

FIGURA 115 - Frame do clipe *Chapa*, de Emicida, Brasil, 2016



Fonte: YouTube

FIGURA 116 - Frame do clipe *This is America*, de Childish Gambino, Estados Unidos, 2018

Fonte: YouTube

FIGURA 117 - Frame do clipe *Crushed*, de Imagine Dragons, Estados Unidos, 2023

Fonte: YouTube

O tema da brutalidade do sistema na destruição de seres humanos permeia não apenas as narrativas sobre a própria realidade, nos dramas históricos e biografias que fazem sucesso

nas telas de cinema, televisão e literatura. Esse tema contamina as narrativas ficcionais, para qualquer tipo de público, que representam diversos universos de fantasia ou ficção científica que são distopias violentas e Estados cruéis. A brutalidade se manifesta na ficção assim como na realidade através de símbolos de superioridade. O racismo cravou a superioridade de uma raça humana sobre a outra na alma do sistema contemporâneo, mas seus sintomas se manifestam também nas armas usadas para gerar esta letalidade. As guerras antigas proporcionavam um confronto frontal dos opositores, que refletem seu caráter de inimigo, porém em pé de igualdade como num jogo mortal, mas digno e justo. Mas a guerra contemporânea fundada na 2ª Guerra Mundial, com o bombardeio aéreo, os mísseis, a bomba atômica e mais recentemente os drones militares, criam uma assimetria entre os opositores que simbolicamente alteram a intepretação da batalha. Han (2022, p. 120) coloca que "a assimetria do meio de aniquilação induz seu possuidor a uma outra avaliação do opositor. Ela o degrada em criminoso. A superioridade técnica vira superioridade moral." Não é à toa que tanto na ficção quanto na realidade, a polícia que marcha sobre a população civil é militarizada como para uma guerra, armada até os dentes para lutar contra pessoas comuns. A superioridade das armas e poder rebaixa o povo a criminosos e torna justa causa a sua violência.

Pode-se notar tal fenômeno em narrativas que se tornaram grandes momentos culturais no século XXI. Primeiro exemplo, seria voltada para o público infanto-juvenil numa ficção animada do canal Nickelodeon chamada *Avatar, a Lenda de Aang* (2005-2008). Num universo diferente, o mundo é dividido entre quatro grandes povos, Nação do Fogo, Reino da Terra, Nômades do Ar e Tribo da Água, nos quais várias pessoas podem controlar os seus respectivos elementos e apenas uma pessoa por geração, o Avatar, domina todos os quatro e deve ser um diplomata entre os povos mantendo a paz. Porém, o último Avatar desapareceu há 100 anos e a Nação do Fogo começou uma guerra de colonização do restante do mundo. Na animação, sua justa causa de violência se dá devido a sua superioridade técnica, pois o povo do fogo estava passando por uma revolução industrial que os possibilitaram um poderio militar incomparável. Desta forma o governo autoritário da Nação do Fogo se viu na posição de subordinar os outros sob seu poder, fazer um genocídio de toda a população do Ar, querer destruir a fonte do poder da Tribo da Água (figura 118) e explorar todas as riquezas do Reino da Terra.

FIGURA 118 - Frame do episódio O Cerco do Norte, Parte 1 de *Avatar*, *A lenda de Aang*, EUA, 2005

Fonte: Netflix.

Outro exemplo é a aclamada série inspirada nos livros de Margareth Atwood, *The Handmaid's Tale: O conto da Aia* (2017-atual). Nesta ficção especulativa de um futuro para os Estados Unidos, o país foi tomado e dividido por um grupo fundamentalista religioso formando agora o governo totalitário da República de Gileade. Um dos motivos dessa tomada de poder foi a queda de fertilidade das mulheres, gerada, supostamente, pela poluição e por doenças sexualmente transmissíveis. Então, a teonomia protestante altamente militarizada mantém um sistema de castas sociais fortemente baseada em gênero e moralidade. Desta forma, os homens ocupam todos os locais de poder político e de força bélica, garantindo os caminhos corretos e seguros à anterior nação depravada conduzida por erros de mulheres e dissidentes de gênero e sexualidade, como na figura 119. Estes últimos são mortos e as mulheres férteis agora são propriedade do Estado como Aias, obrigadas a gerar filhos para as famílias inférteis dos comandantes do país. É interessante notar a distorção do lugar de poder numa crise de fertilidade: a fonte do poder gerador de vida que é o útero feminino, é deslocada simbolicamente para o sêmen masculino. Portanto as mulheres são maltratadas e mortas ao bel prazer pelos comandantes, sem que haja por parte deles, em momento algum, de sua superioridade, pois eles poderiam ser a causa da infertilidade, as mulheres, não. A autora do livro, Atwood (2021), que participa da criação da série, reforça que os elementos brutais de violência retratados são todos retirados de exemplos reais que já aconteceram na história humana em algum lugar, não são frutos de uma imaginação má ou sádica, como se poderia crer.

FIGURA 119 - Frame do episódio Offred, *The Hanmaid's Tale*, 1ª temporada, EUA, 2017

Fonte: Globoplay.

Voltando à fantasia, o último exemplo, muito simbólico para a comunidade negra, foi a minissérie inspirada no livro de mesmo nome *Lovecraft Country* (2020). Trata-se de uma releitura negra do universo cativante, porém altamente racista de H.P. Lovecraft. A história se passa nos anos 1950 com um veterano negro da guerra da Coreia, Atticus, que volta para os Estados Unidos. Ao chegar na segregada cidade natal, ele descobre que seu pai está desaparecido e começa uma jornada para encontrá-lo junto de seu tio e uma amiga de infância. Nesse meio tempo, eles vão se deparando com criaturas sobrenaturais e situações em que a magia os ataca ou protege, gerando momentos complicados e até aterrorizantes. Porém, em todos os momentos de horror, o maior inimigo enfrentado pelos protagonistas são os racistas em posição de poder e superioridade para definir se eles devem ou não, quando e como morrer. No marcante primeiro episódio, uma das cenas chama atenção por sua aparente simplicidade, mas intenso terror embutido. Os protagonistas estão dentro de um condado em que depois do pôr do sol, por lei, as autoridades têm o direito de matar negros que cometam algum delito ou desrespeito. Eles, então, são parados pelo xerife do condado, que os avisa desta lei e humilhando o trio negro para que peçam permissão de ir embora. Dentro dos 7 minutos antes do pôr do sol, aconteceu, então, uma perseguição deles pelo carro da polícia antes do sol se for e os negros cruzassem a fronteira do condado em uma cena aparentemente não violenta, mas agonizante para os afrodescendentes, como na figura 120. Em um mundo de aberrações cósmicas e rituais estranhos, o maior risco à vida, o maior monstro a ser enfrentado, é o racismo.

FIGURA 120 - Frame do episódio Pôr do Sol, de *Lovecraft Country*, EUA, 2020

Fonte: HBO Max.

Dessa forma, fica nítido o quanto a obsessão do sistema pela morte reflete também uma cultura de morte nas variadas mídias, sendo pouco relevante o gênero da obra ou o público-alvo. Nem mesmo as crianças e adolescentes estão privados de ter as noções cruéis do capitalismo sendo retratadas em suas narrativas. O sistema quer fazer da morte um tabu, mas a alimenta constantemente com tamanha brutalidade que sua naturalização traz de volta um grande fascínio. Evidente se torna o quanto a morte fura o bloqueio de sua interdição, contaminando a malha da própria cultura se tornando, assim, fundamental para tantas obras atuais comentarem sobre a máquina de moer vidas que é o mundo atual. O poder hoje come seus filhos como o Deus do tempo na mitologia grega.

> O capitalismo é obcecado pela morte. O temor inconsciente da morte o impulsiona. Sua coação de acumulação e de crescimento desperta face à ameaça da morte. Elas criam não apenas catástrofes ecológicas, mas também mentais. A coação de desempenho é destrutiva, fazendo com que a autoafirmação e autodestruição sejam uma coisa só. (HAN, 2021, p. 19)

Han toca aqui na superfície dos últimos tijolos culturais que mudaram tanto do século XX para cá. A necessidade de sempre progredir, ter uma economia maior, produzir mais e vender mais causam um aumento da brutalidade da morte não apenas sobre os humanos, mas gera também uma brutalidade sobre o planeta em si, uma autodestruição do sistema Terra do qual os humanos fazem parte. A cada década se torna mais iminente uma crise climática, com a revolta da Terra contra os avanços civilizatórios altamente predatórios da humanidade. Vive-se, portanto, um momento em que a cultura se encontra numa encruzilhada metafísica de decomposição não apenas do tempo, como já foi discutido, mas também do espaço. Uma grande questão existencial paira na mente da maioria das pessoas com a destruição do tempo (fim) e

do espaço (mundo). Parece que pela primeira vez na história "o futuro deixa de ser feito da mesma matéria que o passado, torna-se radicalmente outro, não-nosso, um tempo que exige a nossa desaparição para aparecer" (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 45).

O lema do punk inglês de décadas atrás, "NO FUTURE", nunca fez tanto sentido e deixou de ser um pensamento contra cultural para ser um definidor da própria cultura. Há um sentimento, mais que até mesmo um pensamento, de que a civilização humana que se acreditava destinada ao progresso eterno, à conquista total do mundo e ao avanço para a colonização do espaço, agora encara o seu colapso frente as, cada vez mais proeminentes, ruínas do lindo mausoléu que foi criado.

> É curioso observar que tudo se passa como se, das três grandes ideias transcendentais segundo Kant, a saber, Deus, a Alma e o Mundo (objetos respectivamente da teologia, da psicologia e da cosmologia), estivéssemos assistindo à derrocada da última ideia, visto que Deus morreu entre os séculos XVIII e XIX, a Alma um pouco mais tarde (seu avatar semi-empírico, o Homem, talvez tenha resistido até meados do século XX), restando portanto o Mundo como o último e vacilante bastião da metafisica. (GASTON 2013 apud DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 24)

Os humanos teriam criado um tempo geológico para si, como a maior fonte de transformações no mundo, o Antropoceno começou com o seu criador e terminará sem ele, pois os humanos são a maior força destruidora e o grande alvo da destruição. O mundo, como último objeto metafísico, está sendo destruído na vida real e também na ficção.

A ficção científica e fantástica em seus vários formatos, quadrinhos, literatura, música, cinema e televisão, se tornaram metafísica pop, tratados artísticos e filosóficos de nossa época para as massas. E como tem mudado com o passar do tempo. Antes se especulava distopias cruéis, mas poderosas sob uma perspectiva de um futuro promissor, porém corrompido. No século XXI, as imaginações criam distopias pós-apocalípticas, o futuro é lugar de sobreviventes nas sombras do que já foi a grande civilização cosmopolita. O futuro, mesmo que sob verniz industrial do poder criado nestas ficções, é decadente. Isso é perceptível em famosas tramas literárias como: a série de livros *Duna* (1963-1985) de Frank Herbert, que voltou como filme de grande sucesso em 2021; a série de livros *Fundação* (1942-1993), de Isaac Azimov, que se tornou seriado de televisão em 2021 também; a série literária do *Snowpiercer* (1982-2015), de Jacques Lob, Benjamin Legrand, Olivier Bouquet e Alexis Nolent, que ganhou já versão para cinema e televisão; a série de livros Silo (2011-2013), de Hugh Howey, que também ganhou adaptação para televisão em 2023 ou ainda a série de livros *Jogos Vorazes* (2008-2020), de Suzanne Collins, que se tornou uma franquia de filmes na década passada. Além disso, não se pode deixar de fora sagas de filmes que marcaram gerações e ainda hoje tem grande impacto, como *Star Wars* (1977-atual) e *Matrix* (1999-2021), assim como filmes simbólicos acerca do

fim do mundo como se conhece, a exemplo dos filmes *O Dia depois de Amanhã* (2004) e *2012* (2009).

Destaca-se a fim de exemplo, dois casos. O primeiro é *Duna*, uma obra de um autor à frente do seu tempo por ter escrito esta saga tão preocupado com a destruição da Terra via exploração de recursos naturais em um momento que apenas se começava a discutir globalmente a crise climática. Sua épica trama espacial se passa num futuro distante, no qual a humanidade já perdeu o seu planeta natal, porém se espalhou pela galáxia colonizando outros planetas. O novo feudalismo que se formou no presente da obra, já sobreviveu a uma guerra contra as máquinas e inteligência artificial fazendo os humanos voltarem a ser o centro "tecnológico" com a evolução de novas habilidades e inteligência. Porém, o grande império espacial não é incontestável como o tempo, ele é bem fraco, pois depende da exploração de uma escassa *commodity*, o *mélange*, que só existe em um planeta desértico e letal. Guerras, conspirações, traições e genocídios são efetuados para o contínuo controle do *mélange* e manutenção do decadente império, como é visto magistralmente na nova adaptação cinematográfica, figura 121.

FIGURA 121 - Frame de *Duna*, Parte 1, de Denis Villeneuve, EUA, 2021

Fonte: HBO Max.

O segundo exemplo já é mais terreno em todos os sentidos. *Snowpiercer*, é uma série de *graphic novels*, acompanha os sobreviventes de um apocalipse climático dentro de um trem conhecido como Perfuraneve, que não pode parar nunca. Tentando parar o aquecimento global com engenharia climática, os cientistas criam uma nova era do gelo sobre a terra, na qual é impossível qualquer forma de vida sobreviver. Então, para se salvarem, os ricos entram em uma locomotiva, projeto de um bilionário excêntrico, porém, no momento de saída do trem, ele é invadido no fundo por uma horda de miseráveis. Desta maneira, o trem com os últimos sobreviventes neste mundo pós-apocalíptico recria em pequena escala todas as mazelas e

brutalidade que o sistema capitalista faz ao dividir os humanos em classes com acesso a diferentes graus de dignidade. A primeira classe suga os últimos recursos estocados ou produzidos, enquanto a segunda e terceira classe trabalham para fazer tudo funcionar enquanto o fundo sobrevive como pode, apartados, como um lixão geopolítico, Como pode-se notar no frame do filme de 2013, figura 122, em que está se aplicando uma pena pública para manter a ordem no fundo do trem. Porém, essa espécie de arca de Noé futurista também é o túmulo da humanidade, quando esta não conseguir mais manter seus poucos sobreviventes.

FIGURA 122 - Frame de *O expresso do Amanhã*, de Bong Joon-ho, Coreia do Sul e Chéquia, 2013

Fonte: Globoplay.

É interessante que não importa se o futuro retrata um império intergaláctico ou os confins da terra desolada: a brutalidade inerente à cultura de morte engendrada pelo capitalismo não desaparece. “Podemos dizer que há aqui como que uma troca de perspectivas, no sentido ameríndio do termo enquanto achávamos que éramos os defensores do mundo dos vivos, há muito já havíamos sido capturados pelo ponto de vista dos cadáveres.” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 66). O mundo acaba, as condições de vida diminuem drasticamente, mas a experiência de mortos-vivos prevalece, então nem nas elucubrações livres sobre o futuro, na ficção, não se é capaz de imaginar o fim do sistema e enfim reintegrar a morte à vida por ele apartada. Como desapegar do ponto de vista dos cadáveres, que só conseguem imaginar cenários diferentes para a junção dos vivos no futuro com eles? Esta é uma questão atual e contundente não só na cultura de massa como nas artes visuais que enchem galerias, bienais e ruas em intervenções urbanas. Faz-se imperativo os artistas incitarem respostas para esta revolução do Antropoceno ante o sentimento de fim da História.

> A revolta dos mortos não será capaz de liberar o sistema capitalista. É preciso uma outra forma de vida que revogue a separação entre vida e morte, fazendo a vida compartilhar novamente da morte. Toda revolução política deve anteceder uma revolução de consciência que restitua a morte à vida. (HAN, 2021, p. 25)

Novas formas de vidas que reencantem o mundo arruinado que se vive para fazer os humanos de hoje trabalharem de novo com a ideia de que a vida só é completa em troca com a morte, é uma troca comunitária, interespécies, planetária que faz o presente ser de fato uma dádiva e com sentido de ser vivido. E como os artistas têm tentado dar à luz estas novas (arcaicas) formas de vida no meio das trevas da imortalidade materialista, nem tudo está perdido, existem pálidos faróis lampejando na escuridão, mostrando momentaneamente as rochas onde rebentam tortuosas marés da cultura. Cabe aos indivíduos mapearem as pedras para rumar a um futuro que não seja a catástrofe.

2.2. Memória Coletiva e Cultura de Massa

Ficou mais evidente com a investigação no subcapítulo anterior, com exemplos de variadas criações da cultura de massa, o que mudou em tão pouco tempo histórico na cultura para gerar uma experiência tão diferente com o morrer na sociedade globalizada. O motivo desta escolha metodológica, se deve ao fator crucial de que o entretenimento do povo em suas muitas vertentes, venceu como o grande marcador da memória coletiva contemporânea sob a égide do *capitalismo artista*.

A sociedade de consumo que se vive nos dias atuais não é apenas de consumo, mas também uma sociedade de imagem. Vive-se um *capitalismo artista* que estetizou a vida e fez borbulhar o espetáculo dos variados tipos de imagens e experiências para serem compradas. Lipovetsky e Serroy (2015) dizem que o *capitalismo artista* não é apenas produtor de bens e serviços, é também o "lugar principal da produção simbólica", o criador de imaginários sociais, ideologias e mitologias significantes. Dessa forma, nele se contém todas as narrativas, sonhos, fantasias e revoluções a serem idealizadas pela massa que se encontra em disputa por atenção.

Pode parecer, pelo que foi analisado anteriormente, que a cultura contemporânea tão secular e reificada, fosse ser o pleno desencanto, uma cultura desiludida e vazia de mitologia. Porém, ao debruçar um pouco mais sobre a produção cultural, seja da indústria ou dos indivíduos, vemos que o desejo de mitologias se mantém, só mudou a roupagem. "Não há nem jamais haverá realidade sem símbolos. A novidade talvez esteja na produção acelerada de símbolos sem realidade, que se bastam a si mesmos e agora tendem a ocupar toda a superfície do real" (MBEMBE, 2022, p. 93). Nas mídias atuais, os símbolos criados não precisam aderir a realidade, são imagens que surgem e *viralizam* se referindo a outras imagens, é a cultura fazendo paródia de si mesma.

É importante ressaltar o quanto o campo atual das artes é influenciado e bebe desta fonte, a infindável cultura de massa que expande a cada dia principalmente pela internet. Isso se dá, pois, a indústria do entretenimento emergiu, do século passado para este, como a maior produtora de imagens reconhecíveis e icônicas. “Agora, o público geral define sua noção de arte a partir de propagandas, vídeos da MTV, videogames e sucessos de Hollywood. Hoje em dia quando as pessoas falam de "vida real", o que normalmente querem dizer é mercado da mídia global” (Groys, 2015, p. 32). Para conversar com o povo, para criar conversas com o tempo presente, o campo da arte teve e tem que refletir este vasto mundo imagético e suas variadas ideias.

Num mundo tão repleto de imagens, é quase impossível não reproduzir variações do que já existe, citar clássicos, homenagear obras que se gosta, criticar algo que já foi feito. Também cresce o número de artistas que se apropriam destas imagens e ideias contidas no imaginário coletivo na própria produção. É perceptível esse contexto, não só no mercado de Belas Artes, mas também na cultura de massa como um todo, com os criadores e estúdios atuais revivendo franquias, fazendo *remakes* de histórias antigas e citando diversas obras-primas da pintura, arquitetura, escultura, música e literatura do passado. Por todos estes motivos se deu a escolha de começar a abordagem do contemporâneo pelo viés do consumo do entretenimento popular. No domínio discursivo do morrer, um meio que demonstra de forma contundente a crise atual discutida, é o cinema e a televisão, hoje também em seu novo e potente formato, o *streaming*.

Se no subcapítulo anterior os exemplos foram trazidos à luz devido a sua pertinência para o debate de cada ponto analisado, agora busca-se mais objetivamente mensurar o alcance global das discussões levantadas acerca da repulsa e atração da morte. Toma-se como base para tal análise as dez maiores bilheterias do cinema mundial de cada ano de 2000 a 2021 e os seriados de TV mais influentes do mesmo período, de acordo com um artigo da BBC Culture, formando, assim, um bom retrato deste começo de século perante a dificuldade atual de lidar, porém facilidade em olhar para o fim.

Não entram aqui filmes que impactaram o cinema em si, mas aqueles que foram vistos por mais pessoas. Dessa forma, espera-se conseguir um melhor retrato do espírito de época pelo sucesso com o público em geral e não com os cinéfilos e público especializado em premiações.

O primeiro parâmetro analisado é a “taxa de mortalidade”, ou a quantidade de mortes que aparecem em tela durante o filme. Esta estatística foi coletada por duas vias, assistindo aos filmes novamente ou pesquisando na internet compilados de contagem de mortos em grandes filmes, sendo que é algo muito popular no YouTube e sua mera existência já dá indícios de a

escolha do audiovisual para falar do tema ter sido acertada. Foram classificados os filmes em: nenhuma morte; poucas mortes (onde conta-se de uma até dez) e muitas mortes (acima de dez mortos).

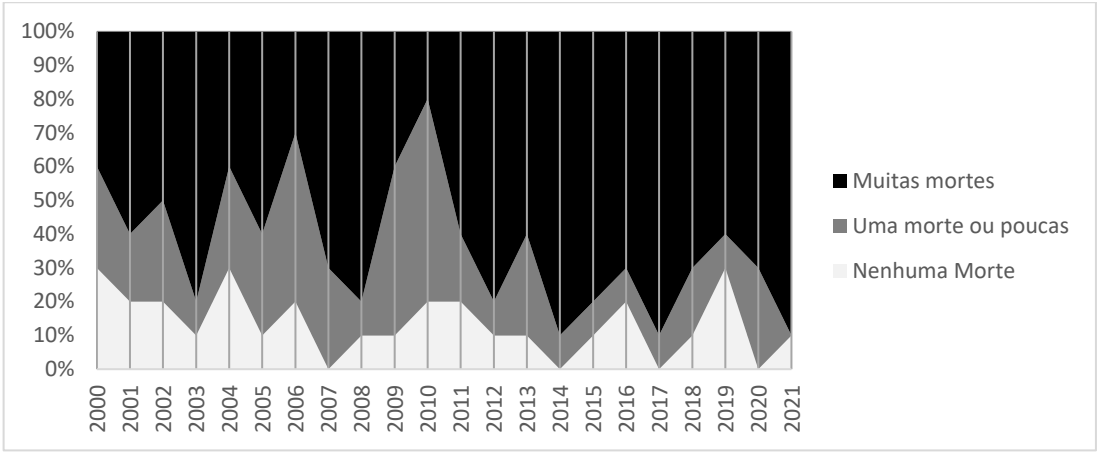
O segundo parâmetro diz sobre o tipo de morte que prevalece no filme havendo três classificações: Morte que move a trama, que são histórias nas quais uma morte faz a história toda acontecer ou faz o protagonista avançar ao conflito; Morte Vencida ou Imortalidade, tramas nas quais o foco está em criaturas que não morrem ou que voltam à vida; e, por fim, Morte Banal e Recorrente; onde a trama é repleta de mortes em batalhas, guerras e combates em geral.

O terceiro parâmetro de pesquisa foi a temática de morte ligada aos filmes, com algumas classificações até emprestadas de grandes gêneros do cinema. Seriam estas: guerra; fim do mundo ou extinção (foco em situações apocalíticas globais); catástrofe (foco em desastres ambientais ou acidentes que atingem apenas uma região ou local específico); criminalidade ou violência (foco em tramas policiais e/ou ligadas a violência social do cotidiano); e luta contra o Mal ou o Monstro (foco em histórias em que tudo gira em torno de matar um grande ser maligno, ligado aos gêneros de fantasia ou ficção científica).

Quanto às series de TV, uma aproximação diferente foi tomada, uma vez que não há um ranking de popularidade e sucesso comercial único e confiável entre as emissoras para se basear. Dessa forma, foi tomada como base uma lista feita pela BBC Culture (2021) das 100 maiores séries dos primeiros 21 anos de TV do século. Como explicitado pelo site, 460 séries foram votadas por 406 *experts* de televisão, de 43 países, entre eles críticos, jornalistas, acadêmicos e outras figuras da indústria. Dos votantes, 100 eram mulheres, 104 eram homens e 2 eram pessoas não binárias. Dessa forma, tem-se uma visão mais curada, porém ainda ampla do que mais marcou esses anos. Como a análise de seriados seria mais difícil de contabilizar com tanta exatidão e faltava material prático de pesquisa, o primeiro parâmetro sofreu alteração. A taxa de mortalidade, aqui, se transforma em um grau de presença, sendo: séries em que morte não é abordada como um tema relevante, séries em que a morte é o tema central e séries em que a morte é tratada como um tema de segundo plano. Os demais parâmetros analisados seguem os mesmos.

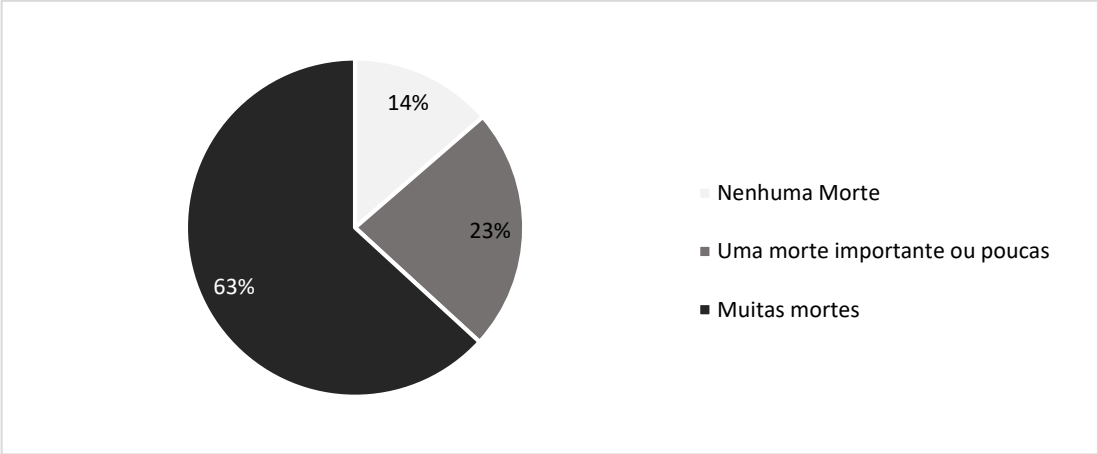
Os resultados gráficos destas estatísticas ajudam a explicar como e porque o audiovisual representa bem a dicotomia cultural na qual nos encontramos.

GRÁFICO 1 - Taxa de mortalidade através dos anos das dez maiores bilheterias do cinema, 2000 a 2021



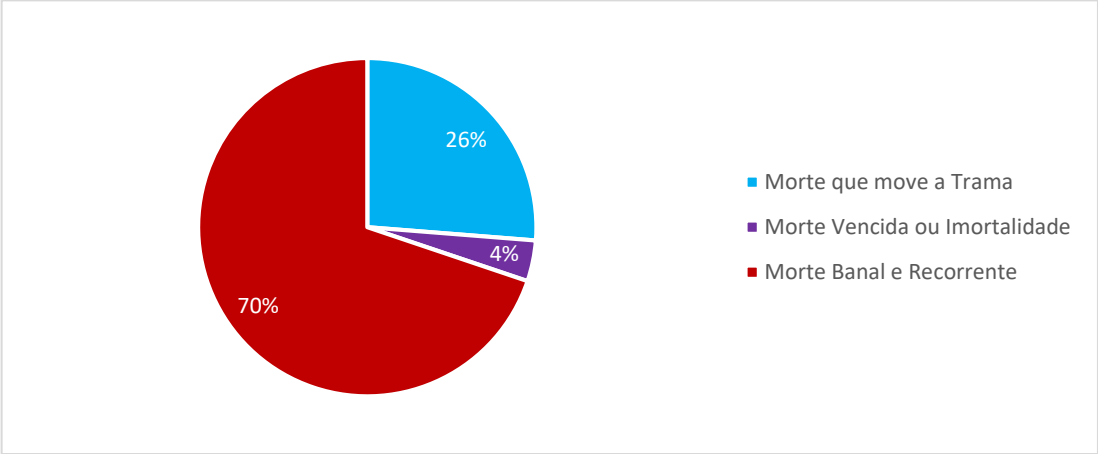
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 2 - Taxa de Mortalidade nos Filmes – 2000 a 2021



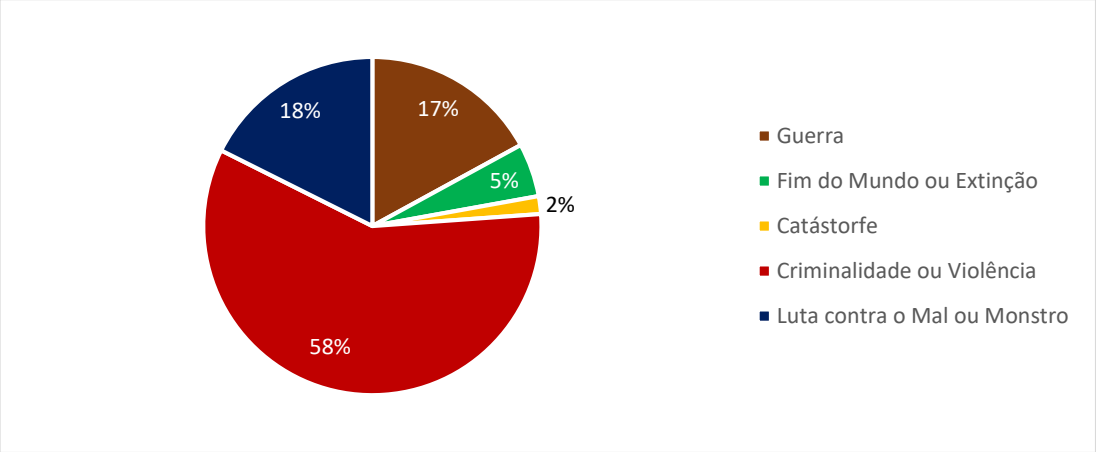
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 3 - Tipo de morte prevalente que movimenta os filmes de 2000 a 2021



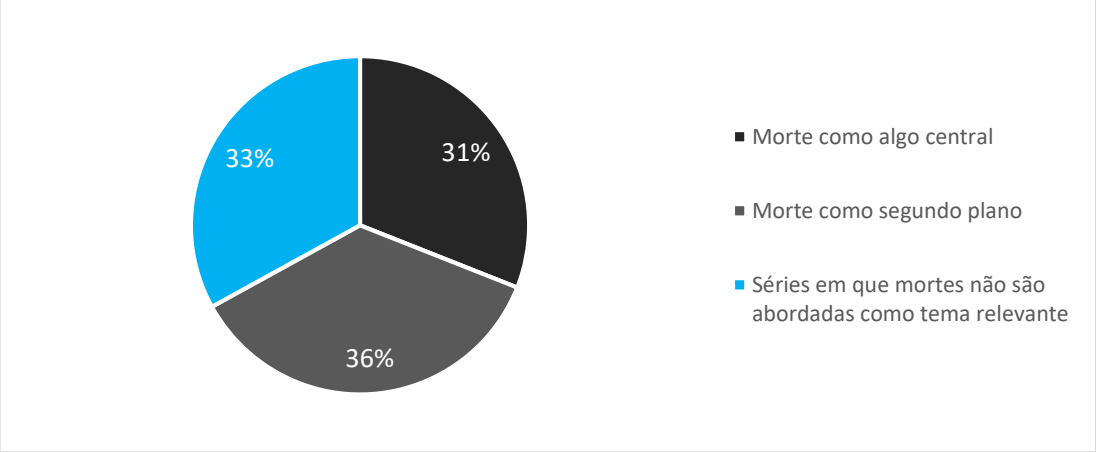
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 4 - Tema predominante da mortalidade abordada nos filmes de 2000 a 2021



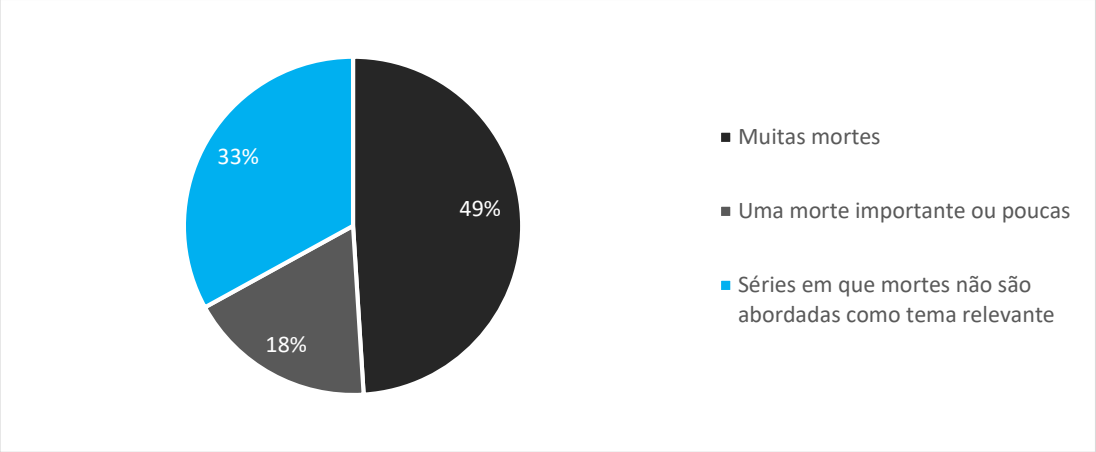
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 5 - Grau de presença do tema da morte nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021



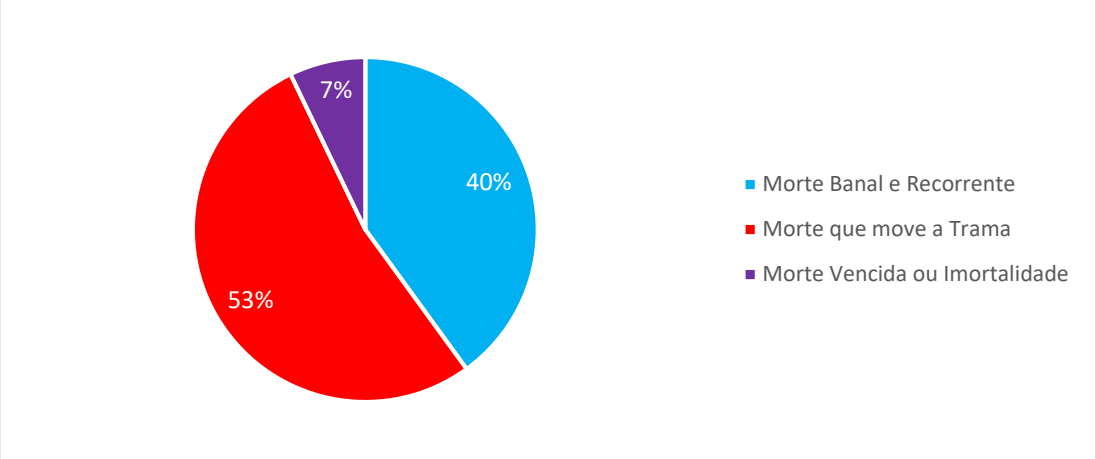
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 6 - Taxa de mortalidade aproximada nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021



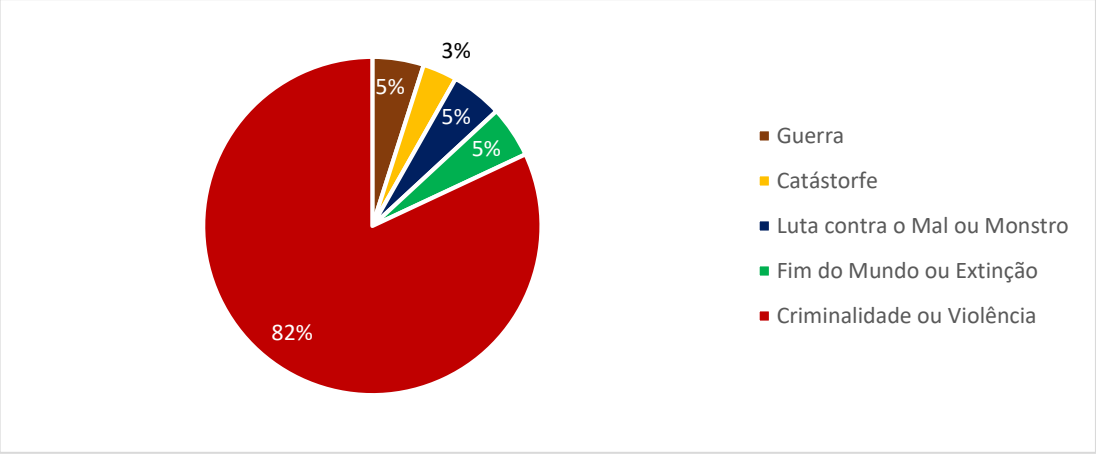
Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 7 - Tipo de morte prevalente que movimenta os seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021



Fonte: Autoria Própria (2023).

GRÁFICO 8 - Tema predominante da mortalidade abordada nos seriados de televisão mais influentes de 2000 a 2021



Fonte: Autoria Própria (2023).

A primeira constatação ao se deparar com as estatísticas é que o morrer é muito presente no audiovisual contemporâneo. Por mais que a sociedade não queira trazer a conversa da finitude para o seio do lar, a obsessão com a morte o invade com os filmes e séries. Mais de 60% das maiores bilheterias têm muitas mortes, 70% do total contendo estas mortes banalizadas em grandes combates nas telonas e 26% nas quais, sem morte, nem sequer haveria conflito para assistir. Na televisão, temos 67% do conteúdo abordando a morte em algum grau de relevância e presença, tendo 37% mortes banais e em grande quantidade e 28% de séries em que as mortes movem a história em si também.

O cinema e posteriormente a televisão, cresceram e são frequentemente influenciados ou moldados pelo sistema capitalista que os engrandecem década após década. “O capitalismo

como “destruição criadora” e sistema de desterritorialização.” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 91) Apesar de seu inegável valor artístico e contribuições memoráveis para a cultura como um todo, o audiovisual teve e tem diversos avanços e mudanças devido a alterações do sistema para maior adesão do público. São formas condizentes com seu ideário de criar imagem, a destruição contínua para criação de novidades em cada nova onda de produções audiovisuais que são lançadas. As massas têm sua atenção disputada por vários atores sociais, desde a elite econômica e política até os pequenos artistas e jornalistas. Segundo Kellehear (2016), as batalhas políticas e culturais se travam na mídia – na televisão ou na internet -, não simplesmente por intermédio dos tribunais ou dos políticos locais. Assim, todos esses atores sabem o quanto a atenção em uma mensagem gera opinião e desta irão nascer movimentos culturais de massa.

Então, o questionamento sobre o motivo destes números tão altos de mortalidade representada nas telas pequenas ou grandes atuais reside no próprio contexto no qual essas obras são produzidas. A fonte de dessensibilização com as violentas mortes que tomam a maior parte do audiovisual recente está na cultura de morte, ou para usar o termo de Mbembe, a *necropolítica* engendrada pelo sistema capitalista. Essa política não é nova, contudo, no último século, tem ganhado novos contornos. A lógica da colônia se estende para boa parte dos populares do planeta atual e quão engenhoso é o modelo colonial para a domesticação dos mortos-vivos que andam sobre a terra sob o imperativo do capital.

> O colonialismo, portanto, dá ao mundo um novo modelo de administração, que não se ampara no equilíbrio entre a vida e a morte, entre o “fazer viver e o deixar morrer”; o colonialismo não mais tem como base a decisão sobre a vida e a morte, mas tão somente o exercício da morte, sobre as formas de ceifar a vida ou de colocá-la em permanente contato com a morte. (ALMEIDA, 2019, p. 72)

Inclusive, a maior parte das produções analisadas são representações desta *necropolítica* sobre as mais diversas lentes. É interessante notar que 58% dos filmes de maior bilheteria e 50% das séries mais marcantes do século XXI são sobre criminalidade e violência. Nesta categoria se encontram vários filmes de super-herói contra criminosos cruéis, como na trilogia do *Batman* (2005-2012); grandes detetives e espiões do governo, como na franquia de *007* (2002-2021); ou mesmo distopias que vão ser combatidas, como na franquia de *Jogos Vorazes* (2012 -2015) e a série *The Handmaid’s Tal*e (2017-atual). Entre as séries, ainda se encontram títulos que falam de serial killers, como *Hannibal* (2013-2015); investigação policial de assassinatos em geral, como em *True Detective* (2014-2019); e a vida entre as drogas e o crime nos subúrbios de grandes cidades, como em *Breaking Bad* (2008-2013). Todas dialogam com

facetas do controle sobre quem vive e quem morre encapsulado no sistema vigente, mesmo que seja na ficção.

Outro dado importante é a porcentagem das guerras, presentes em 17% dos filmes, valor bem expressivo que diz de outro meio de extermínio que habita as entranhas da sociedade. Não só por causa das duas guerras mundiais do século XX, que atraem o público até hoje nas produções, mas também pelas várias guerras recentes e correntes. O mudo está vivendo, de acordo com Mbembe (2022), no movimento de brutalização, uma naturalização do estado de guerra, que não acontece apenas de militar para militar, mas também para com os civis. E no cinema, o que se vê são conflitos armados onde não só os vilões e heróis da trama sofrem perdas, mas também milhares de civis que têm sua cidade, país ou até planeta devastados no processo de guerra que é vendido como único meio de prosseguir.

> A guerra em geral é apresentada não apenas como uma expressão da própria vida, mas também como a mais alta manifestação da existência humana. Considera-se que a verdade da vida deve ser buscada pelo lado da sua força destrutiva. A destruição é reveladora da sua verdade última, sua principal fonte de energia. É ao mesmo tempo inesgotável e irrefreável. (MBEMBE, 2022, p. 49)

O estado de brutalidade pode ser notado não só nos filmes de guerra em si, mas também em outros gêneros aqui analisados. Em 70% dos filmes, há incontáveis mortos e na grande maioria dos conflitos representados, a matança do inimigo é generalizada e normal, onde cada ser que cai morto no chão não significa nada, nem para o protagonista que se acompanha, nem para o público.

"A desumanização se torna uma prática habitual, a descarga das pulsões violentas passa a ser legitimada e encorajada, reina a busca pelo dissemelhante e proliferam as técnicas de exculpação" (Mbembe, 2022, p. 48). Difícil dizer qual situação deu início a outra, mas atualmente não seria errado dizer que há uma retroalimentação, tendo de um lado a desumanização do "outro" no cinema e televisão e do lado contrário, as pessoas no mundo desumanizando o diferente que convive com elas. Tem-se percebido no Brasil e outros países, uma crescente polarização política e radicalização de variados discursos nos quais os cidadãos criam a imagem do "outro" que deve ser aniquilado pois é o seu oposto em pensamento. No cinema, essa tendência, que não é nova, reina em suas representações. O público não parece se importar com populações e exércitos inteiros dizimados, uma vez que aquele povo foi rotulado como maligno e, portanto, desumano.

Apesar presente nos filmes de guerra e criminalidade, esta pulsão desumanizadora fica ainda mais clara na categoria de luta contra o Mal ou o Monstro, que representa uma parcela de

18%. Nestes, desde o começo do filme, a narrativa de seres malignos que devem ser mortos a todo custo é colocada e comprada pelo expectador, como nas grandes franquias de *Senhor dos Anéis* (2001-2003), *Harry Potter* (2001-2011), *Star Wars* (2002- 2019), o Universo Cinematográfico da Marvel (2008-2021) e *Game of Thrones* (2011-2019).

> Uma lógica de acumulação domina a economia da violência. Tem-se a sensação de que se está mais poderoso, quanto mais violência se exerce. A violência que mata produz uma sensação de crescimento, força, poder, invulnerabilidade e imortalidade. Matar protege da morte. Apodera-se da morte ao se matar. (HAN, 2021, p. 15)

Com a colocação de Han, pode-se argumentar que estas histórias colocadas nas telas são reflexos do escopo maior da cultura capitalista que rege a todos. Também não se encaixa em pura insensibilidade vazia do público atual. Nas tramas, os personagens, pelos quais as massas torcem pelo sucesso, sorvem da morte alheia para aumentar sua própria imortalidade. Isso é percebido nas variadas histórias nas quais o herói ou vilão vão se tornando mais fortes a cada combate vencido. O público parece ter essa necessidade narrativa sanguinolenta para afirmar que tudo vai terminar bem no final, que o mal será vencido e a paz será instaurada novamente. Assim como na realidade, os Estados fazem guerra com o objetivo de conquistar a paz. Mas é importante destacar que a vida tranquila de alguns se dá às custas da morte de muitos outros.

A cultura de morte permeia toda a produção, mas não é exagerada a percepção de que ela está mais forte nas produções mais recentes, como aponta o gráfico 1. Ela tem como fonte três fatores principais: a quantidade vinda da *artealização* da vida, o hiper espetáculo das mídias e, por fim, a crise da individualidade.

A *artelização*, termo de Charles Lalo, diz de um processo de transformar via estética os ritos, atos, trabalhos e objetos. O capitalismo do século XXI *artealizou* vários campos da vida, que agora são estéticos, artísticos e criativos. Hoje transbordam as vivências artísticas, multiplicam-se estilos e tendências, como também se hibridizam as artes a favor de contínuas novas experiências. Nunca as exposições e os museus alcançaram tais recordes de visitantes, e nunca se consumiu tanta música, tanto concerto, tantas séries de televisão, filmes, festivais, coloca Lipovetsky e Serroy (2015, p. 62). Desta maneira, a quantidade de telas e conteúdos crescentes brigam pelas massas e aumentam numericamente, portanto, as aparições de todo tipo de ideia e imagem, para bem ou para o mal.

Neste contexto, como Lipovetsky e Serroy discorrem, entra o hiper espetáculo de criar imagens cada vez mais extremas para chamar atenção do público em meio a tantas opções. Por isso, cada vez se mostra mais violência, mais pornografia, mais catástrofe, mais horror e mais drama.

> Não obstante, a orgia de imagens extremas exprime menos a violência do real social do que a lógica da economia cultural que leva os criativos a ir cada vez mais longe, cada vez mais estrépito, para se impor no mercado, cativar um público de hiperconsumidores "blasés" que "já viram de tudo" e estão em busca de sensações e de emoções fortes. Na base da exacerbação das imagens extremas da violência se encontra antes a dinâmica do capitalismo artista do que as guerras e assassinatos sangrentos de que somos testemunhas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.412)

O audiovisual precisa ser mais impactante que a realidade, na qual a *necropolítica* torna cada vez mais cruel e comum a morte de grupos ao redor do globo, que já não impacta diretamente a vida amena de muitos que assistem a tragédia pela tela de seu aparelho. Para um real altamente sangrento que já está naturalizado e deixa o povo anestesiado, vem a geração de novos símbolos de violência, codificação de novos níveis de choque. Segundo Edgar Morin (1988), quanto mais o jogo for patético e violento, melhor será sua função extática, que consiste em esquecer e negar a morte, e, por isso, o jogo dos jogos é a guerra, por desafiar a morte. Pode-se dizer que o cinema serve como uma válvula de simulação desse desafio e quanto mais se deseja afrontar a morte, mais extrema terá de ser suas provações representadas.

O indivíduo contemporâneo quer se firmar perante o coletivo, ser transgressivo, original e cada vez mais extremo. Formando outro círculo de retroalimentação, quem produz arte quer impactar mais do que aquilo que já está posto na cultura, e, assim, produz algo ainda mais violento e abjeto; fazendo com que mais seres, que querem ser ainda mais transgressores, cruzem assim outros limites.

> Mas essa crise da civilização burguesa corrobora a seu modo uma reivindicação resultante do desenvolvimento da individualidade, que exige um mundo humano em que o valor supremo seja a própria individualidade. E corrobora igualmente à inadaptação fundamental da individualidade à morte e desvenda desse modo a principal contradição da individualidade humana. (MORIN, 1988, p. 284)

Tal situação desemboca na crise da individualidade presente, na qual a morte acaba se tornando a última amarra social, a última barreira do indivíduo para ter todo o poder sobre si. Então, o audiovisual vem proporcionar maneiras diferentes de experienciar não só a vitória sobre a morte em histórias de guerra e combates, mas também a conquista de seu terreno em tramas que abordam a imortalidade e a volta à vida, presente como tema principal em 5% das séries e 4% dos filmes analisados; ou, ainda, afrontar a ameaça natural de nos extinguir, como acontece em 5% dos filmes e 3% das séries.

No fim, o público *blasé* e apático que compõe a contemporaneidade parece de fato necessitar de toda esta representação da morte, para sentir algo. "Somos demasiado vivos para morrer, e demasiado mortos para viver." (Han, 2021, p. 30). É como se mais conteúdo sobre a morte fosse necessário para tirar os vivos de um estado tão morto. A cultura de massa não deve

ser repreendida como um atraso, ela perpetua com as nuances do sistema vigente o paradoxo tortuoso e inerentemente humano com a morte. Talvez seja um bom meio para lembrar o público do tema que tanto se quer negar de uma maneira mais popular, devido a maior transparência da mensagem do audiovisual em relação às artes visuais. Encerra-se aqui, então, o passeio pelas artes de massa e contextos sociais que compõem o arcabouço teórico das paredes da cultura contemporânea, onde as artes visuais que serão analisadas no próximo capítulo, se encrustam e abrem até fendas. Chegou o momento de analisar o outro lado da rede de retroalimentação do todo artístico do século XXI.

3. MANIFESTAÇÕES DA MORTE NA ARTE DO SÉCULO XXI

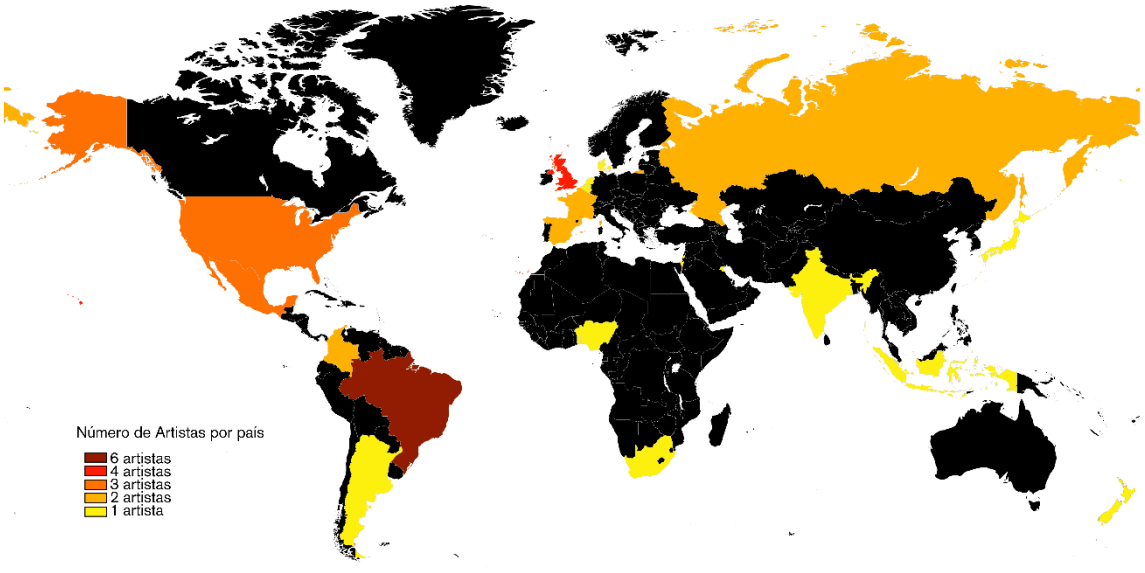
Após perambular pelas imagens do passado, atravessar os corredores da história humana com o morrer e chegar nas ruínas do presente, é possível notar com mais clareza os tijolos das imagens atuais que compõem escombros e sua conexão com o que já foi. Muito nas culturas é alterado, porém, algumas questões e símbolos se recusam a morrer e se tornam fantasmas anacrônicos. Termo esse relevante para o tema de discussão desta pesquisa, uma vez que a morte espreita como um fantasma em cada esquina da cultura, mesmo quando a última é construída para tirá-la de foco. Retoma-se aqui, portanto, a questão da análise warbugiana das sobrevivências e da fórmula *phatos*, para guiar o estudo que se desenrolará neste capítulo.

> Trata-se de *olhar para as coisas presentes* (as imagens que oferecem sua graça, os sintomas que oferecem seus problemas) *em vista de coisas ausentes*, que no entanto determinam, como fantasmas, sua genealogia e a própria forma de seu presente. Nos dois casos, essa genealogia é apreendida na *espacialidade material* dos restos de destruição, assim como na *temporalidade fantasmática* dos eventos de retorno. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 283-284)

Foi essa proposição teórica que guiou a necessidade de elencar nos capítulos anteriores uma história das imagens da morte para, ao chegar neste ponto, perceber as pulsações das imagens de hoje. É necessário olhar para os problemas manifestados nas imagens do presente em conversa com as imagens de outrora, não apenas de presenças, mas também de ausências, pois o mundo cosmopolita, apesar de tão propenso a se sentir único, é resultado de toda História e reverbera na produção de seus indivíduos os cacos do passado que lhe voltam à praia. Benjamim argumenta que a História seria como um cortejo de triunfo dos vencedores sobre os que jazem sobre a terra. É quase como uma afronta dos vivos contra os mortos que produziram o presente. Contudo, os que jazem sobre a terra sempre puxaram os pés dos que marcham sobre eles. Os vários povos e culturas apagadas e dizimadas tentam voltar à vida, se recusam a continuar mortos. Os seus descendentes e bons compatriotas vencedores tentam escavar estes corpos da terra e fazê-los andar novamente. Assim, na metáfora de Benjamim, a pós-modernidade teria hoje uma horda de mortos se levantando para fazer parte do cortejo que não se trata mais de vitórias sobre os demais, mas sim de triunfo de vida nova conjunta. Dessa forma, ao estudar as obras contemporâneas, é imperativo perceber o caráter fantasmal, morto-vivo, que apresentam. Neste processo crítico de estudo se faz emergir a espacialidade material daquela imagem, quem fez, onde fez, sobre quais cacos da cultura este artista funda sua produção; mas também a temporalidade fantasmática deste retorno, esta sobrevivência volta neste momento por qual motivo, que problema arcaico e atual pulsa nesta imagem.

Elabora-se nesta pesquisa um mapa, uma constelação das diferentes manifestações do tema da finitude humana nas artes contemporâneas que atravessaram o ano 2000 e avançaram durante as primeiras décadas deste século. É resultado não apenas de pesquisa em livros e catálogos de exposição na internet, como também de visitas em diversas exposições no Brasil e na Inglaterra que como pesquisador tive oportunidade ver nos últimos anos. Um critério guia para metodologia foi não somente do tempo, como também coletar exemplos de países, etnias e gênero diferentes. Para pintar um retrato mais condizente com a noção cosmopolita da própria sociedade vivida. Apesar da proeminência da arte ocidental, o mundo ocidentalizado tem sua produção e dialoga também com o "centro" do mundo. Desta forma, a espacialidade temporal dos exemplos a serem citados abrangem 21 países, 36 artistas e 64 obras, oferecendo perspectivas de cinco continentes, entre homens e mulheres, de indígenas brasileiros, brancos europeus e americanos, negros africanos e da diáspora, do Oriente Médio, assim como do Sudoeste ao extremo leste da Ásia, como aponta a figura 123.

FIGURA 123 - Mapa de Países e número de aristas pesquisados

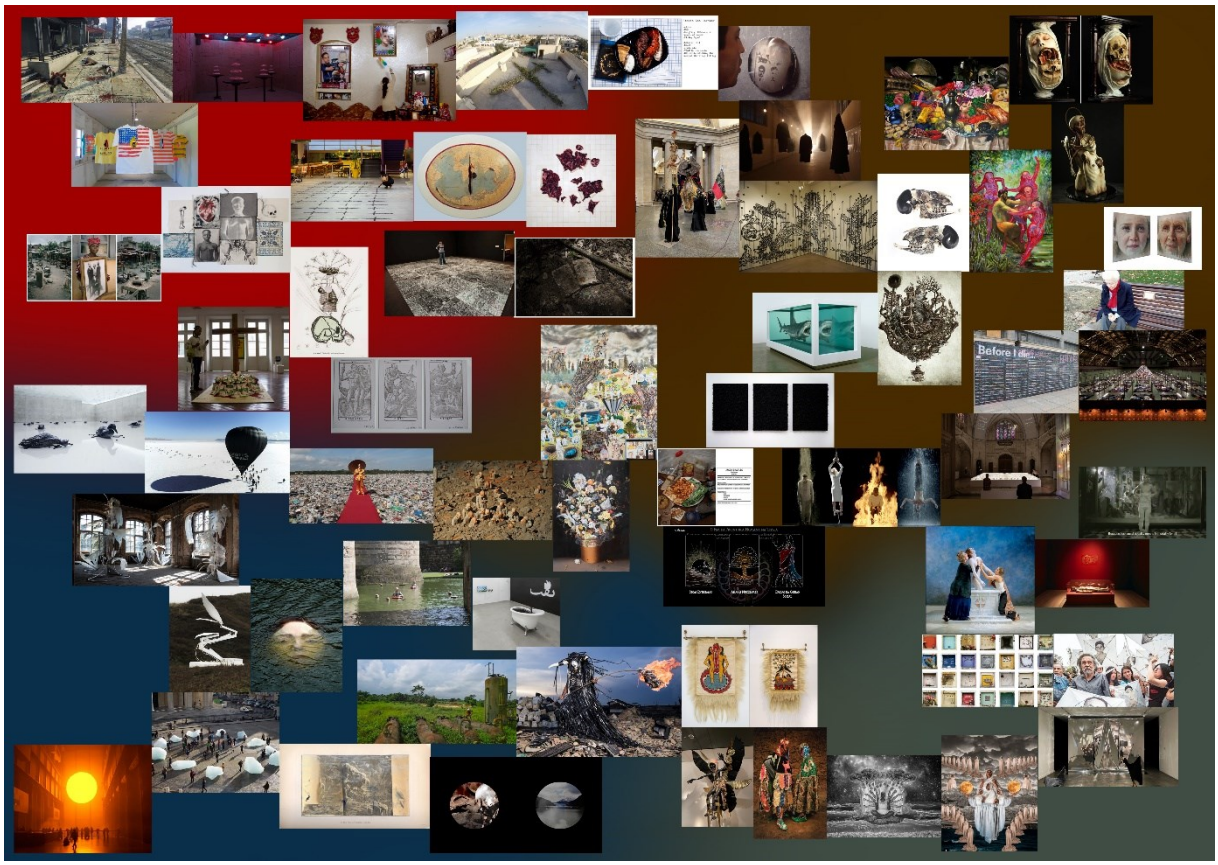


Fonte: Autoria Própria (2023)

Cada artista analisado, em seu momento e local, criou arte que refletisse anseios, temores e crenças pessoais que queriam compartilhar com o restante do mundo, porém suas obras podem ser vinculadas umas às outras em rede de conexões temáticas, abordagens e símbolos. Com base na pesquisa histórica de pontos importantes dessa produção artística e nas características fantasmáticas, suas obras exprimem quatro eixos temáticos, que aqui serão chamados poeticamente de Domínios da Morte (figura 124). Trata-se de territórios conceituais

nos quais o conceito se manifesta sob partes diferentes do processo, entendimento e sentimento do morrer atual. Cada domínio tem fronteiras não bem definidas, tendo obras que estão na zona transitória entre um e outro, sorvendo de ambos os campos. Mas eles foram fundados sob as estruturas ancestrais e definidos com as heranças culturais que nos cercam.

FIGURA 124 - Cartografia dos Domínios da Morte expressos na Arte Contemporânea



Fonte: Autoria Própria (2023)

O primeiro é Domínio das Violências do Poder, representado no mapeamento com um tom de carmesim. Território regido pelo fogo, o calor ardente das armas de fogo e as explosões, assim como o sangue quente derramado tantas vezes para a conquista e manutenção do poder pela história. É o domínio das mortes violentas, o lado mais brutal da humanidade contra os seus integrantes, é onde o sangue nas veias dos artistas ferve para trazer à luz as narrativas de corpos que morreram com o cortejo da história os pisoteando. Aqui habitam obras que dialogam com as guerras atuais e antigas, o processo cruel de colonização de vários povos e seus efeitos hoje sentidos pelos seus descendentes. O racismo e violência urbana naturalizada do sistema capitalista aqui pulsa ora em agressividade ora em reflexão sobre as histórias humanas que terminam contra sua vontade.

O segundo é Domínio das Lembranças do Tempo, que se encontra na cor marrom na figura anterior. Sua cor reflete o elemento que o rege, a terra que dá a vida e a consome, que data o fim dos seres vivos por ela engolidos. Esse domínio é tão vasto quanto a própria extensão do mundo abrangendo as amplas manifestações de lembrança da finitude humana. Neste domínio os artistas tomam os problemas do tempo, dos ciclos naturais que a terra ensina aos viventes desde os seus primórdios. É território dos cadáveres e os avisos da decomposição e ruína em sua concretude, mas também é lar da contemplação do que já está ausente, do que já descansa como um conjunto de átomos de outras estruturas. Jaz aqui uma grande melancolia e um peso de ordem imaterial, porém em obras que ressaltam a materialidade do esquecimento e da implacável passagem do tempo.

O próximo é o Domínio do Apocalipse da Natureza, na cartografia presente sobre o manto azul profundo. Território marcado pelas águas tempestuosas, tão revoltas quanto as mudanças climáticas que varrem cada dia mais forte o globo terrestre. Água reflete a natureza transitória e letal, seja na sua falta como nas secas e incêndios, quanto na sua abundância com derretimento das calotas polares e as tempestades que inundam e destroem cidades. Aqui os artistas navegam em mares novos e trazem avisos sobre temporais que se aproximam. Neste domínio a morte não vem individualmente, é uma reflexão sobre a possibilidade de um apocalipse, de um colapso da natureza e as condições de vida humana na Terra. Neste lugar vê-se as denúncias de destruição da natureza e um convite planetário para mudar a maneira como se vive para que se evite a morte não só humana, mas animal e florestal.

Por fim o Domínio da Sobrevivência do Espírito, mapeado pelo tom acinzentado. Território etéreo do invisível, sensível como o ar que se respira, porém para muitos no mundo atual tão opaco e cinzento quanto um denso nevoeiro. Regido pelo elemento máximo do imaterial este domínio reflete sobre o sobrenatural, o místico e o religioso que não habita o mesmo plano material. O sublime de variados imaginários sobre o que acontece com a substância que sobrevive à morte do corpo físico e como contatar com estas sobrevivências é algo os artistas neste lugar manifestam. Assim como é terreno de especulação sobre os ciclos de morte-renascimento arcaicos e a imortalidade. Este é o maior reminiscente de uma tradição histórica cultural, seja esta de qual povo se faça referência. Pois trazem iconografias que atravessaram milênios e são rastros de tempos nos quais o senso de comunidade e religiosidade eram quase sinônimos.

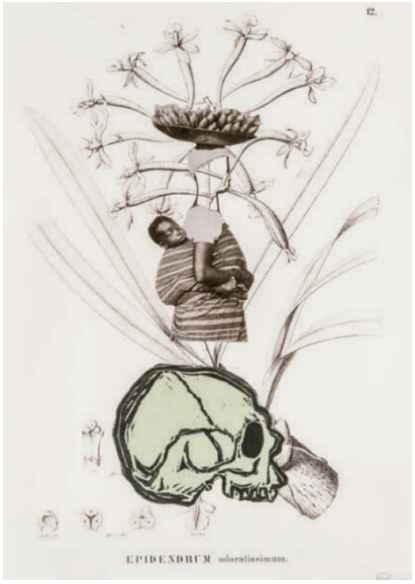
Que se abram os portões e que o leitor vague pelos domínios culturais da morte ciente de que seus caminhos são múltiplos e requer sua contemplação.

3.1. Domínio das Violências do Poder

Começa o passeio pelo domínio da violência discutindo as violências instauradas pelo colonialismo e o racismo. Este, é um sintoma que não aceita morrer tanto nas imagens quanto na estruturação da realidade, e largamente debatido por artistas descendentes dos oprimidos deste processo de morte e poder, do povo negro e dos indígenas, ou de aliados. São artes de espíritos inflamados pela vontade de justiça que inspira no público o confronto dessas violências ainda presentes.

Exemplos disso são as duas obras da artista negra brasileira Rosana Paulino, *Paraíso Tropical* (2017), a figura 125 e *A Permanência das Estruturas* (2017), a figura 126. Em ambas, são apropriadas fotografias e desenhos históricos do tempo do Brasil Império para a construção dos seus trabalhos, junto de sua pintura, desenho e costura. A artista não recorre às imagens de morte explícita de negros e negras escravizados para tratar dos sintomas mórbidos advindos desta situação, ela coleta imagens que retratavam a vida morta-viva daquelas pessoas que nos registros não têm biografia. Um símbolo constante, entretanto, e totalmente atrelado às manifestações artísticas da morte é a caveira. Na sua obra se torna um símbolo de duplo sentido, uma vez que também se refere ao racismo científico, movimento que tentava biologicamente provar que os brancos eram superiores e os negros eram mais próximos de macacos e assim justificar as atrocidades cometidas. Os crânios dos negros eram objeto de estudo de frenologistas e poligenistas como George Gliddon, Samuel Morton e Louis Agassiz, sendo uma faceta perversa das representações anatômicas analisadas no capítulo 1.

FIGURA 125 - *Paraíso Tropical*, de Rosana Paulino, Brasil, 2017



Fonte: Site de Rosana Paulino

FIGURA 126 - *A permanência das Estruturas*, de Rosana Paulino, Brasil, 2017

Fonte: Site de Rosana Paulino

As fotos de pessoas negras, utilizadas pela artista, em sua maioria são da expedição de Agassiz no Brasil para provar sua teoria e as ilustrações científicas de plantas nativas são da expedição Flora brasiliensis de Martius, que queria catalogar a flora do mundo exótico das Américas. *Paraíso Tropical* dialoga com este discurso biológico ao fundir a vida da mulher negra à flora do país, que junto à caveira, conversa sobre o acúmulo, estudo, exploração e extermínio das duas formas de vida no contexto da colonização. Outro ponto estranho é o recorte dos rostos, que se torna um vazio e se repete também em *Permanência das Estruturas*. "Ao remeter ao passado, esse vazio se faz metáfora para o anonimato, para o esvaziamento da história individual de cada uma dessas mulheres escravizadas." (Bevilacqua, 2018, p. 158). Na segunda obra, quem está sem rosto é um homem negro nu, uma nudez degradante pelo contexto das fotos que vem junto mais uma vez de caveiras e de um desenho famoso de um navio negreiro britânico. Outro nome para os navios negreiros era tumbeiro, nome propício para o dispositivo operador de morte que lembra um caixão não somente na imagem, mas porque parte dos humanos carregados por eles não chegavam vivos após a travessia do Atlântico.

Outra artista nacional que dialoga com as mortes negras do passado nacional é Priscila Rezende. Em sua performance *Como Erguer Baronatos*, de 2018, a artista reflete sobre o enriquecimento do Brasil enquanto nação às custas das vidas negras no plantio e colheita de café no século XIX e sobre como a perda legal desta mão de obra foi crucial para a derrocada do Império e declaração da República. Durante a performance, ela desenha no chão diversas cruzes, símbolo marcante de morte no cristianismo, porém aqui usando grãos de café (Figura 127). Esta commodity que já foi chamada de "ouro negro" era cultivado por mãos negras, mas

estas não coletavam suas riquezas como os brancos fizeram. Destas discrepâncias surgiram várias desigualdades sociais e raciais nos séculos a seguir. Ao final, Priscila ainda adiciona outro elemento, ela recolhe todas as cruzes com uma pá, o que ressalta a sua ligação visual como coveira, como aquela que devolve aqueles corpos à terra.

FIGURA 127 - Performance *Como erguer Baronatos*, de Priscila Rezende, Brasil, 2018

Fonte: Site de Priscila Rezende

Do outro lado do Atlântico, no Benin, tem-se o trabalho de fotografia do africano Leonce Raphael Agbodjelou, chamado Code Noir*,* de 2014, figura 128. O artista nesta série de trípicos fotográficos explora o turbulento e cruel passado do tráfico negreiro na sua cidade, Porto Novo. Cidade esta, que no passado foi um entreposto português no Benim. O nome do projeto CodeNoir, segundo Jack Bell Gallery (2015), "foi um decreto colonial francês e um guia para administrar escravos. O decreto sugeria punições para crimes como tentativa de fuga, defendia a disciplina extrema sobre os escravos e legitimava os castigos corporais." Agbodjleou vai atrás da comunidade de descentes de escravizados no Brasil que voltaram para o país para fazer a sua obra. Nos trípticos no centro tem-se a foto da pessoa dentro de sua casa segurando uma foto dos seus antepassados, é de uma potência tanto pessoal quanto histórica. Nas laterais aprecem partes da cidade ligadas a este passado violento. Na figura 135 as imagens são de uma vila de pescadores onde antes era uma doca de venda de pessoas negras. É interessante notar como nestes trabalhos e em muitos que serão analisados a seguir fazem uso de fotos antigas, a fotografia antiga passou a ser uma espécie de jazigo afetivo dos mortos. O que começou com as fotos Post Mortem no século XIX, generalizou hoje em dia como fonte de contato com a lembrança do falecido.

FIGURA 128 - Code Noir, de Leonce Raphael Agbodjelou, Benin, 2014

Fonte: Jack Bell Gallery

Voltando para o Brasil, é necessário citar o artista indígena Denilson Baniwa, para refletir sobre a colonização brasileira, agora pelo viés dos povos originários que foram brutalmente dizimados no processo. Nesta análise traz-se duas obras não discutidas do artista que dialogam com este estado de morte legado ao seu povo que luta até hoje para reverter. A primeira obra é uma instalação do artista (figura 129) de nome incerto que fez parte da sua exposição *Terra Brasilis: O agro não é Pop* (2019). Em meio a várias pinturas que discutem sobre o agronegócio matando não apenas a floresta, mas também os próprios indígenas, surge a instalação que visualmente denuncia que os povos originários pagam com seu sangue pela invasão de suas terras, há mais de 500 anos. Sob um suporte com os escritos “Hashtag Eu sou Guarani Kaiowá”, se encontra um monte de pacotes de açúcar com uma cruz fincada e tudo isso coberto de sangue. São um conjunto de símbolos potentes: no mundo ocidental cristão, a cruz tem sido por séculos um signo de túmulos ao ar livre além de poder referenciar também as ações catequizadoras dos jesuítas no passado e evangélicos hoje, que também foram fontes de doenças e morte; soma isso a uma ironia dos sacos de açúcar, que faz a vez das pedras deste túmulo, se chamarem Guarani e serem outro produto do agronegócio. O artista propõe uma miscelânea de imagens que juntas e atreladas ao sangue vermelho diz das mortes do passado e presente.

FIGURA 129 - Instalação de Denilson Baniwa, Brasil, 2019

Fonte: Behance de Denílson Baniwa

Sua outra obra que cito neste texto é *Leia minha sorte* (2019), figura 130. Esse trabalho conversa com outros de seu portfólio no que tange à apropriação de imagens e a dialética do retorno de uma imagem do passado à vida no presente para pulsar em outra polaridade. Se em outros trabalhos ele usa imagens de filmes e séries de televisão, nesse ele usa gravuras do livro *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, de Jean de Léry, de 1578. Elas ilustravam uma espécie de diário de viagem do francês ao Brasil junto a um grupo calvinista que relata também suas interações e impressões dos tupinambás. No entanto, Baniwa transforma estas gravuras que zombavam da aparência da família indígena, da saudação do povo ao estrangeiro e dos seus costumes perante doenças e morte, em cartas de tarô. Em outra virada dessas imagens, elas respectivamente se tornam, o arcano do Enamorado, do Mago e da Morte. Com a junção das imagens, os significados inerentes aos arcanos e o título, pode-se entender que o contato com o mago, com o branco, levou a morte aos indígenas, essa é a leitura destas cartas, a leitura de sua sorte. Uma brincadeira irônica com divinação, história e violência.

FIGURA 130 - *Leia minha sorte*, de Denilson Baniwa, Brasil, 2019

Fonte: Behance de Denílson Baniwa

Não se limitam no caso brasileiro apenas às raças massacradas as críticas à colonização do país, por isso, aqui entra um viés de uma artista branca sobre este trauma nacional, Adriana Varejão. Na sua pintura, chamada *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004), ela retrata esse trauma como uma ferida aberta num mapa, como se vê na figura 131. Mais uma vez um artista que apropria imagens do passado, sendo uma reprodução em pintura do mapa-múndi de cartógrafo português Lopo Homem, de 1519, que dá o nome ao trabalho de Varejão. O mapa foi feito no auge das grandes navegações portuguesas para ter à vista toda extensão percorrida e conquistada pelos desbravadores europeus. Porém, ao abrir uma grande ferida no meio do mapa e outras menores das laterais da abóboda terrestre, Adriana escancara as vísceras daquela ideologia manifestada em imagem, uma alusão ao quanto aquelas ideias iriam moer pessoas. "Contesta as projeções políticas e ideológicas, assim como os seus resultados hoje. Como alternativa, ela sugere histórias outras, menores, experimentadas na carne e impressas nos corpos" (Almeida, 2018, p. 25). A artista ressalta histórias menores não em importância, mas no macro do mapa abre uma fenda para contar sobre o micro, sobre os corpos dilacerados, principalmente da África, local onde passa a maior ferida do mapa e a sutura não parece conseguir fechar o corte e conter a violência.

Ideia que liga com sua outra obra também sobre feridas da série Charques, com o nome *Folds 2* (2003), figura 132. Trata-se de uma série de pinturas-esculturas até mais abstratas, porém não menos fortes. Adriana toma aqui como objeto a ser agredido os azulejos, um objeto persistente em sua produção e um símbolo do país de nossos colonizadores, Portugal. Do belo e puro azulejo branco tão sólido se abrem ferimentos grotescos, como carne viva que sangra e dói. Funciona como uma desconstrução da fábula de um país moderno de direito para todos,

tão sólido na aparência, mas que na verdade é mole e sangra, representação das entranhas reveladas do sistema Brasil.

FIGURA 131 - Mapa de *Lopo Homem II*, de Adriana Varejão, Brasil, 2004

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

FIGURA 132 - *Folds 2*, de Adriana Varejão, Brasil, 2003

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Voltando para Priscila Rezende, uma instalação sua durante sua residência em Nova York, em 2018, chama atenção por sua poesia visual aliada a um terror contemporâneo. A obra se chama *All of which are American Dreams*, figura 133, e se compõe de roupas suspensas e vazadas em forma de coração, ao fundo balas 38 Smith & Wesson cravadas na parede e áudio de tiros. Na escolha das roupas, a artista revela que são similares às utilizadas por vítimas de violência policial no Brasil e Estados Unidos, assim como vestimentas que remetem a símbolos dos dois países. Estes, que têm um problema crônico fundamentado no racismo de violência

letal contra sua população negra. Nesse trabalho, os vazios de corações enfileirados reforçam visualmente o vazio deixado por todas aquelas vidas ceifadas pelas balas. Coração como um símbolo de vida, mas também de morte que aqui se revela na perspectiva o buraco da bala, como que tivesse atravessado todos aqueles corpos de uma só vez. Expõe-se visualmente a economia política desses corpos, perseguidos, criminalizados e dizimados pela polícia e, consequentemente, pelo Estado.

FIGURA 133 - Instalação *All of which are American Dreams*, de Priscila Rezende, Nova York, 2018

Fonte: Site de Priscila Rezende

> Os corpos racializados, por serem considerados potencialmente virulentos (e virulentos por serem racializados), estão sujeitos ao sequestro, à captura, apanhados pela armadilha que é a lei. Na realidade, a função da lei não é fazer justiça. É desarmá-los a fim de torná-los presas fáceis. O brutalismo não opera sem uma economia política dos corpos. É como uma imensa fogueira. Os corpos racializados e estigmatizados são ao mesmo tempo sua lenha e seu carvão, suas matérias-primas (MBEMBE, 2022, p. 53).

Faz-se um retorno para abrir o rol de obras que tratam especificamente da violência generalizada atual, a *necropolítica*, que começou na colonização, mas que agora se estende aos mais diversos Estados contemporâneos. Trata-se de um conjunto de obras no qual se manifestam facetas do horror contemporâneo da violência urbana, conflitos civis e guerras entre nações. O capitalismo contemporâneo em seus modos de conquista e manutenção dos direitos e liberdades acaba por produzir uma gama de vidas supérfluas, vidas que valem menos e devem ser sacrificadas por um bem maior e coletivo. Bem esse, que na prática, não se configura como mais abrangente e sim mais excludente, apenas gerando bolsões de morte.

Como é o caso de um país vizinho, a Colômbia e sua longa guerra civil, que assola o país desde os anos 1960. Durante as décadas de conflito, o tráfico de drogas entrou como fonte de financiamento de alguns grupos, complexificando a situação. Tudo isso é contexto para duas

obras de dois artistas diferentes do país. Juan Manuel Echavarría tem uma produção tocante acerca da paz e violência em sua nação, mas aqui cita-se a sua série fotográfica ¿De qué Sirve una Taza*?*, que teve início em 2014 e segue em processo junto de Fernando Grisalez, figura 134. Uma série que faz fronteira entre o domínio da violência e das lembranças do tempo devido ao seu forte caráter contemplativo, porém profundamente atolado na brutalidade material dos conflitos da região. As fotos são registros de rastros deixados por acampamentos das FARC-EP na região de Montes de Maria, que foram bombardeados pelo exército. Os artistas são guiados por pessoas que sobreviveram até os destroços e restos dos acampamentos. Segundo o próprio artista (2023), o nome do projeto vem de uma gravura de Goya, de mesmo nome, pertencente à série Os Desastres da Guerra (1810-1820), citando outra obra do passado que trata sobre os horrores de conflitos bélicos. Mas ao contrário de Goya, Echavarria não coloca nenhum rosto à mostra, a morte aqui é o plano de fundo; visualmente se vê apenas a degradação de objetos que um dia pertenceram aos vivos. São restos de roupas com nomes bordados, utensílios de cozinha quebrados, botas e calçados com lodo sendo enterrados, fitas cassete destruídas e vários itens pessoais se unindo à floresta densa da região. É uma visão da guerra não pelo lado das vítimas civis, mas pelo lado dos combatentes rebeldes que foram dizimados pelo Estado colombiano.

FIGURA 134 - Fotografia da série ¿De qué Sirve una Taza? de Juan Echavarria, Colômbia, 2014

Fonte: Site de Juan Manuel Echavarría

Oscar Muñoz, desde 1994, tem criado versões de sua instalação *Ambulatorio*, sobre os bombardeios de sua cidade Cali na guerra entre os cartéis de drogas. O artista usa uma foto aérea da cidade destruída, ampliada e colocada no chão debaixo de vidro temperado,

convidando o público a andar sobre o vidro e a foto. Contudo, à medida que se pisa, o vidro começa a trincar mais e mais, trazendo outra camada de ruína àquela imagem de terra arrasada. Em 2012, Muñoz foi comissionado pela Golden Thread Gallery para criar o *Ambulatorio Belfast*, figura 135, transpondo a ideia para outro lugar de conflito, a fronteira de guerra civil, desta vez na Irlanda do Norte. A instalação demonstra como a economia brutal de corpos não é exclusiva de uma região, não é local, mas internacional, e a mesma obra é capaz de gerar reflexão acerca do problema.

FIGURA 135- Instalação *Ambulatorio Belfast*, de Oscar Muñoz, na Irlanda do Norte, 2012

Fonte: Golden Thread Gallery

Já a brasileira Berna Reale trata da banalidade da violência social no Brasil por outro viés. Vive-se num país onde o noticiário é regado de sangue e programas que exploram as notícias mais trágicas têm grandes audiências. Logo, há uma certa intimidade do brasileiro com as mortes violentas, visto a sua banalização e naturalização do estado de guerra social das grandes cidades. A artista, em entrevista para *O Tempo*, afirma sobre o que se trata a sua instalação *O Tema da Festa* (figura 136), realizada pela primeira vez em 2015:

> É um trabalho que questiona como a violência se tornou tão íntima ao ponto de a gente perceber que existe também um prazer com esta violência, um prazer de compartilhar violência, de publicar a violência. A violência é histórica, mas ela nunca esteve tão íntima com o ser humano quanto ela está em nossa época. (REALE, 2019)

Os teóricos não discordam de Berna, e, de fato, a atração e repulsa andam lado a lado com o tema da morte, fazendo com que o tema desta festa desperte certo nível de prazer no público. Além de jogar com a histórica representação animada e dançante da morte através dos séculos, a instalação da artista é impactante na construção de um ambiente de balada, de uma

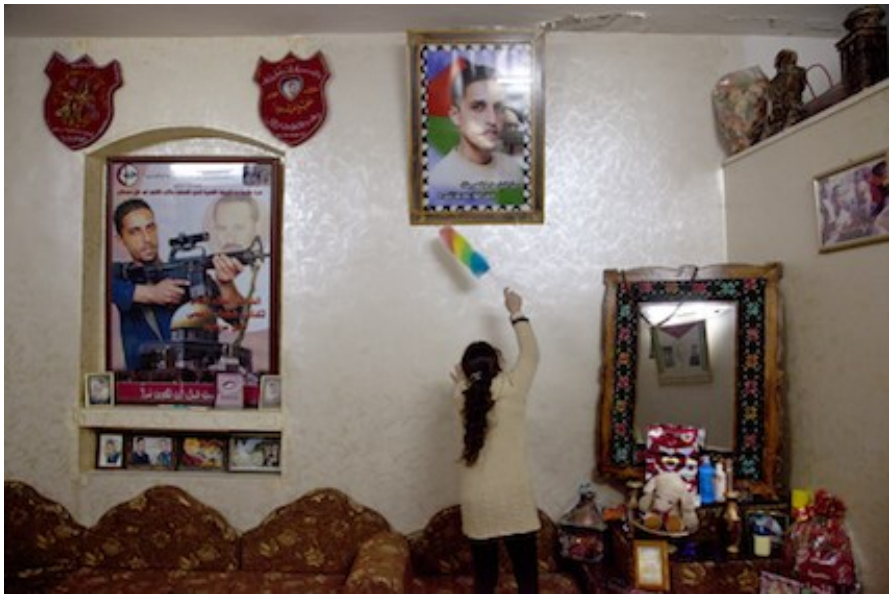
festa da morte. No teto, giroflexes policiais iluminam a sala que muda de cor; a música seriam tiros e telefonemas de denúncias de homicídios; as paredes são revestidas de papelão cravejado de furos de balas e, nas mesas, há suspiros para se comer à vontade. É uma obra irônica em sua estética, porém muito clara no que toca o público brasileiro médio.

FIGURA 136 - Instalação *O Tema da Festa*, de Berna Reale, Brasil, 2015

Fonte: Galeria Nara Roesler

Nesse rol de retratos da violência, vislumbra-se também a perspectiva da artista palestina Ahlam Shibli, com sua série de 68 fotografias intitulada Death (2011-2012). O tema da série é a cultura de mártires e suas imagens na Palestina, que é repleta de cartazes, fotografias, pinturas e banners dos mártires palestinos da Segunda Intifada (2000-2005). As imagens dos soldados mortos reverenciados aqui, em locais públicos e privados, ressalta como a cultura de morte está impregnada na vida dos palestinos devido aos seus históricos conflitos com Israel. Baravalle (2023), sobre o trabalho que figura na 35ª Bienal de São Paulo, diz que " obra é certamente uma forte tomada de partido, um testemunho da violência exercida pelo Estado israelense contra os palestinos e um ato de rebelião contra a eliminação física e política da Palestina e de seus habitantes". Os mártires são bem quistos e adorados, são símbolos de resistência e mostram que suas mortes não foram em vão, são ausências-presenças naquela comunidade. Sentimentos estes que Shibli captura bem nas suas fotografias do íntimo e do coletivo que transparece em seu trabalho, como é o caso da figura 137, com a menina que limpa e cuida dos retratos que se assentam nas paredes junto a um altar, quase como figuras de santos em casas cristãs.

FIGURA 137 - Fotografia da série Death, de Ahlam Shibli, Palestina, 2011-2012



Fonte: Site de Ahlam Shibli

Não poderia faltar alguma obra de arte sobre a violência urbana dos Estados Unidos da América, por se tratar de uma país fortemente armado civil e militarmente, o que faz com que o número de mortes por armas de fogo no país seja um dos maiores do mundo. “De acordo com o Small Arms Survey de 2017, os EUA tinham a maior taxa de posse de armas por civis no mundo. Entre os 40 países mais populosos, apenas três tiveram taxas mais altas de mortes por armas de fogo em 2019.” (Gilligan, 2023,p.1). Sobre esse fardo pesado que o artista Joseph DeLappe cria a gameart, ou performance em jogo chamada *Elegy: GTA USA Gun Homicides* (2018-2019). Ele se apropria e modifica o violento jogo de crime *Grand Theft Auto V* (2013) para criar uma transmissão do jogo encenando diversos assassinatos nas ruas da cidade durante um ano. Porém, o jogo reencena diariamente o total de homicídios por arma de fogo nos EUA (figura 138), de acordo com a *Gun Violence Archive*. Tudo isso acontecia ao som da simbólica música “God Bless America” (1938), cantada por Kate Smith. O projeto foi lançado em 4 de julho de 2018, quando havia 7.293 homicídios. Até o final de 2018, esse número cresceu para 14.730. Em 1º de janeiro de 2019, a contagem de homicídios do ano recomeçou em zero e continuou até o dia 04 de julho de 2019. O artista evoca no trabalho a brutalidade das armas no país, mas também a estranha relação destas com o patriotismo exacerbado dos americanos em manter o seu direito de uso das armas como parte de sua identidade e liberdade. Dialoga muito visualmente e conceitualmente com a vasta gama de violência representada no cinema e televisão americana, como apontado no capítulo anterior ao analisar as maiores bilheterias mundiais do cinema, que são em sua maioria esmagadora, produções do país.

FIGURA 138 - Frame da transmissão de *Elegy:* GTA USA Gun Homicides, de Joseph DeLappe, EUA, 2018-2019

Fonte: Site de Joseph DeLappe

Outra obra do mesmo artista reflete sobre a letalidade americana não pelo viés doméstico, mas pelas investidas militares no exterior, mais especificamente dos seus ataques de drones. Joseph criou em 2018 a instalação *Jasmine: Memorial to Drone Strike Victims* no Paquistão (figura 139). Os Estados Unidos foram responsabilizados por ataques de drones ao país em 2014 e 2015, na região norte do Waziristão, e DeLappe queria com a instalação fazer uma espécie de memorial participativo para as vítimas dos ataques. Para tal, foi desenhada a forma de um drone militar com 360 potes de cerâmica com jasmim, a flor símbolo nacional do Paquistão. Ao final da exposição, todos os vasos de plantas foram doados aos visitantes locais a fim de que o memorial se espalhasse pela cidade. Um toque de humanidade para a morte maquinal dos drones que tratam as missões como sucessos ou fracassos, com base em números de mortos. “O adversário como criminoso que deve ser aniquilado é apenas uma soma de dados. A guerra de drones é um dataísmo da morte. Mata-se sem luta, sem dramaticidade, sem destino. Ela ocorre de modo maquinal na luz implacável dos fluxos de dados” (Han, 2022, p. 123).

FIGURA 139 - Instalação *Jasmine*: Memorial to Drone Strike Victims, de Joseph DeLappe, Paquistão, 2018

Fonte: Site de Joseph DeLappe

Para fechar o domínio das violências, traz-se uma obra de um neozelandês que trabalha nos Estados Unidos, Henry Hargreaves, que assim como no último trabalho citado, se encontra na fronteira com o domínio das lembranças do tempo, o próximo território a ser explorado. O artista conhecido pelas suas fotografias que envolvem comida, criou em 2013 a série fotográfica No Seconds, figura 140. Como o nome sugere, ele fotografa uma refeição que não se poderá repetir pois se trata da última refeição antes da pena de morte de prisioneiros no estado do Texas. Nesse estado, é uma tradição que o prisioneiro tenha direito de receber a última refeição, repleta de regalias como um derradeiro momento surreal de civilidade antes de acontecer sua morte patrocinada pelo Estado. A pena de morte seria um dos vestígios de violências arcaicas do poder que insistem em sobreviver em uma das nações mais desenvolvidas do planeta. Henry coloca que sentiu empatia por estas pessoas ao ver seu pedido final e decidiu, por isso, representar o momento de realização do pedido.

> Até agora, eles tinham sido geralmente retratados pelo Estado e através dos meios de comunicação como pessoas más que encontraram o seu merecido fim. Ao passo que agora, através deste denominador comum de alimentos, eles se tornaram mais do que apenas uma estatística e foram estranhamente personalizados. (HARGREAVES, s.d.)

FIGURA 140 - Fotografia da série No Seconds, de Henry Hargreaves, EUA, 2013

Fonte: Site de Henry Hargreaves

3.2. Domínio das Lembranças do Tempo

Entrar no domínio das lembranças é dar de cara com um território vasto de fronteiras nebulosas com todos os outros domínios, pois a única ação concreta que os vivos podem fazer em relação aos mortos é lembrá-los. Além disso, o melhor que os vivos podem fazer em relação à própria morte é tê-la sempre em mente para se afeiçoar a ela com o tempo. Este é o domínio de artistas que lutam contra o esquecimento, que tentam segurar as areias do tempo entre os dedos para mostrar o que se esvai ao restante dos mortais.

Começa-se aqui colocando obras que ainda estão na fronteira entre as violências e as lembranças, e, para tal, chama-se para esta conexão novamente o colombiano Oscar Muñoz, com sua obra *Aliento* (1995-2002). É um conjunto de discos metálicos polidos a ponto de serem espelhados e sobre eles foram feitos *silkscreen* de fotos de obituários retirados dos jornais com uma espécie de cera. São imagens de desconhecidos, desaparecidos, mortos pela violência, rostos que caíram no esquecimento do povo colombiano, na lista de corpos descartáveis. Porém, nesse trabalho, Muñoz, de certa forma, força a lembrança e a insistência de sobreviver à morte final do oblívio. Isso se dá, pois à primeira vista o público se depara na galeria com discos espelhados que só refletem sua imagem, porém se a pessoa se aproxima, chega perto o suficiente para sobre o espelho respirar o seu ar quente e vivo, o morto faz sua aparição em imagem, como na figura 141. Como o sopro da vida, a imagem de outra pessoa se forma nítida, como um fantasma e a sua imagem desaparece no vapor. Porém, logo que o calor da respiração cessa, a imagem do morto volta ao seu reino fantasmático e a imagem do vivo volta. As duas vidas em imagem não acontecem simultaneamente, mas uma depende da outra para existir, o

corpo fantasma precisa do corpo vivo para aparecer. Como diz Carolina dos Santos (2019, p. 158), “o fantasma é esse corpo, mas também a violência que assombra, a violência que retorna sempre, que ameaça a desaparição, a aniquilação, enquanto nosso corpo que respira devolve algo da vida, algo da água, de uma umidade, ao retrato sem carne.”

FIGURA 141 - Instalação *Aliento*, de Oscar Muñoz, Colômbia, 1995-2002

Fonte: Art Blart

Do trabalho de Muñoz passa-se para outra obra que trata de ausências e presenças, com o artista francês Christian Boltanski, já falecido. Em algumas obras dele, tem-se muito forte a lembrança da mortalidade, contudo, neste momento da jornada, cita-se a sua grande instalação *Migrantes*, (2012) em Buenos Aires. Comissionado pela Universidad Nacional de Tres de Febrero, a instalação ocupou o terceiro andar do Hotel dos Imigrantes, local que no início do século XX recebia aqueles que imigravam para o país, fazia-lhes um *check-up* médico, liberava os sadios e fazia quarentena dos doentes, a fim de conter os avanços de epidemias. Hoje, o Hotel é um museu e centro cultural, mas muitos imigrantes morreram ali, e o artista teve acesso às suas fichas, o que o levou a fazer o seu trabalho. Os visitantes são recebidos por um corredor imerso em névoa e luz fraca, mas se escuta cerca de 500 vozes diferentes, de mais de 500 imigrantes, que dizem em seus idiomas nativos: nome, idade, ocupação, dia de chegada e origem. Depois, cada cômodo evoca emoções e situações diferentes da presença dos imigrantes que por ali passaram, que sonharam com a nova vida e que se despediram da velha (figura 142). Há uma sala com camas metálicas cobertas por plástico, mas iluminadas como se a vida ainda ali emanasse; uma sala com roupas suspensas como se dançassem no ar e uma sala com cadeiras de madeira cobertas de casacos, como se seus donos fossem voltar a qualquer momento. É

interessante ressaltar a sobrevivência da imagem do leito que aqui, com a luz, pulsa dialeticamente entre a vida e a morte, além disso, nota-se em mais um trabalho contemporâneo o símbolo da roupa, como representação do corpo ausente. A sensação é de adentrar em um mundo de fantasmas, é de que foram evocadas as memórias das vidas que por ali passaram e foram materializadas ali para serem rememoradas mais uma vez. Boltaski (2012, apud Takenaka, 2012) diz que se trata de "um espaço cheio de memórias dentro de onde o visitante pode se perder. Cada pessoa é única e, mesmo assim, desaparece no tempo". Na impossibilidade da rememoração individual, celebrasse nesta obra uma memória difusa e coletiva destes imigrantes que toca profundamente quem visita.

FIGURA 142 - Imagens da Instalação *Migrantes*, de Christin Boltasnki, Argentina, 2012

Fonte: Casa Vogue

O próximo artista a entrar nestes caminhos é Hew Locke, com seus trabalhos poéticos sobre cortejos, que parecem funcionar quase como ilustrações ou comentários sobre a ideia da marcha dos vitoriosos da história de Benjamim. O artista britânico-guianês, que cresceu entre os dois países, bebe de ambas as fontes, europeia e negra caribenha, para criar seus comentários sobre a construção da história e sua sobrevivência no tempo. Cronologicamente, Locke trouxe primeiro *The Nameless* (2010), uma instalação de grande porte, mas de materiais simples como contas de plástico e fita adesiva, sendo algo efêmero que só assume forma no local a ser instalado e desaparece ao ser desmontado, se tornando apenas tiras de contas emboladas. O artista se inspirou numa fala de John Huston na qual ele compara olhar para o fluxo do tempo com se ver parte de uma procissão sem nome. Para representá-la, Hew apresenta na procissão diversos símbolos mitológicos, antropológicos e artísticos de vários locais e épocas. Vê-se referências às imagens do Juízo Final, pinturas de tumbas egípcias e maias, máscaras funerárias africanas, armamento moderno e símbolos heráldicos britânicos, como se vê na figura 143.

FIGURA 143 - Parte de *The Nameless*, de Hew Locke, Reino Unido, 2010

Fonte: Art Image

> Os que marcham são improvisações livres que se baseiam num arquivo pessoal de imagens e símbolos que se acumulou ao longo das décadas. Eu brinco com estereótipos e clichês cansados e preguiçosos. Vi muitas xilogravuras da Dança da Morte e os crânios e esqueletos do Momento Mori, comuns em tumbas e igrejas por toda a Europa. A foto de um Kalashnikov é um símbolo de pequenos e grandes conflitos em todo o mundo. A arma pode simbolizar tanto o perigo quanto a excitação – tanto a morte quanto a vida. (LOCKE, [s.d.])

Todas essas quiméricas simbólicas marcham numa grande procissão sem nome e sem explicação no fluxo temporal. Locke não a considera como uma marcha triunfal, pois são fortemente ambíguas as figuras e sentimentos evocados por ela, que pulsam tanto como celebração da sobrevivência dos vivos que venceram no tempo quanto no rito solene de rememoração dos que padeceram no processo.

Sua outra obra de tema correlata é mais recente e também se trata de uma instalação, desta vez de escala monumental. Em 2022, comissionado pela Tate Britain, o artista resolveu fazer uma obra que refletisse tanto acerca da história do prédio do museu, do poder britânico e de sua própria. Henry Tate, criador da galeria, além de amante das artes, fez seu império com açúcar e um dos locais por ele explorados foi a Guiana, país da infância de Hew Locke. Logo, abraçar o fluxo e refluxo de poder, culturas, pessoas e economia se tornou o centro do trabalho. São parte da obra 150 figuras montadas no pavilhão principal, numa grande procissão, e nela se misturam motivos de marchar junto, como luto, festejo, protesto, adoração, escapismo, lamento e triunfo. Locke (s.d. B) ressalta em seu site sobre o trabalho que “as figuras avançam para o futuro, mas ainda carregam sua bagagem histórica e cultural, e podemos caminhar ao lado delas”. O visitante é convidado pelas figuras a ingressar na procissão com sua bagagem e

somar com o sentimento que lhe for mais importante expressar. Ademias, cada visitante é recebido com um estandarte de esqueleto com uma famosa frase no campo do *memento mori*: *Sic transit gloria mundi,* que, do latim, significa “assim transita toda glória do mundo” ou “toda glória do mundo é transitória”. Além disso, em meio as figuras ricamente adornadas, orgulhosas e até dançantes, aparecem várias caveiras, ressaltando o caráter sinistro e poético do fim de todos aqueles que marcharam, marcham e que eventualmente marcharão no futuro, como vê-se na figura 144.

FIGURA 144 - Parte da instalação *The Procession*, de Hew Locke, Reino Unido, 2022

Fonte: Acervo Pessoal

Grande parte das artes ligadas ao tema da morte na história, tiveram em sua composição os ossos e principalmente o crânio. A caveira é o mais repetido objeto visual da morte e não sem motivos como discutido anteriormente, contudo o culto do crânio e seu poder simbólico não se limita à espécie humana, sendo importante também os crânios animais. O crânio de um animal era troféu de caça, atestando a sobrevivência humana perante o combate com aquele animal e a tomada daquela forma de vida preservada em sua cabeça identificadora. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2021, p. 355) “o crânio é, com efeito, o cume do esqueleto, o qual constitui o que existe de imperecível no corpo, logo, uma alma. As pessoas se apropriam, assim, da sua energia vital”.

Deste diálogo sobre a energia vital no osso morto, que surge a obra *Bones* (2013), do artista francês DZO Olivier. O artista, que tem sua produção voltada para o desenho no papel ou tecido, aqui se aventura a desenhar em uma superfície diferente crânios que ele encontrou em montanhas abandonados depois de serem limpos pelos abutres. Seus intrincados desenhos

com raízes no ocultismo, alquimia e elementos da natureza trazem misticamente uma aura de vitalidade, uma sobrevida àqueles ossos encontrados, como um adorno para a eterna lembrança da vida que passou, tendo sobre os ossos uma nova carne que adere a outras histórias (figura 145.

FIGURA 145 – *Bones*, de DZO Olivier, França, 2013

Fonte: Site de DZO Olivier

Na produção do francês, há várias referências mitológicas e simbólicas à morte. Assim, aqui vem à tona seu trabalho *Gaia Calling* (2013), figura 146, que dialoga com seu interesse pelo macabro na natureza e encantamento do mundo. No desenho, feito à mão e colorido digitalmente, há no seu título o mote da ambiguidade descrita neste domínio, o chamado de Gaia. A Mãe-Terra chama tanto para florir em vida quanto para decompor em morte, a terra dá e toma. Cada personagem, monstro, entidade ou animal abre uma história dentro do desenho, pulsando para uma das polaridades da terra que está repleta de ossos e matéria orgânica, que parece estar apodrecendo enquanto outras artes estão desabrochando em flor. Entre os seres esqueléticos e carnosos, se faz um lembrete visual de como a humanidade deseja estar ao ouvir o chamado de Gaia.

FIGURA 146 - Desenho Gaia Calling, de DZO Olivier, França, 2013

Fonte: Behance de DZO Olivier

As imagens dos esqueletos e caveiras mundanas, em cenas do cotidiano, não ficaram apenas no passado da história da arte, ainda habitam as produções do presente. Se no domínio da violência a caveira se encontra num lugar quase científico, no domínio das lembranças, ela se encontra num lugar de atração contemplativa e mística. Pode-se perceber tal mudança com as figuras de caveira que marcham, de Locke, que agora coloca-se para dialogar com outras presenças nas obras de Mark Liam Smith, um pintor britânico daltônico que vive no Canadá. Sua condição não limita seu uso de cor nas pinturas, sendo repletas de cores vibrantes que contrastam com seus temas visuais que, frequentemente, são lembretes da efemeridade da vida e certeza da morte vindoura. É o caso de sua pintura *Nymphs & Satyr: iteration 6* (2019), na qual um sátiro é como que convidado a dançar com ninfas esqueléticas, (vê-se na figura 147). A pintura bebe da fonte da mitologia grega para seus personagens, porém as ninfas-esqueletos dialogam visualmente com a dança macabra, em que a morte tira o vivo para dançar junto de si. É a sobrevivência do sintoma dessa dança que atravessou séculos desde seu surgimento no século XV, e que ainda pulsa o desconforto dos que vivem em bailar com seu fim, enquanto a figura da morte emana alegria e serenidade em seu convite.

FIGURA 147 - *Pintura Nymphs & Satyr*: iteration 6, de Mark Liam Smith, Canadá, 2019

Fonte: Instagram de Mark Liam Smith

Em sua produção, Mark produz também variadas versões das vaidades, ou vanitas, tendo como foco de suas composições a conhecida caveira. Cita-se aqui uma das suas mais elaboradas pinturas, *A Song of Sixpence* (2021), figura 148. O pintor faz muitas referências visuais a este histórico gênero de pintura, mostrando a sobrevivência do estilo e a insistência do mesmo em afetar o humano contemporâneo com seus símbolos ainda correntes da fragilidade da vida. Já no título, o artista refelte sua tradição inglesa fazendo referência a uma cantiga de mesmo nome muito antiga que diz desta moeda antiga, *sixpence*, que traz sorte ao portador e também é o nome de uma torta de pássaros vivos que voam quando a mesma é cortada. Ambos os símbolos são retratados na pintura junto de tão antigas alegorias, como a fumaça da vela que se apagou, as frutas que irão estragar, os animais mortos que irão decompor, as riquezas em ouro e joias que não se levam para a terra, assim como os prazeres da vida e conhecimento evocados pelos livros, partituras de música e globo terrestre.

FIGURA 148 - Pintura *A Song of Sixpence*, de Mark Liam Snith, Canadá, 2021

Fonte: Site de Mark Liam Smith

Abre-se agora um corredor de imagens que não apenas trabalham o alerta do fim humano, mas trazem o aviso de maneira grotesca e visceral. Na esteira do *memento mori* e suas caveiras, não poderia faltar um artista mexicano, visto que a cultura do país tem uma intensa história com o símbolo da caveira e com a própria concepção da morte. Emil Melmoth produz esculturas em resina, madeira e metal. Toda sua produção são manifestações da filosofia do *memento mori* e são acompanhadas de pequenos versos poéticos. Melmoth cria figuras grotescamente serenas, um surrealismo macabro em que os seres, apesar de esfolados, desmembrados, costurados ou desfigurados, apresentam em sua maioria prazer ou paz em sua condição mortal. Sua escultura *Death and the Maiden* (2018), figura 149, é um bom exemplo de como ele evoca imagens do passado que sobrevivem de maneira frágil em sua abordagem de vida e morte pulsando juntas. A morte e a donzela são um sintoma que não cessa de retornar nas artes, porém, o mexicano traz uma donzela que não tem metade do crânio, mas mantém um sorriso, não tem membros e seu coração está externo e atado com pregos à sua caixa torácica, como uma versão macabra do Sagrado Coração de Maria do catolicismo. Já a morte é um anjo que parece sair de um filme de terror, suas asas são ossos mandibulares, seu rosto tem as entranhas aparentes, mas ainda assim, passa serenidade. Nota-se também um ícone recorrente em seu trabalho: os pregos, um símbolo de união forçada e dolorosa, assim como a vida é atrelada ao sofrimento da morte.

FIGURA 149 - Escultura *Death and the maiden*, de Emil Melmoth, México, 2018

Fonte: Instagram de Emil Melmoth

A produção artística de Emil conta ainda com outro tema importante: as manifestações profanas de imagens de cunho religioso. Como se as ideias de santidade, tão fortes no imaginário cristão mexicano, fossem corrompidas por uma divindade sádica e uma materialidade grosseira que impedisse qualquer tipo de transcendência para um estado idílico e livre de sofrimento corpóreo. É o caso da sua escultura *Transfiguration Mortis* (2021), figura 150. De um extremo, à esquerda, tem-se parte de um rosto feminino como de uma santa ou freira com feições que transitam entre a dor e o prazer, as quais retornam como par de pulsações de tempos em tempos na arte. No outro extremo na figura, à direita, tem-se parte de uma caveira e ambas então unidas num amalgama quimérico e por um véu branco. Parece o véu evocar uma angelitude para a união abjeta daqueles corpos. A escultura funciona como uma ampulheta podendo ficar com a caveira ou a santa para cima, fazendo uma alusão de que o que é vivo uma hora morre e o que que hoje assusta como morto antes já foi belo e vivente.

FIGURA 150 - Escultura *Transfiguration* Mortis de Emil Melmoth, México, 2021

Fonte: Instagram de Emil Melmoth

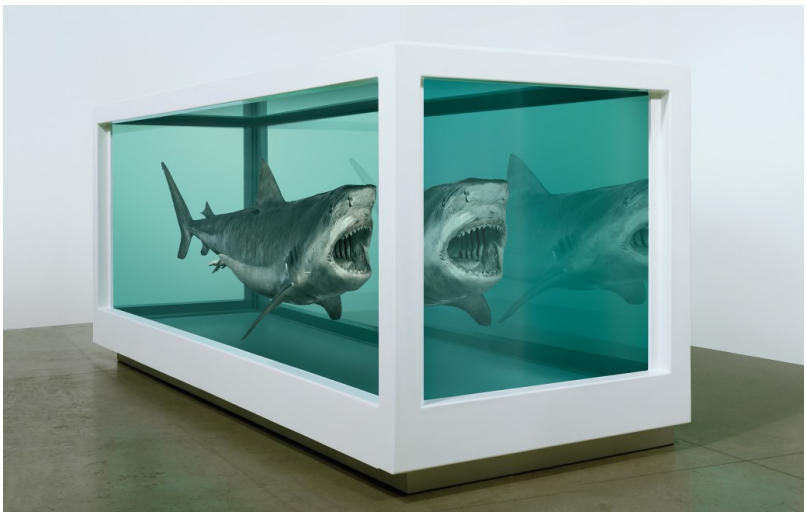
Em sua obra, porém, o que se destaca é um niilismo potente, uma visão incisiva da vida como uma espera pelo encontro com o cessar de existência. É o que ressalta seus versos que acompanham essa última obra citada:

> Como um suspiro solene do abismo
> O eco anseio dos espíritos é ouvido em vão
> Provando o absurdo de outro plano
> Nem paraíso nem vazio
> Nem luz nem reencontro
> Apenas uma ampulheta de neblina e destruição
> Esperando que o inevitável deixe de existir. (MELMOTH, 2022)

Ainda no campo visceral, mas voltando ao mundo animal, encontra-se um famoso artista contemporâneo, o inglês Damien Hirst. Ele possui uma série de esculturas e pinturas que fazem uso de corpos de animais mortos conservados em seu trabalho, fazendo-o ser um dos artistas mais influentes do país e também um dos mais controversos. Esse fascínio começa em 1991 com a obra *A impossibilidade física da morte na mente de alguém que vive*. Hoje a série que abriga suas obras se chama História Natural, e foi ganhando novos contornos e tons, ora mais abjetos, ora mais limpos. Cita-se nesta pesquisa dois exemplos do artista, da sua produção no século XXI, que sintetizam seu histórico que concerne ao sintoma de dupla polaridade, a pulsante vida do animal ali em pose de animação eminente e a morte dormente que paralisa estes seres para sempre nesta condição de não decomposição.

A primeira delas é *Death Denied* (2008), uma releitura do seu tubarão de 1991 que não foi tão bem preservado. *A Morte Negada* é um poético nome para uma obra que coloca um grande tubarão em posição de ataque às presas, numa espécie de aquário no qual seu cadáver está preservado em formaldeído, figura 159. Além disso, Hirst (2023) diz que não haveria este desejo de trabalhar com este predador dos mares, se não fosse o filme *Tubarão* (1975), o primeiro *blockbuster* do cinema, marcando mais uma vez o tráfego de influência entre a cultura de massa e os demais campos das artes visuais. Essa peça foi pensada junto de outra, *Morte Explicada* (2008), na qual um tubarão similar é visto cortado ao meio, cada parte em um tanque diferente. Apesar de esse par ser mais feio, no sentido de mostrar as entranhas do animal, *Death Denied* (figura 151) é tão forte quanto seu primeiro tubarão, pela simplicidade do animal tão amedrontador e letal estar ali inteiro, intacto, quase vivo, porém morto e impossibilitado de te atacar. Um potente lembrete ambivalente do poder de matar e impotência ao ser morto.

FIGURA 151 - Instalação *Death Denied*, de Damien Hirst, Reino Unido, 2008

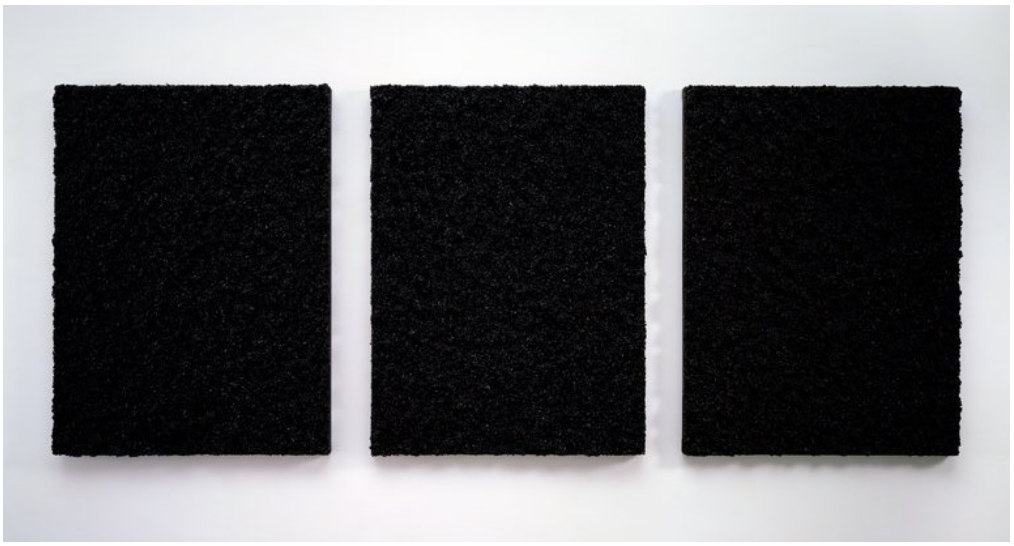


Fonte: Widewalls

Sua outra obra que será adicionada neste fio de conexões é *Forgive me Father for I have sinned* (2006) ou *Perdoe-me, Senhor, pois eu pequei*, em português. Mais uma obra com animais mortos, porém, desta vez, vêm acompanhado de um título um tanto religioso para o tipo de obra que ele apresenta. São três telas de mais de um metro de altura e largura que de longe são monocromáticas pretas com uma textura bem pequena, figura 152. Contudo, ao chegar perto da obra se vê tons amarronzados e avermelhados, asas, patas e cabeças, pois são milhares de moscas encrustadas sobre as telas, eternizadas sob o véu de resina. É macabro, porém, lindo ao mesmo tempo. Aqui, é uma morte coletiva, insensível, não individualizada, apenas no conjunto que todas essas mortes acumuladas ganham dimensão de importância. Todos matam um inseto que atrapalha ou irrita, mas esse ato ganha uma dimensão moral pela

escala monumental deste extermínio. Talvez seja daí o título, talvez o pecado seja ter matado tantos seres, ou talvez seja um comentário teológico sobre a dada importância individual de pedir perdão na morte, sendo que cada um de nós é apenas como uma das moscas no meio de milhões que morrem a cada momento. Hirst, em entrevista sobre uma exposição sua chamada Nova Religião, fala que "há quatro coisas importantes na vida: religião, amor, arte e ciência. Na melhor das hipóteses, são apenas ferramentas para ajudá-lo a encontrar um caminho na escuridão. Nenhum deles realmente funciona tão bem, mas ajudam." (2006, apud Potamianou, 2011, p. 2) Dessa forma, pode-se inferir que independente de qual perspectiva o visitante quiser sobrepor sobre o seu trabalho, o importante é que ele consiga trazer uma experiência real com a morte, não através da representação, mas de contato direto com o que foi morto para estar diante de seus olhos.

FIGURA 152 - Pintura *Forgive Me Father For I Have Sinned*, de Damien Hirst, Reino Unido, 2006



Fonte: Benjamin Harris

Neste ponto, é preciso agora contrapor o flerte com a fé de Hirst e a presença real dela na construção de sentido da morte em seu momento, do americano Bill Viola em sua obra *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, de 2014. Trata-se de um trabalho de videoarte sobre o martírio, comissionado pela Catedral de São Paulo em Londres, para ficar em exposição permanente na igreja. É uma questão grande da fé cristã como um todo: o lugar do mártir é daquele que aceita com coragem a sua morte, pois esta tem significado e impacto para os que ainda viverão. Viola faz uma instalação de quatro vídeos simultâneos (figura 153), de pessoas enfrentando com serenidade a possibilidade da morte frente à força dos quatro elementos da natureza, terra, ar, fogo e água. A companheira e colaboradora do artista, Kira Perov (2014), diz em vídeo para a Tate que "trouxe os quatro elementos pois são forças da natureza, a morte

é uma força da natureza e eles (os vídeos) representam a fúria destas forças, a mais intensa paixão de passar pela morte e transcender à luz, se você acredita.” Os vídeos retratam mais o íntimo de cada um daqueles mártires de Bill Viola do que exatamente o seu fim concreto. Trata-se da experiência de cada pessoa frente a tais forças elementais e o seu fim. Viola sorve de simbolismos arcaicos, da idade pastoril, para criar imagens que ressoam com qualquer pessoa, o solo que cobre o corpo, os ventos que carregam o que tiver no caminho, as chamas que queimam, mas purificam, e a água, que afoga os que não a dominam.

FIGURA 153 - Videoarte *Martys (Earth, Air, Fire, Water)*, de Bill Viola, Reino Unido, 2014

Fonte: Its Liquid

Após vagar por obras de artistas que tratam da transitoriedade da vida pelos vieses mitológico, macabro ou religioso, chegou a hora de caminhar entre aquelas que tratam do fim prático, de como lidar com a aproximação ou a consumação da morte. Para tal discussão, passemos pela americana-taiwanesa Candy Chang e suas instalações simples que funcionam como memoriais.

Um dos seus trabalhos mais marcantes e que lhe deu fama é Before I die (2011), figura 154. Trata-se de uma intervenção na fachada de uma casa abandonada próxima à casa de Chang. Essa fachada foi feita de quadro negro e foram pendurados alguns recipientes com giz, e gravada com estêncil repetidas vezes a frase a ser completa: “Antes de morrer eu quero”. Em 2009, a artista havia perdido alguém que amava muito. Anos se passaram e a questão de olhar para a morte, ainda lhe doía muito e Candy decide, então, pedir ajuda à sua vizinhança para refletir sobre a mortalidade, produzindo a intervenção. Segundo a artista, em seu site (s.d.), no dia seguinte, a parede já estava repleta de escritos, vários deles tocantes, como: “[antes de morrer eu quero]: ver minha filha se formar; cantar para milhões; abandonar todas as inseguranças; contar à minha mãe que eu a amo; seguir meu sonho de infância; ter um estudante

que retorne e me diga que eu importei; segurá-la mais uma vez; ser completamente eu mesmo”. O que começou como uma reflexão sobre sua finitude, fez o luto não ficar escondido e confinado no íntimo da artista, foi compartilhado e tocado de forma comunitária. É interessante notar como visualmente se expande a temática de criar este *memento mori* tão contemporâneo.

FIGURA 154 - Intervenção Before I die, de Candy Chang, EUA, 2011

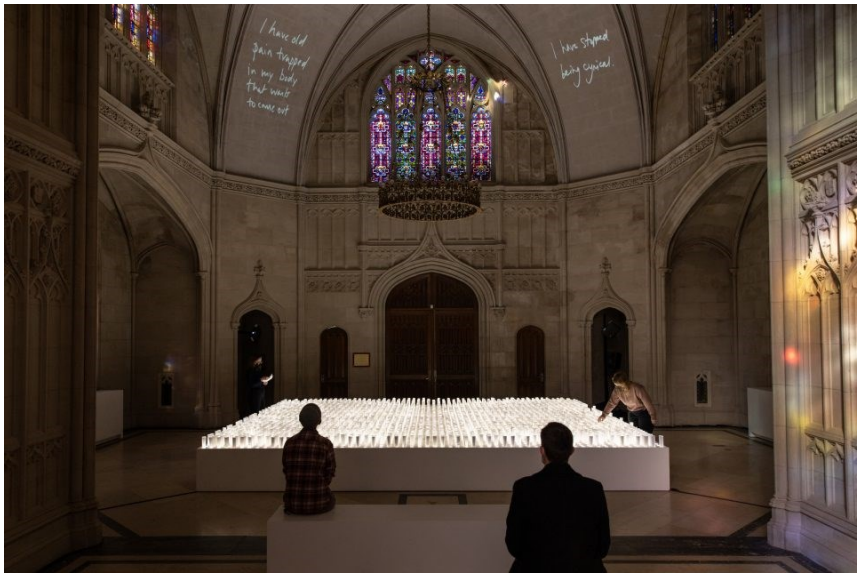
Fonte: Site de Candy Chang

O quadro negro (cinzento) criado por Chang, escurecido pela sua dor e suas dúvidas perante a mortalidade, é inundado de cor, literalmente, pelas respostas em giz colorido. Nessa obra de criação de um ritual comunal, ela transforma o ambiente inóspito e estéril de uma casa abandonada em ambiente vivo. Nele, a comunidade trabalha junta para lidar com a questão da morte de um dos seus e a dor de vários. É uma poética solução homeopática para o fim da vida, experienciado pelas pessoas ao redor do mundo. Do mundo e não só da cidade de Nova Orleans, pois esse trabalho foi reproduzido em mais de 5 mil paredes, em 78 países e 36 línguas, como relata o site do projeto.

Seu outro trabalho se chama *After the End* (2021), feito em parceria com James A. Reeves. *Depois do fim* é uma instalação interativa que também cria um ritual comunal; desta vez no cemitério de Green-Wood em Nova York, mais precisamente dentro de sua capela histórica. Foi construído ali um memorial dedicado a contemplar todo tipo de perda, da vida de entes queridos, da saúde, dos relacionamentos, por exemplo; mas também do que cada um faz para lidar com a dor. A instalação contava com uma trilha sonora própria e as pessoas eram convidadas a escrever a perda e seu ritual de convívio com ela em um papel, enrolá-lo e colocá-lo no altar iluminado. Esta iluminação faz com que os rolos de papel parecessem um mar de velas, uma inspiração que veio tanto das cerimônias religiosas quanto da ficção científica

(Green-Wood Historic Fund, 2021). Realmente cria-se uma imagem digna de grandes filmes, como pode-se perceber na figura 155. Poderiam também, os visitantes, ler o que outras pessoas escreveram ou se sentar nos bancos ao redor para ver no teto a projeção de várias das respostas. O que se pede com esse trabalho é um momento de contemplação demorada, um refúgio da rapidez contemporânea para, enfim, cicatrizar em conjunto as feridas dos diversos lutos.

FIGURA 155 - Instalação *After the End*, de Candy Chang, EUA, 2021



Fonte: Site de Candy Chang

Segue-se agora para outra grande instalação que aconteceu em Nova York, de um artista anteriormente citado, o francês Christian Boltanski. *No Man's Land* (2010), figura 156, foi executada no Park Avenue Armory e tinha como mote principal discutir sobre a aleatoriedade da ceifa da vida pela morte. Ao adentrar no pavilhão, havia uma parede de caixas de metal enumeradas como se fossem gavetas de um necrotério. Atravessando para o outro lado, havia dezenas de quadras de roupas usadas no chão, formando uma grade; postes ao redor de cada quadra de roupas reproduziam sons de batidas de um coração diferente, que, ao reverberarem, faziam o lugar soar como uma fábrica. No centro, havia uma pilha de roupas com um guindaste que pega e solta as roupas da pilha. Em entrevista para o Art in America, o artista explica:

> Sempre imaginei que roupa usada, foto de alguém e o cadáver são quase a mesma coisa. São todos objetos relacionados à pessoa ausente. No chão há principalmente casacos, que assumem mais claramente a forma de pessoas. Na "montanha" há outros tipos de roupas que estão todas misturadas. Você não pode imaginar essas pessoas. Não há mais individualidade. (BOLTANSKI, apud CASH, 2010)

FIGURA 156 - Instalação *No Man's Land*, de Christian Boltasnki, EUA, 2010

Fonte: This is Tomorrow

O artista divide, assim, o lugar de vida, com os corações que se escutam junto às formas individualizadas das roupas, e o lugar de morte, com a montanha de roupa informe, sem som, sem individualidade, sendo selecionada aleatoriamente pelo guindaste como um dedo de Deus, ou destino, ou a Morte, que sorteia um bando de pessoas para morrer ao mesmo tempo sem critério definido. Trata-se de uma obra efêmera que cria todo um ambiente para lembrar o visitante que a sua vida também é transitória e pode terminar a qualquer momento, se unindo à montanha de mortos que os vivos observam.

Passar pelas lembranças do tempo sem pisar no terreno do envelhecimento seria impróprio, visto que este é um sintoma ligado à finitude que os cosmopolitas querem evitar. Para ajudar a vislumbrar este contexto, cita-se a obra do artista mexicano Ruben Orozco Loza, *La última persona fallecida en soledad* (2019). É uma escultura hiper-realista em tamanho real de uma idosa que é colocada numa praça em Bilbao, na Espanha, com uma placa com os seguintes dizeres: “A última pessoa a morrer sozinha, e um relógio na mão” (figura 157). Causou grande comoção nas pessoas que passavam pela praça, contudo, a escultura fazia parte de uma campanha social contra a solidão e o abandono dos idosos no país. Pode-se estender isso para além das fronteiras espanholas, pois, no presente, muitas vezes a solidão é a morte em vida experimentada pelos velhos ao redor do mundo. O relógio símbolo do tempo, ainda adiciona a camada de espera do fim para a senhora solitária. A senhora que serviu como modelo, entretanto, não está morta e sentiu-se privilegiada por ter sua condição alçada a exemplo para inspirar uma mudança em seu país.

FIGURA 157 - Escultura *La última persona fallecida en soledad*, de Ruben Orozco Loza, Espanha, 2019

Fonte: Aleteia

Outro trabalho com a temática do envelhecimento, também se encontra na Espanha e é do pintor Sergi Cadenas. Ele começou a carreira recentemente e o que o fez se tornar famoso é sua técnica de pintura. Ele cria alto relevo nas suas telas, de forma a criar estreitas arestas verticais, e pinta imagens diferentes em cada lado dessas arestas. O resultado são pinturas "lenticulares", nas quais as imagens mudam conforme se muda o ângulo de visão da obra. A produção de Cadenas é construída ao redor de dualidades e de opostos, como vida e morte, juventude e velhice, emoções boas e ruins etc. Neste ponto, cito a obra *Olhos Azuis* (2020), figura 158, na qual a imagem pintada transforma uma criança em idosa, ou idosa em criança. O recurso utilizado emana o aviso de que o tempo passa para todos e força o público a transitar pelas mudanças, assim como na vida ao andar para o futuro se alterna a aparência do corpo.

FIGURA 158 - *Olhos Azuis*, de Sergi Cadenas, Espanha, 2020

Fonte: Galeria Jordi Barnadas

Aproximando do final da caminhada por este domínio, chega-se na zona fronteiriça com o domínio que abrange o apocalipse climático. Nessa zona, se encontram aqueles artistas que ao tratar do presente, ao criar lembretes para os vivos de hoje, dialogam com o fim do tempo humano por completo.

Coloco aqui nesta rede um trabalho de minha autoria, chamado *O* Fim da Aventura Humana na Terra (2023), figura 159, sendo uma *webart* interativa. A obra vem da pesquisa de laudos de organizações multilaterais internacionais acerca dos desafios e ameaças que a humanidade enfrentará a cada dia mais no futuro próximo, podendo levar o mundo ao colapso, ao "fim da aventura humana na terra". Uma referência à música de Umberto Tozzi, "Eva", (1982), esta ficção científica com inspirações bíblicas para um fim nuclear da humanidade, um medo generalizado durante a Guerra Fria. Contudo, ao chegar no Brasil, essa música sobre o fim do mundo ganhou uma versão pela Rádio Táxi em 1983, e, depois, com a Banda Eva em 1997, fazendo a música se tornar um hino alegre, que me inspirou pela dissonância desta sobrevivência cultural. Em vez de um fim triste, aqui no Brasil a música fez o fim ser uma celebração. Partindo daí, criei uma espécie de oráculo deste futuro mortal que devemos tentar evitar, em forma de 21 arcanos apocalípticos, 7 ambientais, 7 geopolíticos e 7 sociais. O site, que abriga o trabalho, tem uma página de sorteio deste futuro, no qual abre um leque de cabeça para baixo com as cartas embaralhadas aleatoriamente para serem sorteadas, um de cada tipo. Conta também com uma outra página de votação da opinião do público de qual destas previsões catastróficas levariam ao fim humano no planeta, assim gerando um banco de dados com os palpites dos visitantes.

FIGURA 159 - Um sorteio da *webart* O Fim da Aventura Humana na Terra, de Gabriel Santana, Brasil, 2023

Fonte: Acervo Pessoal

Relatórios de órgãos internacionais como os pesquisados para a obra anterior, ou o Relógio do Apocalipse, do comitê da organização Boletim dos Cientistas Atómicos da Universidade de Chicago, colocam o mundo em estado de alerta constante. Somando estas previsões a paranoias pessoais, crenças religiosas ou conspirações, muitas pessoas estão se preparando para enfrentar todo tipo de evento extremo e não morrer, são os sobrevivencialistas ou *Doomsday Preppers,* em inglês. Segundo o site The Prepping Guide (Marasciulo, 2020), os Estados Unidos sozinhos possuem entre 4 e 9 milhões de pessoas que estão se preparando para o fim do mundo. Foi o que inspirou o neozelandês Henry Hargreaves, na sua série fotográfica Ready for Dinner (2015), ou Pronto para o Jantar, em português, figura 160. Ele investiga em mais uma série sobre comida, o que os sobrevivencialistas americanos estão pensando de menu para o momento em que o evento extremo esperado chegar. As fotos vêm acompanhadas de informações textuais sobre a pessoa, de onde ela é, o motivo temido e o que estão estocando para sobreviver. O artista acabou surpreendido com as abordagens dos sujeitos envolvidos. Em fala com o portal Slate, Hargreaves (Hohenadel, 2015) disse que "eles conseguiram recuar e ver todo o sistema alimentar de longe e perceber que, em qualquer tipo de desastre, a cadeia de distribuição de alimentos é a primeira coisa a quebrar e eles não querem ficar vulneráveis, se e quando isso acontecer."

FIGURA 160 - Fotografia da série Ready fro Dinner de Henry Hargreaves, EUA, 2015

Fonte: Site de Henry Hargreaves

A obra de Haruko Maeda, artista japonesa que trabalha na Áustria, também é um exemplo de reflexão sobre os rumos atuais do mundo frente a sua mortalidade exacerbada.

Maeda tem uma série de quadros de grande escala chamada Neverland, que são como os mundos visuais caóticos e hipnotizantes de Hieronymus Bosch ou Pieter Bruegel, uma sobrevivência atual que retrata as complexas redes do capitalismo de hoje junto aos temas existenciais. Em *Neverland 5* (2021), figura 161, a artista retrata seus anseios no isolamento social, as notícias que se desenrolavam sobre a pandemia de Covid-19, os jogos olímpicos do seu país natal e invasão do Capitólio americano, de forma surreal e caótica.

FIGURA 161 – *Neverland 5* de Haruko Maeda, Áustria, 2021

Fonte: Site de Haruko Maeda

. Em uma forma artística e poética de externalizar os sentimentos gerados por todo o show de horrores que aconteceu desde o início da pandemia em 2020, dois pontos chamam atenção na composição do quadro: o primeiro é a grande quantidade de covas junto a agentes da saúde que se tornaram coveiros devido ao índice de mortalidade da pandemia, as roupas brancas e as máscaras são aqui as caveiras das cenas de triunfo da morte de outros tempos; o segundo ponto é a verticalização das multidões rumo aos céus, como se fosse uma tentativa desesperada de escapar da realidade da terra, mas também funciona como imagem para a fuga do plano terrestre pela morte.

Haruko se alimenta esteticamente de imagens muito antigas da história da pintura, outro gênero que ela se aventura, revivendo de maneira contemporânea é o gênero das vanitas, como na sua pintura *O grande Buquê* (2018), figura 162. Ela diz em entrevista para Röttger (s.d.) que para ela esta pintura mostra como a vida é simultaneamente morte e sobre como ela mesmo tem vivido. Sua produção como um todo se preocupa em mostrar que vida e morte estão atreladas como dualidades que se complementam. Sua vanitas é um buquê numa lata de lixo, com restos de alimentos em embalagens, filtro de café, lata de comida de gato, garrafas e plásticos entremeio flores vivas e mortas. Para a artista, a obra nasce como um retrato do lixo gerado pela sua existência, esta é a quantidade de morte que sustenta a sua vida e de seu gato. Porém, o público pode ler como um retrato da mortalidade mundana que é a cesta de lixo de suas casas, algo universal que mostra o quanto nós produzimos de lixo, degradamos a natureza e descartamos para esta processar de volta os nossos rejeitos.

FIGURA 162 - Pintura *O Grande Buquê*, de Haruko Maeda, Áustria, 2018

Fonte: Site de Haruko Maeda

Para terminar este curso pelo domínio das lembranças do tempo em suas zonas de fronteiras, tem-se uma obra que visualmente elabora o elemento designado para este domínio. Desde 2009, o artista espanhol Isaac Cordal cria intervenções urbanas instalando miniaturas de homens de negócios ou políticos, chamada *Siga os Líderes*. Na figura 163, em específico, é sua instalação no Festival des Libertes, em Bruxelas, em 2012. O conjunto de homens todos iguais

refletem a aparência dos líderes mundiais, homens ricos e poderosos que ditam os rumos da civilização cosmopolita. Nessa intervenção, porém, esses líderes, apáticos, estão sendo soterrados pelas ruínas, pela terra que os consome, sendo uma metáfora da preocupação dos mesmos com a situação de colapso que o capitalismo tem estruturado. É um lembrete à inércia social das massas que muitas vezes só seguem estes líderes enquanto a terra devora a todos. Outro ponto interessante na escala é que aqui ela é invertida, os poderosos são miniaturas, as pessoas comuns do público são enormes perto deles, e, ainda assim, os homens de dez centímetros são capazes de evocar grande melancolia.

FIGURA 163 - Instalação *Siga os Líderes*, de Isaac Cordal, Bélgica, 2012

Fonte: Site de Isaac Cordal

3.3. Domínio do Apocalipse da Natureza

Adentrar o domínio do apocalipse da natureza é mergulhar em águas revoltas, território agitado tanto pelas catástrofes ambientais que já estão em curso, quanto pelos artistas que tentam com suas obras chacoalhar as pessoas ainda inertes sobre as questões ecológicas. Danoswki e Viveiros de Castro (2017, p. 129) argumentam que “o clima, a coisa variável e inconstante por excelência, torna-se o elemento de sincronização histórico-política do interesse de todos os povos do mundo. O "tempo que faz, o tempo-clima, se torna o que conta (no) ‘tempo que passa’, o tempo-história.” As questões do mundo natural perante o impacto humano talvez tenha sido a única ameaça que conseguiu unir tantas pessoas diferentes, tantos povos ao redor de uma causa.

Retoma-se aqui o último artista comentado, Isaac Cordal, com sua instalação de repercussão global intitulada *Esperando pelas Mudanças Climáticas* (2013), realizada em

Nantes, na França. Desta vez, suas estátuas estão em tamanho real e flutuando nas águas do foço do Castelo dos Duques de Bretanha. São homens em trajes corporativos sob boias, maletas já largadas, ou apenas cabeças sob o nível da água, mais uma vez apáticos com toda a situação, como se ali não estivessem. Essas esculturas boiam, subindo e descendo, de acordo com o nível da água do fosso e, ao sabor do vento, vão mudando de lugar. A instalação retrata o conformismo social simplesmente à espera que algo mude, afundando mais e mais na crise, aqui fazendo referência mais direta ao aumento do nível dos mares e ao derretimento das geleiras. É como se o artista endereçasse a seguinte pergunta ao público: até quando aqueles que têm poder para transformar positivamente o mundo, vão confortavelmente aguardar que tudo seja submerso diante dos seus olhos?

FIGURA 164 - Instalação *Esperando pelas mudanças climáticas*, de Isaac Cordal, França, 2013

Fonte: Site de Isaac Cordal.

Outra obra que trabalha na mesma ideia é *Bihar* (2021), do mexicano Ruben Orozco Loza, citado no subcapítulo anterior. O principal diferencial desse trabalho se trata da escala da escultura trazendo um outro tipo de impacto. Loza produziu uma cabeça gigante hiper-realista, feita de fibra de vidro, de uma menina com os olhos bem abertos de medo. A escultura foi instalada no estuário do rio Nervión, na cidade de Bilbao, Espanha, como se vê na figura 165. A cabeça fica totalmente submersa quando a maré está alta e emerge como uma garota assustada quando a maré abaixa. Também é uma obra sobre as consequências do aumento do nível dos mares, mas agora sob a perspectiva de quem sofrerá mais. Não se trata de figuras de poder apáticas, mas de uma jovem com medo de poder ter como futuro seu lar submerso. Ela representa a juventude atual que tem uma perspectiva de futuro incerto pela frente e cada ação tomada hoje altera as vidas que os jovens de turno viverão na velhice. Talvez estejamos,

enquanto civilização, condenando à morte as próximas gerações, porém talvez não seja tarde para fazer emergir outro futuro para elas.

FIGURA 165 - Escultura *Bihar*, de Ruben Orozco Loza, Espanha, 2021

Fonte: Collateral Magazine

Ainda no âmbito de obras com submersão em líquidos, pode-se colocar nessa rede a obra *Deep Float* (2017), de Monira Al Qadiri, de origem kuwaitiana. Só que agora não se fala de água, mas de petróleo, um dos maiores contribuintes para a crise climática, pela alta dependência da economia mundial na queima deste combustível fóssil. A obra consiste numa bela banheira branca cheia de petróleo cru, com apenas um par de mãos emergindo do líquido, como na figura 166. Ao fundo, na parede preta, lê-se em antigo persa, *nft*, ou petróleo, com a adição de chamas na letra, aludindo à queima do produto. A cena angustiante a primeiro olhar se refere a mais que a destruição causada pela exploração do combustível do seu país natal. Monira volta no tempo, antes da industrialização, se referindo à cidade de Naftalan, que tinha no óleo bruto fonte de banhos medicinais, como num spa. Ela busca no passado um futuro alternativo no qual o óleo seja usado novamente apenas pelas suas propriedades de cura, numa sociedade pós-carbono. Mas como colocam Maja e Reuben Fowkes (2022, p. 47), “resta imaginar também se a figura submersa na banheira está afogando ou emergindo, expressando a dificuldade deste tempo da história do planeta em que tudo está em risco.”

FIGURA 166 - Escultura *Deep Float*, de Monira Al Qadiri, Holanda, 2017

Fonte: Site de Monira Al Qadiri

Voltando para um exemplo brasileiro, tem-se a performance para vídeo de Berna Reale, *Cantando na Chuva* (2014). No imenso lixão de Belém, é estendido um tapete vermelho para que uma figura toda vestida de dourado, carregando um guarda-chuva e trajando uma máscara para gases tóxicos, possa dançar a famosa música "Singing in the Rain" (figura 167). A canção e a dança emprestada do clássico de Hollywood sobrevive na performance de Berna para exacerbar o sarcasmo presente no absurdo de sua serenidade em meio ao lixo. A música evoca felicidade e como pode tal figura estar feliz em meio os restos literais de toda a sociedade de consumo? A artista queria tocar no descolamento social dos poderosos da pobreza e a cegueira de parte da população para as condições miseráveis. Contudo, suas imagens extrapolam esta ideia, para comentar também, similarmente às obras de Loza, o lugar dessensibilizado dos ricos para com a poluição, com todo o lixo, toda a miséria gerada pelo sistema por eles regido. Parece, com a máscara, haver certo grau de percepção do problema, mas a figura representada estende um tapete e dança sobre ele; o mau cheiro, ela não sente, não é problema quando se está apartado o suficiente. Como coloca o crítico alemão Rudolf Schmitz (2015), "quem sabe, somente dessa maneira os espectadores podem admitir os fatos que formam o cenário: a sociedade de consumo e desperdício, que não deixa outra coisa aos miseráveis que não seja lixo".

FIGURA 167 - Performance *Cantando na Chuva*, Berna Reale, 2014

Fonte: Galeria Nara Roesler

Próxima parada neste navegar se dá em obras muito maquínicas e artificiais para dialogar com o mundo natural e advogar pela sua causa. O holandês Thijs Biersteker faz de sua produção o caminho inverso do sistema, como Han discute, suas máquinas de arte não são a favor da morte, mas sim da vida, ainda que elas sejam símbolo dúbio de ambas. Duas obras dele serão aqui comentadas e adicionadas a este rizoma. A primeira é *Wither* (2021), em parceria com a UNESCO e a pesquisadora Sacha Sian, da Universidade de Indina nos EUA, que estuda o desmatamento da floresta amazônica no Brasil. É uma instalação digital e uma escultura robótica em formato de folhagens que ficam translúcidas ou opacas, como se vê na figura 168. A escultura é sincronizada com dados atualizados sobre o desmatamento da floresta no nosso país, e, a cada 128m² de mata que é destruída, uma folha da planta robô fica translúcida por uns segundos. Uma maneira poética de fazer a minifloresta digital desaparecer junto a floresta real, sendo um gesto de luto e solidariedade neste monumento da perda desse ecossistema. Tendo presenciado a obra, após ler do que se trata, o que começa como prazer estético de ver as folhas se iluminando e se alternando entre opacas e transparentes, se transforma em tristeza com o espetáculo de destruição ali representado. Dados apontados por Thijs em seu site (2021) indicam que se estava perdendo 641m² da floresta tropical por segundo e no espaço de um dia isso se traduz em cinco folhas piscando por segundo.

FIGURA 168 - Instalação *Wither*, de Thijs Biersteker, Alemanha 2021

Fonte: Site de Thijs Biersteker

Outra outra de Thijs é *Econario* (2022). Feita em parceria com o Museu de História Natural de Londres, foi levada para a conferência climática COP15. Thijs coloca que encara como sua missão hoje transformar o impacto invisível no planeta em algo visível, tornar dados em experiências e sentimentos tangíveis para o público em geral (Phillips, 2022). O holandês criou uma planta robótica que varia entre toda encolhida, como estivesse morta, e até 5 metros de altura completamente de pé (figura 169). Com base nos dados acerca das decisões sobre biodiversidade de vários países atualmente, coletado pelo Museu de História Natural, pinta-se o cenário destes países em 2050 e este resultado determina uma altura diferente na planta robô de Biersteker. Durante a COP 15 em 2022, a obra murchou ou floresceu diariamente em resposta às estatísticas e decisões tomadas durante a cúpula pelos governos do mundo.

FIGURA 169 - Escultura *Econario*, de Thijs Biersteker, Holanda, 2022

Fonte: Site de Thijs Biersteker

Olafur Eliasson, com suas grandes instalações, também é outro artista que já teve sua produção atrelada a uma conferência climática. O artista islandês-dinamarquês é conhecido por obras monumentais imersivas e com elementos simples como luz, água, fumaça e temperatura. Levou uma instalação com gelo para as portas da prefeitura de Copenhague, durante o evento de lançamento do 5º Relatório de Avaliação do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas das Nações Unidas, o IPCC. A instalação de nome *Ice Watch* (2014) ou *Vigília do Gelo*, é composta de 12 blocos de gelo oriundos de uma geleira na Groelândia que foram colocados na forma de um relógio, visível na figura 170. O uso do símbolo moderno máximo da passagem do tempo evocava à medida que os blocos de gelo desapareciam, a urgência de reverter o aquecimento global e o derretimento não só dos blocos na praça, mas das geleiras nos polos do planeta.

FIGURA 170 - Instalação *Ice Watch*, de Olafur Eliasson, Copenhague, 2014

Fonte: Site de Olafur Eliasson

Eliasson conta ainda com outra obra monumental e muito famosa, *The Weather Project* (2003). *O Projeto do Clima* ocupou o pavilhão de entrada inteiro da Tate Modern em Londres e criou um ambiente etéreo que evoca muitos significados. Sua inspiração veio de ouvir pessoas duvidando do aquecimento global quando havia nevado em Londres no dia anterior, então veio a ideia de um projeto que dialogasse com o impacto do clima na vida das pessoas. Poderia não estar nas ideias iniciais do artista o caráter de advogar diretamente sobre o futuro ameaçador do aquecimento do mundo e fazer o aviso desta catástrofe, contudo, com o passar dos anos, essa leitura da obra vai se tornando mais forte.

A instalação conta com uma tela em semicírculo junto ao teto no fundo do pavilhão retro iluminado por lâmpadas monocromáticas amarelas, folha espelhada cobrindo todo o teto e máquinas de fumaça, como se vê na figura 171. Quando o visitante entrava no ambiente, as cores iam desaparecendo, ficando tudo em tons de amarelo, que vinha do potente sol artificial no teto, e a neblina, que ora era mais densa e ora mais esparsa, fazia com que o visitante de fato se separasse da experiência cotidiana e imaginasse outra relação com o mundo ali dentro. Além disso, o teto espelhado, que fazia o sol virar um círculo, aumentava o espaço visualmente e duplicava o chão e as pessoas. Quanto mais tempo se ficava ali, mais a sensação de estar num novo pacto comunal surgia, com as pessoas deitadas contemplando o "céu", desenhando formas com seus corpos e estabelecendo relações outras com o novo sol e céu.

FIGURA 171 - Instalação *The Weather Project*, de Olafur Eliasson, Reino Unido, 2003

Fonte: Site de Olafur Eliasson

Contudo, com a crise climática se agravando, olhando em perspectiva, apesar de linda, se constrói uma imagem aterradora de um possível futuro, em que o sol com sua força aumentada pelo efeito estufa fez da terra um lugar inóspito e incrivelmente quente como o onipresente amarelo e a fumaça se referem. Ao mesmo tempo, a obra alude a um sublime palpável. O reflexo espelhado, a imagem-ideia de tudo que há embaixo é como está em cima, faz a escala monumental que poderia ser opressora também pulsar a favor dos humanos. Como se refere Jiang (2023), "ao criar esta sensação de controle sobre algo tão ilusório e difícil de compreender, Eliasson permite ao público reconhecer a distância entre nós e as forças maiores do universo à medida que as tornamos nossas". Se nós somos hoje uma força geológica, se nós

podemos destruir, podemos também nos aproximar das forças macro da natureza para recolocá-las em equilíbrio.

Cruzando as águas deste domínio, chega-se na sua zona fronteiriça com o domínio das violências. São duas obras nas quais se unem o comentário sobre desastres ambientais com tragédias humanas. A primeira é do artista e ativista argentino Tomàs Saraceno, que é uma experiência chamada *Aerocene Pacha* (2020). Trata-se de uma escultura voadora em forma de balão, que voa sem uso de nenhum combustível fóssil, lítio, ou painel solar, é movido apenas com o sol e o ar. Foi o resultado de uma colaboração com cientistas, ativistas e o artista. O balão contém os dizeres "Água e Vida valem mais que Lítio," e sobrevoou as Salinas Grandes na Argentina (figura 172). O balão era alimentado com ar por ventiladores ligados pedais e aquecido pelo sol que vem do céu e refletido pelo deserto de sal. A frase vem da situação vivida pelas populações nativas de Salinas Grandes que passam por perseguições e violência ao protestar contra a exploração de lítio no seu território tradicional que é um ecossistema a ser preservado e não destruído. Reflete-se em um problema local, em suas mazelas e degradação da terra, água e ar, mas os perigos ali pulsantes também conversam com uma extinção de nível global. Saraceno, dessa forma, queria ainda prover aos humanos o sonho de voar, mas provar que era possível fazê-lo em ritmos e modos mais em sintonia com a Terra, sem o massivo impacto ambiental negativo da aviação comercial. Saraceno (2020) articula em seu site sobre o projeto, o conceito andino de Pacha, que conecta o que está abaixo e acima da superfície da Terra com os confins do cosmos, unindo espaço e tempo.

FIGURA 172 - Experiência *Aerocene Pacha*, de Tomàs Saraceno, Argentina, 2020

Fonte: Site de Tomàs Saraceno

Retoma-se Monira Al Qadiri para lidar com outro conflito humano e ambiental. Em sua obra *Onus* (2023), ela revive lembranças pessoais ligadas a uma das maiores catástrofes ambientais geradas por intervenção humana na história. Durante a Guerra do Golfo (1990-1991), o exército inimigo, ao sair do Kuwait, pôs fogo em centenas de poços de petróleo do país e derramaram o óleo no mar num grande ato de ecoterrorismo. Isso fez com que a guerra, além da mortalidade humana, tivesse uma destruição ambiental e uma quantidade de animais mortos com o petróleo e fumaça nas praias e no deserto. Quando as imagens foram divulgadas muitos não acreditavam nas carcaças de animais encharcados de óleo, mas Qadiri decide revisitar estas imagens que ela mesmo presenciou. Ela produz esculturas de vidro negro dos pássaros encharcados, vê-se na figura 173, trazendo uma sobrevida frágil para a lembrança deste atentado e mostrando que a vida dos ecossistemas é frágil como vidro.

FIGURA 173 - Esculturas *Onus*, de Monira Al Qadiri, Áustria, 2023

Fonte: Site de Monira Al Qadiri

O último rol de obras deste domínio tem um ponto em comum interessante, o uso de ideias e imagens que extrapolam a realidade para articular com o passado, presente e futuro geológico. “O futuro próximo, na escala de algumas poucas décadas, se torna imprevisível, senão mesmo inimaginável fora dos quadros da ficção científica ou das escatologias messiânicas.” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 27). São obras de artistas que fazem uso da fantasia, da ficção científica, de mitologias para elaborar narrativas, que não funcionam como escapismo, mas como força necessária para processar o surreal momento vivido pela humanidade atual na busca por futuros possíveis.

A primeira artista nesse caminho é Himali Singh Soin, indiana que vive e trabalha entre Delhi e Londres. Um de seus projetos mais famosos é We are oposite like that (2018-2022). É composto de livro, performance de palco, vídeos, fotos e colagens. É uma grande construção

narrativa ao redor de imagens de arquivo e imagens produzidas pela artista em viagens aos polos congelados do globo terrestre. O nome do projeto, “Nós somos opostos deste jeito”, nasce ao contrastar com o arquivo, o medo dos vitorianos de que o gelo ártico pudesse avançar sobre eles e destruir o império britânico, com suas imagens próprias e o medo cosmopolita de que o gelo desapareça e gere outro tipo de catástrofe. Em meio as suas fusões entre mapas e gravuras da morte pelo frio do século XIX, emerge no vídeo e de uma geleira uma figura sobrenatural ou alienígena que narra sobre seu passado fossilizado naquela terra inóspita que agora está encaminhando para o seu extermínio, como na figura 174. “A busca da artista em conceber mitologias ficcionais para as paisagens polares transformadas pelas alterações climáticas chama a atenção para o potencial apagamento das memórias do gelo num futuro pós-glacial”. (Fowkes; Fowkes, 2022, p. 108). Neste futuro talvez, seja mesmo alienígena e sobrenatural pensar na existência de tal lugar.

FIGURA 174 - Frames do video *We are opposite like that de Himali* Singh Soin, 2019

Fonte: Site de Himali Singh Soin.

Outra obra da indiana é seu vídeo *Radar Level* (2016). O filme é construído através de duas janelas num fundo preto, que projetam as digressões da artista sobre a dualidade de falar sobre os primeiros e últimos momentos do planeta Terra. Ela alterna entre deserto e água, entre passado geológico com paisagens antigas da Mongólia e Namíbia, e do futuro com possível colonização espacial, figura 175. Junto à narração de sua personagem que reflete acerca da vida e da morte no futuro, sons que são reconhecidos como dos dinossauros se juntam a sons das vibrações do espaço. Coloca a extinção dos dinossauros com seus ossos e o fim do antropoceno juntos, mas idealiza que os humanos sairão da Terra, uma vez que aqui não for mais habitável. Nas palavras de Soin (2016), “assim como o próprio título é um palíndromo, aqui a extinção do passado parece a extinção do futuro”.

FIGURA 175 - Frame do vídeo *Radar Level*, de Himali Singh Soin, 2016

Fonte: Vimeo de Himali Singh Soin.

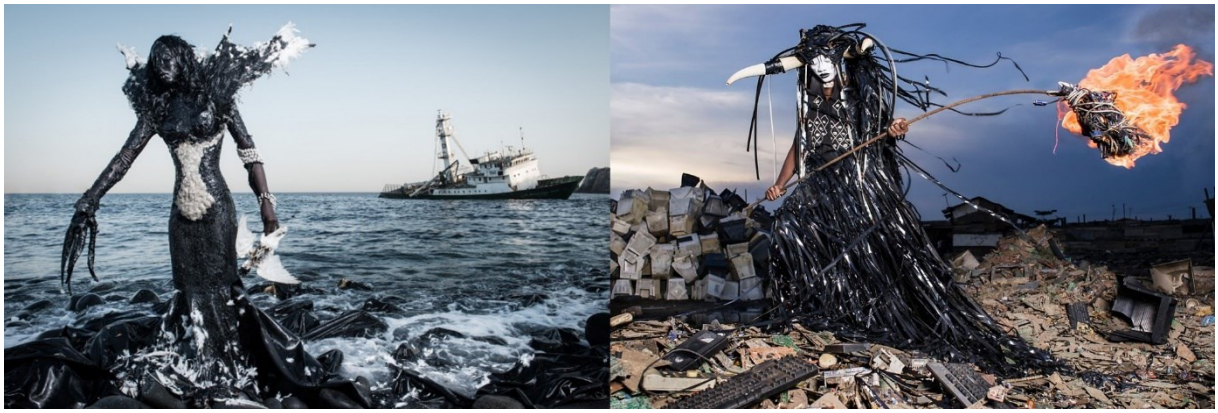
Chegou o momento de voltar ao diálogo com o continente africano e navegar em águas que misturam o domínio do clima e da espiritualidade, com a obra dos dois próximos artistas. Zina Saro-Wiwa é uma artista nigeriana que advoga em sua produção por uma ecologia espiritual. Um de seus vídeos chama atenção por ligar a violência que atinge seu povo, destruição de sua terra para exploração petrolífera e sua visão espiritual: é a obra *Oleoduto Karikpo* (2015). O povo Ogani, no delta do rio Níger, do qual a artista faz parte, luta e morre pela preservação da sua terra, que é alvo de intensa extração de petróleo desde a sua descoberta em 1965. Essa luta tem grande importância também pessoal para Zina, pois seu o pai, Ken Saro-Wiwa, foi assassinado em 1995 por ser um grande nome do ativismo ecológico da região. No filme, visita-se lugares onde passavam e passam os oleodutos, como em rodovias, estações abandonadas e áreas verdes. Além disso, ela traz visualmente os dançarinos de Karikpo, que é um ritual Ogani com máscaras de antílope, fazendo aparições e desaparições fantasmagóricas entre os fantasmas da destruição, figura 176. Os Fowkes (2022) dizem que o uso da filmagem de drone sugere as técnicas de vigilância das companhias petrolíferas, mas também as forças invisíveis que acreditam habitar as terras do delta do rio.

FIGURA 176 - Frame do vídeo *Oleoduto Karikpo*, de Zina Saro-Wiwa, Nigéria, 2015

Fonte: Site de Zina Saro-Wiwa

O próximo trabalho é de Fabrice Monteiro, um artista atravessado por várias culturas. Nascido na Bélgica, é filho de beninense e descendente de escravizados no Brasil, e hoje trabalha no Senegal. Em 2013 ele começou um projeto fotográfico chamado a Profecia, tendo como base os problemas ambientais que o Senegal tinha naquele momento, como a poluição de plástico, os lixões, as queimadas e os derramamentos de petróleo. Junto de um estilista, o artista cria imagens de seres, baseados nos rituais de máscaras e espiritualidade africanas, que estariam aqui para nos ajudar, figura 177.

FIGURA 177 - Fotos da série A Profecia de Fabrice Monteiro, Senegal, (2013-2020)



Fonte: Prix Pictet.

> Gaia, a mãe terra, (está) exausta pela sua incapacidade de manter os ciclos naturais do planeta diante dos novos modos de vida e de consumo. Ela resolve enviar seus *djinns* (filhos), para deixá-los aparecer para os humanos e entregar uma mensagem de alerta e empoderamento. (MONTEIRO apud JAMSHED, 2015)

O resultado são fotografias surreais de morte e vida, com os elementos da natureza e o humano pulsando na ambivalência da destruição e criação de si mesmos. Resta saber se a profecia a ser cumprida é a regeneração da Terra ou a sua perdição.

3.4. Domínio da Sobrevivência do Espírito

Após esta viagem passar próximo desta fronteira e vislumbrar seus portões diversas vezes, é chegado o momento de conhecer a última casa da morte, o domínio da Sobrevivência do Espírito. O domínio dos espíritos, das almas e entidades, que dialogam entre os vivos e mortos e geram o ciclo de morte-renascimento. Um dos mais antigos redutos do tema, foi deixado por último pela poesia de tratar sobre o depois que acaba, mas também por vir sendo deixado de lado como lugar de atavismos.

> Ligados ontológica e politicamente a causa da Terra, os Terranos se erguem hoje em guerra (mas, espera Latour repetindo estranhamente Carl Schmitt, "eles podem vir a ser os artesãos da paz") contra os ambíguos e traiçoeiros Humanos, que são, bem entendido, os Modernos, essa raça - originalmente norte-ocidental, mas cada vez menos europeia e mais chinesa, indiana, brasileira - que negou a Terra duas vezes, seja afirmando-se tecnologicamente liberta das provações da natureza, seja definindo-se como a única civilização que escapou do mundo fechado (mas perigoso e imprevisível) dos animismos arcaicos e soube abrir-se ao universo infinito (mas saturado de imperturbável necessidade) da matéria inanimada. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 127-128)

Aqui se encontram principalmente artistas que poderíamos colocar como os Terranos, por ser por tratar de pessoas a fim do reencanto do mundo, um retorno a uma transcendência ancestral que a modernidade decidiu abandonar, mas que parece ser importante para uma nova, e ao mesmo tempo antiga, forma de viver e morrer para o mundo que se constrói em meios as ruínas neste presente. Trata-se mais de voltar a conviver com a névoa dos mistérios da morte que pairam sobre a vida, do que tentar deixar a vida livre de toda e qualquer opacidade.

A primeira parada em meio ao nevoeiro é na Indonésia, com a artista Citra Sasmita. Em sua pesquisa Timur Merah (O Leste é Vermelho), ela ressignifica a produção cultural de seu próprio país para recontar uma história mais feminina e mais conectada com a espiritualidade de sua terra. Vem à tona aqui dois exemplos do seu trabalho, *Tales of the Red Spirit and Eternal Sea* (*Contos do Espírito Vermelho e o Mar Eterno*) e *Subliminal Voyage* (*Viagem Subliminar*), ambas de 2023, as figuras 178 e 179, respectivamente. Sasmita trabalha com um estilo de pintura ritualística em tecido de seus antepassados, a Kamasan, que era utilizada enrolando o sujeito em momento de preces, oferendas ou casamento como símbolos de união cosmológica entre o usuário e os espíritos divinos. Outra adição da arista no seu trabalho é o cabelo que

“enraizado nas noções de genealogia, o cabelo é uma manifestação de memória, carma e reencarnação na tradição balinesa”, segundo Yeo Workshop (2023, p.2).

FIGURA 178 - Obra *Contos do Espírito Vermelho e o Mar Eterno*, de Citra Sasmita, Indonésia, 2023

Fonte: Yeo Workshop

FIGURA 179 - Obra *Viagem Subliminar*, de Citra Sasmita, Indonésia, 2023

Fonte: Yeo Workshop

Com corpos que se incendeiam e que se mutilam em sofrimento, Sasmita expressa as dores e as opressões sofridas sob o patriarcado, que afetam essas mulheres, ainda que elas estejam no centro de tudo. Cabeças cortam-se e são cortadas. Porém, curiosamente, essas mulheres produzem vida, pois de seu ventre brotam árvores,

> assim como brotam também da cabeça dessas figuras. Os galhos, abrindo em folhas verdes, crescem em direção ao céu. (BRITO, 2023)

Esses pontos chamam atenção em sua produção e se repetem, tratam da união ou até mesmo simbiose das personagens femininas com os elementos da natureza, principalmente o fogo, a água e as árvores. Símbolos estes, arcaicos na manifestação da natureza cíclica da vida e da morte para comunidades tradicionais. É a junção paradoxal de prazer e dor, que Eros e Tânatos simbolizam durante a história da arte, são corpos e espíritos conectados nestas experiências transcendentes. Além disso, a artista ainda contrapõe a experiência mundana de opressão das mulheres com seu lado espiritual e comunal que as dão poder.

Segue-se a partir de agora uma esteira de obras que de alguma forma abordam espiritualidade africana, seja por artistas da diáspora ou que vivem no próprio continente. Um exemplo é a obra *Moko Jumbie* (2015), do artista britânico-trinitário Zak Ové. A escultura de metal, madeira e fibra de vidro, da figura 180, foi uma comissão para o Museu Britânico em Londres. Moko é um orixá no Congo e Nigéria que pela sua grande altura protege as vilas e vê de longe o perigo. Jumbie surge no Caribe da mesma palavra que zumbi e é um espírito ou fantasma. Para os negros caribenhos, dos quais Ové descende, o Moko Jumbie também representa os espíritos dos ancestrais que foram retirados da África, segundo o Museu Britânico (2015).

FIGURA 180 - Escultura *Moko Jumbie*, de Zak Ové, Reino Unido, 2015

Fonte: Acervo Pessoal

Trata-se de um ato performativo e ritualístico do Carnaval no Caribe homens se vestirem de Moko Jumbie, com pernas de pau, roupas coloridas e máscara, a fim de celebrar a liberdade e proteção deste espírito ou espíritos. Ové (apud de Souza, 2021) diz que "estava interessado na multiplicidade do personagem tanto em espírito quanto em carne, e como alguém pode compor isso dentro do design da obra". Nesse trabalho, o artista busca representar tanto o lado espiritual e ancestral desta entidade, mas também o lado humano que o "incorpora" no mundo material durante o carnaval.

Movendo para o Benin, têm-se as poderosas imagens do fotógrafo Leonce Raphael Agbodjelou, que foi comentado no domínio das violências e volta aqui neste outro território com a série Egungun (2011) e figura 181. Mais uma vez são retratos de uma "*masquerade*" africana no qual vivos mascarados emprestam seus corpos para a representação de uma entidade de outro plano agir no plano material. Em Porto Novo, em Benin, o artista fotografa os mascarados de Egungun, que é um ritual iorubá da região que vem sendo demonizado pela ascensão Pentecostal no país desde os anos 1990, mas segue como resistência desta cultura milenar.

FIGURA 181 - Fotografia da série Egungun de Leonce Raphael Agbodjelou, Benin, 2011

Fonte: In the Black Fantastic

Egunguns são ancestrais nomeados e não nomeados de linhagens de língua iorubá, encontrados na República do Benin e nos reinos iorubás do sudoeste da Nigéria. Começando com Ifé, nos séculos 11 a 14 d.C., os mascarados aparecem em funerais para marcar e guiar a passagem do falecido para o mundo espiritual. Os Egunguns se

> apresentam em festivais anuais realizados nas comunidades de língua iorubá no início da estação chuvosa para limpar a cidade, mas também a qualquer momento para evitar grandes infortúnios ou aflições que ameacem a comunidade local. (GORE, 2011)

Pode-se perceber como nas fotos, Agbodjelou busca notar os traços de personalidade de cada mascarado, mas trata com reverência e certa distância, visto o contra-plongée, enfatizando o poder de sua posição liminar de visitantes do mundo dos mortos.

Já a artista sul-africana Puleng Mongale, não expressa a espiritualidade em sua arte através das máscaras ou dos ritos religiosos estabelecidos e praticados por terceiros, ela tem uma aproximação mais íntima e pessoal. Sua produção de colagens digitais são construções de narrativas, ideias visuais que ela coloca para dialogar de maneira que andam juntas a sua identidade pessoal e a identidade da mulher negra geral. Mongale tenta forjar mundos surreais em suas colagens que soam muito forte as lembranças e contato com suas ancestrais vivas e falecidas. Coloca-se em questão aqui, dois exemplos, as colagens *Indela Ibuzwa Kwabaphambili* (*Pergunte Àqueles que Vieram Antes*) e *Mponesetse tsela* (*Mostre-me o Caminho*), ambas da série Espíritos e respectivamente as figuras 182 e 183.

FIGURA 182 - Colagem *Pergunte Àqueles que Vieram Antes*, de Puleng Mongale, África do Sul, 2020

Fonte: In the Black Fantastic

FIGURA 183 - Colagem *Mostre-me o Caminho*, de Puleng Mongale, África do Sul, 2020

Fonte: Site de Puleng Mongale

De fato, Mongale constrói o próprio mundo onde deseja habitar, em suas colagens, e ele é essencialmente natural e repleto de espíritos, como o nome da série sugere e como os títulos guiam a leitura de suas imagens. Melhor seria argumentar que é o mundo que já habita, pois a artista parece visualmente expressar seu mundo íntimo ao entrar em contato com suas ancestrais representadas por cópias dela mesma, as figuras etéreas vestidas de branco que povoam a imagem. Na figura 182, essas almas habitam três das casas elementais arcaicas da morte: as águas sobre as quais pairam são também símbolo de renascimento; as pedras das montanhas como símbolo de ascensão aos céus e lar dos mortos; e o céu repleto de nuvem onde estas almas flutuam ressaltam sua dimensão astral e imaterial. Na figura 183, têm-se além das águas, a presença: das velas, que são símbolos de conexão espiritual através das chamas em várias culturas e credos; das árvores que são símbolos de vida e regeneração através das estações do ano, assim como conectam três planos, o subterrâneo, a superfície e as alturas, sendo caminho entre o mundano e o divino. Além disso, exibe nas colagens a lua e as estrelas, ambos símbolos da noite que pela escuridão e mistérios também são moradas simbólicas dos espíritos e por consequência dos mortos.

Neste ponto da travessia deste domínio fugidio, insere-se outra obra de minha autoria, uma instalação intitulada *Convite à Inexistência* (2022). Como se vê na figura 184, se trata de um véu ou cortina espelhada que separa um ambiente escuro, quase como um túnel e o ambiente iluminado do restante da galeria. É uma obra fruto direto desta pesquisa acadêmica acerca das diferenças de concepção da morte tradicionais e cosmopolitas atuais. Antes, variadas

concepções culturais faziam da morte o rito de passagem final para outra forma de existir, hoje, para grande parte das pessoas, porém, não passa de uma passagem ao nada, ao estado de não existência total. Se de um lado, as sabedorias ancestrais traçam o pós-morte como um outro mundo onde os mortos veem os vivos, mas os vivos não os percebem; de outro lado, temos a concepção de um nada, o fim do existir.

Dessa forma essa instalação se trata, como alude o título, de um convite ao público a experimentar de maneira lúdica o desaparecimento momentâneo do mundo, um convite à inexistência. Porém, quando o público passa para trás desse véu, neste lado sombrio, ainda se consegue observar tudo que se passa no iluminado mundo anterior. Assim como ancestrais de culturas africanas e espiritualistas acreditam, o mundo dos mortos é invisível, mas nos observa. E se o visitante se contenta em ficar do lado iluminado e cotidiano, ele apenas vê reflexos distorcidos de si mesmo. Uma alusão às distorções que a vida material projeta no íntimo das criaturas. A instalação faz uma subjetiva e sutil alusão ao mundo dos vivos e dos mortos, às passagens e frestas entre estes reinos.

FIGURA 184 - Instalação *Convite à Inexistência*, de Gabriel Santana, Brasil, 2022

Fonte: Acervo Pessoal

Ainda sobre formas de contato dos dois mundos, volta-se a falar do México com a obra *Papalotes de los desaparecidos* (2014), do famoso e falecido artista Francisco Toledo. Na ocasião, o artista e ativista confeccionou junto com frequentadores da Oficina de Arte e Papel de San Agustín Etla, pipas para serem empinadas como ato político e ritualístico para aquela comunidade, a figura 185. Naquele ano, quarenta três43 secundaristas, a maioria deles indígenas, foram sequestrados pela polícia de Iguala, então foram empinadas pipas com o rosto

de cada um daqueles estudantes desaparecidos que não se sabe se estão vivos ou mortos, onde quer que estejam. Toledo disse na época que “se procuramos por eles debaixo da terra, então procuremos também acima ou que as imagens estejam mais próximas de Deus, de alguém que possa nos ajudar a encontrá-las”. (Flores, 2019). Visualmente, esse lamento poético em forma de obra traz a fotografia que carrega, como viu-se em outros artistas contemporâneos, muito da carga do corpo e dialoga também com duas moradas da morte na natureza. Se a morte do corpo não é possível, se o luto do corpo debaixo da terra não é palpável, que se faça um aceno ao luto do espírito, do invisível, no ar e no céu como lar de mundos mais etéreos. Mas essa virada não é apenas fruto da imaginação do artista é fruto de um costume tradicional. “Quando chega o Dia dos Mortos, soltam-se pipas porque se acredita que as almas descem pelo fio e chegam à terra para se alimentar das oferendas; então, no final da festa, eles voam novamente”. (Almeida, 2023). É interessante ressaltar que na morte do artista em 2019, a comunidade de Oaxaca empinou 100 pipas em sua homenagem.

FIGURA 185 - Performance *Papalotes de los desaparecidos*, de Francisco Toledo, México, 2014

Fonte: El Universal

Um caso inusitado de homenagem e contato com os mortos também acontece na Colômbia, com uma outra obra do artista Juan Manuel Echavarría. Réquiem NN (2006-2013) é um projeto colaborativo com Fernando Grisalez, de fotografias lenticulares de túmulos de um cemitério de Puerto Berrío. Réquiem, que compõe o título, é a missa católica para os fiéis falecidos e NN vem do latim, *Nomen Nescio*, significa sem nome, sem identificação. Devido à violência local há inúmeros corpos NN que são jogados inteiros ou em pedaços no rio Magdalena. Porém, habitantes de Puerto Berrío resgatam estes corpos indigentes, enterram em seu cemitério e passam a conversar com a alma destas pessoas para lhes garantir favores e milagres, como ajudar arrumar emprego ou curar de uma doença.

> Vejo este rito como um rito de resistência coletiva: a população de Puerto Berrío não permite, talvez inconscientemente, que os agressores façam desaparecer as suas vítimas no rio. Através deste rito, é como se eles estivessem dizendo: "Aqui, nós resgatamos esses seres humanos, nós os enterramos, nós acreditamos em suas almas, eles fazem milagres para nós, nós lhes damos nomes e também os adotamos como se fossem dos nossos" (ECHAVARRÍA, s.d.)

A cada favor atendido pelo espírito NN, os vivos cuidam mais de seus túmulos, pintando, enfeitando, levando flores. Então, o trabalho de Echavarría consiste em fotografar momentos distintos no tempo desses túmulos, antes de depois de ganhar todas estas renovações. A impressão lenticular cria um efeito no qual se vê as transformações do tempo em cada túmulo de acordo com seu ângulo de visão, é uma viagem no tempo em segundos. Ao dar um passo, o visitante vê no que se tornou ou o que era aquele morto para aquele povo.

FIGURA 186 - Fotografias Réquiem NN de Juan Echavarría, Colômbia, 2006-2013

Fonte: Site de Juan Manuel Echavarría

Neste último caminho artístico deste domínio se encontram obras que não tratam a sobrevivência do espírito fora do corpo e de dimensões outras de existência, mas tratam da sobrevivência da alma dentro do corpo. Estes trabalham exploram a ideia do ciclo de morte-renascimento no qual o mesmo corpo ressuscita ou um novo nasce para comportar o mesmo ser. Pode-se dizer que é a versão mais material desta suposta sobrevivência e indicam se estar andando em zona fronteiriça com o domínio das lembranças do tempo.

Bill Viola traz uma versão baseada no cristianismo com a obra *Emergence* (2002). Neste vídeo de 12 minutos, o americano retoma a pintura de 1424 do italiano Masolino, do Cristo morto sendo velado por Maria e João. Porém, em sua obra, Viola coloca duas mulheres numa vigília ao lado de um tanque de mármore, até que começa a se levantar dele jorrando água, um homem lânguido e pálido. Ambas se levantam para testemunhar aquela emergência e amparar o homem, como se vê na figura 187, porém ao estar completamente de pé seu corpo desfalece.

As duas mulheres o deitam sobre o chão e seu corpo, aparentemente morto, é coberto com um manto branco aos prantos. Toda esta comoção visual se dá em câmera lenta aumentando a dramaticidade e a potência de cada gesto.

FIGURA 187 - Frame de video *Emergence*, de Bill Viola, EUA, 2002

Fonte: Getty

O primeiro elemento a se ressaltar é o corpo ligado à água. Esta relação arcaica que sobrevive até os dias de hoje no nosso contemporâneo foi muito importante também para a história do cristianismo, religiosidade referenciada pelo americano. A água é simbolicamente ligada ao corpo como zona de nascimento de vida e putrefação da morte, as águas do parto e as águas dos afogamentos. Nessa obra, a emergência do homem evoca a imagem das águas uterinas ao nascer, enquanto o final coberto em manto evoca a imagem do cadáver. Contudo, isso não é fechado na obra, deixando em aberto a interpretação, onde reside a sutileza deste trabalho. Poder-se-ia ler que o homem afogado no tanque de mármore por todo o começo do vídeo estaria morto e veio à tona para uma nova vida, e os prantos e o manto são da felicidade de abraçar uma nova vida neste mundo. Dessa forma, retoma-se conceitualmente a ressureição de Cristo e reforça a ideia do ciclo de morte-renascimento.

Os dois últimos trabalhos e artistas são russos e estão refletindo sobre o legado do Cosmismo. Este movimento filosófico surgiu no país no século XIX, com o bibliotecário e professor Nikolai Federov em Moscou, combinando ideias do iluminismo ocidental, filosofia oriental, cristianismo ortodoxo e marxismo. Pregava que o objetivo final da tecnologia era superar a mortalidade e ressuscitar os mortos, também por isso seria necessário colonizar o

espaço para aliviar o planeta da grande quantidade de imortais, segundo o Blaffer Art Museum (2018). Sendo assim, outra vertente materialista da possível sobrevivência do espírito no corpo.

A primeira obra é do artista Arseny Zhilyaev, chamada *Corpo para Ressureição Yuri-1* (2015) parte do seu grande projeto O Berço da Humanidade, no qual ele simula que a Terra como um todo se tornou um museu da vida humana após a colonização espacial e imortalidade. O nosso planeta perdeu seu lugar como principal território humano, mas é o berço inicial. Além disso, este mundo-museu vende DNA ancestral para colocar num novo corpo. E daí surge a instalação *Corpo para Ressureição Yuri-1*, figura 188, com uma escultura dourada de um homem nu, porém sem seus órgãos reprodutivos, com o rosto de Yuri Gagarin e deitada dentro de uma espécie de caixão de vidro. Segundo o próprio artista (apud Say, 2018), a escultura seria uma representação do primeiro experimento do seu museu imaginário de ressureição dos mortos com um corpo perfeito para as novas condições de vida deste futuro sem sexo, sem gênero e imortal.

FIGURA 188 - *Corpo para Ressureição Yuri-1*, de Arseny Zhilyaev, Rússia, 2015

Fonte: New Holland

O último trabalho que fecha esta jornada por este domínio é do russo Anton Vidokle, que é artista e editor da revista virtual e-flux em Nova York e Berlim. Ele tem uma trilogia de curtas-metragens sobre o cosmismo russo e sua influência que sobrevive. Contudo, no seu último filme, intitulado *Immortality and Resurrection for All!* (2017), Vidokle parte para um lugar similar do artista anterior e reimagina os museus de Moscou como como um lugar de ressureição e comunhão com os mortos. Ele elabora a mensagem com vários monólogos, dados por pessoas em arquivos de biblioteca, galerias de arte, mas principalmente em museus de história natural. Grande parte da poética é construída com base em imagens dos animais

empalhados nas vitrines, dos esqueletos e fósseis, contudo o centro é na pessoa mumificada. Uma figura simbólica poderosa, que encapsula a vida eterna e a decomposição da morte, mas que aqui tira suas faixas, mostrando o humano intacto ao final do filme como ilustrando o propósito daquela instituição. Seu filme é como um grande manifesto visual de um dos objetivos cosmistas, como se vê no frame da figura 189, ele termina dizendo que a verdadeira igualdade social significa imortalidade para todos. O que conversa com o argumento de Han de que será preciso uma nova forma de vida surgir que integre a morte à vida novamente e não só a revolta dos mortos para superar o capitalismo. E assim, enfim, a longa viagem pelas manifestações da morte em seus quatro domínios se encerra.

FIGURA 189 - Frame de *Immortality and Resurrection for All!*, de Anton Vidokle, Rússia, 2017

Fonte: Institute of the Cosmos

CONCLUSÃO

Após acompanhar as mudanças da relação humana com o morrer desde a Idade da Pedra até os dias de hoje, ligadas à criação artística, e caminhar pelos domínios de manifestação desta em relação à arte e morte numa vasta gama de exemplos do século XXI, é chegado momento de amarrar considerações finais sobre esta jornada. Em linhas gerais chega-se a quatro conclusões.

A primeira constatação é acerca do poder inexorável da finitude sobre o humano. Pois não importa em qual época ou local, se um povo tenta domar a morte ou expulsá-la do seio de sua cultura, ela sempre retorna. A morte talvez seja o conceito que não conhece o seu fim, ela, sim, é imortal. O humano almeja a sobrevivência à morte, idealiza sua alma para além do corpo. Este é o cerne das crenças espirituais e religiosas, imagina-se ser divino, mas o corpo se mostra animal e parte da natureza em que tudo perece e decompõe. Mas, ainda os céticos, mesmo as filosofias que desprezam tudo que seja de uma dimensão outra de entendimento, se curvam diante do poder da morte que abala suas vidas, fazendo-os questionar o seu sentido.

A segunda constatação é de que a história das culturas, no que tange às imagens-ideias da morte, é como uma contínua luta contra a ruína, contra seu próprio fim. Os indivíduos e coletivos tentam preservar as paredes de sua cultura, com seus tijolos de tradições, ritos e imagens contra as ondas tempestuosas do tempo e os ataques de outras culturas. Tijolos são saqueados, paredes são derrubadas, cacos são replicados em outras paredes, porém as sobrevivências de diversos temas e símbolos mostram que as marés que rebentam contra as ruínas da cultura trazem fragmentos de volta para a reconstrução de suas paredes. A cada século, as paredes da cultura ganham novos remendos de cacos antigos e assim voltam à vida símbolos arcaicos, às vezes de povos distantes, mas que chegam ao indivíduo hoje. Isso foi muito perceptível na pesquisa dos artistas atuais que apropriam símbolos contemporâneos, mas também de imagens ancestrais de seu próprio povo ou de povos com os quais tiveram contato via colonização, via estudo acadêmico, via entretenimento, via viagem ou mesmo via internet. Os artistas sorvem hoje um mundo muito amplo de possibilidades de acesso aos corredores mais antigos e escondidos do passado.

A terceira questão interessante foi perceber no século XXI a quantidade de imagens diferentes ligadas à morte, mas que em sua grande maioria e contra a ideia inicial, não são novas, são sobrevivências, retorno de sintomas em novas polaridades de imagens de outrora. A caveira e os ossos em geral, assim como o cadáver, ainda possuem grande presença ao tratar de

imagens que manifestam reflexões sobre a morte e são os mais antigos símbolos. Outra seara profícua de imagens são as que conversam com os elementos da natureza e seus ciclos. Então obras que trabalham com terra, água, fogo, plantas e astros são heranças das sociedades pastoris que seguem vivas no imaginário atual.

Ainda discorrendo sobre a terceira questão, as imagens do cotidiano da vida urbana e do seu declínio natural só ficaram mais fortes, então as roupas e os retratos, e até mesmo os produtos industrializados descartáveis, ganham caráter de lembrança póstuma, vestígios da passagem da vida efêmera dos indivíduos na Terra. Além disso, armamento em geral, como espadas, escudos e armaduras também foram ganhando mais destaque com o passar dos séculos devido às guerras e à violência que nunca abandonaram a humanidade e se sofisticou com o tempo. Porém, no século XXI, se vê mais representações do armamento de hoje, com as balas, os rifles e drones. Há também um esforço de artistas de povos racializados em resgatar imagens tradicionais do seu povo e que não fazem parte do cânone da cultura hegemónica global. As imagens que fogem mais de possuir um histórico e que soam novas são as imagens de poluição e lixo que apesar de conseguir haver contrapontos nas vanitas do passado, são uma adição da sociedade de hiperconsumo do presente.

A quarta questão que se destacou é o poder dessas imagens de pulsar em polaridades opostas de atração e repulsa, lamento e comemoração, prazer e sofrimento. Essas pulsações acompanham a própria construção das culturas humanas. O humano se sente atraído a desvendar os mistérios da morte e olhar para o fundo do abismo, mas têm medo do que confronta o seu olhar de volta. Por isso as imagens oscilam entre estes dois polos de tempos em tempos, entre o mórbido contaminando toda a vida e a tentativa de evitar ao máximo o seu contato. A morte é geralmente fonte de tristeza e melancolia, mas muitas vezes o sentido dela é celebrado e para sempre lembrado. Por isso as imagens se alternam entre os fantasmas, a decomposição e os retratos saudosistas, mas também entre a festa, a dança e as símbolos comemorativos de ritos cívicos e religiosos. O humano também consegue conceber prazer na passagem para a outra existência, como união ao sublime, mas também sofrer intensamente pelo mesmo ato. Mesmo sem crença alguma, há ainda erotismo com o corpo morto para além da abjeção ao seu estado. Dessa maneira, as imagens variam entre a beleza dos morrentes em uma situação e a feiura deles em outra situação, de acordo com a época e o local.

Por fim, com a leitura desta longa pesquisa, espera-se que o leitor consiga perceber o rizoma de conexões das imagens da morte que contaminam toda a matéria da vida e que isso não lhe traga desespero ou pura melancolia. Que a noção e reconhecimento desta rede nas

imagens ao seu redor possa trazer entendimento do estado morto-vivo da existência contemporânea e forneça fundamentos para a aceitação e integração da morte novamente ao campo da vida. Para que, por conseguinte, se viva plenamente.

REFERÊNCIAS

A BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand. Estados Unidos: Disney, 1937. Disney Plus.

A NOITE dos Mortos-Vivos. Direção: George Romero. Estados Unidos: The Walter Reade Organization, 1968. Disponível em: Telecine. Acesso em: 9 set. 2023.

AGBODJELOU, Leonce Raphael. *Code Noir*. Benin, 2014. Fotografia. Disponível em: https://www.jackbellgallery.com/artists/25-leonce-raphael-agbodjelou/works/5535-leonce-raphael-agbodjelou-untitled-triptych-code-noir-2014/. Acesso em: 24 set. 2023.

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. *Profanação de uma imagem do mundo*: Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão. 2019. 218 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - USP, São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-15042019-113808/pt-br.php. Acesso em: 24 set. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). São Paulo. Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Tarcisio. Francisco Toledo. *35ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, 2023. Disponível em: https://35.bienal.org.br/participante/francisco-toledo/. Acesso em: 4 out. 2023.

ANGELICO, Fra. *Juízo Final*. Itália, c. 1425-1428. Pintura. Museo di San Marco. Disponível em: https://museodisanmarco.blog/2022/05/27/il-giudizio-universale-di-beato-angelico-restaurato-un-nuovo-quaderno-di-studi-del-museo-di-san-marco/. Acesso em: 16 ago. 2023.

ARIDJIS, Eva. Death in ancient and present-day Mexico. *In*: EBENSTEIN, Joanna (ed.). *Death:* A Graveside Companion. 2. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. p. 212-216.

ARIÈS, Philipe.*O homem diante da morte*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014. 837 p.

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama**.** *Encyclopedia of African Religion*. 1. ed. Califórnia: SAGE Publications, 2009. 920 p.

ATHAÍDE, Manoel da Costa. VANITAS (forro sob o coro*)*. *In*: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24475/vanitas-forro-sob-o-coro. Acesso em: 05 de agosto de 2023. Verbete da Enciclopédia.

AVATAR - A Lenda de Aang. Direção: Michael Dante DiMartino e Bryan Konietzko. Estados Unidos: Nickelodeon, 2005-2008. Disponível em: Netflix. Acesso em: 17 set. 2023.

BAILLY, David. *Vanitas*. República Holandesa, c.1650. Pintura. Johnson Musuem of Art. Disponível em: <https://museum.cornell.edu/collections/search-result/artwork/?artwork-id=33685&ctx=YTo1OntzOjk6ImRhdGVTdGFydCI7czo3OiIyMDAwIEJDIjtzOjc6ImRhdGVFbmQiO3M6NDoiMjAyMyI7czoxMjoiY3VycmVudC1wYWdlIjtpOjE7czo0OiJ0eXBlIjtzOjc6ImtleXdvcmQiO3M6Nzoia2V5d29yZCI7czo3OiJ2YW5pdGFzIjt9>. Acesso em: 5 ago. 2023.

BANIWA, Denilson. *Hashtag eu sou Guarani Kaiowá*. Brasil, 2019. Instalação de sacos de açúcar, cruz e tinta vermelha. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/94329049/Exposicao-O-Agro-Pop. Acesso em: 24 set. 2023.

BANIWA, Denilson. *Leia minha sorte.* Brasil, 2019. Colagem sobre fotografia. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/102730985/leia-minha-sorte. Acesso em: 24 set. 2023.

BARAVALLE, Marco. Ahlam Shibli. *35ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, p. n, 6 set. 2023. Disponível em: https://35.bienal.org.br/participante/ahlam-shibli/. Acesso em: 27 set. 2023.

BASSANO, Francesco. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. Itália, c.1580. Pintura. Web Gallery of Art. Disponível em: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassano/francesc/lamentat.html. Acesso em: 15 ago. 2023.

BBC CULTURE. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20211015-the-100-greatest-tv-series-of-the-21st-century> Acesso em: <19/05/2023>

BEFORE I die Project. Estados Unidos, s.d. Disponível em: https://beforeidieproject.com/. Acesso em: 30 set. 2023.

BEHAM, Sebald. *Death and the Standing Nude Woman*. Alemanha, 1547. Gravura. Disponível em: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4298.html#history. Acesso em: 2 jul. 2023.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. *In*: PICCOLI , Valéria; NERY, Pedro (org.). *Rosana Paulino*: A costura da Memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. cap. Capítulo, p. 149-162.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BIBLIOTECA NACIONAL DA FRANÇA (ed.). *Suplemento Turco 190*. França, 19 set. 2011. Ilustração. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m. Acesso em: 12 jun. 2023.

BIERSTEKER, Thijs. WITHER: A slice of rainforest disappearing at the Amazon deforestation rate. *Site de Thijs Biersteker*, [*S. l.*], 2021. Disponível em: https://thijsbiersteker.com/wither-2021. Acesso em: 1 out. 2023.

BIERSTEKER, Thijs. *Econario*. Holanda: [*s. n.*], 2022. Escultura robótica. Disponível em: https://thijsbiersteker.com/econario. Acesso em: 1 out. 2023.

BIERSTEKER, Thijs. *Wither*. Alemanha: [*s. n.*], 2021. Escultura robótica. Disponível em: https://thijsbiersteker.com/wither-2021. Acesso em: 1 out. 2023.

BLACK is King. Direção: Beyoncé Knowles-Carter. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2020. Disponível em: Disney Plus. Acesso em: 7 set. 2023.

BLACK Mirror - Be Right Back. Direção: Owen Harris. Roteiro: Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4, 2013. Disponível em: Netflix. Acesso em: 13 set. 2023.

BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Warner Bros., 2017. Disponível em: Netflix. Acesso em: 12 set. 2023.

BLAKE, William. *A morte de um velho e bom homem*. Inglaterra, 1813. Pintura. Disponível em: https://www.mutualart.com/Artwork/THE-DEATH-OF-THE-GOOD-OLD-MAN--THE-GOOD-/5C17A46FD845F9E8. Acesso em: 20 ago. 2023.

BOLTANSKI, Christian. *No Man's Land*. Estados Unidos: [s. n.], 2010. Instalação. Disponível em: http://thisistomorrow.info/articles/christian-boltanski-no-mans-land. Acesso em: 30 set. 2023.

BRADSHAW FOUNDATION. *The rock art paintings reflect the San travelling to the spirit realm*. 2017. Fotografia. Disponível em: https://www.bradshawfoundation.com/south_africa/san_rock_art/index.php. Acesso em: 6 abr. 2023.

BRADSHAW FOUNDATION. *The Venus and The Sorcerer*. 2001. Fotografia. Disponível em: https://www.bradshawfoundation.com/chauvet/venus_sorcerer.php. Acesso em: 2 abr. 2023.

BRITO, Luciana. Citra Sasmita. *35ª Bienal de São Paulo*, São Paulo, 2023. Disponível em: https://35.bienal.org.br/participante/citra-sasmita/. Acesso em: 3 out. 2023.

BROOKMAN-AMISSAH, Joseph. Akan Proverbs about Death. *Anthropos*, [s. l.], v. 81, ed. 1/3, p. 75-85, 1986. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40462026. Acesso em: 19 jul. 2023.

BRUMM, Adam; OKTAVIANA, Adhi A.; BURHAN, Basran; HAKIM, Budianto; LEBE, Rustan; ZHAO, Jian-xin; SULISTYARTO, Priyatno H.; RIRIMASSE, Marlon; ADHITYATAMA, Shinatria I; SUMANTRI , Iwan; AUBERT, Maxime. Oldest cave art found in Sulawesi. *Science Advances*, [*s. l.*], v. 7, n. 3, 13 jan. 2021. Disponível em: https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648. Acesso em: 2 abr. 2023.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 32 p.

CABRAL, Mariana. *Parque Arqueológico do Solstício*. 2019. Fotografia. Disponível em: https://g1.globo.com/ap/amapa/natureza/amazonia/noticia/2019/12/02/erguido-no-meio-da-floresta-stonehenge-da-amazonia-ainda-guarda-misterios-para-a-ciencia.ghtml. Acesso em: 21 maio 2023.

CADENAS, Sergi. *Olhos Azuis*. Espanha, 2020. Pintura. Disponível em: https://barnadas.com/en/artist/sergi_cadenas/. Acesso em: 1 out. 2023.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi. *Crucificação de São Pedro*. Itália, c.1600. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_(c.1600).jpg. Acesso em: 15 ago. 2023.

CARRARO, María del Carmen Solanes. *Cholula, Puebla*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991. 8 p. Disponível em: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/guia%3A258. Acesso em: 21 maio 2023.

CASELLATO, Gabriela. Luto não autorizado. *In*: FUKUMITSU, Karina Okajima (org.). *Vida, morte e luto*: Atualidades brasileiras. São Paulo: Summus, 2018. p. 207-215.

CASH, Stephanie. Christian Boltanski No Mans Land. *Art in America*, Estados Unidos, p. n, 26 abr. 2010. Disponível em: https://www.artnews.com/art-in-america/features/christian-boltanski-no-mans-land-57961/. Acesso em: 30 set. 2023.

CHANG, Candy. *After the End*. Nova York: [s. n.], 2021. Instalação. Disponível em: https://candychang.com/work/after-the-end/. Acesso em: 30 set. 2023.

CHANG, Candy. *Before I die*. Nova Orleans, 2011. Intervenção Urbana. Disponível em: https://candychang.com/work/before-i-die-in-nola/. Acesso em: 30 set. 2023.

CHAPA. Direção: Emicida. Brasil: Laboratório Fantasma, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qjFQA9MswkM&ab_channel=EmicidaOficialVEVO. Acesso em: 17 set. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 35. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021. 1094 p.

CITRA Sasmita: Atlas of Curiosity. *Yeo Workshop*, Singapura, p. 1-3, 11 jul. 2023. Disponível em: https://www.yeoworkshop.com/exhibitions/50-citra-sasmita-atlas-of-curiosity/press_release_text/. Acesso em: 3 out. 2023.

CLAUDEL, Camille. *Clotho*. França: [s. n.], 1893. Escultura. Musée Rodin. Disponível em: https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/clotho. Acesso em: 16 ago. 2023.

CODE Noir. *Jack Bell Gallery*, 2015. Disponível em: https://www.jackbellgallery.com/exhibitions/46/overview/

CORDAL, Isaac. *Esperando pelas mudanças Climáticas*. França: [*s. n.*], 2013. Instalação de esculturas. Disponível em: https://cementeclipses.com/portfolio/waiting-for-climate-change-nantes-france/. Acesso em: 1 out. 2023.

CORDAL, Isaac. *Siga os líderes*. Bélgica: [*s. n.*], 2012. Instalação de esculturas. Disponível em: https://cementeclipses.com/portfolio/follow-the-leaders/. Acesso em: 1 out. 2023.

CORNELISZ, Jan; SWANENBURGH, Willem. *Theatrum Anatomicum*. S/l, 1610. Gravura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomical_theatre_Leiden.jpg. Acesso em: 6 ago. 2023.

CORTESI, Max. Living Skeletons Scenes. *Atlas Obscura*, S/l, p. 1, 27 ago. 2021. Disponível em: https://www.atlasobscura.com/places/chiesa-di-santa-grata-inter-vites. Acesso em: 3 ago. 202

CRUSHED. Direção: Ty Arnold. Intérprete: Imagine Dragons. [S. l.]: Black Box Films, 2023. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=KSav7HayxtI&ab_channel=ImagineDragonsVEVO. Acesso em: 17 set. 2023.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?*: Ensaio sobre os medos e os fins. 2ª. ed. Florianópolis: Desterro: Cultura e Barbárie Instituto Socioambiental, 2017. 184 p.

DAVID, Jacques-Louis. *A intervenção das Sabinas*. França, 1799. Pintura. Musée du Louvre. Disponível em: https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/quand-les-peintres-francais-voient-grand. Acesso em: 15 ago. 2023.

DE FLANDES, Juan. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. Países Baixos, c.1500. Pintura. Thyssen-Bornemisza National Museum. Disponível em: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/flandes-juan/lamentation-over-dead-christ. Acesso em: 15 ago. 2023.

DE JULIANIS, Caterina de Julianis. *Tempo e Morte*. Itália, séc. XVIII. Fotografia de Alto relevo em cera. Victoria and Albert Museum. Disponível em: https://collections.vam.ac.uk/item/O151880/time-and-death-relief-de-julianis-caterina/. Acesso em: 2 ago. 2023.

DE SAHAGÚN, Bernardino et al. *Florentine Codex: Book 2*: The Ceremonies. 2ª. ed. University of Utah Press: [s. n.], 2012. 256 p.

DE SELBY (Part2). Direção: Wolf James. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: YouTube. Acesso em: 7 set. 2023.

DE SOUZA, Janelle. Artist Zak Ové: Stamping Caribbean identity through mas. *Trinidad and Tobago Newsday*, Trindade e Tobago, 19 dez. 2021. Disponível em: https://newsday.co.tt/2021/12/19/artist-zak-ove-stamping-caribbean-identity-through-mas/. Acesso em: 3 out. 2023.

DEATH Denied. Damien Hirst. [S. l.]: Instagram, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cn37ojkgh9n/. Acesso em: 30 set. 2023.

DELAPPE, Joseph**.** *Jasmine*: Memorial to Drone Strike Victims. Paquistão: [s. n.], 2018. Instalação. 360 vasos de jasmim. Disponível em: http://www.delappe.net/sculptureinstallation/jasmine-memorial-to-drone-strike-victims/. Acesso em: 28 set. 2023.

DESCONHECIDO, Autor. *Brahma*. India, 2007. Pintura. Disponível em: https://collections.mfa.org/objects/149171. Acesso em: 2 jul. 2023.

DESCONHECIDO, Autor. *La danse macabre - Premier panneau* : les puissants. La Chaise-Dieu, c.1470. Fotografia de Afresco. Disponível em: https://www.abbaye-chaise-dieu.com/visites/la-danse-macabre-du-xve-s/. Acesso em: 2 ago. 2023.

DESCONHECIDO, Autor. *Post-mortem photography of babies*. Austrália, séc. XIX. Fotografia. State Library of South Australia. Disponível em: https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581. Acesso em: 20 ago. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente*: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 506 p.

DUNA. Direção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2021. Disponível em: HBO Max. Acesso em: 17 set. 2023.

DYCK, Anton Van. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. Antuérpia, c. 1627-1632. Pintura. Museo Bellas Artes de Bilbao. Disponível em: https://bilbaomuseoa.eus/obra-de-arte/lamentacion-sobre-cristo-muerto-85-221/. Acesso em: 15 ago. 2023.

EBENSTEIN, Joanna (ed.). *Death:* A Graveside Companion. 2ª. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. 367 p.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *¿De qué sirve una taza?.* Colômbia, 2014-presente. Fotografia. Disponível em: https://jmechavarria.com/en/work/what-is-the-use-of-a-cup/. Acesso em: 27 set. 2023.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Réquiem NN*. Colômbia, s.d. Disponível em: https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/. Acesso em: 4 out. 2023.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Réquiem NN*. Colômbia, 2006-2013. Fotografia Lenticular. Disponível em: https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/. Acesso em: 4 out. 2023.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 p.

ELDRIDGE, Alison. Vampire. *Encyclopedia Britannica*, [S. l.], p. 1, 14 ago. 2023. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/vampire. Acesso em: 9 set. 2023.

ELEGY: GTA USA Gun Homicides. Direção: Joseph DeLappe. Estados Unidos: [s. n.], 2018-2019. Disponível em: https://youtu.be/VazQ3RdeyDs. Acesso em: 27 set. 2023.

ELIAS, Nobert. *A solidão dos Moribundos seguido de "Envelhecer e morrer"*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 107 p.

ELIASSON, Olafur. *The Weather Project*. Londres: [*s. n.*], 2003. Instalação. Disponível em: https://ecoarte.info/ecoarte/2016/07/transversalidades-entre-arte-e-ciencia-nas-imagens-da-natureza-contemporanea-hugo-fortes-ecausp/. Acesso em: 1 out. 2023.

EMERGENCE. Bill Viola. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002. Disponível em: https://www.getty.edu/art/collection/object/108VM9. Acesso em: 4 out. 2023.

ENTREVISTA com o Vampiro. Direção: Neil Jordan. Roteiro: Anne Rice. Estados Unidos: Warner Bros., 1994. Disponível em: PrimeVideo. Acesso em: 9 set. 2023.

ESHUN, Ekow. *In the Black Fantastic*. Londres: Thames & Hudson, 2022. 303 p.

EUPHRONIOS, EUPHRONIOS. *Cratera de Euphronios*. Itália: [s. n.], c. 515 a.C. Fotografia de Cerâmica. Disponível em: https://www.worldhistory.org/image/12685/sarpedon-krater/. Acesso em: 5 jul. 2023.

FAGUNDES, Marcelo; GRECO, Wellington S.; SUÑER, Marcia Maria A.; BANDEIRA, Arkley M. Paisagem e suas Interfaces em Pesquisas sobre Arte Rupestre: Um estudo de Caso em Serra Negra, Alto Vale do Araçuaí, Minas Gerais, Brasil. *Revista de Arquivologia*, [s. l.], v. 34, n. 2, p. 74 - 103, 31 maio 2021. DOI https://doi.org/10.24885/sab.v34i2.904. Disponível em: https://www.revista.sabnet.org/index.php/sab/article/download/904/658/1637. Acesso em: 2 abr. 2023.

FAULKNER, Raymond et al**.** *The Egyptian Book of the Dead*: The Book of Going Forth by Day. Califórnia: Chronicle Books, 2000. 191 p.

FIGUEIREDO, Fabiana. Erguido no meio da floresta, 'Stonehenge da Amazônia' ainda guarda mistérios para a ciência. G1, Macapá, p. 1, 2 dez. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/ap/amapa/natureza/amazonia/noticia/2019/12/02/erguido-no-meio-da-floresta-stonehenge-da-amazonia-ainda-guarda-misterios-para-a-ciencia.ghtml. Acesso em: 21 maio 2023.

FLACK, Audrey. *Vanitas***.** Estados Unidos, 1977. Pintura. Disponível em: https://artmuseum.arizona.edu/events/event/audrey-flacks-marilyn-still-life-vanitas-trompe-loeil#!prettyPhoto[postgal_1377]/0/. Acesso em: 5 ago. 2023.

FLAVIN, Dan. *Monument 4 for Those who have been killed in ambush (To P.K. who reminded me about death)*. Nova York: [s. n.], 1966. Escultura e Instalação. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/04/04/arts/design/vietnam-war-american-art-review-smithsonian.html. Acesso em: 2 set. 2023.

FLEABAG. Direção: Tim Kirkby, Harry Bradbeer. Reino Unido: BBC Three, 2016. Disponível em: PrimeVideo. Acesso em: 2 set. 2023.

FLORES, Lizbeth. Toledo y los papalotes que voló por los 43 normalistas. *El Universal Oaxaca*, Oaxaca, p. n, 27 set. 2019. Disponível em: https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/27-09-2019/toledo-y-los-papalotes-que-volo-por-los-43-normalistas. Acesso em: 4 out. 2023.

FOWKES, Maja; FOWKES, Reuben. *Art and Climate Change*. Londres: Thames & Hudson, 2022. 294 p.

FOWLER , John. *Holy Ghost panel in the Great Gallery, Horseshoe Canyon*. 27 ago. 2009. Fotografia. Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Horseshoe_Canyon_(Emery_and_Wayne_counties,_Utah)#/media/File:Holy_Ghost_Panel,_Great_Gallery.jpg. Acesso em: 7 abr. 2023.

FOX, Gerry. Bill Viola – Martyrs (Earth, Air, Fire, Water). Tate Shots, Londres. 14 ago. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kYay_DDL3eA&t=371s&ab_channel=Tate. Acesso em: 30 set. 2023.

FRAGONARD, Jean Baptiste. *The will Family reunited around an old man with agony dictating his will*. França, séc.XVIII. Desenho. Meisterdrucke. Disponível em: https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Honore-Fragonard/971934/The-will-Family-reunited-around-an-old-man-with-agony-dictating-his-will.-Preparation-drawing-by-Jean-Baptiste-Fragonard-(1732-1806)-18th-century-Reims,-Musee-des-Beaux-Arts.html. Acesso em: 16 ago. 2023.

FRIEDRICH, Caspar David. *O mar de gelo*. c.1823. Pintura. Disponível em: https://artrianon.com/2018/07/24/obra-de-arte-da-semana-o-mar-de-gelo-de-caspar-david-friedrich/. Acesso em: 20 ago. 2023.

FRUSIUS, L. *Antikamnia Calendar: The First Tooth*. S/l, 1896. Gravura. Disponível em: https://www.hakes.com/Auction/ItemDetail/86532/ANTIKAMNIA-PARTIAL-1897-SKELETON-CALENDAR. Acesso em: 2 ago. 2023.

FULLMETAL Alchemist: Brotherhood. Direção: Yasuhiro Irie. Japão: JNN, 2009-2010. Disponível em: Netflix. Acesso em: 12 set. 2023.

GASKINS, Nettrice R**.** *The African Cosmogram Matrix in Contemporary Art and Culture. Black Theology*, [S. l.], ano 14, p. 28-48, 3 abr. 2016. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14769948.2015.1131502?scroll=top&needAccess=true&role=tab&aria-labelledby=full-article. Acesso em: 4 jun. 2023.

GASOLINE. Direção: Matilda Finn. [S. l.]: The Weeknd XO, Inc, 2022. Disponível em: YouTube. Acesso em: 7 set. 2023.

GÉRICAULT, Théodore. *A balsa da Medusa*. França, 1818. Pintura. Musée du Louvre. Disponível em: https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/quand-les-peintres-francais-voient-grand. Acesso em: 15 ago. 2023.

GERMÁN, Bernardo Lorente. *Vanitas*. Espanha, c. 1730-1759. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vanitas_Lorente_Germ%C3%A1n.jpg. Acesso em: 5 ago. 2023.

GHOST in the Shell - O Fantasma do Futuro. Direção: Mamoru Oshii. Japão: Kodansha Ltd, 1995. Disponível em: PrimeVideo. Acesso em: 12 set. 2023.

GIBRAN, Kahlil. *O profeta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 144 p.

GIBRAN, Kahlil. THe Divine World. Estados Unidos, 1923. Desenho. Disponível em: https://brooklynrail.org/2023/07/artseen/AGreaterBeautyThe-Drawings-of-Kahlil-Gibran. Acesso em: 20 ago. 2023.

GILL, N.S. Gods and Goddesses of the Maya. *ThoughtCo*, [S. l.], p. 1, 18 fev. 2019. Disponível em: https://www.thoughtco.com/maya-gods-and-goddesses-117947. Acesso em: 20 jul. 2023.

GILLIGAN, Chris. U.S. Remains an Outlier in Firearm Possession, Gun-Related Deaths. *U.S. News*, Estados Unidos, p. 1, 30 jan. 2023. Disponível em: https://www.usnews.com/news/best-countries/articles/2023-01-30/how-the-u-s-compares-to-the-world-on-guns. Acesso em: 27 set. 2023.

GODELIER, Maurice (org.). *Sobre a morte*: invariantes culturais e práticas sociais. São Paulo: Edições Sesc, 2017. 368 p.

GOETGHELUCK, Pascal. *Bones from the Qafzeh cave in Nazareth*. 2015. Fotografia. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/adventure/article/150915-humans-death-burial-anthropology-Homo-naledi. Acesso em: 22 jan. 2023.

GORE, Charles. Egungun Project. *Jack Bell Gallery*, 2011. Disponível em: https://www.jackbellgallery.com/exhibitions/19-leonce-raphael-agbodjelou-egungun-project/overview/. Acesso em: 3 out. 2023.

GOVERNO DE GÂMBIA E SENEGAL. Trans-boundary serial nomination of four Stone Circle Sites (two in Senegal, two in The Gambia). UNESCO World Heritage Convention, [S. l.], p. 1-202, 16 jul. 2006. Disponível em: https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1226.pdf. Acesso em: 21 maio 2023.

GOYA, Francisco. *Tempo e mulheres idosas*. Espanha, 1810. Pintura. Disponível em: https://www.franciscogoya.com/time-and-the-old-women.jsp. Acesso em: 16 ago. 2023.

GREEN-WOOD HISTORIC FUND. After the end, a ritual about loss. *Green-Wood*, Estados Unidos, p. n, 30 set. 2021. Disponível em: https://www.green-wood.com/aftertheend/. Acesso em: 30 set. 2023.

GRIEN, Hnas Baldung. *A morte e as idades do homem*. Alemanha, 1540. Pintura. Meisterdrucke. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Hans-Baldung-Grien/78128/As-Tr%C3%AAs-Idades-do-Homem-e-da-Morte.html. Acesso em: 16 ago. 2023.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. 238 p.

GRUBAN, Patrick. *Human figures with bows*. 15 abr. 2006. Fotografia. Disponível em: https://www.revistaplaneta.com.br/tassili-najjer-uma-galeria-de-arte-no-coracao-do-saara/. Acesso em: 2 abr. 2023.

HAARLEM, Cornelis Cornelisz van. *Massacre dos Inocentes*. Países Baixos, 1591. Pintura. Mauritshuis. Disponível em: https://www.mauritshuis.nl/pt/descobrir-a-colecao/descobrir-a-colecao/22-the-massacre-of-the-innocents/. Acesso em: 15 ago. 2023.

HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais*: Uma topologia do presente. Petrópolis: Vozes, 2022. 155 p.

HAN, Byung-Chul. *Capitalismo e impulso de morte*: ensaios e entrevistas. 1ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2021. 188 p.

HARGREAVES, Henry. No Seconds - Ronnie Lee Gardner. Estados Unidos, 2013. Fotografia. Disponível em: https://henryhargreaves.com/No-Seconds. Acesso em: 28 set. 2023.

HARGREAVES, Henry. No Seconds. *Henry Hargreaves*, [S. l.], p. n, 28 set. 2023. Disponível em: https://henryhargreaves.com/No-Seconds. Acesso em: 28 set. 2023.

HARGREAVES, Henry. *Ready for Dinner*. Estados Unidos, 2015. Fotografia. Disponível em: https://henryhargreaves.com/. Acesso em: 1 out. 2023.

HARMS, Jacoby. *Uma Soiree de Espíritos*: *Memorabilia Ilustrada de Jacoby Harms.* Alemanha, 1886. Fotografia. Disponível em: https://quickerthantheeye.com/p/photographs/Jacoby_Harms_Spirit_Card_Photograph-2573. Acesso em: 20 ago. 2023.

HARPER, Elizabeth. Holy Spiritualism. In: EBENSTEIN, Joanna (ed**.).** Death: A Graveside Companion. 2ª. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. p. 325-326.

HART, George. *A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses.* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986. 229 p. ISBN 978-0-415-34495-1.

HIMALI Singh Soin: Radar Level. *Kadist*, Estados Unidos, 12 out. 2016. Disponível em: https://kadist.org/program/radar-level/. Acesso em: 2 out. 2023.

HIRST, Damien. *Death Denied*. Reino Unido: [s. n.], 2008. Instalação. Disponível em: https://www.widewalls.ch/magazine/damien-hirst-gagosian. Acesso em: 30 set. 2023.

HIRST, Damien. *Forgive Me Father For I Have Sinned*. Reino Unido, 2006. Pintura matérica. Disponível em: https://benjaminharrismusings.blogspot.com/2015/04/dissertation-theological-aesthetics.html. Acesso em: 30 set. 2023.

HIS Dark Materials: Fronteiras do Universo. Produção: Laurie Borg. Roteiro: Jack Thorne. Reino Unido: BBC Studios, 2019-2022. Disponível em: HBO Max. Acesso em: 7 set. 2023.

HOGARTH, William. *A recompensa da Crueldade*. Londres, 1751. Gravura. The British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Cc-2-170. Acesso em: 7 ago. 2023.

HOHENADEL, Kristin. The Post-Apocalyptic Meal Plans of Doomsday Preppers. *Slate*, [*S. l.*], p. n, 26 mar. 2015. Disponível em: https://slate.com/human-interest/2015/03/henry-hargreaves-ready-for-dinner-documents-the-menus-of-doomsday-preppers-photos.html. Acesso em: 1 out. 2023.

HOPE, William**.** Price sentado junto de fantasma. Inglaterra, 1922. Fotografia. Science and Media Museum. Disponível em: https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/objects-and-stories/spirit-photography-occult-images. Acesso em: 20 ago. 2023.

HORAS, Rohan. *Office of the dead (Deceased in funeral procession).* 2010. Iluminura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maitre_de_Rohan_%28office_of_the_dead2%29.jpg. Acesso em: 20 jul. 2023.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 656 p.

IBRACHINA. *Exército de Terracota*: conheça a história das misteriosas estátuas. [S. l.], 30 ago. 2019. Disponível em: https://www.ibrachina.com.br/exercito-de-terracota-conheca-a-historia-das-misteriosas-estatuas/. Acesso em: 21 maio 2023.

IMMORTALITY and Resurrection for All!. Direção: Anton Vidokle. Rússia: [*s. n.*], 2017. Disponível em: https://cosmos.art/cinema/immortality-and-resurrection-for-all/219162480. Acesso em: 4 out. 2023.

IMMORTALITY for All: A Film Trilogy on Russian Cosmism by Anton Vidokle. *Blaffer Art Museum*, Estados Unidos, p. n, 17 fev. 2018. Disponível em: https://blafferartmuseum.org/anton_vidokle/. Acesso em: 4 out. 2023.

JAMSHED, Zahra. 'The Prophecy': Photographer captures terrifying vision of future. *CNN*, Estados Unidos, 17 nov. 2023. Disponível em: https://edition.cnn.com/style/article/photographer-fabrice-monteiro-the-prophecy/index.html. Acesso em: 3 out. 2023.

JAXUCA, Anita Ekman. *Ocre*: a origem do mundo. *In*: SeLecT_ceLesTe. [S. l.], 28 abr. 2022. Disponível em: https://select.art.br/ocre-a-origem-do-mundo/. Acesso em: 22 jan. 2023.

JENKINSON, Richard. Landscape Metaphor and Meaning in the Experience of Rock Art. *Utah Rock Art*, [*s. l.*], v. XXVIII, p. 1-14, 2009. Disponível em: http://www.utahrockart2.org/pubs/proceedings/papers/28-01_Jenkinson_-_Landscape_Metaphor_and_Meaning_in_the_Experience_of_Rock_Art.pdf. Acesso em: 7 abr. 2023.

JIANG, Coco. Olafur Eliasson's The Weather Project. *Confluence*, Nova York, 13 abr. 2023. Disponível em: https://confluence.gallatin.nyu.edu/context/interdisciplinary-seminar/olafur-eliassons-the-weather-project. Acesso em: 1 out. 2023.

JOHNSTON, Sarah. *Religions of the Ancient World*: A Guide. Cambridge: Belknap Press, 2004. 736 p.

KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. 1ª. ed. São Paulo: Unesp, 2016. 538 p.

KHALO, Frida. *Retrato de Luther Burbank*. Estados Unidos, 1931. Pintura. Disponível em: https://www.arthistoryproject.com/artists/frida-kahlo/portrait-of-luther-burbank/. Acesso em: 20 ago. 2023.

KOVÁCAS, Maria Julia. Morte com dignidade. *In*: FUKUMITSU, Karina Okajima (org.). *Vida, morte e luto*: Atualidades brasileiras. São Paulo: Summus, 2018. p. 29- 48.

KYOSAI, Kawanabe. *Frolicking Skeletons*. S/l, c. 1850-1889. Desenho. Richard Harris Art Collection. Disponível em: https://www.artworkarchive.com/profile/rhac/artwork/frolicking-skeletons. Acesso em: 3 ago. 2023.

LE PETIT JOURNAL (ed.). *Le Choléra*. Paris, 1 dez. 1912. Folha de Jornal. Disponível em: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32836564q. Acesso em: 2 ago. 2023.

LEROI-GOURHAN , André. *As religiões da Pré-História*. Lisboa: Edições 70, 1964. 138 p.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*: Viver na era do capitalismo artista. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 467 p.

LOCKE, Hew. The Nameless. *Hew Locke*, s.d. A. Disponível em: http://hewlocke.net/nameless.html. Acesso em: 29 set. 2023.

LOCKE, Hew. *The Nameless*. Reino Unido: [s. n.], 2010. Instalação. Contas de plástico, fita adesiva. Disponível em: https://www.artimage.org.uk/6736/hew-locke/the-nameless--2011. Acesso em: 29 set. 2023.

LOCKE, Hew. The Procession. *Hew Locke*, s.d. B. Disponível em: http://www.hewlocke.net/procession.html. Acesso em: 29 set. 2023.

LOMBARDO, Enrique Simonet y. *Anatomia do Coração*. Espanha, 1890. Pintura. Museu de Málaga. Disponível em: https://www.museosdeandalucia.es/web/museodemalaga/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/-y-tenia-corazon-anatomia-del-corazo-2. Acesso em: 15 ago. 2023.

LORETO, Vittorio; MUKHERJEE, Animesh; TRIA, Francesca. On the origin of the hierarchy of color names. *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS*), Roma, v. 109, p. 6819–6824, 1 maio 2012. Disponível em: https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.1113347109. Acesso em: 2 fev. 2023.

LOUBSER, Johannes. Prefigured in the Human Mind and Body: oward an Ethnographically Informed Cognitive Archaeology of Metaphor and Religion. *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, [*s. l.*], v. 3, n. 2, p. 183-214, Julho 2010. DOI 10.2752/175169610X12632240392794. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233488222_Prefigured_in_the_Human_Mind_and_Body_Toward_an_Ethnographically_Informed_Cognitive_Archaeology_of_Metaphor_and_Religion. Acesso em: 6 abr. 2023.

LOVECRAFT Country. Direção: Misha Green. Estados Unidos: HBO, 2020. Disponível em: HBO Max. Acesso em: 17 set. 2023.

LÖWY, Michael. *Water Benjamin*: aviso de incêndio: Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". 1ª. ed. rev. São Paulo: Boitempo, 2005. 202 p. *E-book*.

LOZA, Ruben Orozco. *La última persona fallecida en soledad*. Espanha: [s. n.], 2019. Escultura. Disponível em: https://es.aleteia.org/2020/10/13/espana-mujeres-ancianas-que-viven-solas-tendencia-en-aumento/. Acesso em: 1 out. 2023.

LOZA, Ruben Orozco. *Bihar*. Espanha: [*s. n.*], 2021. Escultura e Instalação. Disponível em: https://www.collater.al/en/ruben-orozco-bilbao-art/. Acesso em: 1 out. 2023.

LUCKHURST, Roger. As origens dos zumbis - e por que eles exercem tanto fascínio**.** *BBC News Brasil*, [S. l.], p. 1, 3 set. 5015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150902_vert_cul_zumbis_ml. Acesso em: 9 set. 2023.

MACRAE, Meghan. Lived For Others, Was Killed For Us… Old Medical Dissection Photos. *CVLT Nation*, [S. l.], p. 1, 21 out. 2014. Disponível em: https://cvltnation.com/lived-for-others-was-killed-for-us-old-medical-dissection-photos/. Acesso em: 8 ago. 2023.

MADARÁSZ, Viktor. *O sonho de um fugitivo*. Hungria, 1856. Pintura. Hungarian National Gallery. Disponível em: ungarianarthist.wordpress.com/2012/05/22/a-feverish-youthful-poetic-frenzy-art-nationalism-and-terrifying-images/. Acesso em: 20 ago. 2023.

MAEDA, Haruko. *Neverland 5*. Áustria, 2021. Pintura. Disponível em: http://www.harukomaeda.com/2022/04/neverland-5/. Acesso em: 1 out. 2023.

MAEDA, Haruko. *O Grande Buquê*. Áustria, 2018. Pintura. Disponível em: http://www.harukomaeda.com/2019/11/the-great-bouquet/. Acesso em: 1 out. 2023.

MAES , Godfried. *Martírio de São Jorge*. Antuérpia, 1681. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Godfried_Maes_-_Martyrdom_of_Saint_George_the_Great.jpg. Acesso em: 15 ago. 2023.

MALANDRA, William W. *VĀYU*. [S. l.]: Encyclopædia Iranica, 2014. Disponível em: http://www.iranicaonline.org/articles/vayu. Acesso em: 2 jul. 2023.

MANET, Edouard. *Cristo morto com anjos*. França, 1864. Pintura. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436950. Acesso em: 15 ago. 2023.

MANILLA, Manuel; POSADA, José Guadalupe. *Skeletons of the good defenders*. México, c.1900- 1910. Panfleto com gravura. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/729594. Acesso em: 4 ago. 2023.

MANSKE, Magnus. *Great Gallery Panel Utah*. 28 nov. 2007. Fotografia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GreatGalleryPanel.jpg. Acesso em: 7 abr. 2023.

MANUEL, Niklaus. *A morte e a Donzela*. Suiça, 1517. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niklaus_Manuel_Deutsch_003.jpg. Acesso em: 15 ago. 2023.

MARGARET Atwood Teaches Creative Writing. Direção: Margaret Atwood. [S. l.]: MasterClass, 2021. Disponível em: https://www.masterclass.com/. Acesso em: 17 set. 2023.

MARSHALL, Colin (ed.). *Bee-headed shaman*. 2021. Fotografia. Disponível em: https://www.openculture.com/2021/01/algerian-cave-paintings-suggest-humans-did-magic-mushrooms-9000-years-ago.html. Acesso em: 2 abr. 2023.

MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. 2ª. ed. São Paulo: N-1 edições, 2022. 256 p.

MEIRELLES, Victor. *Moema***.** Brasil, 20 ago. 2023. Pintura. MASP. Disponível em: https://masp.org.br/acervo/obra/moema. Acesso em: 20 ago. 2023.

MELMOTH, Emil. *Death and the Maiden*. México: [s. n.], 2018. Escultura. Disponível em: https://www.instagram.com/emil_melmoth/?img_index=2. Acesso em: 30 set. 2023.

MELMOTH, Emil. *Transfiguration Mortis*. México: [s. n.], 2021. Instalação. Disponível em: https://www.instagram.com/emil_melmoth/?img_index=1. Acesso em: 30 set. 2023.

MELMOTH, Emil. *Transfiguration Mortis*.2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CYcKYrbrhyV/. Acesso em: 30 set. 2023.

MEMLING , Hans. *Juízo Final*. Flanders, c.1467-1471. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Das_J%C3%BCngste_Gericht_(Memling).jpg#mw-jump-to-license. Acesso em: 16 ago. 2023.

MENAGEOT, Francois-Guillaume. *Martírio de São Sebastião*. França, c.1750-1810. Pintura. Haggerty Museum of Art. Disponível em: https://museum.marquette.edu/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=2381. Acesso em: 15 ago. 2023.

MFA BOSTON. *The Burning Cauldron, a section from the Hell Scrolls (Jigoku zôshi)*. Boston, 2012. Pintura. Disponível em: ollections.mfa.org/objects/25496/the-burning-cauldron-a-section-from-the-hell-scrolls-jigok;jsessionid=57BA26A6786AF9AE1D25B13A422A1755?ctx=f5a85407-984a-41fa-a9d0-4d9e1dcb0cf7&idx=3. Acesso em: 12 jun. 2023.

MONGALE, Puleng. *Mostre-me o Caminho*. África do Sul, 2020. Colagem Digital. Disponível em: https://pulengmongale.co.za/catalogue/. Acesso em: 3 out. 2023.

MONTEIRO, Fabrice. *The Prophecy*. Senegal, 2013-2020. Fotografia. Disponível em: https://prix.pictet.com/cycles/fire/fabrice-monteiro. Acesso em: 3 out. 2023.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2ª. ed. Portugal: Editora Europa-América, 1988. 327 p.

MOTA, Alexandre. Conheça a obra "Festa", de Berna Reale. *O Tempo*, Belo Horizonte, 21 ago. 2019. Disponível em: https://www.otempo.com.br/canal-o-tempo/conheca-a-obra-festa-de-berna-reale-1.2225318. Acesso em: 27 set. 2023.

MUMFORD & Sons - Beloved. Direção: Charlotte Regan. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IqFsRt0uYzA&ab_channel=MumfordAndSonsVEVO. Acesso em: 2 set. 2023.

MUÑOZ, Oscar. *Aliento*. Colômbia. 1995-2002. Instalação. Discos metálicos espelhados com fotografias em cera. Disponível em: https://artblart.com/tag/oscar-munoz-aliento/. Acesso em: 28 set. 2023.

MUÑOZ, Oscar. *Ambulatorio Belfast*. Belfast: [s. n.], 2012. Instalação. Disponível em: https://www.goldenthreadgallery.co.uk/?attachment_id=1475. Acesso em: 27 set. 2023.

MURRO, Noam. *Trailer de 300*: Ascensão do Império. Estados Unidos, 2014. Filme. Warner Bros. Pictures. Disponível em: https://youtu.be/2zqy21Z29ps. Acesso em: 15 ago. 2023.

NECK , Jan van. *Aula de anatomia do Dr. Frederico Ruysch*. 1683. Pintura. Amsterdam Museum. Disponível em: https://am.adlibhosting.com/ais6v2/Details/museum/37978. Acesso em: 6 ago. 2023.

O EXPRESSO do Amanhã. Direção: Bong Joon-ho. Coreia do Sul e Chéquia: RADiUS-TWC, 2013. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 17 set. 2023.

OLIVIER, DZO. *Bones*. França, 2013. Desenho sobre crânio de carneiro e bode. Disponível em: https://www.dzo-o.com/bones/lbvbwo1pwqg9z0nd116kbpip7h6b0v. Acesso em: 29 set. 2023.

OLIVIER, DZO. *Gaia Calling*. 2013. Desenho. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/7089853/GAIA-CALLING-biofusion2. Acesso em: 1 out. 2023.

ORTNER, Sherry B. *Purification rite*. Encyclopedia Britannica, 24 ago. 2022. https://www.britannica.com/topic/purification-rite. Acesso em 20 jun 2023.

PALAO, Guillermo C. The strange and controversial prehistoric ‘sorcerer’ of the Cave of the Trois Frères. *LBV Magazine*, [*S. l.*], p. 1, 12 jun. 2020. Disponível em: https://www.labrujulaverde.com/en/2020/06/the-strange-and-controversial-prehistoric-sorcerer-of-the-cave-of-the-trois-freres/. Acesso em: 2 abr. 2023.

PASTORE, Vincenzo. *Vincenzo Pastore fotografa homem negro, em estúdio*. São Paulo, c.1900. Fotografia. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/vicenzo%20pastore. Acesso em: 16 ago. 2023.

PASTORINO, Armando. *The Prince of Arene Candide***.** Genoa, 2017. Fotografia. Disponível em: https://www.museidigenova.it/en/prince-arene-candide. Acesso em: 22 jan. 2023.

PAULINO, Rosana. *A Permanência Das Estruturas*. Brasil, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. Disponível em: https://rosanapaulino.com.br/multimidia/a-permanencia-das-estruturas/. Acesso em: 24 set. 2023.

PAULINO, Rosana. *Paraíso Tropical*. Brasil, 2017. Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta seca e colagem. Disponível em: https://rosanapaulino.com.br/multimidia/whatsapp-image-2023-02-09-at-19-21-22/. Acesso em: 24 set. 2023.

PETRARCA, Francesco. *Allégorie Triomphe de la Mort*. França, Século XVI. Iluminura. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000791x/f82.image. Acesso em: 20 jul. 2023.

PHILLIPS, Sofia. Exclusivo – Por que Thijs Biersteker está levando seu trabalho para a COP15. *Tread*, Londres, p. n, 7 dez. 2022. Disponível em: https://thred.com/pt/exclusives/exclusive-why-thijs-biersteker-is-taking-his-work-to-cop15/. Acesso em: 1 out. 2023.

POSADA, José Guadalupe. *La Calavera Catrina*. México, 1913. Gravura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Posada2.Catrina.jpeg. Acesso em: 4 ago. 2023.

POSADA, José Guadalupe. *Skeletons (calaveras) riding bicycles*. México, c. 1891. Gravura. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372097?sortBy=Relevance&ft=Jos%c3%a9+Guadalupe+Posada&offset=80&rpp=40&pos=113. Acesso em: 4 ago. 2023.

POTAMIANOU, Artemis. Damien Hirst New Religion. Galeria Paul Stolper, Reino Unido, p. 1-2. 2011. Disponível em: https://www.paulstolper.com/exhibitions/58-damien-hirst-new-religion-at-benaki-museum-athens-greece/press_release_text/. Acesso em: 30 set. 2023.

PYLE, Kevin. The dance of Death. In: EBENSTEIN, Joanna (ed.). *Death*: A Graveside Companion. 2ª. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. p. 130-133.

QADIRI, Monira Al. *Deep Float*. Holanda: [*s. n.*], 2017. Escultura. Disponível em: https://www.moniraalqadiri.com/deep-float/. Acesso em: 1 out. 2023.

QADIRI, Monira Al. *Onus*. Áustria: [*s. n.*], 2023. Escultura. Disponível em: https://www.moniraalqadiri.com/onus/. Acesso em: 2 out. 2023.

RADAR Level. Produção: Himali Singh Soin. 2016. Disponível em: https://vimeo.com/187864147. Acesso em: 2 out. 2023.

RADDATO, Carole. *Saturn with head protected by winter cloak, holding a scythe in his right hand*. 4 jul. 2014. Fotografia de Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saturn_with_head_protected_by_winter_cloak,_holding_a_scythe_in_his_right_hand,_fresco_from_the_House_of_the_Dioscuri_at_Pompeii,_Naples_Archaeological_Museum_(23497733210).jpg#/media/File:Saturn_with_head_protected_by_winter_cloak,_holding_a_scythe_in_his_right_hand,_fresco_from_the_House_of_the_Dioscuri_at_Pompeii,_Naples_Archaeological_Museum_(23497733210).jpg. Acesso em: 20 jul. 2023.

REALE, Berna. *O Tema da Festa*. Brasil. 2015. Instalação. Disponível em: https://nararoesler.art/news/668/. Acesso em: 27 set. 2023.

REALE, Berna. *Cantando na Chuva*. Brasil, 2014. Performance. Disponível em: https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/. Acesso em: 1 out. 2023.

REZENDE, Priscila. *All of which are American Dreams*. Nova York: [s. n.], 2018. Instalação. 38 peças de roupa, 5 balas .38 Smith & Wesson, binder clip, fio de nylon, áudio. Disponível em: http://priscilarezendeart.com/projects/all-of-which-are-american-dreams-2018/. Acesso em: 27 set. 2023.

REZENDE, Priscila. *Como erguer Baronatos*. Brasil, 2018. Fotografia de Performance. Disponível em: http://priscilarezendeart.com/projects/como-erguer-baronatos-2018/. Acesso em: 27 set. 2023.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*: A história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 510 p. E-book.

ROSA, Salvator. *Cenas de Bruxaria*: Dia. Itália, c. 1645-1649. Pintura. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Salvator-Rosa/800720/Cenas-de-Bruxaria:-Dia,-c.-1645-1649..html. Acesso em: 16 ago. 2023.

RÖTTGER, Marieluise. Haruko Maeda, Vienna/Linz. *Collectors Agenda*, [*S. l.*], s.d. Disponível em: https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/haruko-maeda. Acesso em: 1 out. 2023.

ROUSSY-TRIOSON, Anne-Louis Girodet de. *Retrato de Jean-Baptiste Belley*. 1797. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Depute-jean-baptiste_belley-492-688.jpg. Acesso em: 16 ago. 2023.

ROWLANDSON, Thomas. Morte levando uma jovem mãe. Inglaterra, c.1814. Desenho e pintura. Richard Harris Art Collection. Disponível em: https://www.artworkarchive.com/profile/rhac/artwork/death-taking-the-young-mother. Acesso em: 15 ago. 2023.

ROYAL ACADEMY. *Anatomical Crucifixion (James Legg), 1801*. [S. l.], s/d. Disponível em: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/anatomical-crucifixion-james-legg. Acesso em: 8 ago. 2023.

RUBENS, Peter Paul. *Massacre dos Inocentes*. Antuérpia, c. 1610. Pintura. Art Gallery of Ontario. Disponível em: https://ago.ca/collection/object/2014/1581. Acesso em: 15 ago. 2023.

RUBENS, Peter Paul. *Pequeno Juízo Final*. Países Baixos, 1619. Pintura. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Small_Last_Judgement_-_WGA20226.jpg. Acesso em: 16 ago. 2023.

SALIGER, Ivo. *Médico lutando com a Morte pela Vida*. Áustria, 1920. Pintura. Disponível em: https://www.mutualart.com/Artwork/Arzt--Tod-und-Madchen/1447C85774B8C0D7785A1D56B99D786B?login=1. Acesso em: 15 ago. 2023.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. /des/aparecer: histórias de imagens, fantasmas e espelhos. *MODOS*: *Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 1, p. 145-161, jan.-abr. 2019. Disponível em: https://www.publionline.iar. unicamp.br/index.php/mod/article/view/3768. Acesso em: 28 set. 2023.

SAPPOL, Micheal. Art,Science and changing conventions of anatomical representation. In: EBENSTEIN, Joanna (ed.). *Death*: A Graveside Companion. 2ª. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. p. 50-52.

SARACENO, Tomàs. Fly with Aerocene Pacha. *Site de Tomàs Saraceno*, 28 jan. 2020. Disponível em: https://studiotomassaraceno.org/fly-with-aerocene-pacha/. Acesso em: 1 out. 2023.

SARACENO, Tomàs. **Aerocene Pacha**. Argentina: [*s. n.*], 2020. Escultura voadora. Disponível em: https://studiotomassaraceno.org/fly-with-aerocene-pacha/. Acesso em: 1 out. 2023.

SARO-WIWA, Zina. *Karikpo Pipeline*. 2015. Frame de Video. Disponível em: https://www.zinasarowiwa.org/artworks/karikpo-pipeline. Acesso em: 2 out. 2023.

SASMITA, Citra. *Contos do Espírito Vermelho e o Mar Eterno*. Indonésia, 2023. Pintura. Disponível em: https://www.yeoworkshop.com/exhibitions/50-citra-sasmita-atlas-of-curiosity/works/. Acesso em: 3 out. 2023.

SASMITA, Citra. *Viagem Subliminar*. Indonésia, 2023. Pintura. Disponível em: https://www.yeoworkshop.com/exhibitions/50-citra-sasmita-atlas-of-curiosity/works/. Acesso em: 3 out. 2023.

SAY, Aliya. Interview with Arseny Zhilyaev. *The White Review*, Londres, abr. 2018. Disponível em: https://www.thewhitereview.org/feature/interview-arseny-zhilyaev/. Acesso em: 4 out. 2023.

SCHMITZ, Rudolf. Lógica Política de Sonho: Os Vídeos de Performance de Berna Reale. *Rosa Púrpura*, Brasil, p. n, 20 abr. 2015. Disponível em: https://bernareale.wordpress.com/2015/04/20/logica-politica-de-sonho-os-videos-de-performance-de-berna-reale-rudolf-schmitz/comment-page-1/. Acesso em: 1 out. 2023.

SÊNECA, Lucius Annaeus. *Cartas de um Estoico*, v. I: Um guia para a vida feliz. [S. l.]: Montecristo Editora, 2017. 284 p. E-book.

SHAW, Garry. *Stonehenge cremations shed light on where mysterious monument builders came from*. Science, [S. l.], p. 1, 2 ago. 2018. DOI 10.1126/science.aau9753. Disponível em: https://www.science.org/content/article/stonehenge-cremations-shed-light-where-mysterious-monument-builders-came. Acesso em: 21 maio 2023.

SHIBLI, Ahlam. *Death*. Palestina, 2011-2012. Fotografia. Disponível em: http://www.ahlamshibli.com/photography/death.htm. Acesso em: 27 set. 2023.

SIMONI, Michelangelo. *Juízo Final*. Itália, c.1536-1541. Pintura. Musei Vaticani. Disponível em: https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html. Acesso em: 16 ago. 2023.

SMITH, Mark Liam. *A Song of Sixpence*. Canadá, 2021. Pintura. Disponível em: https://www.markliamsmith.com/olderpaintings/a-song-of-sixpence. Acesso em: 29 set. 2023.

SMITH, Mark Liam. *Nymphs & Satyr: iteration 6*. Canadá, 2019. Pintura. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BtOQYxDBZwT/. Acesso em: 29 set. 2023.

SOMBRAS da Vida. Direção: David Lowery. Estados Unidos: A24, 2017. Disponível em: PrimeVideo. Acesso em: 7 set. 2023.

TAGGART, Shannon. Spiritualism and photography. In: EBENSTEIN, Joanna (ed.). *Death:* A Graveside Companion. 2ª. ed. Londres: Thames & Hudson, 2017. p. 327-328.

TAKENAKA, Tammy. Boltanski espalha arte por Buenos Aires. **Casa Vogue**, Brasil, p. n, 16 out. 2012. Disponível em: https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/10/boltanski-espalha-arte-por-buenos-aires.html. Acesso em: 28 set. 2023.

THE BRITISH MUSEUM. *Moko Jumbie figures*. Reino Unido: [*s. n.*], 2015.

THE GRAVEYARD. Bélgica: Tales of Tales, 2 set. 2023. Disponível em: https://tale-of-tales.com/TheGraveyard/. Acesso em: 2 set. 2023.

THE HANDMAID'S Tale - O Conto da Aia. Produção: Bruce Miller. Estados Unidos: Hulu, 2017-atual. Disponível em: Globoplay. Acesso em: 17 set. 2023.

THEW, Robert. *Hamlet, Horatio, Marcellus and the Ghost*. Inglaterra, 1796. Gravura. Disponível em: https://www.artic.edu/artworks/154524/hamlet-horatio-marcellus-and-the-ghost. Acesso em: 20 ago. 2023.

THIS is America. Direção: Hiro Murai. Intérprete: Childish Gambino. Estados Unidos: [s. n.], 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&ab_channel=ChildishGambinoVEVO. Acesso em: 17 set. 2023.

TOLEDO, Francisco. *Papalotes de los desaparecidos*. 2014. Registro de Performance. Disponível em: https://www.eluniversal.com.mx/destinos/asiste-al-homenaje-de-los-papalotes-a-francisco-toledo-en-la-cdmx/. Acesso em: 4 out. 2023.

TREVISANI, Francesco. *Cristo morto apoiado por anjos*. Itália, c.1710. Pintura. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441965. Acesso em: 15 ago. 2023.

TRINKAUS, Erick; BUZHILOVA, Alexandra. *Ivory beads and ochre affixed to the pelvic bones of a child*. Cambridge, Junho 2015. Fotografia. Disponível em: https://www.sapiens.org/archaeology/paleolithic-burial-sunghir/. Acesso em: 22 jan. 2023.

UNESCO WORLD HERITAGE CONVENTION (org*.). Gochang, Hwasun and Ganghwa Dolmen Sites*. [S. l.], 30 nov. 2000. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/977/. Acesso em: 21 maio 2023.

UNKULE, Rushal et al. Early Medieval Representation of Human Anatomy: A Case Study of Chamunda Stone Image from Dharamsala, Odisha. *Heritage: Journal of Multidisciplinary Studies in Archaeology*, [s. l.], n. 5, p. 191-200, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331547673_Early_Medieval_Representation_of_Human_Anatomy_A_Case_Study_of_Chamunda_Stone_Image_from_Dharamsala_Odisha. Acesso em: 19 jul. 2023.

VACCARO, Andrea. *Martírio de São Bartolomeu*. Genebra, c.1630. Pintura. Arthive. Disponível em: https://arthive.com/it/artists/88496~Andrea_Vaccaro/works/614593~Martirio_di_San_Bartolomeo. Acesso em: 15 ago. 2023.

VAREJÃO, Adraina. *Mapa de Lopo Homem II*. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4123/mapa-de-lopo-homem-ii. Acesso em: 24 de setembro de 2023.

VAREJÃO, Adriana. *Folds 2*. Brasil, 2003. Pintura e poliuretano em suporte de alumínio e madeira. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13879/folds-2. Acesso em: 27 set. 2023.

VÉRARD, Antoine. *Ars moriendi* **-** Lart de bien viure et de bien mourir. Paris, 1453. Fotografia de Gravura em Livro. Disponível em: https://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbc3&fileName=rbc0001_2004rosen0424page.db&recNum=171. Acesso em: 1 ago. 2023.

VILLA, Emiliano. *La muerte del Réprobo, La muerte del Justo***.** Colômbia, c.1893. Pintura. Disponível em: https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/emiliano-villa. Acesso em: 19 ago. 2023.

VINCENT, Ko Hon Chiu. *Stone Circles of Senegambia*. 11 fev. 2017. Fotografia. Disponível em: https://whc.unesco.org/en/list/1226/gallery/. Acesso em: 21 maio 2023.

VIOLA, Bill. *The Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*. Reino Unido, 2014. Videoarte. Disponível em: https://www.itsliquid.com/bill-viola-martyrs.html. Acesso em: 30 set. 2023.

WAGNER, Malene. Kyosai Kawanabe: The Art, the Humor, the Horror. *Tokyo Weekender*, Tóquio, p. 1, 27 abr. 2022. Disponível em: https://www.tokyoweekender.com/art_and_culture/arts/kawanabe-kyosai-ukiyo-e/. Acesso em: 3 ago. 2023.

WE are opposite like that. Produção: Himali Singh Soin. 2019. Disponível em: https://www.himalisinghsoin.com/we-are-opposite-like-that. Acesso em: 2 out. 2023.

WESTWORLD. Direção: Jonathan Nolan e Lisa Joy. Estados Unidos: HBO, 2016-2022.

WIKIMEDIA COMMONS (ed.). *Monolito de Tlaltecuhtli descoberto no México*. 18 out. 2018. Fotografia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tlaltecuhtli_monolith.jpg. Acesso em: 2 maio 2023.

WOODWARD, George Moutard. *The Dance of Death modernised*. Londres, 1808. Gravura. The British Museum. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1878-0713-2571. Acesso em: 2 ago. 2023.

WROTH, David. Wandjina Dreamtime Story. *Japingka Gallery*, [*s. l.*], Julho 2022. Disponível em: https://japingkaaboriginalart.com/articles/wandjina/. Acesso em: 6 abr. 2023.

YAMA Dharmaraja. Tibete, Século XVIII. Pintura. Disponível em: https://www.himalayanart.org/items/59686. Acesso em: 19 jul. 2023.

ZHILYAEV, Arseny. *Corpo para Ressureição Yuri- 1*. Rússia: [*s. n.*], 2015. Instalação. Disponível em: https://www.newhollandsp.ru/en/events/art/arseny-zhilyaev/. Acesso em: 4 out. 2023.