

MELANCOLIA E PAISAGENS DA MORTE

MELANCHOLIA AND LANDSCAPES OF DEATH

Antonio Motta

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

O gosto pela morte invadiu completamente o universo romântico, seja no pré-romantismo ou no romantismo mais tardio, transformando-se em um dos principais trunfos de sua estética, tanto nas artes plásticas, na música quanto na literatura, sobretudo. O ensaio busca refletir, através da análise de imagens, as transformações de gosto e de sensibilidade estéticas relacionadas ao culto dos túmulos e expressões de sentimento nos cemitérios.

Palavras-chave: morte, estética cemiterial, sensibilidade estética.

Abstract

The appraisal of death seeped totally the romantic universe in different moments: in the preromantic period as well as in the late romanticism. Death was, indeed, one of the main differential marks of romantics esthetics, which can be seen in visual arts, music and also literature. Through the analysis of some images, this essay is about the changes in esthetics taste and sensibilities related to the tumbs cult, and feelings expressions in cemeteries.

Keywords: death, cemeterial aesthetic, aesthetic sensibility.

La mort et la beauté sont deux choses profondes

Victor Hugo

*Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a mused rhyme
To take into the air my quiet breath
John Keats*

Quando a convivência e familiaridade como os mortos deixou de existir, quando estes foram levados para fora das cidades, obrigados a abandonarem o interior das igrejas e de seus entornos, para os cemitérios, os túmulos passaram a ocupar esse novo lugar. Antes era no interior das igrejas, sob um chão de adubado húmus cadavérico e sob a proteção de um teto celestial, pintado de carregadas nuvens e de arcanjos volantes, que a comunidade compartilhava momentos de intensa sociabilidade, não somente irmanada por crenças e devoções comuns, como também pelos rituais que celebravam: casamentos, batizados, aniversários de vida e de morte, confissões, comunhões, ciclos festivos, procissões, prolongadas vigílias dos mortos.

Quando confinados aos cemitérios, distantes de suas casas e igrejas, a céu aberto, os mortos encontraram refugio nos túmulos. Por isso, muitos deles reproduziram cenários de igrejas e de capelas, enquanto outros assemelhavam-se às residências de seus proprietários. Mas àquela altura não se tratava apenas de assegurar ao morto um lugar no céu, mas garantir também um bom lugar na terra, sob a proteção de uma cobertura, senão divina, familiar, para abrigar o morto das intempéries e também resguardar a imagem de conservação do corpo do morto na memória dos vivos.

Foi na segunda metade do século XIX que o túmulo tornou-se signo identitário do morto ou, como já ressaltou Philippe Ariès (1977), principal signo da presença do morto para além da própria morte. Daí a sua dupla e ambivalente tarefa: ao mesmo tempo em que servia para ocultar o cadáver, entregue à inevitável e temida ação devoradora dos vermes, cumpria, pelo menos no plano imagético, a fantasia da incorruptibilidade da carne, isto é, uma espécie de dispositivo simbólico de conservação e de “presentificação” (Thomas, 1985) do defunto, o que permitia restituir à família e ao grupo de amigos a imagem do morto por meio do exercício de recordação e de memória. Antes de qualquer outra coisa, uma das funções primordiais dos túmulos era a de preservar, a todo custo, a aparência corporal do defunto, não importando que para isso tivesse que lançar mão de recursos alegóricos, por meio da pedra e de seus efeitos esculturais, complementados com outras linguagens estéticas igualmente expressivas.

Não se imagine, porém, que esse fenômeno foi uma particularidade exclusiva da segunda metade do século XIX, porque, se por um lado, foi nesse período que os túmulos ganharam

individualidade e visibilidade nos cemitérios, coisa que anteriormente não existia, por outro lado não se pode ignorar a importância decisiva daquilo que se convencionou chamar de romantismo, pelo menos no que diz respeito a uma poética e estética da morte.

Como se sabe, o romantismo pode ser entendido como um movimento estético e de ideias de longa duração, e, talvez mais do que isso, a afirmação de uma imaginação poética bastante singular, propensa à fascinação pela morte, cujas origens remontam à metade do século XVIII, na Alemanha. Influenciado pelo *Sturm und Drang*¹, esse movimento, curiosamente, prolongou-se por boa parte do século XIX, tornando-se difícil precisar com exatidão o término de suas influências nos diferentes campos da cultura (Gusdorf, 1976 ; 1984).

Independentemente de suas particularidades estéticas e geracionais, que ligam autores e obras que vão do Marquês de Sade a Lorde Byron, passando por Edgar Alan Poe, entre tantos outros, o tema da morte se fez presente no romance e na poesia. Vários foram os autores contemporâneos que assinalaram o importante papel que o romantismo exerceu sobre a formação de novas sensibilidades durante todo o século XIX, destacando-se, em especial, o trabalho precursor do italiano Mario Praz (1948), intitulado *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, publicado originalmente em 1930.

Entretanto, parece consensual que o gosto da morte, regido por um *pathos* melancólico característico, invadiu completamente o universo romântico, seja no pré-romantismo ou no romantismo mais tardio, transformando-se em um dos principais trunfos de sua estética, tanto nas artes plásticas, na música quanto na literatura, sobretudo (Benichou, 1988, p. 324-329; 1992; 1977).

Afinal, a negação da morte tornou-se uma necessidade vital para a alma romântica e, talvez por isso, a busca da evasão pela “*rêverie*”, já que os românticos fizeram dessa matéria movediça e nebulosa que é o sonho, uma espécie de “segunda vida” ou “imaginação criadora”². Um importante componente do pensamento romântico era assinalado por Victor Hugo, em 1860, nas suas *Notes de Carnet*³.

1 Na Alemanha, desde o século XVIII o gosto pela imaginação e pelo passado medieval encontrou adeptos em Klopstock, J. G. Herder, chegando até o chamado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), título de uma peça de F. M. Klinger, encenada em 1776, que deu nome ao movimento, ganhando força com Goethe e F. Schiller e, posteriormente, com Tieck, Novalis e os irmãos Schlegel. Sobre a gênese do romantismo é interessante consultar Bowra (1950). Ver também Abrams (1953).

2 Sobre a experiência e o sentido do sonho para os românticos ver Béguin (1946) e Raymond (1978).

3 “*cesser d'être n'est pas plus possible pour l'atome matériel que pour l'atome moral*” (Hugo, 1969, p.153).

Para o escritor e poeta francês, a continuidade vital não se interrompia com a morte individual ou biológica, porém, assumia outra dimensão, além da própria finitude. Antes, outros já haviam trilhado caminhos semelhantes, transformando a morte de alguém muito próximo numa experiência auto-reflexiva e decisiva para a sobrevivência de si mesmo. A conversão da ausência em presença foi substrato decisivo no processo da criação romântica, tal como fez Novalis após a morte de sua noiva Sophia von Kühn, em 1797, ao se indagar: “Que deleite, que gozo oferece a tua vida que se contraponha aos êxtases da Morte? Não traz a cor da Noite tudo o que nos encanta?” (Novalis, 1998, p.31).

De certo modo, vem daí o fascínio dos românticos pelo tempo, pela fugacidade e, com eles, o espectro da destruição transmutada em finitude, expressa de maneira excepcional na conhecida Ode a um rouxinol, de John Keats, escrita na primavera de 1819⁴. A ansiosa busca pela “emoção da alma” parecia também deixar seus rastros no túmulo do poeta inglês, morto aos 25 anos, feito erigir por seus amigos, Joseph Severn e John Brown, no Cemitério Protestante de Roma. No local, uma estela sobre a qual se encontra gravada uma lira grega, apenas com a metade de suas cordas, e logo abaixo uma inscrição feita por seus dois amigos, seguida de epitáfio escrito pelo próprio Keats.

Este Túmulo
contém tudo o que foi mortal
de um
JOVEM POETA INGLÊS
Que
no leito de Morte
na Amargura do seu Coração,
ante o Poder Malicioso dos seus Inimigos,
Desejou
que estas Palavras fossem gravadas em sua Lápide

“AQUI JAZ ALGUÉM
CUJO NOME FOI ESCRITO
NA ÁGUA”

4 “This Grave/contains all that is Mortal/of a/YOUNG ENGLISH POET/Who/on his Death Body/in the Bitterness of his Heart,/at the malicious Power of his Enemies/Desired/these Words engraven on his Stone/“HERE LIES ONE WHOSE/NAME WAS WRIT/IN WATHER”/Feb. 24 -1821” (Keats, 1939).



This Grave
contains all that was Mortal,
of
YOUNG ENGLISH POET.
Who
on his Death Bed
in the Bitterness of his Mind
at the Mysterious Power of the Elements
Desired
his Words to be engraven on his Tomb Stone
Here lies One
Whose Name was writ in Water
E.L. 24th 1821

HERE ALSO ARE INTERRED
THE REMAINS OF
ARTHUR SEVERN
THE ONLY SON OF
JOSEPH SEVERN
WHO WAS BORN 22 NOV 1804
AND ACCIDENTALLY KILLED
10 JULY 1827
THE POET WORDSWORTH
WELSH BY INTERFACTION
IN 1806

Fev. 24 - 1821

(Keats, 1987, p.142-149)

No final do século anterior, o mesmo bucólico Cemitério dos Protestantes, em Roma - onde se enterrou Keats - , já havia se tornado também cenário de inspiração para a enigmática pintura de Jacques Sablet, intitulada *Elegia Romana*, realizada em 1791. Mergulhados numa profusão de sentimentos e expressões ambíguas, o que se revela são duas figuras masculinas: uma mais velha e outra mais moça, a contemplarem com olhar distante um túmulo. O diálogo com a própria finitude humana demanda pacto silencioso e melancólico entre os dois personagens, mas ao que parece centrados na cumplicidade de convicções ou de incertezas gnósticas, tendo como pano de fundo a misteriosa paisagem cemiterial, povoada por signos e símbolos diversos⁵.



No fundo uma alusão ao tempo que é capaz de criar e também de devorar, o tema das ruínas, das urnas e dos túmulos - elementos que compunham a paisagem de fundo do quadro de Sablet - faziam-se

5 *Élégie romaine (Double portrait au cimetière protestant de Rome)* pintado por Jacques Sablet (1749-1803), em 1791. Óleo sobre tela (62x74 cm.) Museu de Belas Artes de Brest.

também representar tanto na literatura do século XVIII, especialmente em Diderot, como já haviam sido igualmente fixados nas paisagens de vários outros pintores. Entre os marcos, destaca-se a série de pinturas realizadas por Hubert Robert sobre as ruínas⁶.



Já no século XIX, poder-se-ia destacar, como outra referência pelo gosto contemplativo, de inspiração fúnebre, a paisagem fixada por Arnold Böcklin, em 1883, intitulada *A ilha dos mortos*⁷.



6 Sobre as ruínas ver Starobniski (1964, p. 179-188). A propósito de um quadro de Hubert Robert, intitulado *Ruines d'un arc de triomphe et autres monuments* (Salon de 1767), Diderot comenta: "L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie". (Diderot, 1995, p.335). É interessante também consultar Pinchon (1993).

7 *A ilha dos mortos*, óleo sobre tela. Leipzig, Museum der Bildenden Kunst.

Em mar de águas calmas, e sob um céu de carregadas nuvens, o barco segue em direção a uma pequena ilha formada por grandes blocos de rochedos irregulares, conduzindo o morto para a sua derradeira morada. Talvez, o aspecto mais intrigante do quadro resida na acentuada atmosfera de solidão, quando o barco se aproxima da sepultura de pedra, cujo fundo escuro é tomado por um conjunto compacto de ciprestes que contrasta com a brancura do véu que cobre o morto. Desde a segunda metade do século XVIII, a atmosfera melancólica já havia encontrado adeptos das mais variadas sensibilidades, entre eles, os pintores retratistas que buscavam fixar a paisagem enquanto estado d'alma⁸.

Muito presa à perspectiva temporal, que desprezava o mundo real em favor de uma realidade superior e transcendente, a estética romântica não poderia deixar de incluir em seu repertório saudosista a preocupação com a história, metaforizando-a em formas de catedrais neo-góticas (o chamado neo-medievalismo romântico), ou através do acentuado interesse pelas ruínas, influenciadas pelas descobertas arqueológicas que, de certo modo, exumavam o sentimentalismo clássico, criando e difundindo o apego e o gosto às civilizações passadas, bem como aos seus mitos fundadores. Basta lembrar a reinvenção da Grécia de Herder e de Hölderlin, que seria também a de Nietzsche, a de Chateaubriand e sua meditação melancólica sobre a morte (Favre, 1978).

1

Os túmulos foram *topoi* recorrentes em vários gêneros de expressão nesse período. Suas imagens eram retratadas em meio à solidão de bosques outonais e sombrios, ou em ambientes brumosos, dominados pela melancolia invernal - paisagens sempre convidativas à meditação, pois quanto mais notívagas, mais sensíveis à alma romântica. Ao contrário da luz do dia, que é capaz de separar e distinguir seres e coisas, porque a claridade produz contornos definidos, na escuridão tudo se aproxima e se confunde, indistintamente, como também deveriam mesclar-se a noite, a paixão e a morte, expressa pelo próprio Novalis: “O que é que, de repente, pleno de pressentimentos, brota de sob o coração e sorve a doce aragem da

⁸ Sobre a melancolia nas artes plásticas e na escultura em geral ver Clair (2005).

melancolia? Também em nós te comprazes, obscura Noite. O que é que tu guardas debaixo de teu manto, que me toca a alma com uma força invisível?”(Novalis, 1998, p.19)⁹.

No século XVIII, túmulos fictícios tornaram-se ornamentos nos jardins ingleses, convidando o andante a deter sua caminhada e a refletir sobre sua existência, nem que fosse por alguns instantes¹⁰. Mas, enquanto o túmulo oferecia a perspectiva da permanência, do acolhimento, do refúgio para o viajante ou o passante solitário, induzindo-o a refletir sobre a sua própria finitude, as ruínas lembravam-lhe a instabilidade e efeméride terrenas, próprias à condição humana. Vê-se, deste modo, que tanto num quanto noutro caso, a morte era metaforizada através da perspectiva temporal.

A noção de existência para os românticos dificilmente se dissociava de uma existência para a morte. Entretanto, identificava-se a expressão da alma à própria experiência subjetiva e criadora do eu. Neste sentido, a finitude representava, ao mesmo tempo, esse ambivalente lugar de repulsa e de desejo, que transformava poeticamente o cemitério e seus túmulos numa espécie de refúgio interior, de isolamento do mundo, lugar de repouso, de introspecção, de contemplação, de recolhimento, em que o indivíduo poderia se entregar à melancólica volúpia das horas, protegendo-se das intempéries da vida. Mais tarde, já na primeira metade do século XIX, Lamartine incorporaria algumas dessas idéias à sua poesia e prosa: “... minha recordação não tem quase senão túmulos onde pousar-se sobre a terra; eu vivo mais com os mortos do que com os vivos...” (Lamartine, 1850, p.453).

Impõe-se, todavia, distinguir matizes. Era inevitável a associação entre o plantar, o colher e o fim do ciclo vital, podendo a morte ser também traduzida por meio da metáfora do ciclo agrário. No final

9 Trata-se de celebração da jovem amada morta em que o jovem iniciado, Novalis, busca transfigurar o sofrimento da perda através da expressão poética. A celebração da noite provem de uma tradição mística, isto é, a noite escura de San Juan de la Cruz, em oposição a claridade próprio do dia. Um exemplo de transposição romântica dessa atmosfera para o gênero musical é *Tristão e Isolde*, de Wagner.

10 A esse respeito ver o sugestivo quadro de Jacques Sablet, *Élegie romaine*, de 1791. São também dessa época o lirismo sonhador e melancólico de Eduard Yong, no poema *Pensamentos noturnos sobre a vida, a morte e a imortalidade*, escrito em 1742-1745 e também a *Elegia escrita em um cemitério campestre*, de Thomas Gray, escrito em 1749 em que celebra a natureza e a chegada da noite, quando esta adornece. Já os poemas de John Donne, da primeira fase de sua vida, bem anterior ao romantismo do século XIX, estão repletos de melancólica alusão ao tema da morte, metaforizadas por imagens de cadáveres, campas e funerais. A sua própria morte ilustra o ideal da boa morte, no século XVII, sendo inumado no interior da Catedral de São Paulo, em Londres, onde posteriormente foi erigido monumento funerário. Ver Donne (1933).

do século XVII, anterior ao costume do *country churchyard*, os prados ingleses, e depois os da América, serviram como lugar para inumações, bem ao estilo campestre ou pastoral. Segundo Patrick Henry Butler, nas colônias inglesas da América praticamente não havia enterramentos no interior das igrejas, preferindo os puritanos construir seus próprios túmulos ao ar livre, em contato direto com a natureza, deixando apenas suas inscrições gravadas nos *headstones*. Também no *Old South*, tornou-se frequente entre os grandes proprietários fazerem-se sepultar em suas próprias plantações (Butler, 1969).

Vista desse ângulo, a continuidade entre a vida e a morte era encarada sempre como referência à longa ou à breve trajetória que ia do berço até o túmulo, pois era ali, diante dele, que o indivíduo deveria se resignar ante seu destino, já aceito e experimentado por seus antepassados¹¹. Como tal, a morte era também visualizada como um sonho ou uma viagem, referência metafórica à passagem pela terra, pois não se tratava de um aniquilamento irreduzível do homem, apenas de mutação. Finalmente, era no cemitério campestre e nos seus túmulos que o indivíduo deveria encontrar o apaziguamento e, em última instância, a força para suportar o fardo da existência¹².

Do mesmo modo que alguns preferiram a meditação sobre a morte, através de gêneros como a história e a filosofia (Herder, Chateaubriand, Rousseau, Michelet), há também aqueles que o fizeram através da literatura e, mais especificamente, por meio de auto-expressão poética (Hugo, Vigny, Lamartine, Hölderlin, William Blake, Coleridge, Charles Nodier, Pierre Leroux, Novalis, Musset, Alan Poe). Outros, mais inclinados ao aspecto carnal, da pura imanência, souberam tirar proveito estético de uma tradição hedonista que se comprazia com o macabro e o funesto, num pacto de intenso prazer e voluptua com a morte, combinada por uma exacerbada dose de erotismo, próprio daquilo que ficou conhecido pelo nome de “orgia romântica”, compreendendo aí sensibilidades transgressoras, a exemplo de Sade e de Byron e, seguidas por outros mais contidos, como Whitman, já em pleno romantismo no século XIX: “Copulation is no more rank to me than death is” (Whitman, 1995, p.49).

11 Sobre o romantismo inglês e a morte consultar Draper (1984). Sobre os diferentes momentos do ciclo vital, dos quais o nascimento e a morte constituem importantes instâncias de transição, mediados por rituais, ver Genep (1946).

12 Tal como é evocado nos versos de Rimbaud: “*O mort mystérieuse, ô souer de charité!..*”, ou na música de Jean-Sébastien Bach “*Viens, ô douce mort!*”. Ver também o interessante livro de Benz (1968).

Neste caso em especial, a associação entre a mulher e a morte conheceu variações diferenciadas em torno do tema ancestral de Eros e Thanatos. Com isso, a figura feminina ganhou face carnal e sanguínea, de mulher como ídolo: poderosa, fatal¹³. Versão da grande “Dama sem perdão”, transposta da literatura para a linguagem escultural sobre os túmulos, representada através da figura de anjos femininos endemonizados, explicitamente sexualizados, com alusões a períodos históricos anteriores, que costumavam evocar a dança macabra (Cohen, 1982, p.35-40) e, posteriormente, o triunfo da morte no julgamento final (Gigliucci, 1994). O gosto e o desejo da morte ressurgiam com ímpeto poderoso na chamada belle époque, que soube, entre outras coisas, imprimir às representações de figuras femininas uma forte carga de sexualidade, revival do tema de Eros e Thanatos, explorados pelos pré-românticos. No período de transição entre o século XIX e o século XX, os artefatos tumulares também acompanharam as tendências estéticas da época. O movimento conhecido como simbolismo, de certa maneira legatário da velha sensibilidade romântica, reinterpretou alguns dos temas anteriores, como o fantástico e o macabro, transformando-os em uma linguagem de estilo bastante peculiar.



13 Sobre as representações femininas da morte na literatura ver Bucher-Chapelat (2002).

2

No século XIX, o corolário da secularização exerceu grande influência sobre a nova sensibilidade face à morte, pois tanto maior era a crença no poder da ciência quanto menor era a autoridade exercida pela religião cristã sobre o destino da alma. Em última instância, eram os indivíduos que deveriam possuir o controle sobre a vida e sobre o seu próprio futuro.

À medida que as sociedades se modernizavam, orientadas pelo princípio da racionalização produtiva, a crença na morte, anteriormente identificada como signo de mutação, de passagem a uma outra vida, tendia a ser substituída pelo sentimento de “imortalidade subjetiva” e, com ela, o túmulo e o cemitério passaram a ser vistos por muitos como um lugar no qual o homem realmente deveria cumprir a prova de sua condição mortal, sem, contudo, abdicar totalmente de sua imortalidade.

Por certo, essa relativa descristianização, marcada por fortes convicções laicas, era compensada pelo culto da memória e da recordação. De Diderot a Auguste Comte uma nova crença surgiria: a eternização dos mortos na memória dos vivos. De acordo com o catecismo positivista, embora considerando a existência humana como temporária e, portanto, a morte como um fato concreto e inquestionável, nada impedia que mesmo depois de morto o indivíduo continuasse presente, reverenciado e cultuado na memória ou na recordação mais íntima de um outrem – idéia que poderia ser sintetizada na fórmula da moral social positivista: “*Vivre pour autrui afin de survivre par et dans autrui*” (Comte, 1969, p.68).

É importante assinalar que para muitos o culto dos mortos se transformara em culto aos antepassados, atribuindo-lhe o sentido de celebração e de homenagem à memória e, por isso, sendo mais realçados os aspectos da vida social, cívica e patriótica da nação do que propriamente os de foro mais íntimo, da melancolia romântica, como fizeram então alguns poetas aqui assinalados (Bessede, 1972). Nessa perspectiva, a “imortalidade subjetiva” pode ser entendida como uma forma de eternizar os antepassados, através da recordação coletiva, a fim de reforçar o sentimento de continuidade da família, como também da sociedade e da pátria.

Os cemitérios se adaptaram rapidamente aos novos ritos cívicos do culto aos mortos ou dos antepassados que os vivos empreenderam

nos espaços de sepultamento. Mas para isso, esses novos lugares contaram com um forte investimento na colocação de estátuas, de bustos, de fotografias, de inscrições lapidares e uma infinidade de signos sobre os túmulos - ao que Michel Vovelle (1988) se refere como sendo uma verdadeira *statuomanie*.

Exemplo típico é o Père-Lachaise que embora concebido inicialmente com traçado de jardim ondulado, repleto de árvores, foi pouco a pouco se adensando de monumentos e de túmulos ricamente decorados, assemelhando-se à cidade de pedra dos vivos. Talvez por isso, como já lembrou Ariès, o modelo urbanístico de cemitério construído, repleto de monumentos, foi bem mais atrativo para os escultores, despertando pouco ou quase nenhum interesse dos pintores, que preferiram buscar na natureza sua fonte de inspiração. O tipo *rural cemetery* (em sua versão contemporânea o equivalente do *lawn cemetery*), com é o caso de Abney Park, em Londres, onde as construções tumulares praticamente desaparecem sobre a verde relva que recobre a paisagem, complementada de bosques e lagos artificiais, passou a atrair bem mais atenção dos pintores retratistas¹⁴. Não somente pela plasticidade a que se prestava, mas também pelo ideal que sugeria: o bosque funerário era o lugar de serenidade espiritual e sossego de vivos e mortos - idéia que os românticos tanto celebravam. Além disso, havia uma tradição anterior e que remonta pelo menos ao final do século XVII, influenciada pelas elegias pastorais, nos moldes do que escreveu Thomas Gray. No domínio da pintura são vários os exemplos, de paisagens cemiterias, bucólicas e contemplativas, como a fixada por Sablet, no cemitério protestante de Roma (modelo de *rural cemetery*) e outras representações do gênero que se repetiram por todo o século XIX, inclusive na versão naïve norte-americana de Thomas Chambers¹⁵.

As representações escultóricas, algumas inspiradas na antiga *ars moriendi*¹⁶, quando reinterpretadas ganharam aspectos mais

14 Segundo Gillon (1972), os cemitérios norte-americanos adotaram desde cedo o esquema de jardim. Enquanto no século XIX predominou o estilo *rural cemetery*, no século XX vingaria o *lawn cemetery*. Esse tipo urbanístico funerário serviu de modelo para os parques urbanos, a exemplo do Central Park, em Nova Iorque.

15 Ver, por exemplo, Mount *Auburn Cemetery*, óleo sobre tela 35.6 X 46 cm., 1850, National Gallery of Art, Washington D. C.

16 A expressão latina *ars moriendi* (arte de morrer) tem sua origem na literatura cristã, difundida no fim da Idade Média. Nela incluí-se várias reflexões pastorais e ascéticas sobre a morte e o morrer, destinadas ao "pecador comum", no final de sua vida, a aceitar e se resignar diante da morte. Entre os exemplos mais conhecidos destacam-se: *Opus tripartitum de praeceptis decalogi, di confessione et ars moriendi* (Obra tripartida dos preceitos do decálogo, da confissão e da arte de morrer), de Jean Gerson, 1429; *Tractus ou*

realistas, como as cenas no leito de morte que foram esculpidas em alguns túmulos. Como nas regras da *ars moriendi*, o moribundo deveria preferencialmente morrer no seu leito, pois era nessa hora que os pecados de toda uma vida podiam ser redimidos por uma boa morte, em casa, cercado pela família, os amigos e com o sacerdote à cabeceira (Houlbrook, 1987). Mas, como assinala Ariès, se nos séculos anteriores a morte no leito havia ganho um caráter coletivo, pois era acompanhada não só pelos familiares, mas também assistida por toda a comunidade, até mesmo por eventuais passantes, com solene cerimoniais, já no século XIX, a morte de alguém era geralmente presenciada apenas por alguns familiares e amigos mais íntimos.

Mesmo assim, durante a segunda metade do século XIX, cenas no leito de morte eram ainda fixadas em túmulos nos cemitérios de Staglieno, em Gênova, no Père-Lachaise e no Montparnasse, em Paris, e depois repetidos em outros cemitérios que tinham nos monumentos o seu principal atrativo. No entanto, com uma nítida diferença de interpretação. O que se notava na cenografia funerária da época eram sinais evidentes que marcavam os limites da vida privada, pois quando se queria retratar o morto em seu leito, especialmente o do conjuge masculino, o foco da representação era dirigido unicamente à família conjugal, isto é, à presença da esposa e dos filhos, ou vice versa, resguardando a absoluta intimidade doméstica dos últimos momentos. Com o passar dos anos, esse tipo de alegoria conjugal e metafórica da boa morte em família foi desaparecendo por completo do sistema de representações funerários, pois o leito domiciliar pouco a pouco foi sendo substituído pela cama hospitalar, sem a presença de familiares na hora da morte e, em muitos casos, sendo ela confirmada através de boletim médico.

Uma das maneiras de se entender como o processo de secularização interferiu na maneira sobre o cuidar dos mortos pode ser visualizada não apenas através das transformações no campo ritual, mas sobretudo através da arquitetura cemiterial e suas formas de sepultamento. Ao contrário do caráter cerimonioso, solene e sagrado que marcaram os rituais de sepultamento no interior das igrejas, o que os novos espaços secularizados de enterramento, na Europa,

Speculum artis bene moriendi (Tratado ou Espelho da arte de bem morrer), de Nikolaus von Dinkelsbühl, 1418. O mais popular deles é o *Ars moriendi*, de autor desconhecido, produzido entre 1430 e 1444, difundido nos Países Baixos. Tais fontes inspiraram outros autores a escrever sobre o mesmo tema, fixando uma tradição nesse gênero, pelo menos até o século XVIII.

começavam a expressar era o sentimento de que a morte, antes de tudo, fazia parte da condição humana.



Referências

ABRAMS, Meyer Howard. **The Mirror and the Lamp** (Romantic Theory). Oxford: The Oxford University, 1953.

ARIES, Philippe. **Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos Jours**. Paris : Seuil, 1977.

BENICHOU, Paul. **Les Mages Romantiques**. Paris : Gallimard, 1988.

_____. **L'École du Désenchantement**. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier. Paris : Gallimard, 1992.

_____. **Le temps des prophètes**. Douctrines de l'âge romantique. Paris : Gallimard, 1977.

BEGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve**. Essai sur le romantisme allemand et

la poesie française. Paris : José Corti, 1946.

BENZ, Ernst. **Les sources mystiques du romantisme allemande**. Paris: Vrin, 1968.

BESSEDE, Robert. **La Crise de la Conscience catholique dans la littérature et la pensée françaises a la fin du XIXe. Siècle**. Tese de doutorado, Université de Paris IV, 1972

BOWRA, Cecil Maurice. **The Romantic Imagination**. Oxford: The Oxford University, 1950.

BUCHER-CHAPELAT, Anne-Laure. **La femme et la mort: de l'anthropologie à la littérature**, tese, Université de Lille, 2002

BUTLER, Patrick Henry. **On the Memorial Art Tidewater Virginia, 1650-1775**. Newark, DE : (Thesis, M.A.) University of Delaware, 1969.

COHEN, John. Death and the Dance Macabre. **History Today**, august, 1982.

COMTE, August. **Cours de philosophie positive**. T. IV. Paris : Anthropos, 1969.

DRAPER, John William. **The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism**. London : Hodder and Stoughton, 1984.

CLAIR, Jean (org.). **Mélancolie**. Génie et folie en Occident. Paris : Gallimard, 2005.

DIDEROT, Denis. **Ruines et paysages**. III. Salon de 1767. Paris: Hermann, 1995.

DONNE, John. **The Poems of John Donne**. London: Oxford University Press, 1933.

FAVRE, Robert. **La Mort dans la Littérature et dans la Pensée Française au Siècle des Lumières**. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978.

GENNEP, Arnold Van. **Manuel de Folklore Français. Du Berceau a la Tombe, T.II**. Paris: Editions A. Et L. Picard, 1946.

GIGLIUCCI, Roberto. **Lo spettacolo della morte**. Estética e ideologia del macabro nella letteratura medievale. Anzio: De Rubeis Editore, 1994.

GILLON, Edmund Vincent. **Victorian Cemetery Art**. New York: Dover Pons, 1972

GUSDORF, Georges. **Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières**. Paris : Payot, 1976.

_____. **L'Homme romantique**. Paris : Payot, 1984.

HOULBROOK, Robert A. **Death, Religion and the Family in England, 1480-1750**. Oxford: Clarendon Press, 1987.

HUGO, Victor. Notes de Carnet. In : **Oeuvres complètes**. Paris : Club Français du Livre, t.XII, 1969.

KEATS, John. Ode to a Nightingale. In: **The poetical works of John Keats**. Oxford: The Clarendon Press, 1939.

_____. Ode a um Rouxinol Tradução Alberto Campos. In: CAMPOS, Alberto. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LAMARTINE, Alphonse de. Voyage en Orient (1832-1833). In : **Oeuvre Complète**, T.VII. Paris : Charles Gosselin, 1850.

NOVALIS, Friedrich Freiherr von. **Hymnen an die Nacht**. Deutschland: Heinrich von Ofterdingen, Goldmann Verlag, 1980.

_____. **Os Hinos à Noite**. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. 3ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PINCHON, Yann. **Le Musée Retrouvée de Denis Diderot**. Paris : Éditions Stock, 1993.

PRAZ, Mario. **La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica**. 3ª ed. Firenze : G.C.Sansoni Editore, 1948.

RAYMOND, Marcel. **Romantisme et Rêverie**. Paris : José Corti, 1978.

STAROBINSKI, Jean. La mélancolie des ruines. In : **L'Invention de la Liberté: 1700-1789**. Paris : Gallimard, 1964.

THOMAS, Louis-Vincent. **Rites de mort**. Pour la paix des vivants. Paris: Fayard, 1985.

VOVELLE, Michel. **La mort et l'Occident de 1330 à nous jours**. Paris: Gallimard, 1988

WHITMAN, Walt. Song of Myself. In: **The Work of Walt Whitman**. Norhaven: Wordsworth Editions Ltd., 1995.

Recebido em 02/07/2013

Aprovado em 01/08/2013