



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS REITOR JOÃO DAVID FERREIRA LIMA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

Amanda Borba Paitax

Os caminhos da morte: arte, anacronismos e sobrevivências

Florianópolis

2024

Amanda Borba Paitax

Os caminhos da morte: arte, anacronismos e sobrevivências

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Campus Reitor João David Ferreira Lima da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela e Licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Queiroz Campos

Florianópolis

2024

Paitax , Amanda Borba

Os caminhos da morte: : arte, anacronismos e sobrevivências /Amanda Borba Paitax ;orientadora, Daniela Queiroz Campos , 2024.

67 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. História. 2. História da Arte. 3. Aby Warburg. 4.
Anacronismo. 5. Sobrevivência . I. Campos , Daniela
Queiroz. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em História. III. Título.



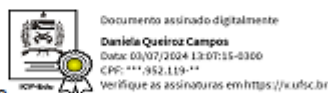
ATA DE DEFESA DE TCC

Aos três dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às dez horas, na sala trezentos e vinte e quatro do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Daniela Queiroz Campos, Orientadora e Presidente, pela Professora Luana Maribele Wedekin, Titular da Banca, e pela Professora Aline Dias da Silveira, Suplente, designadas pela Portaria nº 12/2024/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Amanda Borba Paitax**, subordinado ao título: **"Os caminhos da morte: arte, anacronismos e sobrevivências"**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Daniela Queiroz Campos a nota final 10, da Professora Luana Maribele Wedekin a nota final 9 e da Professora Aline Dias da Silveira a nota final 9; sendo aprovada com a nota final 9,5. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia dez de julho de dois mil e vinte e quatro. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 03 de julho de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.a Daniela Queiroz Campos

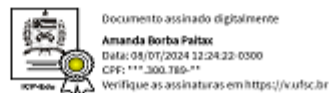
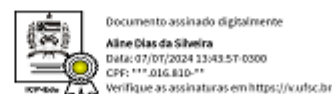


Prof.a Luana Maribele Wedekin



Prof.a Aline Dias da Silveira

Candidata Amanda Borba Paitax





UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Amanda Borba Paitax, matrícula n.º 20104343, entregou a versão final de seu TCC cujo título é **Os caminhos da morte: arte, anacronismos e sobrevivências**, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.



Documento assinado digitalmente
Daniela Queiroz Campos
Data: 10/07/2024 18:24:37-0300
CPF: ***.952.119-**
Verifique as assinaturas em <https://vufsc.br>

Florianópolis, 10 de julho de 2024.

Orientador(a)

À Nina Amora (*in memoriam*), que tanto me ensinou em sua breve vida e
que hoje é a estrelinha mais linda de todo o céu.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, grandes incentivadores da busca pelo conhecimento e apoiadores incansáveis das minhas decisões.

À minha irmã, Andressa, e ao meu segundo irmão, este que não é de sangue mas é como se fosse, Luiz Gustavo, pelo suporte e auxílio durante a escrita.

Aos meus avós, Neri e Rose, pelos livros que me deram desde criança, imprescindíveis à minha formação como ser humano. Que sorte a minha ter uma família ao meu lado nesse momento.

Aos meus amigos que me acompanham hoje e sempre e que, nas boas e nem tão boas circunstâncias permaneceram ao meu lado. Obrigada Eduardo, Marina e Renan, sem vocês o processo seria bem mais labiríntico e menos auspicioso.

À minha orientadora, de trabalho de conclusão de curso, de iniciação científica, de projeto de extensão e de vida, Daniela Queiroz Campos. Sem ela eu jamais teria chegado até aqui.

À Nina Amora (*in memoriam*), que partiu desse mundo aos sete anos durante o processo de escrita do presente trabalho, que me fez muito feliz e cuja saudade perdurará para sempre em meu coração. Eu te amo, para sempre.

À Brigitte Maria, a pug mais linda do mundo, que permaneceu ao meu lado durante toda a escrita deste trabalho.

Ao Joaquim Augusto que, em tão pouco tempo de vida já me trouxe alegrias incomensuráveis e que veio para me lembrar todos os dias o quanto é bom amar.

Os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas.

(Didi-Huberman, 2002, p.285)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo compreender as apresentações imagéticas da morte através da alegoria do crânio. A partir de teóricos como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, buscar-se-á analisar de que maneira a imagem mortuária sobrevive na história da arte, em suas modificações e convergências. Ainda, a partir da apreensão dos contextos históricos nas quais se inserem, será explorada a configuração sociocultural dos períodos, elemento imprescindível para o entendimento da conformação de uma consciência individual e coletiva perante a finitude da vida. Por fim, com enfoque em duas expressões imagéticas da morte, as Danças Macabras do Medievo e as Vanitas do Setecentos, serão conformadas aproximações para com a arte contemporânea, através dos anacronismos das composições, dos artistas e da própria história da arte.

Palavras-chave: Imagem da morte; Crânio; Sobrevivência; Anacronismo.

ABSTRACT

This research aims to understand the imaging presentations of death through the allegory of the skull. From theorists such as Aby Warburg and Georges Didi-Huberman, it will be sought to analyze how the mortuary image survives in the history of art, in its modifications and convergences. Furthermore, based on the understanding of the historical contexts in which they are inserted, the socio-cultural configuration of the periods will be explored, an essential element for understanding the conformation of an individual and collective consciousness in light of the finiteness of life. Lastly, focusing on two imagistic expressions of death, the Dance Macabre of the Medieval Times and the Vanitas of the 17th century, will be conformed approximations to contemporary art, through the anachronisms of compositions, artists and art history itself.

Keywords: Image of death; Skull; Survival; Anachronism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — NOTKE, Bernt. Dança Macabra. 1475-1499.	29
Figura 2 — REALE, Berna. Ordínario. 2013.	32
Figura 3 — CARAVAGGIO, Michelangelo di Merisi. São Jerônimo escrevendo. 1605-1606.	34
Figura 4 — CÉZANNE, Paul. Pirâmide de caveiras. c. 1901.	34
Figura 5 — PAULINO, Rosana. O Progresso das Nações 1. 2017.	35
Figura 6 — PAULINO, Rosana. Paraíso Tropical. 2017.	38
Figura 7 — REALE, Berna. Africanos #01. 2015.	42
Figura 8 — REALE, Berna. Africanos #02. 2015.	42
Figura 9 — BAILLY, David. Autorretrato com símbolo de Vanitas. c. 1651.	46
Figura 10 — LEAL, Juan de Valdés. Fim das Glórias Mundanas. 1670-1672.	48
Figura 11 — TUNGA. À Luz de Dois Mundos. 2005.	51
Figura 12 — PAULINO, Rosana. A permanência das estruturas. 2017.	53
Figura 13 — WITKIN, Joel-Peter. Arte do Morrer. 2007.	57
Figura 14 — REALE, Berna. Quando todos calam. 2009.	59
Figura 15 — SHERMAN, Cindy. Sem título #272. 1992.	61
Figura 16 — HIRST, Damien. Pelo Amor de Deus. 2007.	63
Figura 17 — MUECK, Ron. Massa. 2016-2017.	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 A MORTE CONTEMPORÂNEA E ORDINÁRIA	23
2.1 A IMAGEM DA MORTE EM BERNA REALE E ROSANA PAULINO	28
3 VANITAS EM UMA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA	42
4 O ENTRELAÇAMENTO DE SOBREVIVÊNCIAS	56
5 CONCLUSÃO	67
REFERÊNCIAS	69
APÊNDICES	73

1 INTRODUÇÃO

Transpõem-se os tempos, alteram-se as mentalidades, transcorrem os elementos culturais. Permanece a morte. Um desatino dos mais insensatos. Como poderia, aquilo que marca o fim da existência de um indivíduo, manter-se tão ativo na memória humana? E ainda, ser mote de fascínio para uns? Imagetivamente, a morte sempre fora apresentada. Afinal, da própria morte nasceu a imagem: *imago*, em latim, tem a significação de “máscara mortuária”, resultante da cera moldada na face do morto (Campos, 2019, p.51). Desse modo, pode-se compreender que inicialmente a imagem manifesta-se como um dispositivo de memória, a lembrar aos vivos as feições dos que se foram:

A imagem duplica, transforma-se em duplo rosto morto, duplo antepassado. Ao configurar-se como imagem ele passa a existir pela segunda vez. A *imago* pode ser considerada semelhança por contato (Didi-Huberman, 1997), já que era feita sob pressão, consistia na cera pressionada sobre o rosto do morto. Com isso, suscitava a noção de memória e, por conseguinte, deu origem à palavra imagem — assim como à noção de morte. A imagem era a memória que os vivos guardavam dos mortos, não deixando de ser uma sobrevivência. (Campos, 2019, p.51)

Assim sendo, a imagem da morte sobrevive no entrelaçar dos tempos. Como uma perturbação no decorrer da vida, por sua imprevisibilidade, ressurgem em inconstâncias com o intuito de rememorar aos mais distraídos a única certeza do indivíduo, o seu fim. Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão, fora o instituidor da concepção de *Nachleben*, a qual neste trabalho de conclusão de curso utilizaremos o termo/tradução sobrevivência¹. Através de uma disposição relacional imagética, Warburg verifica aparições e reaparições de elementos que articulavam essas imagens de temporalidades e localizações dissemelhantes, suscitando a memória como um fantasma intermitente (Campos, 2017, p.269; 278).

Por essa perspectiva, a presente pesquisa concentrar-se-á na procura dessas sobrevivências warburguianas no que concerne à imagem da morte por entre os

¹ A tradução do termo em alemão *Nachleben* como “sobrevivência” será utilizada a partir da concepção de Georges Didi-Huberman, o qual afirma, em “A Imagem Sobrevivente” (2015) que “A palavra ‘sobrevivência’ permitia apreender a sobre determinação temporal da história” (p.243), confluindo à intencionalidade da presente pesquisa.

tempos. À maneira de Aby Warburg, composições em diversos aparatos, de diferentes séculos e territórios, serão colocadas em relação — essa, apresentada no Anexo 1, através da montagem de imagens realizada pela autora deste trabalho, a qual expõe o fio condutor do mote deste trabalho —, a fim de compreender as maneiras encontradas pela imagem da morte de presentificar-se no âmbito artístico. Desse modo, correlacionando as composições previamente selecionadas, notou-se a elementar presença, quase de maneira unânime, da mais notória alegoria imagética da morte: o crânio. Assim sendo, traz-se à essa apresentação um maior destaque neste trabalho, considerando a sua constância nas composições que fazem da morte a sua temática principal, a longevidade de sua apresentação por entre os tempos e a versatilidade com a qual fora apropriada imagetivamente com os mais variados intuitos.

Apesar de sua constância na história da humanidade, a História da Morte como vertente científica dos estudos históricos fora inaugurada somente em 1952, com o livro *La Vie et la Mort à travers l'art du XV siècle* (“A Vida e a Morte através da Arte do século XV”, tradução livre) de autoria do italiano Alberto Tenenti (1924-2002). Assim sendo, aos historiadores, faz-se uma tendência bastante recente. Entretanto, destaca-se aqui os trabalhos desenvolvidos pelo medievalista Philippe Ariès (1914-1984), o qual dedicou significativa parte de sua carreira aos estudos da História da Morte, em publicações como “História da Morte no Ocidente” (1975) e “O Homem diante da Morte” (1977) e de Michel Vovelle (1933-2018), com obras como “A Morte e o Ocidente de 1300 até os dias atuais” (1983) e “Visão da Morte e da Vida após a Morte na Provença do século XV ao século XIX, de acordo com os altares das almas do purgatório” (1970). No Brasil, a temática ainda é pouco explorada, fazendo do presente trabalho somente o início de um desafio instigante a ser continuado.

Estudar a morte sob a perspectiva da História da Arte surgiu a partir de um antigo interesse da autora que um dia pretendeu ser médica legista e perita criminal. De certa forma, a temática sempre esteve em mente. Hoje, eu não poderia estar mais realizada me tornando uma historiadora que desde o início da graduação encontrou na História da Arte um fascínio de magnetismo inextinguível. Afinal, a presente monografia tem como mote a imagem da morte sendo, uma das artistas apresentadas, perita criminal. Me parece que tudo se ordenou. Assim sendo, faço dessa pesquisa um trabalho de memória e de inconscientes.

Tal qual Walter Benjamin (1892-1940), construo a minha profissão como quem busca nos trapos da história² as reminiscências sobre as quais se recompensa o estudo. Destarte, a partir da reunião de dezessete imagens que atravessam as temporalidades aparentemente desconexas, faz-se uma reflexão a respeito da aparição iconográfica da morte, buscando compreender a ocasião histórica através da qual foram concebidas, suas aproximações e divergências, em uma tentativa de aproximar-se às lições de Aby Warburg, que “[...] ensinou gerações de historiadores da arte a olharem os detalhes das imagens, a dissecá-las, a analisá-las numa longuíssima duração. Entre seus muitíssimos feitos, ele pensou como o presente evoca o passado e encontra uma nova forma de apresentação possível para ele” (Campos, 2020, p.3).

Tratando de uma complexidade de temporalidades, verifica-se uma história não constituída de tempo passado, mas da memória (Wedekin, 2019, p.43). Assim sendo, faz-se necessário utilizar do conceito do anacronismo, dialogando com historiadores da arte como Georges Didi-Huberman (1953-) e Daniel Arasse (1944-2003), a partir da compreensão de que, na esfera artística, tanto os artistas quanto o historiador da arte são capazes de operar tempos³ que não lhes pertencem: “Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, do tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p.23).

Assim, o presente trabalho será organizado em três capítulos, a saber: “A morte contemporânea e ordinária”; “Vanitas em uma construção da memória” e “O entrelaçamento de sobrevivências”. O primeiro capítulo terá como ponto de partida a arte contemporânea brasileira, mais especificamente de duas artistas mulheres, a paraense Berna Reale (1965-) e a paulista Rosana Paulino (1967-). Apresentando três das sete composições selecionadas das artistas em questão, a primeira parte deste trabalho concentrar-se-á na compreensão da exposição da morte contemporânea, violenta e marginalizada, a partir de confluências com as apresentações imagéticas das Danças Macabras e do Juízo Final, inicialmente desenvolvidas no Medievo.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ufmg, 2015, p.123.

³ CAMPOS, Daniela Queiroz. A História da Arte Diante da Imagem. **Convergências**, [S.L.], v. 15, n. 30, p. 69-76, nov. 2022.

Em “Vanitas em uma construção da memória” serão aproximadas composições cujo teor crítico concentra-se nas concepções de acúmulo material de cada temporalidade explorada, partindo da consolidação das Vanitas como um gênero artístico desenvolvido no século XVII. Ainda, serão apresentadas composições a serem compreendidas como “Vanitas contemporâneas” que, salvaguardadas as divergências temporais e espaciais, continuam a dispor o seu tom analítico como uma questão fundamental a ser exposta.

Por fim, o último capítulo intitulado “O entrelaçamento de sobrevivências” apresentará a imagem da morte através do paradoxo entre o fim, o qual ela representa, e a continuidade de sua pós-vida no âmbito artístico. Ainda, enfatizar-se-á a existência da imagética mortuária como um dispositivo memorial, além de sua constância temática nas composições da contemporaneidade.

Desse modo, a presente pesquisa buscará perceber a imagem da morte que entretetece os tempos, em diversas conformações, verificando suas sobrevivências e anacronismos. Em suma, tratar-se-á de testemunhar quais as facetas encontradas por entre os séculos para se manter viva a memória da finitude humana, bem como a consciência de si para com a morte, a começar pela contemporaneidade na qual se apresenta, rememorando apresentações que circulam nas sociedades desde o século XV, perpassando os séculos XVII e XX, retornando, enfim, ao século XXI.

2 A MORTE CONTEMPORÂNEA E ORDINÁRIA

“*Omnia mors aequat*”⁴, a morte iguala todas as coisas. Há dezesseis séculos, Claudiano⁵ (370-404 d.C), um poeta alexandrino, escrevia sobre a imparcialidade do morrer. A morte paira sobre a humanidade desde o início da vida, estando próxima e sendo certa, ao mesmo tempo que imponderável. As sociedades de seus tempos, de inevitável consciência perante o fim, encontraram distintas maneiras com as quais conviveram, defrontaram e encarregaram-se da certeza final. Desde o princípio, as ritualizações foram conduzidas pelas emoções, sendo, ainda hoje, estas que mantêm os ritos vivos. Ainda que as cerimônias mortuárias há muito não se dêem no interior das residências, a perspectiva ocidental dessa transição nos relembra que a consciência da morte é o que nos faz demasiadamente humanos, “desde o instante em que os homens [...] reconheceram que eram mortais e viveram à espera, na angústia da morte” (Bataille, 1997, p.53).

Em contrapartida, a sociedade contemporânea constantemente tenta lançá-la para longe. Hoje, por meio do imediatismo incessante, de um ritmo vertiginoso de vida e com a acessibilidade das mídias sociais, nota-se uma vontade exponencial de se ocupar com tudo, menos com a morte. As distrações que procuramos através do consumo — de produtos, alimentos ou conteúdos — é também uma maneira de não nos confrontarmos com a morte no cotidiano. Afinal, tornou-se demasiadamente simples a escolha de o que, como e quando ver. Assim sendo, o “não ver” vem a ser também uma escolha. Entretanto, o fato de decidirmos ignorá-la quando possível também nos torna menos unidos mediante sua inevitabilidade (Walter, 2019, p.107).

Já no século XX, Philippe Ariès (1914-1984), medievalista francês, nos expõe um constante afastamento da realidade de transição entre os vivos e os mortos, quando a morte passa a ser:

[...] um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe

⁴ CLAUDIAN. De Raptu Proserpinae. Edited with an introduction and commentary by J. B. Hall. New York: Cambridge, 1969.

⁵ Cláudio Claudiano, mais conhecido somente por Claudiano, foi um poeta nascido na cidade de Alexandria no ano de 370 d.C. Durante sua vida, escreveu poemas, panegíricos e epigramas em grego e latim, incluindo o mito “Do Rapto de Prosérpina” que apresenta a frase citada “*Omnia mors aequat*”.

hospitalar. [...] A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquele em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração...Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação da morte [...] (Ariès, 2012, p.86).

Esse afastamento para com a morte, ainda segundo Ariès, é percebido desde a segunda metade do século XIX, quando a gravidade da moléstia passa a ser tratada com um eufemismo inédito pelos familiares, substituindo o enfrentamento direto do moribundo com o fim de sua vida. Omitida a morte, passa-se a evitar o titubeio. Já nas primeiras décadas do século XX, o lugar de morte desloca-se para as clínicas e hospitais. O ato de morrer é então mecanizado e afastado da realidade dos amigos e familiares até se tornar um interdito nos assuntos cotidianos (Ariès, 2012, p.84-86). O que se segue é uma exclusão cada vez mais intensa e frequente da questão da morte na sociedade, até que essa se torne o que é hoje por nós vivenciado: a ambiguidade de uma certeza ignorada.

Tal perspectiva torna-se bastante evidente quando lançado um olhar à realidade brasileira. No Brasil, em tempos pré-pandêmicos⁶, mais de um milhão e trezentos⁷ indivíduos morriam por ano de causas diversas, e, mesmo assim, os sobreviventes ano após ano, não pareciam alarmados. Afinal, estatísticas são apenas números quando estes não confrontam a realidade individual. A experiência da morte violenta também não parece chocar, ao menos parte da população cujos privilégios as mantém aquém da criminalidade. Aos que com ela convivem, parecem ser impactados cada vez menos — salvo a exceção de mortos conhecidos —, a partir do momento em que a violência e seu ceifamento de vidas não é mais um caso extremado, mas o ordinário do cotidiano.

Tais percepções podem ser analisadas através de um conjunto de alterações sociais, culturais e nas mentalidades dos indivíduos deste século. Além das questões acima propostas, como o distanciamento entre os doentes e seus amigos e familiares e a exclusão da temática da morte nas discussões cotidianas, é possível notar também a substituição das atitudes antes comuns ao período de luto e a redução, tanto das

⁶ Refiro-me aqui à pandemia de Coronavírus iniciada no ano de 2020, que acumulou mais de 600 mil mortes no Brasil devido à doença, só nos anos de 2020 e 2021. Fonte: https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html.

⁷ Fonte: Who Mortality Database - World Health Organization (<https://platform.who.int/mortality/themes/theme-details/MDB/all-causes>)

etapas quanto do tempo, dos rituais mortuários. Agora, já não se fala da morte não só quando prevista a sua chegada, mas também após a sua partida:

A morte que se prevê, que se apresenta, é a morte domada que possibilita a preparação do velório, do enterro, da repartição dos bens e o arrependimento dos pecados. Esta é uma morte expandida, a qual não se resume ao fato de deixar de existir, mas abrange a vivência do fato antes de acontecer e possibilita a preparação do espaço de memória, seja através da cerimônia do velório, dos bens deixados ou do lugar onde o futuro falecido será sepultado. Um processo de construção memorialística que poderia assegurar uma forma de imortalidade terrena para além da espiritual. Isso é o contrário do que acontece nos dias atuais, em nossa sociedade industrializada e ocidental, onde a morte é escondida, ignorada, banalizada, não dita, não preparada e evitada a qualquer custo (Silveira, 2014, p.60).

Os ritos de passagem da morte, carregados das respectivas religiosidades, tais como a extrema unção, o velório nos templos e o sepultamento acompanhado de autoridades espirituais, aparecem descontinuados por uma porção social que não mais deposita tamanha intencionalidade nesses hábitos (Ariès, 2012, p.87). Em contrapartida, as emoções permanecem. O estado de luto hoje transmudou da impessoalidade dos atos de comum acordo, como a utilização de vestimentas pretas por longos períodos ou os velórios prolongados, ao intrínseco, permitindo, assim, “a cada um seu ritmo de sofrimento” (Barthes, 2011, p.158). Dessa maneira, a ênfase na percepção individual da morte evidencia, por um lado, a redução de um interesse pela manutenção das extensas cerimônias conjuntas, e, por outro, uma maior internalização particular dos sentimentos. Agora, a individualidade do processo e a consciência própria da finitude da vida passam a primar sobre os protocolos públicos e coletivos.

Entretanto, não se deve conceber tais alterações na mentalidade humana como um simples processo de exclusão de antigos hábitos e imposição de novas percepções sobre a morte. A compreensão hoje concebida decorre da composição de memórias de temporalidades complexas as quais, entrelaçadas, resultam em apreensões híbridas de limiares tênues com relação à finitude da vida. Em outras palavras, a noção ocidental da morte e do fim da vida humana é resultado das inúmeras sobrevivências, no sentido warburguiniano, as quais desaparecem e reaparecem na história em um sem-número de vezes por entremeios intervalados. Isto é, a *Nachleben* (Sobrevivência) warburguiniana como esse “passado que não

para de sobreviver”⁸, o qual retorna à memória desesperada e inesperadamente (Didi-Huberman, 2013, p.29), fazendo do historiador um adepto impensável do anacronismo:

Não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros (Didi-Huberman, 2015, p.46).

A morte no imaginário, pessoal ou coletivo, fora sempre um fantasma do passado a assombrar os que vivos permanecem. A arte como objeto de externalização desse assombro fora também vastamente utilizada pelas sociedades. Assim sendo, o sofrimento, o luto, a consciência e a apreensão do fim e tantas outras questões concernentes à morte, há muito são absorvidos como temáticas no âmbito artístico: “O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado” (Debray, 1994, p.20). Desse modo, inúmeras são as apresentações da morte com as quais entramos em contato instintivamente, das efígies seculares dos túmulos ao sacrifício moderno de Julieta e Romeu, perpassando o Cristo morto na cruz, as Danças Macabras do Medievo e o Livro dos Mortos do Antigo Egito, assim, considera-se que “as imagens que perpassam nossas vidas não são, exclusivamente, imagens atuais, são imagens de uma infinidade de tempos. Somos diariamente interpenetrados por imagens” (Campos, 2019, p.50).

Sob as perspectivas propostas, infere-se a presença da morte na História da Arte de modo muito mais antigo, frequente e contínuo que se poderia imaginar, como explica Régis Debray (1940-):

A imagem — primeiramente esculpida; em seguida pintada — é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos; os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das formas invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. Integra a Cidadela na ordem natural, ou o

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Warburg, nosso fantasma. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002. p. 29.

indivíduo na hierarquia cósmica, “alma do mundo” ou “harmonia do universo”. De forma mais sucinta: um verdadeiro meio de sobrevivência. A virtude metafísica que a faz condutora dos poderes divinos ou sobrenaturais torna-a utilitária (Debray, 1994, p.33).

A imagem da morte na arte é, então, elemento possibilitador da memória e fonte enunciadora das mais diversas emoções: “bem antes que a arte tivesse uma história [...], as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória” (Didi-Huberman, 2015, p.25). Destarte, é a memória que se consagra como o objeto de interrogação do historiador, o ponto de partida das investigações, e não o “passado”. Isso porque indagar o passado em sua fórmula causal nada mais é que restringir a história em uma sequência narrável de acontecimentos justificáveis, contínuos. Em contrapartida, estudar as múltiplas memórias é encontrar as irrupções temporais que fazem da história um complexo de “tempi disjuntos”⁹ de cadências heterogêneas e impuras (Didi-Huberman, 2015, p.41). Sob essa perspectiva, as imagens possibilitam a compreensão das vertentes plurais dos tempos, de modo a compreender que “a história se desagrega em imagens e não em histórias [...]”. Porque na imagem se condensam também todos os estratos da ‘memória involuntária da humanidade’” (Benjamin apud Didi-Huberman, 2015, p.130).

Logo, no decurso de uma análise do imaginário imagético da morte, percebem-se as reminiscências das temporalidades nas quais o discernimento da finitude da vida humana se manteve presente. Fora, através da manutenção de uma consciência perante o fim que, por exemplo, a Contrarreforma católica ganhou maiores proporções ao conquistar e resgatar fiéis por meio das imagens, que mantiveram vivas as feições de entes queridos cujos traços permanecem apenas nos retratos *post mortem*, e que nos sensibilizamos perante os milhares de mortos no atual conflito Israel-Palestina (2023-). É também, evocando esses elementos iconográficos, que duas artistas contemporâneas brasileiras expõem a morte qualificada do país, isto é, aquela cuja intencionalidade foi, e se mantém, esquematizada pelo Estado, e cuja normalização denuncia as omissões de nós, brasileiros, enquanto sociedade.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ufmg, 2015, p.43

2.1 A IMAGEM DA MORTE EM BERNA REALE E ROSANA PAULINO

“Se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tenha fim”, afirmara Régis Debray em *Vida e Morte da Imagem* (1994, p.40). A temática da morte como mote de criação é intrínseca à História da Arte e, ao mesmo tempo, muito anterior a ela¹⁰. No que concerne às motivações que permeiam a presença estética dessa, podem-se considerar a vontade de manutenção da memória dos falecidos; as tentativas de imposição de uma consciência coletiva relacionadas ao fim da vida e sua posteridade; bem como a rememoração de incontáveis vidas interrompidas em vão. No Medievo, por exemplo, surgem duas apresentações mortuárias cujas intencionalidades foram, desde o princípio, previstas: as Danças Macabras e o Juízo Final.

“*Je fis de Macabré la dance*”¹¹: a primeira evidência do termo “Dança Macabra” aparece, no ano de 1376, através de um poema intitulado *Respit de la Mort*¹² (Sopro da Morte, tradução livre), de autoria de Jehan Le Fèvre (c. 1320-1380) (Oosterwijck, 2009, p.11). Entretanto, iconograficamente, as Danças Macabras expandiram-se pelo continente europeu depois de apresentadas no Cemitério dos Santos Inocentes (Paris, França), cuja fundação é datada no século XV. Através dessa primeira apresentação, o estilo das Danças Macabras fora rapidamente popularizado. Apesar de o mural original ter sido destruído após a interdição do Cemitério em 1780, ainda é possível encontrar iconografias da época bastante semelhantes em igrejas e mosteiros em toda Europa.

¹⁰ A História da Arte nos moldes de uma vertente científica multidisciplinar teve suas bases estabelecidas por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

¹¹ “Eu fiz a dança macabra”, tradução livre.

¹² “Je fis de Macabré la dance; qui toutes gens maine a sa tresche; et a la fosse les adresche; qui est leur derraine maison”, trecho do poema em questão que pode ser compreendido na tradução: “Fiz a dança macabra; que leva todas as pessoas em seu trem; e as direciona para o túmulo; que é sua última morada.” (Oosterwijck, 2009, p.61)

Figura 1



NOTKE, Bernt. **Dança Macabra**. 1475-1499. Óleo sobre tela. 160 x 750 cm. Museu Niguliste de Arte da Estônia (Tallinn, Estônia).

Desde o início, as Danças Macabras foram compostas por uma sequência alternada de representantes humanos das mais variadas classes sociais, como papas, príncipes, rainhas e camponeses, guiados pela morte, personificada por meio de esqueletos cujos movimentos nos remetem à uma dança, que os conduz em direção ao túmulo. Nas composições, tom moralizante — e até mesmo satírico — se dá pelo fato de a morte ir ao encontro de todos, independentemente da posição social, econômica ou política:

Há uma inconfundível crítica social na dança macabra. Os mais poderosos da terra são geralmente os primeiros a encontrar a Morte: o papa tende a abrir os procedimentos, forçado a se submeter à Morte apesar de sua dignidade. O imperador e o rei seguem. [...]. A morte frequentemente critica suas vítimas por seus antigos modos de vida. [...]. Incapazes de escapar da Morte, os próprios moribundos lamentam seus pecados anteriores (Oosterwijk, 2009, p.44, tradução nossa).

Em consonância, a iconografia do Juízo Final, cuja origem é apontada já no século XII (Ariès, 2012, p.51), consolida-se na consciência do Medievo através dos escatologia cristã. De acordo com a Bíblia (Apocalipse 20: 12-15), a “segunda vinda de Cristo” à Terra marcará o dia do Juízo no qual todos os indivíduos serão julgados por meio de suas ações em vida e, elevados aos céus ou condenados ao inferno. Assim sendo, a imagem do Juízo é comumente apresentada através de uma personificação do Cristo como árbitro dos mortais e, em lados opostos, o Paraíso e o Inferno, respectivamente com seus elementos santificados ou diabólicos, e seus habitantes, salvos ou sentenciados:

De uma forma ou de outra, a intenção desse tipo de imagem seria a de auxiliar o fiel a se preparar de forma mais adequada para a morte e para o posterior juízo, ao fazê-lo meditar sobre os destinos possíveis após a morte e também após o fim dos tempos, visando a mudanças de comportamento enquanto ainda haveria tempo [...] (Quírico, 2010, p.132).

Assim se conformaram a consciência individual e o imaginário coletivo da morte no Medievo. Vários foram os fatores e contextos que contribuíram para a presença tão vigorosa da questão no período. Inicialmente, pode-se conceber o extensivo período de guerras travadas no continente europeu, dentre elas a Guerra dos Cem Anos (1337-1453) entre França e Inglaterra; a Guerra das Duas Rosas (1455-1485), conflito dinástico que se deu na Inglaterra; a Guerra dos Camponeses (1524-1525) na Europa Central e as Guerras de Reconquista na Península Ibérica, iniciadas no século VIII, findando somente em 1492. Em vista disso, vivenciar a guerra é também presenciar a morte de maneira que, malgrados os demais fatores a serem citados, já havia, de certo modo, uma coabitação entre a sociedade e a massificação da morte. Ainda, o crescimento populacional exponencial sem a esperada melhora nas condições de vida, só fez aumentar o número de indivíduos e famílias em condições mínimas de sobrevivência. A fome, desencadeada por um período de más colheitas, também fora um fator significativo para a mudança na mentalidade do Medievo (Huizinga, 1996, p.12-15; 26-27).

A morte como elemento presente no cotidiano social iria, no ano de 1348, ser exacerbado de maneira sem precedentes com o advento da Peste Negra. Um sem número de estudos indicam que fora através do Porto Gênova que a doença se espalhou pela Europa, advinda da Ásia Central (Quírico, 2012, p.136). Os séculos que sucederam foram acompanhados por novos surtos da peste que, além da alta taxa de mortalidade, apresentava também uma alta taxa de contágio, apesar de, à época, não se saber exatamente como este se dava. Conjuntamente, o surto de outras doenças como o tifo, a varíola, o sarampo e a sífilis, cuja letalidade era também exorbitante no período, contribuíram para um status de apavoramento social perante a imprevisibilidade da morte. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que: “[...] vivenciar a morte plenamente no medievo não significa não ter medo dela, mas aceitar a sua inevitabilidade e seu cotidiano” (Silveira, 2014, p.61).

Dessa forma, nota-se a dimensão das influências, primeiramente da Igreja Católica e, depois, da consciência da morte desenvolvida no Medievo, que

perduraram na memória coletiva com o passar dos tempos e ainda acompanham a percepção contemporânea. Assim sendo, quando examinadas as imagens da morte em sua totalidade, através de suas sobreposições e contradições, nota-se a sobrevivência (*Nachleben*) de uma iconografia mortuária que atravessa os tempos. Em tempo, a *Nachleben* — termo cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) — nos apresenta a pós-vida, a sobrevivência, ou ainda, a vida póstuma dos inconscientes que perduram nas memórias. Através das imagens, é possível perceber as idas e vindas dessas latências, do Agora e do Outrora que surgem como fantasmas aos vivos, quando estes menos esperam.

Desse modo, imagem da morte se apresenta como uma pós-vida warburguiniana, quando notamos que:

[...] o tempo das sobrevivências é um *tempo psíquico*, hipótese a ser simultaneamente situada em diversos níveis. Primeiro, os *temas* da sobrevivência são, efetivamente, os das grandes potências psíquicas: representações patéticas, dinamogramas do desejo, alegorias morais, imagens do luto, símbolos astrológicos, etc. Segundo, os *campos* da sobrevivência são os do estilo, do gesto e do símbolo como vetores de trocas entre lugares e tempos heterogêneos. (Didi-Huberman, 2013, p.248, grifo do autor)

Entretanto, a sobrevivência da iconografia da morte não atesta a manutenção de sua intencionalidade ou simbologia. Fora, inclusive, precisamente sob essa perspectiva que Warburg dedicara seus estudos. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que as imagens da morte são, muitas vezes, bastante explícitas, o entrelaçar das temporalidades que compõem essa sobrevivência — cada qual em sua especificidade — exibem a impureza da concomitância de múltiplos sentidos em um só objeto (Waizbort, 2015, p.6).

Nesse sentido, a convergência da percepção da estética artística com questões pertinentes às temporalidades conflui proposições políticas, simbólicas e técnicas nas práticas da imagem (Debray, 1994, p.105). Sob essa perspectiva, a artista paraense Berna Reale (1965-) nos apresenta um retrato real do Brasil a partir de suas vivências estritamente conexas à morte, à violência urbana e à disparidade social através de suas performances potentes, aqui apresentadas por meio de registros fotográficos.

Figura 2



REALE, Berna. **Ordinário**. 2013. Registro fotográfico de performance, 70 x 50 cm.
Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>.

Berna Reale, artista brasileira nascida em Belém do Pará (PA) traz, desde o início de sua carreira nos anos 1990, críticas e posicionamentos pertinentes às inúmeras mazelas que encobrem o país. De maneira enfática em suas composições e performances, expõe os abusos de poderes policiais e políticos, a incessante violência contra as mulheres, a liquidação ambiental e também um dos motes dessa pesquisa, a banalidade da morte cotidiana. Em “Ordinário” performance realizada no ano de 2013, Berna Reale perpassa as ruas do bairro Jurunas, reconhecido como um dos mais violentos de sua cidade natal, trajada de preto, carregando um carrinho de mão com dezenas de crânios e esqueletos de mortos por homicídio, e não identificados pelo Instituto Médico Legal, cujo destino rumara aos cemitérios clandestinos.

O conjunto de elementos de obras como essa desvenda um simbolismo explícito do cotidiano de uma vida inteira. Reale, que nasceu e ainda vive em uma cidade duplamente considerada entre as cinquenta mais violentas do mundo¹³, intensificou sua relação com a morte quando passou a atuar como perita criminal no Centro de Perícias Científicas Renato Chaves (PA) a partir de 2010, profissão efetiva até hoje. Concatenando os fatos e as apresentações, “Ordinário” referencia a morte,

¹³ Belém do Pará esteve na 10ª e 12ª posições, nos anos de 2017 e 2018, respectivamente, do ranking das 50 cidades com maior índice de criminalidade do mundo, realizado pela instituição mexicana internacional Segurança, Justiça e Paz. Hoje, já não aparece mais no ranking. Fonte: <http://sistemas.segup.pa.gov.br/transparencia/belem-deixa-ranking-de-cidades-mais-violentas-do-mundo-aponta-estudo-internacional/>.

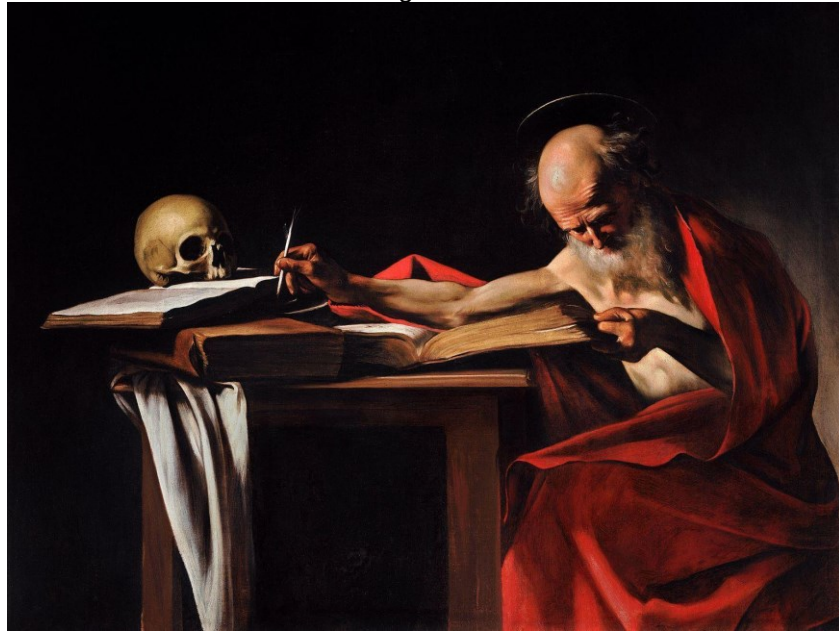
personificada pela própria artista através de sua veste e seu gesto de carregar os mortos; a violência cotidiana em seu plano de fundo regional, cujo confronto entre a área periférica e os opulentos edifícios também nos alerta ao local autóctone das atrocidades; e a trivialidade destas, nos indigentes esqueletos.

Uma lembrança da adventícia morte. Todavia, de uma morte com causa, intencional. E ainda que deliberada, propositalmente ignorada. “A violência silenciosa ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder.”, relatou a artista em entrevista¹⁴ à Revista DASartes, no ano da realização da performance.

A morte em Berna Reale reaparece através de uma nova conformação, a de seu tempo, a da violência urbana. Entretanto, de uma pós-vida inextinguível, nota-se a sua presença n’*Ordinário* através de uma expressão há muito consolidada, a do crânio.

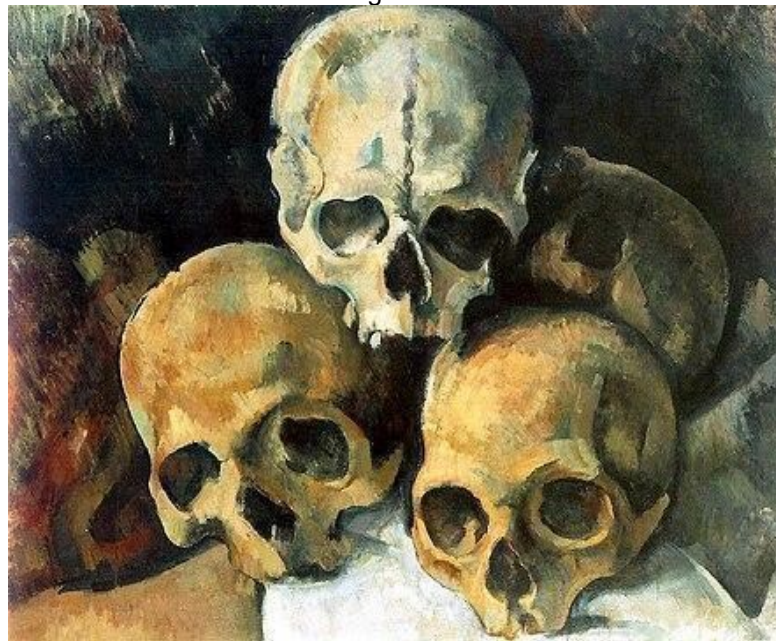
¹⁴ Fonte: <https://dasartes.com.br/materias/berna-reale/>.

Figura 3



CARAVAGGIO, Michelangelo di Merisi. **São Jerônimo escrevendo**. 1605-06. Óleo sobre tela, 112 x 157 cm. Galeria Borghese, Roma.

Figura 4



CÉZANNE, Paul. **Pirâmide de caveiras**. c.1901. Óleo sobre tela, 37 x 45,5 cm. Coleção particular.

Figura 5



PAULINO, Rosana. **O Progresso das Nações 1**. 2017. Impressão digital e costura. 29 x 58 cm. Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires.

Tal conformação do crânio como alegoria da morte pode ser compreendida sob uma perspectiva de atenuação do choque de um corpo morto, sendo utilizada de maneira a evitar a exposição de cadáveres corruptos e decompostos, todavia, mantendo a intencionalidade da composição:

À repulsa gerada pela visão da carne corrupta, em decomposição, segue-se uma resignificação dos restos mortais: com a transformação do cadáver em esqueleto, a assepsia dos ossos sugere um apaziguamento da violência e a morte é elevada à condição de alegoria. É passado o estágio de perigo e a morte, em sua serenidade, nos traz ferramentas para pensarmos a brevidade da vida humana (Ribeiro, 2017, p.91).

Não à toa, os crânios transpassam a história da arte. Independentemente das facetas dos tempos históricos, a temática da morte fora sempre mantida nos entreatos da vida humana. Em *São Jerônimo Escrevendo* (1605-06), Caravaggio (1571-1610) apresenta o santo católico, em idade avançada, estudando e traduzindo o texto bíblico, ação pela qual tornou-se reconhecido. Encoberto somente por um manto vermelho, em alusão ao desapego às propriedades materiais e com uma singela auréola sobre a cabeça, o santo devoto continua a sua missão até o fim de sua vida. A luminosidade presente em sua têmpera, pode ser concebida através da relação

entre a Contrarreforma católica — período contemporâneo ao artista — e o fortalecimento do conhecimento e da fé através dos estudos religiosos. Em contrapartida, a presença do crânio reforça, ao santo, e ao espectador, a finitude da vida: “O crânio humano, desde a pré-história até os dias de hoje, sempre funcionou como um dispositivo de memória para o homem, primeiramente como forma de recordação do morto e posteriormente como lembrete de que a morte é a condição humana universal” (Witeck, 2012, p.20).

Apesar de ser reconhecidamente identificado na presença de um crânio, o *São Jerônimo* de Caravaggio difere de grande parte das apresentações conhecidas, em relação à composição física do santo. A idade avançada parece ser um consenso quando se trata das obras que abordam o religioso, de modo a relacioná-la não só com sua possível data de falecimento (aos setenta e três anos¹⁵), mas também com a intelectualidade do santo que dedicou a vida aos estudos religiosos. Entretanto, São Jerônimo fora comumente retratado como um homem robusto, saudável, e até mesmo de músculos aparentes — como na obra¹⁶ de Peter Paul Rubens (1577-1640) —, fato que afasta a escolha compositória de Caravaggio à grande parte das apresentações do religioso, porém, convoca-a à *São Jerônimo no deserto* (c.1480), de Leonardo da Vinci (1452-1519), quando este o apresenta de corpo esquelético e seminu.

Em contrapartida à latente apresentação de Caravaggio, Paul Cézanne (1839-1906), Rosana Paulino (1967-) e tantos outros artistas optaram, em suas composições, por convocar o elemento mortuário de maneira manifesta. Cézanne, explicitamente tanto na apresentação iconográfica quanto no título de sua obra, evidencia a memória do fim da vida. Na composição, o empilhamento de crânios humanos nos remete à conformação dos ossuários: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos.”, como reforçado na entrada da Capela dos Ossos de Évora (Portugal), monumento de estilo barroco construído por monges franciscanos durante o século XVII. Entretanto, através do enquadramento histórico de Cézanne é possível conceber outras perspectivas para a intencionalidade da realização da temática pelo artista. A obra, composta por volta do ano de 1901 e realizada em Aix (França),

¹⁵ São Jerônimo nasceu em Estridão (atualmente possível Croácia ou Eslovênia) em c.347 e faleceu em Belém (Cisjordânia) no ano de 420.

¹⁶ RUBENS, Peter Paul. **São Gerônimo no seu Hermitage**. 1608-09. Óleo sobre madeira. 186 x 136 cm. Galeria de Imagens Sansoussi (Potsdam, Alemanha).

compreende um momento de excitação social a qual revelava os avanços técnico-científicos da modernidade. Ainda, a expansão econômica através do imperialismo europeu rendeu bons frutos ao continente, cada vez mais consolidado no cenário mundial. Todavia, a bonança permanecia restrita ao Velho Mundo enquanto centenas de milhares de povos e etnias eram explorados, exterminados e racializados nas Américas e no continente africano (Silva e Silva, 2022).

Ainda, nota-se uma agitação intelectual e ideológica no continente europeu com a ascensão das ideias socialistas, comunistas e anarquistas, fato causador de uma inquietação mediante às incertezas futuras por parte da sociedade europeia (Silva e Silva, 2022). A conjunção de tais questões, possivelmente reconhecidas por Cézanne, trouxe indagações perante o futuro, não só coletivo, como pessoal por parte do artista que, juntamente, enfrentava um momento de pessimismo perante a vida, como apresentado por seu amigo Joachim Gasquet (1873-1921):

Em suas últimas manhãs, ele esclareceu essa ideia de morte em um monte de miolos ósseos aos quais os buracos dos olhos acrescentaram uma noção azulada. Eu ainda posso ouvi-lo recitando para mim, uma noite ao longo do rio Arc, a quadra por Verlaine: 'Para neste mundo letárgico; Perpetuamente presa ao velho remorso; O único riso ainda faz sentido; É o da cabeça da morte' (Cachin, et al, 1996, p.490).

Mais de um século depois, a composição de Rosana Paulino (São Paulo - SP), através do crânio, nos remete à uma questão intrinsecamente histórica do Brasil. Em "Progresso das Nações 1" (2017), componente da série "Atlântico Vermelho", a artista alude, por meio do vermelho das escritas, ao oceano que foi, durante séculos, rota do tráfico de escravizados, e que estaria, portanto, pleno de sangue de africanos e afrodescendentes. Já o título da obra, repetido diversas vezes na composição, conecta o racismo estruturado¹⁷ no país com a ideia de progresso, difundida na consolidação do país pós independência, aliado à defesa da eugenia entre brancos e não-brancos, fato que também interliga a impressão da imagem de época sobreposta pelos crânios:

¹⁷ A presente pesquisa afirma a existência de um racismo estrutural intrínseco na sociedade brasileira há séculos, tal qual defende o advogado e filósofo Silvio Almeida: "[...] o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo "normal" com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção." (Almeida, 2019, p.40)

[...] penso neste mar que liga dois pontos, África e Brasil, e cujas pontas sofreram processos de aniquilamento e subjugação de suas populações tendo a ciência, a religião e a ideia de progresso sido usadas para justificar os mais aterrorizadores abusos. [...] Para realizar os trabalhos desta exposição me debrucei, com um misto de admiração, curiosidade e, muitas vezes, revolta, sobre imagens produzidas no Brasil e que retratavam a ora, a fauna e as gentes num mesmo plano, objetos a serem explorados, antes elementos pitorescos em uma paisagem exótica que seres dotados de humanidade. Produtos de seu meio social, tais representações ajudaram a consolidar os preceitos de uma suposta superioridade moral, científica e, porque não dizer, no caso dos criacionistas, divina de uma “raça” sobre as outras. [...] Curioso notar que no Brasil, após a independência e proclamação da república, estas ideias ao invés de serem debeladas, em alguns casos, se intensificaram justificando a criação de um local social para os grupos étnicos não brancos¹⁸ (Paulino, 2016).

Figura 6



PAULINO, Rosana. **Paraíso Tropical**. 2017. Impressão digital sobre papel, linoleogravura, ponta seca e colagem. 48,5 x 33 cm.

¹⁸ Trecho retirado do texto feito para a exposição Atlântico Vermelho na Galeria Superfície (SP) em 2016.

*Costurando a memória*¹⁹ do passado escravista do Brasil por entre o contínuo racismo do presente, entrelaçando os séculos que os separam repletos de políticas omissas e discriminatórias, Rosana Paulino apresenta uma arte contemporânea crítica que vai ao encontro da realidade desnuda dos negros no país. Em “Paraíso Tropical” (2017), sobre o plano de fundo da flora brasileira, emerge uma mulher negra cujas vestes simples e pés descalços nos aludem aos séculos da escravidão. A ausência de feição pode ser analisada através da ótica do apagamento sistemático e desumanizado dos escravizados, ou da imagem-reflexo, na qual o espectador a vê, e se identifica (Bevilacqua, 2018, p.158). A mulher de “Paraíso Tropical” encara, mesmo sem o olhar. E se mantém sobre a alegoria da morte, sobre o crânio negro de escravizados exterminados através de um projeto colonial racista que optou por ignorar um Brasil culturalmente concebido por estes, cujos corpos fertilizaram as terras que em vida tanto cultivaram (Ostetto, 2020, p.199).

O fato de o Brasil ter tardiamente abolido a escravidão, cujo fim se comemora somente há 135 anos, bem como a maneira repentina com a qual ocorreu, isto é, a partir de uma deliberação na qual a inclusão dos recém libertos no projeto de país em andamento não fora jamais considerada, condiciona a permanência dos arranjos de poder e exclusão. Assim sendo, Rosana Paulino realiza um trabalho de exímia imprescindibilidade ao desmantelar uma historiografia oficial de parcialidades e apagamentos, trazendo à tona fissuras e transgressões fundamentais à história:

Não há, portanto, ‘remontar’ histórico senão por meio da ‘remontagem’ de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual. Modo de dizer que só se construirá um saber histórico filosoficamente digno desse nome ao se expor, além das narrativas e fluxos, além das singularidades de eventos, as heterocronias [...] dos elementos que compõem cada momento da história (Didi-Huberman, 2007, tradução de Milene Migliano, 2016, p.4).

À vista disso, percebe-se que a iconografia da morte apresentada por Paulino em suas composições é uma morte incessante, de pretos e pardos. É a partir da segregação e marginalização do corpo negro no interior de todas as instâncias sociais, políticas e econômicas do Brasil, que o racismo se tonifica e, firmado, mata. Não obstante, há 27 anos, o grupo de rap nacional Racionais MC’s encontrava, também

¹⁹ Referência à exposição individual de Rosana Paulino intitulada “A Costura da Memória” ocorrida entre os anos de 2018 e 2019 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na qual estava presente a composição “Paraíso Tropical” (Imagem 5).

por meio de sua arte, uma maneira de denunciar o projeto de desumanização do negro no país: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial; a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras; nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros; a cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo” (Racionais MC’s, Capítulo 4, Versículo 3, 1997). Alarmantemente, mais de vinte anos depois, três a cada quatro vítimas mortas em mãos policiais continuam sendo negras²⁰. Esse cenário expõe então a via impositiva encontrada pelo Estado, durante toda a história do país, de manter a obliteração dessa população, através da necropolítica:

O poder necropolítico opera por um gênero de reversão entre vida e morte, como se a vida não fosse o médium da morte. Procura sempre abolir a distinção entre os meios e os fins. Daí sua indiferença aos sinais objetivos de crueldade. Aos seus olhos, o crime é parte fundamental da revelação, e a morte de seus inimigos, em princípio não possui qualquer simbolismo. Este tipo de morte nada tem de trágico e, por isso, o poder necropolítico pode multiplicá-lo infinitamente, quer em pequenas doses [...], quer por surtos espasmódicos — a estratégia dos pequenos massacres do dia-a-dia [...] (Mbembe, 2017, p.65).

Isto posto, nota-se que a periferização do negro no país encontra-se estritamente conectada com os altos índices de violência por estes sofridos, bem como com a estipulação de seu contato diário com a morte. Sob esse vértice, unem-se as obras de Berna Reale e Rosana Paulino, a partir da perspectiva da morte ordinária. De um lado, Reale dando enfoque à mortalidade marginal, periférica, cuja presença tem local marcado como um fenômeno resultante do crescimento urbano e da gentrificação das cidades. Do outro, Paulino expondo a continuidade de um extermínio planejado, de mira bastante evidente. Lado a lado, as composições de ambas as artistas fazem muito sentido no Brasil contemporâneo. Não por acaso, os mortos dos trabalhos de Rosana são hoje os mortos no espaço expresso por Berna.

Assim, as intencionalidades das artistas, através da denúncia da violência e da banalização das vidas periféricas, apresentam enfaticamente a potência de uma arte contemporânea sintomática de hostilidades bastante antigas e incessantes. O entrecruzamento das sobrevivências nas imagens apresenta a mesma imagem da morte, a partir, entretanto, de perspectivas contemporâneas:

²⁰ Pesquisa realizada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública que, entre os anos de 2015 e 2016, concluiu que 76,2% dos mortos pela polícia no país eram negros.

(A imagem) reúne e, por assim dizer, faz explodir em conjunto modalidades ontológicas contraditórias: de um lado, a presença, de outro, a representação; de um lado, o devir daquilo que muda e, de outro, a estase plena daquilo que permanece (Didi-Huberman, 2015, p.127).

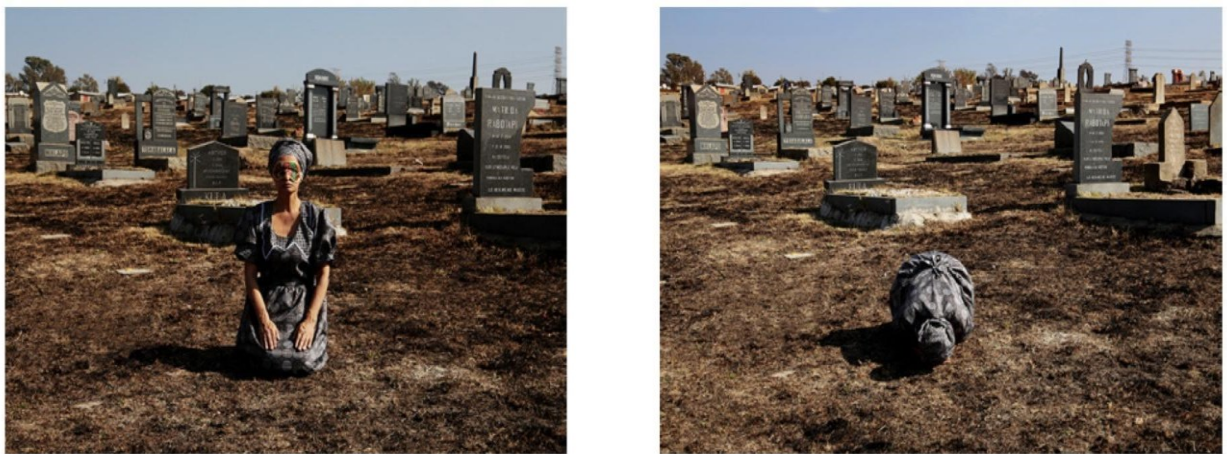
Portanto, é possível notar que o intento das composições artísticas sobressai em muito as questões de suporte, técnica e apresentação, isto é, as imagens são, “simultaneamente, um produto, um meio de ação e uma significação” (Debray, 1994, p.105-06). Assim sendo, torna-se inviável a separação destas e da mentalidade com as quais foram inicialmente desenvolvidas.

De mesmo modo, as Vanitas, composições originárias durante o Século de Ouro dos Países Baixos, apresentam, concomitantemente, reverberações particulares de suas épocas e memórias insurgentes de temporalidades heterogêneas. Nas Vanitas, a iconografia da morte ressurgem pelos entremeios de sobrevivências alertantes, carregadas de um aspecto moral contraditório desde o momento de sua origem. Entretanto, de uma pós-vida infundável, as Vanitas ressurgem incessantemente, indo ao encontro, inclusive, da arte contemporânea brasileira.

3 VANITAS EM UMA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

A morte como um instante da vida no qual, sem a última, não existiria a primeira. À semelhança da fotografia, o entremeio da existência e de seu fim é um único momento na qual a simultaneidade do não-simultâneo é concretizada de maneira singular. Ora, todo novo instante vem do fim de um outro instante outrora começado.

Figuras 7 e 8



REALE, Berna. **Africanos #01** e **Africanos #02**, da série *Precisa-se do Presente*. 2015. Impressão fotográfica sobre papel de algodão. 100 x 150 cm. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>.

Giorgio Agamben (1942-), em “Profanações” (2007), trata da fotografia como um momento a ser apresentado no Juízo Final: “A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é um lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (p.25). Em consonância, o trabalho de Berna Reale vai ao encontro desses instantes através das lentes das câmeras. Apesar de frequentemente as composições da artista concentrarem-se em performances artísticas — estas cuja duração é resultado de um conjunto de movimentações de prazos definíveis —, é através das impressões fotográficas que a memória dos instantes se torna permanente. Em “Africanos #01” (2015) e “Africanos #02” (2015), componentes da série “*Precisa-se do Presente*” (2015), Reale sobrepõe temporalidades cujo discurso estrutura-se através de discrepâncias entre o que se vê e o que se lê.

Na referida obra, Berna Reale ajoelha perante as terras mexidas de um cemitério, trajando roupas escuras que remetem aos trajes afro-brasileiros, semelhante ao apresentado na fotografia sobreposta de “O Progresso das Nações 1” (2017) de Rosana Paulino. As vestes escuras na primeira imagem contrastam somente com uma máscara de tecido colorido comumente utilizada para dormir, que encobre seus olhos, em uma possível alusão à ignorância coletiva e consciente em relação aos africanos mortos no país durante os séculos de escravidão legal. Na segunda composição a artista apresenta-se prostrada, com a testa no chão, de maneira a assemelhar-se a um saco de despejos, como quem fora a isso resumido, após uma vida segregada, violada, explorada. Sob essa perspectiva, as composições são contrapostas ao título que dá nome à série, afinal, *precisamos do presente* para manter viva ou fazer desaparecer a memória das atrocidades da escravidão? Para operar a continuidade ou o desmantelamento do racismo que rege as instâncias do país? Em “Africanos”, as mortes do passado reverberam no presente brasileiro de maneira a lembrar, diariamente, de uma maior proximidade da morte para uns, como uma memória a evocar a existência de peles alvas e peles alvos²¹. Nesse sentido, a iconografia da morte sobrevive através da vestimenta escura, das lápides do cemitério, do referimento aos africanos pela tipagem da roupa, da terra revolvida. Não obstante,

[...] não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas — autor, data, técnica, iconografia etc. — não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória — histórica, antropológica, psicológica — que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um movimento enérgico ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura (Didi-Huberman, 2013, p.33-34).

Desse modo, a sobrevida das imagens vai além do gesto ou do símbolo. Diante de uma imagem, faz-se necessário reaver os percursos dos tempos e seus entrelaçamentos sobre, não só a perspectiva material, como também psíquica que envolvem as irrupções históricas (Didi-Huberman, 2015, p.121). Só assim nos deparamos com as sobrevivências (*Nachleben*) warburginianas. Sob a perspectiva

²¹ Referência ao trecho da música “Ismália” (2019) do cantor brasileiro Emicida (1985-).

das sobrevivências, as composições de Berna Reale relacionadas diretamente à temática da morte, apresentam elementos passíveis de compreendê-las como exemplificações do estilo Vanitas na arte contemporânea.

O termo, de origem bíblica, está presente no livro Eclesiastes no trecho “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”, podendo ser traduzido como “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (Eclesiastes, 1, versículo 2), e fora apropriado por um gênero artístico que surge na Universidade de Leiden (Holanda), fundada sob valores protestantes, ganhando notoriedade no século XVII (Munro, 2004, p.71-72). Originalmente, as Vanitas foram concebidas como um estilo derivado das Naturezas-Mortas, que, a princípio, ocupavam uma posição inferior às demais categorias tais como a pintura histórica e os retratos, sendo utilizadas como disciplina nas academias de arte europeias (Schneider apud Ribeiro, 2018, p.21). Entretanto, em contraposição às Naturezas-Mortas, cujas temáticas surgem a partir da apresentação de seres e objetos inanimados de maneira realística, as Vanitas prosperam no Século de Ouro dos Países Baixos²² com uma intencionalidade diversa: caveiras, artigos de ouro e prata, instrumentos musicais, relógios, ampulhetas e flores e frutos em decomposição tornam-se elementos conformados sobre o escopo das vaidades, luxos terrenos desviantes do caminho da salvação eterna:

São, portanto, pinturas com fortes implicações morais ou filosóficas, vertentes que poderemos compreender melhor se tivermos em conta que surgem no âmbito concreto da sociedade protestante da Holanda do início do século XVII. Tal sociedade era caracterizada por ser altamente religiosa, temente a Deus e possuidora de uma elevada consciência moral e laboral, cuja classe mais elevada apreciava as descobertas científicas, mostrava interesse por objetos raros e curiosos e colecionava obras de arte, nomeadamente as que se dedicavam aos temas da paisagem, de gênero e de naturezas-mortas, em particular o tema da vanitas (Cumming, 1996, p. 52, apud Casimiro, 2015, p.166).

Assim sendo, é durante um período de grande crescimento econômico e desenvolvimento científico na Europa que as Vanitas se popularizam, apropriadas, então, sob teores religiosos. Ante o contexto da Reforma Protestante e da Contrarreforma Católica que se seguiu, bem como da ascensão de uma nova porção

²² Expressão correspondente ao período de crescimento econômico, científico e cultural da região dos Países Baixos entre a segunda metade do século XVI e início do século XVIII, quando a República Unida dos Países Baixos ocupou o primeiro lugar como potência capitalista ocidental.

enriquecida da sociedade — a burguesia —, em conjunto com prolongadas guerras, como a dos 30 anos (1618-1648), a conformação da Europa Moderna deu-se à sombra da ambiguidade de importantes questionamentos concernentes à humanidade. Em meio a conflitos, tensões, doenças e mortes, realizava-se ainda um amadurecimento dos meios de transportes, do comércio e do poderio militar, da compreensão do funcionamento do corpo humano, da filosofia e da consciência de si do ser humano:

Contexto histórico propício ao dilaceramento, ao assombro, à sensação de impotência diante do infinito, a fé extremada. Nesse terreno fértil, cresce essa cultura “barroca”, cuja marca principal é a sensação de teatralidade do mundo, de que a vida é vã e fugidia. Impressão favorecida pelas ainda precárias condições materiais de subsistência da época, principalmente entre as populações subordinadas, o que fazia com que fosse diário e comum o contato com a morte, tanto natural (no sentido moderno) quando violenta — convivência que tornava necessário a criação de esquemas simbólicos de representação coletiva que afastassem o medo e a inserissem na ordem humana (Duarte, 2014, p.9).

Isto posto, é possível perceber uma sobreposição entre valores morais e um discernimento perante a vida cujo embate abrangia não só as divergências científico-religiosas, como também, o âmago de uma crença fragmentada de cristãos romanos e protestantes:

Existe uma outra imagem do corpo, igualmente cheia de sentido, que é a imagem do ser humano pecador. A Igreja da Contrarreforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, ‘esta abominável veste da alma’. [...] O corpo, lugar e aposta da experiência religiosa (Gélis, 2012, p.20).

Sob essa perspectiva, as Vanitas são disseminadas pela Europa no decurso de uma oportuna reflexão condizente às questões da vida, da morte e da real necessidade da conquista e do acúmulo de bens materiais perante as incertezas que o pós-vida condicionava. Por meio desse viés, David Bailly (1584-1657), proeminente artista holandês, destacou-se avante o estilo artístico.

Figura 9



BAILLY, David. **Autorretrato com símbolos de Vanitas**. c.1651. Óleo sobre madeira. 65 x 97,5 cm. Museu Stedelijk de Lakenhal, Leiden, Holanda.

Em “Autorretrato com símbolos de Vanitas” (c. 1651), o artista diligentemente apresenta ao espectador um conjunto de elementos cujo sentido se dá, de maneira hermética, a partir de uma análise inicial unitária e posterior análise conjunta. Em primeiro plano o que nos chama a atenção é o jovem artista segurando à mesa um retrato de um homem mais velho. A profissão do rapaz pode ser compreendida através da paleta de tintas pendurada na parede, entretanto, com relação à sua identidade, duas viabilidades são previstas. Primeiramente, poderia ele ser o próprio David Bailly em sua aparência mais jovem e, portanto, o retrato que este segura a sua real aparência à época da pintura do quadro, uma vez que é sabido que o artista tinha por volta de sessenta e sete anos de idade. Outrossim, o autorretrato poderia ser somente aquele apoiado à mesa, e o jovem, um excelso artista em formação, teoria defendida pela historiadora da arte norte-americana Svetlana Alpers (1983, p.106). Há ainda, outros três retratos na composição, de um garoto tocando alaúde — fazendo referência a uma cópia do “Bobo da corte tocando alaúde” (1623) de Frans Hals (? - 1666), — e um homem mais velho que encara diretamente o personagem em primeiro

plano, além de uma jovem moça cujo colar de pérolas pode também ser identificado sobre a mesa.

Consoante, integram-se também à composição elementos característicos das Vanitas, como a caveira, alegoria máxima da finitude da vida, moedas, uma taça de vinho, uma ampulheta cujo tempo ainda corre, uma vela recém apagada da qual a fumaça se esvai pelo cenário, livros, flores em decomposição e esculturas. Independentemente da verdadeira identificação dos personagens apresentados, o que David Bailly realiza, nesta composição, é uma verdadeira alteração de referenciais temporais, integrando concomitantemente passados, presentes e futuros, como apresenta Svetlana Alpers (1936-):

A vida e o trabalho de Bailly são montados nos objetos sobre e ao redor desta mesa: o status de a juventude e, de fato, o formato da natureza morta com o ator humano (um formato comum em Antuérpia) lembra as raízes de sua família; a cópia de uma estátua veneziana de São Sebastião recorda a sua viagem italiana; a rosa central, papel enrolado, retrato feminino, a cópia após o alaúdistas de Hals, a ampulheta e o crânio foram todos os objetos previamente criados por Bailly para obras anteriores e representados aqui (Alpers, 1983, p.106, tradução nossa).

Disseminada a temática pelo continente europeu já em meados do século, as Vanitas do Setecentos conformaram suas singularidades por seus domínios. Em *Finis Gloriam Mundi* (1670-72) do espanhol Juan de Valdés Leal (1622-1690), é possível notar características diversas das composições holandesas, tendo, por sua vez, forte influência do catolicismo e da tendência barroca da Península Ibérica.

Figura 10



LEAL, Juan de Valdés. **Finis Gloriarum Mundi**. 1670-72. Óleo sobre tela. 220 x 216 cm. Hospital de Caridade de Sevilha, Espanha.

Em primeiro plano, na parte inferior da obra, são apresentados dois corpos em diferentes estados de decomposição, sendo eles, respectivamente, o de um bispo e o de um cavaleiro da Ordem de Calatrava, ambos identificados por suas vestimentas ainda presentes. Realizada no período da Contrarreforma Católica, enquanto parte dos devotos viam sua fé estremecida pelas críticas protestantes, a presença do cavaleiro cuja ordem fora responsável por expulsar os muçulmanos do território ibérico no período das Guerras de Reconquista (718-1492), pode ser sido apresentada com o intuito de rememorar aos fiéis as vitórias da Igreja, bem como sua veemência no território europeu. A contrapeso, o bispo, exposto em um grau avançado de decomposição e repleto de insetos sobre seu corpo, indicaria, então, a isonomia da morte sobre todos os seres humanos. Ao centro da composição é possível notar duas balanças equilibradas com escritos “*Ni más*” (“Nem mais”) e “*Ni menos*” (“Nem menos”), sustentando, respectivamente, uma maçã, um porco, uma cabra, um pavão e um cachorro, e, do outro lado, um coração com as letras “JHS”, em referência à Jesus Cristo, um crucifixo e um livro, que provavelmente seria a bíblia cristã. Também,

em segundo plano, é possível observar uma coruja, cuja simbologia na arte pode remeter à morte; um terceiro corpo não identificado já em fase esquelética, e uma pilha de ossos e crânios.

Ainda, é possível notar que a mão que sustenta a balança seria a do próprio Jesus Cristo, sendo apresentada com uma das chagas e, ostensivamente, na região mais iluminada da pintura. O conjunto da obra nos remete, por um lado, às Danças Macabras²³ do Medievo, a partir da apresentação dos esqueletos e do cadáver putrefato e, por outro, uma cena do Juízo Final, imagem vastamente introduzida no cotidiano da sociedade também do Medievo, a fim de conscientizar os indivíduos sobre o peso de suas ações em vida. Assim sendo, a maçã e os animais à esquerda da balança representariam o pecado original, segundo a tradição cristã, e algumas más condutas que poderiam ser produzidas através livre arbítrio, como a gula (associada ao porco), a raiva (pela feição do cão) e o orgulho (apresentado pelo pavão). Não obstante, o lado oposto da balança exibiria os elementos associados à uma vida digna perante Deus, de devoção e fé. Portanto, Valdés de Leal apresenta, em seu “Fim das Glórias Mundanas”²⁴, uma Vanitas “característica do ambiente contrarreformístico espanhol em cujo seio foram desenhadas: o temor à morte, e, mais ainda, aos terrores do inferno, devem servir como inspiração para o desprezo pela mundanidade” (Berbara, 2017, p.14).

Por outro lado, nota-se a moralidade das Vanitas sendo construída sob o curso de acontecimentos e realizações ambíguas. A balança Moderna através da qual a Europa se desenvolve peca ao equilibrar a consciência da vida — e, portanto, da morte —, e suas ânsias no além mar. Afinal, o mesmo homem europeu que teme o seu dia do Juízo, antecipa o dia final de sociedades inteiras. O enriquecimento, às custas de metais e matérias-primas que não de suas terras, possibilita o alcance de glórias mundanas, dentre elas, a arte:

Perante este bem-estar vivenciado por uma parte favorecida da sociedade detentora de um nível de vida elevado e até mesmo luxuoso, para os padrões da época, surge uma advertência a essa mesma sociedade sobre a inutilidade e o vazio que constituem a riqueza, a fama, o poder e até mesmo

²³ A primeira apresentação das Danças Macabras na arte que se tem conhecimento fora um mural realizado no Cemitério dos Santos Inocentes, em Paris (França) entre os anos de 1424 e 1425 (Oosterwijk, 2009, p.275)

²⁴ Tradução literal do título da obra, do latim para o português.

a sabedoria, vistos unicamente como objetivo de vida. Todavia, tal advertência era realizada por meio de uma pintura, de uma obra de arte, objeto único, dispendioso, raro, caro e, como tal, acessível apenas a um número reduzido de privilegiados apreciadores de arte. Estamos, pois, perante uma iconografia que, além de ser intrigante, pelos elementos que dela fazem parte, poderíamos considerar ser, também, incoerente ou controversa [...] (Casimiro, 2015, p.166).

Do mesmo modo, a sociedade contemporânea segue permeada de contradições por um capitalismo globalizado cuja humanidade é progressivamente desmemoriada. Entretanto, em contrapartida à objetificação da arte, faz-se necessário ressaltar seu status denunciador, e, muitas vezes político, quando pouco se fala ou pouco se entende das feridas do mundo. Nesse contexto, as Vanitas contemporâneas assistem, de maneira basilar, a rememoração de situações passadas nas quais o silêncio — ou o silenciamento — prepondera. Assim, no ano de 2005, o artista brasileiro Tunga (1952-2016), pôs, sobre a pirâmide de um dos mais relevantes museus do mundo, um compêndio secular da história do Brasil, de maneira ímpar.

Figura 11



TUNGA. **À la Lumière des Deux Mondes**. 2005. Ferro, aço laminado, bronze fundido, cabo de aço, banho de ouro e resina epóxi. 9 x 7 x 8 m. Museu do Louvre, Paris, França.

Em “À Luz de Dois Mundos” (2005, título em português), Tunga apresenta mais uma de suas instalações içadas, iniciadas com “True Rouge” em 1997. Pensada e executada para ser exposta pela primeira vez no Museu do Louvre (Paris, França), o conjunto da obra e seu título tornam-se passíveis de entendimento quando lembradas as relações centenárias entre a Europa, o velho continente, e as Américas, o novo mundo, mais especificamente, sob a ótica dos elos entre Brasil e Portugal. “À luz de”, trecho componente do título da obra, pode ser analisada mediante o significado de “iluminar sobre”²⁵, ou “evidenciar”²⁶, e os “dois mundos” aludem aos dois continentes, apontando, então, às aparentes diferenças continentais entre as antigas metrópole e colônia, ou até mesmo a imposição dos ideais da primeira sobre

²⁵ Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Luz>.

²⁶ Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/Luz>.

a última. Desse modo, o choque das interações é apresentado por Tunga por meio de um esqueleto de enormes proporções que, decapitado, jaz sobre uma rede suspensa: “o traço da presença de uma civilização nos trópicos” (Duarte, 2010, p.7). Para mantê-lo, faz-se necessário a manutenção de um equilíbrio — como a balança do Juízo Final — realizado justamente através do pedaço faltante ao esqueleto, por meio de inúmeras cabeças decepadas.

Diferentemente do esqueleto cuja identificação pode ser somente suposta — uma apresentação dos indígenas exterminados —, os bustos que compõem a obra são bastante reconhecíveis, estando presentes nas várias galerias do mesmo museu que recebeu a instalação pela primeira vez. As réplicas das estátuas desses personagens históricos europeus, foram, por sua vez, inseridos em um tipiti expandido de aço, instrumento originalmente feito de palha e utilizado secularmente pelos indígenas para transformar a mandioca em farinha. Em “À Luz de Dois Mundos”, o artista nos apresenta uma “astuciosa poética que substitui o ritual da antropofagia pelo trabalho de espremer cérebros” (Duarte, 2010, p.7), e, à semelhança das Danças Macabras — nas quais a morte, sem julgamentos, alcança a todos — a morte na obra de Tunga é também um personagem presente em ambos os lados iluminados. Assim sendo, fica evidente que:

[...] para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua “história anterior” e sua “história ulterior”. Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de “objeto de barbárie”, cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de “catástrofe” (Benjamin, 2009, p.512,515 apud Didi-Huberman, 2015, p.115-116).

Assim sendo, as Vanitas apresentam, desde sua origem, entrelaçamentos das catástrofes de um equívoco progresso moderno — e depois contemporâneo —, uma vez que já em seu princípio foram conjecturadas sob a intencionalidade de um juízo perante os rumos da sociedade de sua época. Contemporaneamente, as Vanitas prosseguem em sua pretensão.

Desse modo, em consonância à rememoração de memórias do passado colonial, Rosana Paulino apresenta suas Vanitas contemporâneas através de entrelaçados de técnicas e elementos que evocam as mortes e as hostilidades retidas na sociedade brasileira.

Figura 12



PAULINO, Rosana. **A permanência das estruturas**. 2017. Impressão digital sobre tecidos, recorte e costura. 93 x 110 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo, Brasil.

“A permanência das estruturas” (2017) conta uma história, a do Brasil. Tal qual “À la Lumière des Deux Mondes” (2005) de Tunga, trata dos vínculos entre Brasil e Portugal durante o período colonial, acrescentando, porém, a essa relação, uma terceira territorialidade imprescindível: a África.

Analisando a composição, ao centro nota-se a cartografia de um navio utilizado para o transporte de escravizados da África para o Brasil, onde o espaço reservado para a acomodação destes era demasiadamente exíguo quando considerado o número exorbitante de indivíduos forçadamente inseridos na embarcação. Uma vez repleta, ultrapassando correntemente a sua lotação máxima, a nau tornara-se um recinto de um amontoado de vidas, as quais muitas vieram a ser mortes antes mesmo do desembarque. Acima, na composição, uma reprodução de uma fotografia presente no livro “*A Journey in Brazil*” (“Uma Jornada no Brasil”, 1868), de autoria de Louis (1807-1873) e Elizabeth Agassiz (1822-1907), estrangeiros defensores de teorias como o determinismo racial e do racismo científico. A fotografia, de um negro de costas e perfil, fora utilizada a época para a tentativa de comprovação de tais teorias, entretanto, Paulino recompõe a imagem ao recortar e deixar — em branco — uma terceira posição frontal do indivíduo, cuja identidade dificilmente seria encontrada, em

função de um persistente trabalho de apagamento da história de milhares de pessoas trazidas ao país de maneira compulsória.

Em conformidade, a composição também integra duas imagens de crânios, passíveis de compreensão por meio de duas interpretações conjuntas, primeiramente, postas em referência à craniometria, estudo derivado da antropologia cuja intencionalidade, no século XIX era a de comprovação da inferioridade dos negros através das medidas dos crânios, sendo, um século mais tarde, também utilizada pelos nazistas para a tentativa de diferenciação dos arianos perante as demais populações. Ainda, os crânios humanos como a reaparição de uma alegoria da morte há muito reconhecida, fazendo aqui, especificamente, uma referência à morte dos negros. De modo anacrônico, Paulino entrelaça os tempos das Vanitas, do colonialismo, das teorias científicas do século XIX, da contemporaneidade brasileira. Assim sendo, por meio do desdobramento dessas múltiplas temporalidades compreende-se que:

O paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento — o presente de seu acontecimento — faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma “sobrevivência” (*Nachleben*) (Didi-Huberman, 2015, p.107, grifo do autor).

Assim sendo, o trabalho do historiador não deve fugir do anacronismo. Muito menos considerá-lo o pecado capital da profissão. Afinal, considerar o objeto histórico em suas múltiplas temporalidades é possibilitar o surgimento de novas angulações sobre um mesmo evento, a percepção de sobrevidas em suas descontinuidades, a compreensão de personagens outrora encobertos. Quando consciente, o historiador anacrônico retira de si as amarras que o mantinha refém de uma história sucessiva, unilateral, causal. Contrariamente, o anacronismo desenvolve a consciência de uma cultura viva, sobre a qual ressurgem, fortuitamente, as sobrevivências (*Nachleben*) do Outrora, afinal, estas “só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte” (Didi-Huberman, 2013, p.285).

Em consonância a essa relação temporal, em ambos os lados da composição, a frase que dá título a obra aparece, escrita repetidamente em tinta vermelha, de maneira a enfatizar a temática. Por fim, é possível notar na parte inferior da obra a

reprodução de um típico azulejo português o qual apresenta uma violenta cena de caça, explicado pela artista:

[...] esse azulejo de caça, que para mim é uma imagem muito violenta, esses cães avançando nesse animal [...]. Para mim, é uma imagem muito violenta e mostra toda essa violência para mim. Lembrando que nós somos colonização portuguesa e essa sutura que vai juntando essas partes diferentes do trabalho, essa sutura muito mal feita, essa sutura que é amostra que é o que deveria estar escondido, eu gosto de pensar que eu trago para frente aquilo que deveria estar no verso, que deveria estar escondido. [...] Porque nós somos resultado disso, nós somos resultado.... É uma sociedade violenta, é uma sociedade que não reconhece os direitos dos diferentes. É uma sociedade racista, classista e isso é resultado direto da escravidão. É a permanência dessas estruturas que são sim, fundantes do país [...] (Paulino, 2019, apud Ostetto, 2020, p.191).

Assim sendo, o que Paulino, Berna e Tunga fazem, em suas Vanitas, é manter viva a memória dos passados-presentes, sobrelevando as ausências e evocando as omissões. Sob o mesmo propósito, em temporalidades diversas, as Vanitas do passado mantêm-se manifestas nas artes que se apresentam pelo desígnio político-crítico de evidenciar as contrariedades sociais de seus tempos:

Diante de uma imagem — por mais antiga que seja — o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem, por mais recente e contemporânea que ela seja —, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória [...] (Didi-Huberman, 2015, p. 16).

Destarte, as imagens da morte seguem seu paradoxo de sobrevivência, essa que Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte alemão do qual Didi-Huberman fora exegeta, depreendeu mediante a percepção da pós-vida das imagens, na qual observa-se o aparecimento e reaparecimento de elementos nelas contidos, no inconstante decorrer artístico dos séculos. Assim sendo, a imagética mortuária translada o paradoxo da existência: ela articula, em sua essência, o fim; entretanto, também subjuga-o na mesma constância através de sua pós-vida na imagem.

4 O ENTRELAÇAMENTO DE SOBREVIVÊNCIAS

Uma imagem nunca é somente uma imagem. Operadas em diversos contextos, manuseiam os tempos e servem a múltiplos propósitos. Através de uma minuciosa procura por sintomas provenientes de choques e esfacelamentos nos cursos da história, à caça de sobrevivências (*Nachleben*), o historiador desmantela a equívoca linearidade eventual em prol da aproximação de temporalidades até então ilógicas, trazendo à historicidade a sua verdadeira compatibilidade com o entrelaçamento de memórias múltiplas:

[...] duas características fundamentais [...] da *Nachleben* de Warburg. A primeira é que a memória inconsciente só se deixa apreender em momentos-sintoma, que surgem como *atos póstumos* de origem perdida, real ou fantasmática. A segunda é que a memória inconsciente só surge nos sintomas como um *nó de anacronismos* em que se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos (Didi-Huberman, 2013, p.274, grifo do autor).

Assim sendo, faz-se do anacronismo uma ferramenta basilar ao historiador, através da qual torna-se possível acessar o inconsciente da história, isto é, aquilo que fora esquecido e surge novamente por meio de perturbações na coerência dos acontecimentos. Pois, como apresenta Georges Didi-Huberman, para ir ao encontro das sobrevivências (*Nachleben*), dessa heterogeneidade de temporalidades, é preciso defrontar-se com os vestígios da memória que reaparecem nos contratempos como: “um choque, um rasgar de véu, uma irrupção [...]” (Didi-Huberman, 2015, p.26). Não seria a morte exatamente essa desordem no cotidiano dos que ficam? E não poderiam as imagens serem as responsáveis pela rememoração dessa quebra?

A imagem da morte, portanto, seria então uma dessas sobrevivências warburguinianas encontradas na história da arte, afinal, atravessando os tempos em urgências e insurgências, a morte apresentada iconograficamente rememora a finitude, isto é, “ela nos nos lembra que, por mais que nos esforcemos, nada perdura” (Leite; Wedekin, 2015, p.59). Imagetivamente, é possível notar uma secular consciência humana da morte, sendo apresentada como um discernimento verdadeiramente intrínseco à lucidez humana no decurso dos tempos:

Apresenta-se aqui o fato dessa sobrevivência do antigo que remete aos símbolos e manifestações nas artes visuais ligadas à compreensão da morte nos diversos momentos históricos e sociais. É uma reverberação que a partir do que se descrevem como *Nachleben*, coloca-nos em questões da imagem numa representação de que “o presente se tece de múltiplos passados” (Didi-Huberman, 2013, p.46) (Ribeiro, 2018, p.46).

Sob essa perspectiva, o tempo em suas apresentações, abertas ou oblíquas, manifesta-se concomitante com sintomas indissolúveis das manifestações morte. Isto é, a passagem do tempo expõe a crua veracidade da qual o esquivar-se, em algum momento, perderá o seu potencial de afastamento restando, portanto, o de confronto com o fim. Assim sendo, é, portanto, através da imagem que o ser humano evoca a memória da morte.

Figura 13



WITKIN, Joel-Peter. **Ars Moriendi**. 2007. Impressão em gelatina prateada. 66 x 71 cm. Disponível em: https://moragalleries.com.au/jwitkin/joel_peter_witkin-ars_moriendi.html.

“Warburg estudou em profundidade e revelou a pós-vida (*Nachleben*) das imagens antigas, sua persistência e sobrevivência. Há algo de fantasmático nesse retorno das memórias dos gestos, como se fossem mensagens do mundo dos mortos ao mundo dos vivos” (Wedekin; Makowiecky, 2021, p.104). Em consonância, as

Vanitas contemporâneas, das quais se falam desde a primeira década do século XX (Witeck, 2012, p.20), reanimam o caráter crítico de suas predecessoras, enquanto desafiam mais intensamente não só o público a quem são expostas, mas a própria instituição que as recebem através de mostras marcadamente provocativas. Joel-Peter Witkin (Brooklyn, Nova Iorque, 1939-) traz em sua “*Ars Moriendi*” (2007) uma Vanitas na qual o decurso do tempo apresenta-se como artifício de choque. Posando *à la manière* da “Vênus de Urbino” (1534) de Ticiano (c.1488/90-1576) e da “*Olympia*” (1863) de Manet (1832-1883), a jovem modelo nua ao centro da composição encara o espectador mediante seu olhar penetrante. Em suas mãos, uma luva, uma pena e um espelho, artefatos relacionados ao luxo materialista e às vaidades terrenas. Logo abaixo, o tecido preto ao fundo destaca seis cabeças decepadas em diferentes estados de decomposição. Nota-se também, ao lado da cabeça da jovem, uma sétima cabeça a qual poderia apresentar o primeiro dos estados de putrefação da própria jovem que em vida permanece. Em uma mescla de tensões entre o momento e o devir, o tempo aparece implacável sobre toda soberba humana.

O título da obra é também elemento de observação. A “*Ars Moriendi*” que nomeia a composição alude à uma obra literária composta em meados do século XV de mesmo nome, podendo ser compreendida como a “Arte do Morrer” (tradução livre), cujo intuito fora o de conduzir as atitudes dos indivíduos cristãos em seus últimos momentos de vida, a fim de assegurar a elevação destes ao céu (Campbell, 1995, p.1). Assim sendo, a combinação dos elementos frívolos, da mulher nua, das cabeças decompostas e do título cuja origem se deu no interior da cristandade do Medieval faz da composição de Witkin um intencional arranjo entre o erótico e o necrótico, desafiando, inclusive, os tabus contemporâneos que rondam as temáticas:

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem da sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo ao paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel (Ariès, 2012, p.67).

Entretanto, a associação desses teores não é uma tendência tão somente do presente século. A conjunção do erótico com o necrótico, na literatura e na iconografia, fora pela primeira vez identificada no fim do século XV, ganhando propulsão durante o século XVI, trazendo nas apresentações da personificação da morte um contato

para com o vivo jamais antes previsto. Assim, através de mais uma ruptura, o macabro ascende na iconografia mortuária por meio de uma comunhão entre o amor e a morte, estendendo-se aos dois séculos seguintes (Ariès, 2012, p.67), sendo recuperados na contemporaneidade por artistas como Joel-Peter Witkin. Detentor de uma mostra individual no Museu Nacional de Belas Artes do Chile (Santiago, Chile) no ano de 2013, a exposição, que contou com trinta obras do artista ao estilo de “*Ars Moriendi*” (2007), não poderia ser apresentada sobre outro título: “Vanitas: Joel-Peter Witkin en Chile” (“Vanitas: Joel-Peter Witkin no Chile”, em português).

Em consonância, a continuidade da questão erótico-macabra nas Vanitas contemporâneas fora, também mote incitador da composição “Quando Todos Calam” (2009), de Berna Reale.

Figura 14



REALE, Berna. **Quando todos calam**. 2009. Impressão fotográfica sobre papel de algodão. 66 x 100 cm. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>.

A impressão fotográfica resultante de uma performance realizada por Reale no ano de 2009 traz, como Vanitas, a inquietude de um fluxo estático:

De forma ampla, a arte da performance esteve e está vinculada a quebra de alguns paradigmas no campo artístico: o da arte tradicional, do próprio objeto de arte, do distanciamento entre artista e público, das relações entre privado e público (Bessa; Frota, 2021, p.2).

Desse modo, a interrupção de tais paradigmas pode ser observada já no centro da composição, no qual a artista apresenta-se nua, imóvel, deitada sobre uma mesa

branca revestida por uma renda de mesma cor, tal qual os tecidos que forram os caixões que abrigam os mortos. Reale, entretanto, encontra-se a céu aberto. Sobre seu ventre, vísceras de animais adquiridas no local da performance, o Mercado Público Ver-O-Peso, em Belém do Pará. Sobrevoando a artista, inúmeros urubus em busca da carne morta e fria que jaz sobre o corpo quente e vivo de Reale. Ao fundo, ainda é possível notar a paisagem local, cotidiana, através das oscilações das embarcações que chegam e partem com mercadorias. Assim sendo, a artista referencia a morte, mais uma vez por ela personificada, entretanto, agora sob o aspecto do cadáver corrupto. Ainda, como mulher, expõe-se em um ambiente majoritariamente masculino, à luz do dia, como uma obra que:

[...] retira a violência do interior de quatro paredes, e de forma metaforizada expõe os vários ataques cometidos em segredo. O silêncio da “vítima/performer” é só comparável aos dos espectadores, que acentuam o seu papel inerte no espetáculo do ataque. Só os necrófagos se agitam (Rocha, 2014, p.27).

Não obstante, a oferenda do corpo em rito metafórico nos remete ao próprio sacrifício de Jesus Cristo que, segundo a religião cristã, ofereceu-se para morrer crucificado em prol da salvação dos pecados da humanidade. Igualmente, pode-se conceber o corpo como alimento, o qual transforma-se em pão que nutrifica os discípulos, como descrito no episódio da Santa Ceia (Mateus, 26:26-28, Bíblia Cristã). Verifica-se aqui, mais uma vez, o encontro de temporalidades que fazem não só da composição, como do artista e do historiador da arte, essencialmente anacrônicos:

[...] a partir do momento em que não se é historiador do contemporâneo, tem-se inevitavelmente um problema de anacronismo perante o objeto. Direi que o temos em particular na história da arte porque os objetos do historiador da arte são concretos, materiais. Quer se trate de pintura ou de escultura, o objeto do historiador da arte é em si mesmo anacrônico. Quero dizer com isto que todo o objeto de arte mistura os tempos, essa é a definição de anacronismo (Arasse, 2003, p.138).

Assim sendo, as sobrevivências que Reale nos apresenta não só ampliam a multiplicidade dos tempos, como também desvelam “o trânsito entre morte, vida, religião e cultura” (Mokarzel, 2015). Semelhantemente, uma Vanitas contemporânea de Cindy Sherman (1954-) vai ao encontro dessas mesmas questões.

Figura 15



SHERMAN, Cindy. **Sem título #272**. 1992. Fotografia colorida. 101,6 x 67,3 cm. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/contemporary-curated-4/untitled-272>.

A composição, datada de 1992, retoma a imagem da morte em sua mais reconhecida apresentação: a do crânio. Sherman, entretanto, opta por uma conformação diversa em relação às demais obras aqui apresentadas ao situar a caveira como que em um retrato. Logo, por meio da artista, a morte sobrevém ao lugar do vivo. Assim sendo, a imagem em questão desmantela ao menos duas percepções a respeito do tipo compositório. Sherman retira do retrato — inicialmente concebido como elemento de diferenciação social, restrito à aristocracia e, mais tarde, com o advento da fotografia, disseminado à burguesia para o acompanhamento das linhagens familiares — a detenção de algo originalmente pertencente ao mundo dos vivos. Ainda, afasta-se também dos retratos post-mortem, apesar de confluir tematicamente, quando retira do indivíduo a sua particularidade, ao fazer posar um crânio indiferenciado.

Em consonância, na obra referida, pedras coloridas preenchem as cavidades que um dia abrigaram os órgãos da visão, o pescoço é conformado por uma coroa dourada e, no lugar do tronco, dois livros e um colar exuberante são posicionados. Até então, notam-se elementos considerados clássicos quando pensamos na

apresentação das Vanitas do século XVII. Entretanto, há, na composição, um elemento desviante da tradicionalidade: as flores, ao invés de serem apresentadas já murchas e em estado de decomposição, em Cindy Sherman são exibidas vivas, em cores vibrantes, ornando o crânio como uma coroa, florescendo da boca da alegoria da morte. De certa feita, a composição rememora as caveiras mexicanas decoradas no *Dia de Los Muertos*, evento anual no qual a morte é celebrada, ao invés de sofrida. Desse modo, para os mexicanos, “a caveira segue sendo um importante ícone e reafirma a ideia de que [...] os mortos nunca se vão completamente, e a morte continua sendo um personagem vivo” (Alves, 2016, p.86). Assim sendo, a artista entrecruza as fronteiras das concepções mortuárias e traz à tona relações sociais diversas entre os vivos e os mortos.

Ante o exposto, a Vanitas de Cindy Sherman entretece temporalidades, culturas e simbologias. Não obstante, faz ressurgir a intencionalidade crítica das Vanitas do Setecentos, conformando-a, entretanto, às vaidades de seu século ao embelezar um crânio humano que paira sobre o conhecimento físico e ostenta materialidades frívolas:

No entanto, diferentemente da época das Vanitas, a crítica das obras de hoje não tem um fim religioso e/ou moralizante, mas tenta mostrar, sem deixar a moral completamente de lado, que nosso sistema econômico-social, criador da sociedade de consumo, não vai levar-nos para longe de Deus, como tentava alertar a Vanitas tradicional, mas sim encaminhar-nos a ser uma sociedade subjugada e manipulável pelos que comandam este sistema, já que nos tornamos dependentes das mercadorias produzidas por ele (Witeck, 2012, p.107).

Figura 16



HIRST, Damien. **For the Love of God**. 2007. Platina, diamantes e dentes humanos. 17,1 x 12,7 x 19,1 cm. Galeria White Cube, Londres, Inglaterra.

De maneira semelhante, o contemporâneo Damien Hirst (1965-, Bristol, Inglaterra) transgride, em suas composições, limiars antagônicos, principalmente no que diz respeito à vida e à morte. “*For the Love of God*” (“Pelo amor de Deus”, tradução livre, 2007) é uma dessas composições paradoxais, do título, ao valor de leilão. A referida obra é, na realidade, um molde em platina de uma caveira humana datada do século XVIII, incrustado com 8.601 diamantes, sendo os dentes originais mantidos pelo artista (Witeck, 2012, p.69). No ano de 2007, Hirst afirmou que vendeu a obra para um consórcio anônimo no valor de 50 milhões de libras, entretanto, existem controvérsias quanto à veracidade da compra, porém, caso seja confirmada, seria então a mais cara obra de arte de um artista ainda vivo já comercializada.

Hirst retoma o sentido da morte, imediatamente compreendido pelo poder icônico, e o reveste da pedra mais cara e prestigiosa da história: diamantes lapidados perfeitamente, tornando o objeto um santuário, indicando a exaltação sobre a morte pelo alto valor agregado. A resistência do crânio e a ostentação dos reluzentes diamantes conservam o objeto como se o tempo não fosse passar (Corrêa, 2024, p. 147)

Além do seu alto valor de compra, “*For the Love of God*” é também uma das obras mais caras já realizadas, dada a escolha do artista pela seleção de diamantes lapidados, trazendo à composição a quantia de mais de 106 quilates (Witeck, 2012, p.69). À parte de sua esfera luxuosa, a obra é encarregada de um valor irônico quando une o crânio e a vaidade humana, apresentada pelas pedras preciosas, em um só elemento. Desse modo, a Vanitas contemporânea de Hirst apresenta, em unicidade, todos os componentes que preenchem as imagens das Vanitas tradicionais. Assim sendo, a composição antepõe a implacabilidade da morte ao ser humano e a infinita duração dos diamantes, provando, mais uma vez, que aquisição alguma nos acompanhará depois do fim. Ainda, Hirst nos expõe à rentabilidade da morte, tanto no meio artístico, com sua obra, quanto no cotidiano contemporâneo, que fez desta um negócio aos moldes capitalistas: “A incessante busca pela beleza, pela juventude e pela aquisição de bens marca a dinâmica do consumo desenfreado que rege os desejos em nossa atual sociedade; nesse contexto, obras como a de Hirst podem ser lidas como uma irônica constatação desse processo” (Ribeiro, 2017, p.92).

Três anos após a primeira exposição da composição na mostra “*Beyond Belief*” (“Além da Crença”, tradução literal, 2007) na galeria White Cube, em Londres (Inglaterra), *For the Love of God* é novamente exposta, agora em Paris (França), juntamente com mais de 150 obras em “*C’est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst*” (“É a vida! Vanitas de Caravaggio à Damien Hirst”, tradução literal), no Museu Maillol em 2010. A mostra, que dá ao artista em questão um enfoque maior em seu título, trouxe como Vanitas não só a caveira de diamantes como também composições de artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Marina Abramovic (1946-), Cindy Sherman, Andy Warhol (1928-1987) e Édouard Manet (1832-1883), fazendo, do estilo artístico, uma inesgotável temática que transpassa os tempos. Hoje, Damien Hirst, que desde o início de sua carreira no fim dos anos 1980 se destacou no grupo dos “*Young British Artists*” (“Jovens Artistas Britânicos”), mantém a temática da morte em destaque em suas composições. Outro artista contemporâneo, também componente dos Jovens Artistas, Ron Mueck (1958-), apresenta em “*Mass*” (2016-2017), o protagonismo do crânio como alegoria da morte, porém, na contramão de Hirst, por meio de grandes proporções.

Figura 17



MUECK, Ron. **Mass**. 2016-2017. Tinta polimérica sintética em fibra de vidro. Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/ron-mueck-mass/>.

Composta por cem crânios humanos brancos de grandes proporções, a instalação, em um arranjo ao estilo das Catacumbas de Paris (França), já fora apresentada em salões de museus como a Galeria Nacional de Victoria (Melbourne, Austrália) e a Fundação Cartier de Arte Contemporânea (Paris, França).

Apesar de a impermanência ser uma condição inerente à existência humana seu sentido é pouco compartilhado na atualidade, sobretudo numa sociedade que já não é amparada pelos mitos que lhe conferiam compreensão. O encontro com as mortes que simbolizam a finitude das situações coloca o ser humano frente à sua fragilidade perante a vida, posto que na maior parte das civilizações contemporâneas a relação que se tem com a morte é a de negação, conferindo à mesma o estigma de aniquilação e perda (Leite; Wedekin, 2015, p.58).

Assim, na contramão das tentativas de afastamento da morte, o australiano Ron Mueck posiciona o espectador diante de sua mais reconhecida alegoria que, imponente em quantidade e dimensão, compele o público a rememorar a sua implacabilidade. Desse modo, a “Massa” (título da composição em português, 2016-17) funciona como um instrumento de memória, a qual atua tanto no âmbito individual, ao lembrar o espectador da finitude da própria vida, quanto coletivo, quando alude à trivialidade da morte. Assim, em conformidade com o “Ordinário” de Berna Reale, Ron Mueck evoca as centenas de mortes diárias, as quais não passam de estatísticas para grande parte da população. Desse modo, “Mass” também faz um alerta às truculências

da contemporaneidade, mantidas pelas avarezas humanas que, em busca de poder, matam indiscriminadamente. É o caso, por exemplo, dos correntes conflitos entre Rússia e Ucrânia (2022-) e Israel e Palestina (2023-).

Entretanto, o tom de crítica às guerras causadas pelo ser humano, como já notado, não é uma exclusividade às Vanitas contemporâneas, podendo ser observada desde a origem do gênero artístico. Assim sendo, ao considerar os conflitos violentos como uma questão inerente à ambição humana, é possível inferir certa constância não só na temática da morte na esfera artística, bem como a presença crítica à continuidade de tais condutas, afinal, em todo entrecruzar de temporalidades encontra-se o homicídio. De tal feita, “o estudo dos significados da morte na construção de práticas sociais inclui a análise de imagens que são construídas e transformadas coletivamente ao longo de séculos em uma sociedade” (Silveira, 2014, p.59), sendo os conflitos modificados de acordo com os tempos, mas a morte, contínua. Não obstante, por meio da numerosa reprodução de crânios análogos, faz da massificação cultural um possível objeto de crítica em sua composição, fazendo de sua Vanitas contemporânea uma reprimenda à incessante tendência niveladora de modos, conceitos e referenciais, tão em voga no presente século.

À vista disso, depreende-se a constância da imagem da morte como uma *Nachleben* warburguiniana que retorna nos tempos por meio de irrupções da consciência e, portanto, da memória, ou do choque diante do próprio evento da morte tornada visível. Assim como a morte é adventícia, a sua lembrança também se faz fortuitamente. Na contemporaneidade, as mazelas são outras. Com o aumento do poderio militar e, conseqüentemente, da violência, a morte nunca fora tão corriqueira. Com a crescente displicência para com o meio ambiente, nunca houveram tantos desastres naturais, acarretando milhares de mortes todos os anos. Não fosse tamanha ambição humana, não morreria uma pessoa em virtude da fome a cada quatro segundos²⁷ no mundo. Na contemporaneidade, a morte é eventual e é pragmática; é midiática; é premeditada e imprevista; é egoísta e parcial: a morte, afinal, em seu paradoxo de existência, e a imagem da morte, em sua sobrevivência.

²⁷ Dado retirado de uma documentação assinada no ano de 2022 por 238 ONGs provenientes de 75 países, endereçada à Organização das Nações Unidas. Fonte: https://static.poder360.com.br/2022/09/Open-Letter_EN_Signatures.pdf.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa objetivou compreender a imagem da morte a partir de uma construção de memória, sendo essa inconstante, com seus momentos de latências e eclosões. Como sobrevivência (*Nachleben*) warburguiniana, a iconografia mortuária fora apresentada através de seu paradoxo temporal e conceitual, na qual ao mesmo tempo que se apresenta transitória na consciência humana, ressurgindo, aparece como um choque que interrompe a coerência cotidiana.

Anacronicamente, como bem defendeu Daniel Arasse, uma imagem sempre pertence a, ao menos, três temporalidades. A primeira sendo a contemporaneidade sob a qual alguém a olha, o tempo presente. Ainda, há o tempo no qual fora idealizada e configurada. Por fim, existe um sem-número de existências que separam a primeira da segunda. Não obstante, existem os olhares, à composição orientados (Arasse, 2016, p.138-39). Estes que se tornam coadjuvantes ao arranjo da imagem mesmo depois de concluída, ao deslocá-la de sua originalidade, ao mesmo tempo que a carregam de abstrações as quais hoje, contribuem na formação do olhar de quem a vê pela primeira vez.

Sob essa perspectiva, mediante um recuo temporal, verificou-se o artifício das produções que evocam formulações e intencionalidades presentes na esfera artística de maneira secular, tal qual elementos da iconografia das Danças Macabras, do Juízo Final e das Vanitas, passíveis de reconhecimento nas composições da contemporaneidade. Desse modo, infere-se que:

A vivência histórica da morte passa por percepções e imagens que são construídas ao longo de séculos, evidenciando, também, a dificuldade de defini-las, não apenas pelas estruturas de longa duração, as quais pertencem, mas pelas múltiplas combinações possíveis do imaginário que acabam por formar novas práticas, orientam e legitimam atitudes, relações sociais, políticas e econômicas. Tudo isso faz da morte, ou das maneiras de lidar com ela, um dos mais fascinantes objetos da história (Silveira, 2014, p.60).

Assim sendo, a vigente monografia concentrou-se na complexidade da temática da morte a partir de uma análise iconográfica da ausência²⁸. Afinal, na

²⁸ CAMPOS, Daniela Queiroz. A condição da imagem. Da imagem e de suas questões. **Dapesquisa**, [S.L.], v. 14, n. 22, p. 51, 4 abr. 2019.

finitude da vida encontra-se o limiar entre o ser e o deixar de ser. Nesse instante surge a ruptura, aquela que Warburg condicionou para a existência de uma sobrevivência. Ao aproximar imagens de diferentes temporalidades, colocamo-las em relação. Só assim pode-se compreender a história, uma vez que uma imagem nunca opera sozinha (Campos, 2017, p.269).

Desse modo, imagens correlacionadas modificam-se reciprocamente, e por conseguinte, remodelam o olhar do espectador sobre elas: “Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar. [...] Montagens sensíveis que nos colocam diante de novas inteligibilidades, novas obras, novos ritmos, novas visibilidades, novas imagens, novas montagens” (Campos, 2017, p.273). Fora, justamente essa a intencionalidade do presente trabalho. Articuladas as imagens da morte, desdobraram-se perspectivas de compreensão dos entrecruzamentos históricos. O desatino da iconografia mortuária jaz justamente na compreensão de que o fim é somente para a humanidade, as imagens, mesmo as da morte, sobrevivem. E os mortos sobrevivem pelas imagens.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O dia do Juízo. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 23-27.

ALPERS, Svetlana. “With a Sincere Hand and a Faithful Eye”: the craft of representation. In: ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1983. p. 72-118.

ALVES, Syntia. Mexicas e Mexicanos: a morte como identidade cultural. **Agenda Social**, S.I, v. 9, n. 2, p. 82-90, 2016.

ARASSE, Daniel. **Histórias de Pinturas**. Lisboa: KKYM, 2016.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **Diário de Luto**: 26 de outubro 1977 - 15 de setembro de 1979. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BATAILLE, Georges. Primera parte: el nacimiento (el nacimiento de eros). In: BATAILLE, Georges. **Las Lágrimas de Eros**. Barcelona: Tusquets, 1997. Cap. 1. p. 49-63.

BERBARA, Maria. De Pompéia a Mapplethorpe: considerações sobre a representação da vanitas na cultura ocidental. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 9-32, 2017.

BESSA, Ricardo André Santana; FROTA, Rodrigo. A FORÇA DOS TRAJES NAS PERFORMANCES DE BERNA REALE. In: 16° COLÓQUIO DE MODA, 16., 2021, S.I. **Anais [...]**. S.I: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, 2021. p. 1-14.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PINACOTECA. **Rosana Paulino**: a costura da memória. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 149-162.

BÍBLIA. Apocalipse. In: BÍBLIA. **Novo Testamento**. Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1925.

BÍBLIA. Eclesiastes. In: BÍBLIA. **Velho Testamento**. Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1032.

BÍBLIA. Mateus. In: BÍBLIA. **Novo Testamento**. Utah: A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, 2015. p. 1500.

CACHIN, Françoise, et al. **Cézanne**. Philadelphia Museum of Art, 1996. ISBN 0-87633-100-2.

CAMPBELL, Jeffrey. **The Ars Moriendi**: an examination, translation, and collation of the manuscripts of the shorter latin version. 1995. 98 f. Monografia (Especialização) - Curso de Classical Studies, University Of Ottawa, Ottawa, 1995.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A condição da imagem. Da imagem e de suas questões. **Dapesquisa**, [S.L.], v. 14, n. 22, p. 49-66, 4 abr. 2019.

_____. A História da Arte Diante da Imagem. **Convergências**, [S.L.], v. 15, n. 30, p. 69-76, nov. 2022.

_____. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, [S.L.], v. 4, n. 2, p. 269-288, 8 maio 2017.

_____. Aby Warburg e um pensar imagem. **Visualidades**, Goiânia, v. 18, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/58482>. Acesso em: 15 jun. 2024.

CAPÍTULO 4, Versículo 3. Intérprete: Racionais MC's. *In: **Sobrevivendo no Inferno***. Intérprete: Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. faixa 3 (8:06). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>. Acesso em: 4 jun. 2024.

CASIMIRO, Luís Alberto. Vanitas Vanitatum Omnia Vanitas: uma iconografia controversa e inquietante. **Lumen Et Virtus**, Porto, v. 6, n. 13, p. 150-197, 2015.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. **Diante do Tempo. história da arte e anacronismo das imagens**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MIGLIANO, Milene. REMONTAR, REMONTAGEM (DO TEMPO). **Chão da Feira**, Belo Horizonte, n. 47, p. 1-7, 2016.

DUARTE, Cláudio Monteiro. Memento Mori: práticas funerárias e arte sacra na cultura barroca. **Revista Científica das Áreas de Humanidades do Centro Universitário de Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 8-18, 2014.

DUARTE, Paulo Sérgio. Tunga: à luz de dois mundos. In: DIMUS/IPAC, Diretoria de Museus -. **Tunga: à luz de dois mundos**. Salvador: Palacete das Artes Rodin da Bahia, 2010. p. 7.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o Sagrado. In: CORBAIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo v.1**. São Paulo: Vozes, 2012. p. 19-130.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1996.

LEITE, Ana Luisa Prospero; WEDEKIN, Luana Maribele. Narrativas mitológicas sobre processos de morte simbólica. **Último Andar**, São Paulo, n. 25, p. 57-76, 2015.

MBEMBE, Achille. Necropolítica e relação sem desejo. In: MBEMBE, Achille. **Politiques de l'intimité**. Lisboa: Antígona, 2017. p. 65. Tradução de Marta Lança.

MORKAZEL, Marisa. **BERNA REALE | TRAJETOS**: confluências de corpo e ideias. Confluências de Corpo e Ideias. 2015. Disponível em: <https://bernareale.wordpress.com/2015/04/06/berna-reale-trajetos-confluencias-de-corpo-e-ideias/>. Acesso em: 04 jun. 2024.

MUNRO, Dane. Memento Mori and Vanitas elements in tud funerary art at St John's. **Treasures Of Malta**, Malta, v. 11, n. 1, p. 67-72, 2004.

OOSTERWIJK, Sophia. **'Fro Paris to Ingland'? The danse macabre in text and image in late- medieval England**. 2009. 376 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Inglesa, Universiteit Leiden, Leiden, 2009.

OSTETTO, Lucy Cristina. **Potência Negra-Enunciadora na Estética Decolonial de Rosana Paulino**. 2020. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

QUÍRICO, Tamara. «Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV». *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, 2012, n.º 14, pp. 135-155, <https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283109>.

QUÍRICO, Tamara. As funções do Juízo final como imagem religiosa. **História (São Paulo)**, [S.L.], v. 29, n. 1, p. 120-148, 2010.

RIBEIRO, Tadeu. Imagens da morte na arte contemporânea brasileira. **Revista da Graduação da Escola de Belas Artes**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 88-95, 2017.

RIBEIRO, Thiago Fernandes. **Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como vanitas**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance. **Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras**, Lisboa, v. 5, n. 9, p. 22-30, 2014.

SILVA, Eduardo Cristiano Hass da; SILVA, Bárbara Virgínia Groff da. PENSAR A VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX A PARTIR DA HISTÓRIA DA ARTE: simbolismo, expressionismo e abstracionismo. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História**, [S.L.], v. 19, n. 33, p. 36-56, 31 jan. 2022.

SILVEIRA, Aline Dias da. A Morte e a Iniciação Feminina nos Lais de Maria de França. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Maringá, v. 6, n. 18, p. 59-74, 2014.

WALTER, Debbie. Memento Mori: a positive and contemporary reflection through visual art on a life spent well. **Journal Of Arts & Humanities**. Casuarina, p. 107-120. 2019.

WARBURG, Aby. **História de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEDEKIN, Luana M. A sublevação de Atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.L.], v. 15, n. 01, p. 27-49, 29 jul. 2019.

WEDEKIN, Luana Maribele; MAKOWIEKY, Sandra. Pathosformel do luto: apropriação cristã das imagens de lamentação fúnebre. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas, v. 10, n. 1, p. 66-105, 2021.

WITECK, Ana Paula Gomes. **A Vanitas em obras de arte contemporânea**: um estudo iconográfico. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

