

Governados pelos mortos: considerações sobre arte funerária a partir da antropologia das imagens



RESUMO

O artigo se propõe a olhar os cemitérios como lugares de imagens peculiares pelo momento histórico de sua construção e pelas funções que a arte funerária adquire em confronto com aspectos atuais da sociedade interligada pelos meios de comunicação de massa e pelas mídias digitais. Se os cemitérios resultam do esforço biopolítico de afastamento da morte, as cidades cresceram e se deixaram habitar por eles. Quais leituras são possíveis fazer do anacronismo das imagens que assistem ao trânsito dos vivos ao redor delas, tendo sido feitas para estar distantes?

Palavras-chave: Arte; Imagem; Imaginário; Cemitério.

* Doutoranda no Programa interdisciplinar em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, junto à Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pesquisadora do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana da USP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5918961496215178>

** Doutor em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é professor de Filosofia da Escola Viva e do Colégio Oswald de Andrade, ambos em São Paulo. CV: <https://lattes.cnpq.br/9556115955554861>

Governed by the dead: considerations on funerary art from the anthropology of images

ABSTRACT

This article aims to look at the cemeteries as a place of peculiar imagery. This is given by the historical moment in which the images were constructed and the functions that funerary art acquired in confrontation with current aspects of society interconnected by the mass media and digital media. The cemeteries were originated by biopolitical efforts that tries to dissociate death from society. The cities grew adapting to it. This work presents an image anachronism that observes the transit of living. The same imagery that was made to symbolize society distancing from death.

Keywords: Image; Imagery; Art; Cemeteries.

Gobernados por los muertos: consideraciones sobre el arte funerario desde la antropología de las imágenes

RESUMEN

El artículo se propone a mira los cementerios como lugares con imágenes propias del momento histórico de su construcción y las funciones que adquiere el arte funerario en comparación con aspectos actuales de la sociedad interconectados por los medios de comunicación de masas y los medios digitales. Si los cementerios son el resultado de un esfuerzo biopolítico por mantener a raya la muerte, las ciudades han crecido y se han dejado habitar por ellos. ¿Qué lecturas pueden hacerse del anacronismo de unas imágenes que asisten al tránsito de los vivos a su alrededor, habiéndose hecho distantes?

Palabras clave: Arte; Imagen; Imaginario; Cementerio.

Iconotopias da morte

Na época da “esquizofrenia” pós-moderna, que Jameson (1985, p. 18) descreveu como uma vertigem de significantes que pairam sem significados, potencializada pela “enxurrada de imagens” da era digital, a arte funerária aparece como anacronismo, no sentido da atualidade do passado-presente. Anjos e pranteadoras surgem acima dos muros erguidos para separar as cidades dos vivos e dos mortos. Suas posturas ora rígidas, ora patéticas, contrastam com a distração dos que transitam no “tempo do morto-vivo” (Han, 2018, p. 54-60). Elas surpreendem quem ainda se desvia das telas dos *smartphones* para entrevê-las pelas janelas dos ônibus quando se olha do alto e de passagem.

Reformas motivadas pela “acentuação da sensibilidade” (Corbin, 1997) e pelo temor de “contágio da morte” (Foucault, 2013, p. 23) afastaram os túmulos das igrejas e dos centros urbanos na segunda metade do século dezenove (Reis, 1991). O deslocamento dos túmulos para espaços mais afastados exigiu uma nova marcação simbólica: “aqui jaz” (Figura 1) é a fala das imagens na arte funerária que se encontra nesses locais.

Figura 1: Anjo aponta para a inscrição AQUI JAZ sobre placa de mármore, que envolve com o braço esquerdo. Cemitério da Irmandade Arcanjo São Miguel e Almas (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

Belting referia-se à pessoa morta ao afirmar que as imagens antigas “proporcionavam uma experiência da ausência” (Belting, 1991, p. 110). Porém, os gestos e posturas, ou *Pathosformeln*¹ (Didi-Huberman, 2013, p. 174) das imagens funerárias, muitas vezes alegóricas, encontradas nos cemitérios modernos, insistem em apontar para as presenças físicas dos restos mortais, para um “aqui” que produz um “agora”. Se, como afirma Belting, a ausência

¹ *Pathosformeln* (em tradução livre, “fórmulas de pathos”) é um conceito desenvolvido por Aby Warburg e retomado por Georges Didi-Huberman para designar certos gestos, expressões e posturas que se repetem em diferentes épocas e contextos culturais, ao longo da história da arte como formas condensadas de afetos e emoções intensas.

é um pré-requisito originário da imagem, ou seja, se toda imagem carrega consigo a marca de algo ou alguém que não está mais presente, essas imagens funerárias atualizam esse sentido de ausência não apenas da pessoa falecida, mas também dos vivos: dos familiares e amigos, muitas vezes fisicamente distantes por conta das transformações urbanas e sociais, e emocionalmente afastados da morte pelas práticas contemporâneas que medicalizam e isolam o morrer (Elias, 2001).

Conforme Gruzinski (2006), a colonização causou uma invasão de imagens europeias nas Américas como forma de inibir a produção local e controlar melhor as colônias. Soberano é quem dispõe sobre o imaginário. Essa paráfrase das formulações de Carl Schmitt² é o princípio de toda “iconocracia” (Mondzain, 2000, p. 59) e das guerras de imagens. O momento da construção dos cemitérios insere-se estrategicamente entre a formação de linguagens próprias na arte popular sacra, descrita por Etzel,³ e a consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1960, com as difusões radiofônicas, fonográficas e, posteriormente, televisivas. Nesse meio tempo, ocorre a invasão peculiar das imagens funerárias que, assim como as imagens sacras, também provêm de matrizes europeias. Elas povoam até hoje os campos santos das capitais brasileiras. Sua estranha presença, ou anacronismo, exige reflexão.

Se a fotografia “conduz a uma nova experiência da morte” (Belting, 1991, p. 121), então a que tipo de experiência conduzem as imagens digitais? O digital impõe alheamento ao vedar a troca de olhares. A digitalização se apresenta como uma promessa de eternizar as coisas, mas atira imagens na enxurrada onde se dispersam e somem nas nuvens. É muito fácil localizar certas imagens digitais mais evidentes, porém muitas outras ficam praticamente inacessíveis. Esse museu virtual do mundo, ou museu do mundo virtual, submete-se a uma expografia que prioriza certos documentos em detrimento dos outros. Como se comportam, nesse regime de visibilidade, as anacrônicas imagens dos cemitérios com as quais, ironicamente, devido ao crescimento das cidades, não cessamos de nos reencontrar?

As imagens religiosas encarnam um repertório barroco de emoções e afetos. Em público, no interior das igrejas, nas procissões, nos oratórios caseiros e portáteis, as imagens são cruciais na relação complexa entre as faces “santorial” e “oficial” do catolicismo (Teixeira, 2012, p. 26). Despedida, maternidade, caridade, convívio, confiança, obediência, dor, são alguns dos sentimentos que essas imagens transmitem, prescrevem e regulam. Esses posicionamentos podem ser deduzidos a partir dos títulos de Maria e dos santos mais populares, as *Pathosformeln* do catolicismo santorial. Os encontros com as imagens rompiam o cotidiano nos momentos de prece. Atualmente, devido ao predomínio dos smartphones, encontros com imagens pertencem ao cotidiano. O controle sobre as imagens também é um controle sobre as emoções e sobre processos de subjetivação. No contexto urbano e religioso brasileiro, entre

² Carl Schmitt (1888–1985), jurista, filósofo e político alemão, tornou-se conhecido por sua teoria sobre soberania e exceção. A referência à sua ideia de soberania é aqui transposta para o campo das imagens, na chave interpretativa de Marie-José Mondzain, que associa a soberania à capacidade de determinar o regime do visível e do invisível, fundamentando a “iconocracia”, o regime dos ícones (Mondzain, 2000, p. 59).

³ Ema Etzel, em *Imagens religiosas de São Paulo* (1971), documenta o surgimento e consolidação de uma iconografia sacra popular urbana no Brasil. Seu trabalho é fundamental para situar o momento histórico em que as comunidades locais desenvolveram suas próprias linguagens visuais, antes de serem absorvidas pelos meios de comunicação de massa.

o final do século XIX e meados do século XX, a complexidade social marcada pela convivência entre tradições populares e tentativas de normatização religiosa, bem como por tensões entre ruralidade e urbanização, impedia que esse controle fosse absoluto. Assim, Etzel descreve, por exemplo, nas festas do Divino, a persistência de um fundo inconsciente e pré-cristão. Na arte popular sacra se transmite, então, “contrapositionamentos” nos quais a sexualidade aflora, de modo que certas práticas religiosas do catolicismo santorial pudessem constituir heterotopias, ou, no caso dos espaços tornados heterotópicos por força de certas imagens, “iconotopias”⁴ (Foucault, 2013, p. 27).

O processo de “romanização”⁵ regulamentou o uso das imagens enquanto o Estado brasileiro se separava da Igreja. O catolicismo oficial se afastava do catolicismo santorial e entrava em declínio. Nesse momento surgia no Brasil o “sistema teológico e doutrinário do pentecostalismo” (Silva, 2012, p. 219) que, ao longo do século vinte, expandiu-se e diversificou-se. Enquanto isso, as cidades cresciam exponencialmente devido ao êxodo rural, as novas práticas funerárias se consolidavam com a realização dos funerais em lugares afastados e as imagens funerárias espalharam-se pelos cemitérios, então ainda relativamente distantes. Assim como as imagens religiosas, elas seguem matrizes europeias ou foram elas mesmas produzidas por escultores europeus, de acordo com Borges (2017, p. 37). E, assim como a arte popular sacra nos cemitérios brasileiros as imagens adquirem outros sentidos, passam a pertencer a um outro regime de visibilidade, uma outra vida, um *Nachleben*,⁶ vida póstuma ou “sobrevivência” no sentido de Tylor. Didi-Huberman entende que a noção difusionista de sobrevivência integra a “base teórica” da formulação de Warburg (Didi-Huberman, 2013, p. 65).

Porto Alegre é um caso exemplar. Nomeado presidente da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul após sufocar a Revolução Farroupilha, Luís Alves de Lima e Silva, então Barão de Caxias e, posteriormente, único Duque da aristocracia imperial brasileira, determinou a construção do mais antigo cemitério da cidade durante o mandato iniciado em 1846. A três quilômetros do Hospital da Santa Casa, no centro, o cemitério erguido em 1850 foi o primeiro do complexo de cemitérios que se formaria no bairro do Alto da Azenha. A decisão de Caxias teria sido motivada pela erosão do antigo local de inumação, localizado em declive, de modo que, com o excesso de corpos resultante da guerra contra os farrapos, era comum que cães transitassem entre os restos mortais pelas ruas e crianças brincassem de fantasmas nas redondezas. A anedota sugere um colapso simbólico das fronteiras entre os vivos e os

⁴ A ideia de *iconotopia* surgiu no contexto das discussões realizadas durante as leituras do curso de pós-graduação “O Corpo, a Lacuna, o Traço: Memória, Representação, Presença e Ausência dos Mortos nos Espaços Coletivos” (FLS5287-1), oferecido pelo Departamento de Antropologia da USP, em 2019. No artigo de Ferreira (2019), o autor explica que a aplicação do termo deriva da articulação entre o conceito de “heterotopia”, de Foucault, e a noção de “lugar das imagens”, de Belting, resultando assim na ideia de *iconotopia*, entendida como uma heterotopia produzida por imagens.

⁵ A “romanização” foi um processo de centralização doutrinária e disciplinar da Igreja Católica, impulsionado pelo Vaticano a partir do século XIX, com o objetivo de reforçar a autoridade da cúria romana e uniformizar práticas religiosas em todo o mundo. No Brasil, esse processo resultou na repressão de expressões do catolicismo popular (ou “santorial”) e na tentativa de alinhamento às normas litúrgicas e devocionais europeias (Teixeira, 2012, p. 27).

⁶ *Nachleben* (em alemão, “vida posterior” ou “vida após a morte”) é um conceito desenvolvido por Aby Warburg para indicar a permanência e reatualização de formas visuais do passado, formas anacrônicas que se atualizam em contextos históricos distintos. Didi-Huberman (2013) destaca que essa noção dialoga com a perspectiva difusionista de Edward B. Tylor, para quem certos traços culturais sobrevivem mesmo fora de seus contextos de origem.

mortos, entre o sagrado e o profano, uma situação que se aproxima do que René Girard (1990) acaba chamando de “crise sacrificial”, sendo esta considerada o momento em que os mecanismos sociais de contenção da violência (como os ritos funerários e religiosos) falham, gerando desordem coletiva. A construção do novo cemitério, mais afastado do centro, surge como tentativa de restaurar a ordem por meio de uma reorganização espacial e simbólica da morte. A narrativa evoca, ainda, a tragédia de Antígona, quando o adivinho Tirésias alerta Creonte: “Altars e lares andam conspurcados por laivos de carne que arrancaram cães e aves ao cadáver desse filho de Édipo” (Almeida & Vieira, 2017, p. 79-80).

Embora as tragédias gregas sejam pródigas em exemplos de crise sacrificial, justamente em *Antígona* (Sófocles, 442 a.C.) a comunidade se convence de que a causa da crise é a proibição do cuidado com o corpo de um morto, com o agravante de seu oposto simétrico na condição da protagonista, emparedada no interior de uma gruta como pena por ter orado diante do irmão:

*lançaste lá embaixo um ser de aqui de cima
impiedosamente dando a um vivo um túmulo,
enquanto reténs, negando-o aos deuses íferos,
insepulto e sem exéquias, um cadáver (Almeida & Vieira, 2017, p. 79-80).*

O século dezenove apresenta a notável reunião de positivismo e espiritismo. A descoberta do eletromagnetismo e as tecnologias do telégrafo e da fotografia proporcionam uma base científica para a hipótese da comunicação com os mortos. Marcas desta mentalidade estão presentes na capital gaúcha, como se vê pela citação de Auguste Comte no pórtico do Templo Positivista, localizado a meio caminho entre o centro e o Alto da Azenha, no caminho para os cemitérios: “os vivos são sempre e cada vez mais governados necessariamente pelos mortos”. A frase também decora o túmulo do jornalista e político Júlio Prates de Castilhos (1860-1903), “Patriarca do Rio Grande do Sul” (Figura 8).

Ao contrário de muitas imagens religiosas, as esculturas funerárias não são pintadas. A mera localização ao relento não explica definitivamente o fato. Imagens religiosas situadas em nichos ou mesmo cabines protegidas por vidros são comuns no Brasil. Soluções semelhantes poderiam ter sido adotadas nos cemitérios com mais frequência (figura 2).

Figura 2: Postura orante, cemitério São José I (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

As cores das figuras santas transmitem vivacidade emocional. As esculturas funerárias foram produzidas como contraponto a essa vivacidade, então associada a uma cultura visual questionada pelo positivismo, pelo pentecostalismo e pela romanização. Era preciso que essas imagens fossem rígidas, solenes e clássicas. Mármore e metais sem pintura vinculam-se à visualidade produzida no Renascimento, que criou a falsa impressão de que a escultura antiga não era pintada. Esculturas e relevos sem pintura remetem à definição convencional de arte clássica: dirigem-se à eternidade. A morte é uma “separação temporária da alma e do corpo” segundo a “cosmovisão religiosa” do cristianismo (Godelier, 2017, p. 19). As imagens funerárias não representam o sagrado, velam pela sacralidade dos restos mortais, que esperam o “momento da ressurreição” (Martins, 2015, p. 155). A beleza inconsútil a que aspira a pureza dos materiais, ironicamente tingida pela intempérie (Figuras 2 e 3), remete a uma consciência moderna a respeito da impossibilidade de manifestações do eterno na vida mundana.

Figura 3: Lamentação pensativa (mão segurando o rosto) cemitério da Irmandade do Arcanjo São Miguel e Almas (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

Figura 4: Lamentação (mão sobre o rosto), cemitério da Irmandade do Arcanjo São Miguel e Almas (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

O “sistema social burguês” precisou libertar os corpos da “antiga hierarquia social” para fazer do retrato o seu meio (Belting, 1991, p. 69). Essa arte funerária burguesa dá conta do desencantamento do mundo. Por isso ela se opõe à imagem popular sacra, associada a um mundo mágico que, nesse momento, renega-se. Tradicionalmente, as imagens produzem um “corpo simbólico que porta signos sociais do corpo vivo” (Belting, 1991, p. 91). Uma concepção moderna e burguesa de imagem, o retrato, credita ao indivíduo os seus signos sociais, reduz a imagem ao corpo físico e torna-se o principal vetor do regime de visibilidade que impõe a face como modo de identificação nos documentos oficiais e nas interações sociais. Vivemos o ápice desse regime na “pressão por transparência” (Han, 2018, p. 73) imposta pela mídia digital.

As figuras orantes e lamentosas que encontramos certificam-se de que, junto com os restos mortais, foram-se também os papéis sociais, os gestos, os valores e todos os componentes que se aglutinavam para formar a pessoa. Em outras culturas, inclusive cristãs e ocidentais, esses elementos sobreviviam e embora a imagem tornasse visível uma ausência, ela assinalava a permanência deles em meio à comunidade que se formava em torno daquela imagem e daquela ausência. A sociedade burguesa moderna vincula a imagem ao indivíduo para constituir o retrato, o documento de identificação e o perfil digital. Ela enfrenta na morte a dispersão dos seus próprios valores. Por isso mesmo essa sociedade afasta-se dos mortos e da própria morte, diferentemente de todas as outras. Segundo Godelier (2017), enquanto é “invariante” a concepção de que o nascimento ocorre por meio da interferência de outros fatores além da fecundação, sendo a morte invariavelmente definida pela dissociação dos componentes aglutinados no momento do nascimento, a sociedade moderna também se distingue por negar essa interferência, ao atribuir o nascimento exclusivamente à fecundação. A crença na comunicação com os mortos e os apliques com fotografias sobre as lápides (Figura 5) comprovam o posicionamento biopolítico de acordo com o qual os signos sociais vinculam-se aos indivíduos e não pertencem mais à comunidade.

Figura 5: Lápide com estatueta e fotografias no Memorial Martim Lutero I. Cemitério da Santa Casa (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

Figura 6: Pranteadora com braços cruzados à frente do peito, a mão esquerda sustentando o braço direito, que guarda junto ao lado esquerdo do peito um livro intitulado VIRTVS. Cemitério da Santa Casa (Porto Alegre, RS).



Fonte: Fotografia de Laila Funck Batista (2019).⁷

Por isso lamentam as figuras da arte funerária nos cemitérios brasileiros: não pela ausência das pessoas físicas, mas pela debilidade dos signos sociais entre os vivos, em contraste com outros tempos e outras culturas dos quais o imaginário ainda transmite uma memória e produz imagens sobreviventes.

A cultura visual da arte funerária foi criada por artistas europeus identificados com o simbolismo. Com isso, afasta-se do barroco brasileiro, por sua vez associado ao catolicismo santorial, cujas práticas reforçam o sentido comunitário dos posicionamentos oficiais e signos sociais. A pintura de Puvis de Chavannes (1824-1898) foi seminal para o simbolismo. Em

⁷ Autoria fotográfica de Laila Funck Batista, aluna do Bacharelado em História da Arte do Instituto de Artes/IA da Universidade Federal do Rio Grande de Sul/UFRGS. Porto Alegre/RS.

suas figuras estáticas, ressurge a figuração rígida afastada pela arte clássica. Seja na forma da leveza e graça, seja em meio aos êxtases e paixões, os modelos acadêmicos e eclesiásticos prescreviam o movimento e a emoção. Figuras femininas absortas ou alheadas podem ser vistas em Manet (1832-1883), Gauguin (1848-1903), Moreau (1826-1998), Redon (1840-1916), Klimt (1868-1918), Modigliani (1884-1920) e outros, mas têm Puvis como precursor. Elas são as matrizes das figuras femininas que povoam os cemitérios brasileiros. Amadeo Zani (1869-1944) e Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948) em São Paulo, Jacob Aloys Friedrichs (1868-1950), Alfred Adloff (1874-1948), João Vicente Friedrichs (1880-1962) e André Arjonas (1885-1970), em Porto Alegre, são alguns dos escultores que disseminaram pelos cemitérios brasileiros essas *Pathosformeln* do desencanto.

A célebre *Musa impassível*, criada por Victor Brecheret para o túmulo da poetisa Francisca Júlia (1871-1920), a partir de um dos seus poemas, é mais uma entre essas ninfas enlutadas, chancelada pelo prestígio do artista em incursão pela arte funerária.

Figura 7: Musa impassível, Victor Brecheret, 1922.



Fonte: Acervo Pinacoteca de São Paulo, nº inventário: PINA08742. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=19079&ns=201000&lang=BR&c=escultura&IPR=7601>.

Autor dos monumentos paulistanos às Bandeiras e ao Duque de Caxias, Brecheret compreendeu as potencialidades da figuração rígida a serviço da “identificação afetiva” (Löwy, 2005, p. 70) com figuras heroicas. Sua *Musa*, porém, embora busque a impassibilidade referida nas demais imagens, flana pela dimensão etérea, conforme se vê pelo tecido esvoaçante que lhe revela as formas do corpo, não mencionado em nenhum dos dois sonetos que receberam esse título. Em meio às pranteadoras com suas lamentações solenes, ela destoa pelo excesso e pela incompreensão acerca do lamento. O nome de Brecheret, porém, encobre o de Zani e dos outros artistas que compreenderam melhor a iconotopia dos cemitérios. A arte funerária herda o apreço clássico pela pureza do material e evita a cor para se afastar da vivacidade emocional barroca. Mas também evita o movimento e repõe a figuração rígida. Brecheret tenta reproduzir a visão celestial evocada pela poetisa que idealmente lhe seria dada no pós-vida. Não há nela a despedida solene das pranteadoras, mas idealização e encantamento.

Ninfas em luto lamentam pelo desencantamento do mundo. O repertório de gestos, afetos e emoções que elas transmitem se opõe ao da imagem sacra. Embora o cemitério seja o “mais evidente exemplo da heterotopia” (Foucault, 2013, p. 23), os cemitérios brasileiros são ainda mais heterotópicos por exercerem contra posicionamentos com imagens, iconotopias que contrapõem ao mundo mágico do catolicismo, um secularismo individualista. A mão erguida para o céu, com os olhos fixos no alto (Figura 2), anseia por um “substituto tecnológico do Céu cristão” (Belting, 1991, p. 121) que os meios de comunicação de massa e a revolução digital já proporcionam.

Certos elementos se repetem na arte cemiterial, compondo uma espécie de repertório visual padronizado: flores e tochas caídas atestam a mortalidade dos vínculos sociais, não apenas das aglutinações momentâneas de vínculos entre indivíduos. O pesar desvanecido (Figura 4) ou a postura ereta e resiliente, porém pesarosa e reflexiva, (Figura 6) não se ressentem da falta da pessoa, mas da inexistência da comunidade que era capaz de constituir vínculos que perpassam as pessoas e não morrem com elas.

Heterocronias: da presença dos mortos e do gênero lapidário

A evocação de imagens no cemitério indica a presença do problema da morte na vida dos “vivos”. A que se destinam os cemitérios? Eles são um lugar de esquecimento ou lugar de lembrança? Nos séculos XII e XIII muitos debates sobre a finalidade do cemitério foram realizados entre teólogos e juristas para definir tanto o estabelecimento dos cemitérios em sua dimensão física, quanto a espacialização do sagrado (Lauwers, 2015, p. 24-25). O cemitério tem certamente uma dimensão anacrônica que não se atualiza. Sua terra parada não se transforma em terra produtiva e não pode abrigar os vivos. Segundo Lauwers, supracitando Cursente, no século XII, São Bertrando de Cominges “foi violentamente atacado por um homem que desejava edificar sua morada no cemitério de Saint-Gaudens: ‘Aqui, são as casas dos mortos, não as dos vivos, que devem ser edificadas’” (Lauwers, 2015, p. 323). Aliás, o espaço consagrado aos mortos fica estritamente reservado a estes a partir do século XIII, com a proibição das autoridades eclesiásticas de construções e habitações das casas dos vivos, com ordens

expressas para que as casas que estivessem construídas fossem imediatamente demolidas. O autor explicita essa condenação do uso do espaço e a imposição da nova regra por meio dos documentos dos estatutos sinodais da época nos quais clérigos discutem articulando os princípios jurídicos com a dimensão teológica dos cânones sagrados, de tal forma que: “Para justificar essas proibições, invoca-se também, transformando pouco a pouco, a antiga máxima jurídica: ‘o que adere ao sagrado ou ao religioso é sagrado e religioso’, e até ‘o que adere aos lugares religiosos é religioso’” (Lauwers, 2015, p. 325-326).

Pensando no cemitério como espaço social de mediação simbólica entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o túmulo parece indicar a lacuna de uma passagem, um buraco incontornável no qual corpos são depositados e depois de algum tempo não mais lembrados. Tudo em certo tempo se transforma em pequenos vestígios e indicativos de uma vida particular que se foi e doravante dependeria de uma relação de continuidade da qual somente a memória do morto, afetiva ou não, daria conta. É, pois, esta disposição dos vivos que garantiria uma espécie de “sobrevida” ao ser desaparecido, preenchendo simbolicamente a lacuna que irrompe no vazio da vida, como que compensando na via da *sensibilia* a recorrente fórmula relativa àquele que “não está mais entre nós”. Seja como for, em sua dimensão simbólica, o cemitério consolida o espaço dos vivos de modo a converter em enigma o problema incontornável da morte.

A propósito, Jean Ziegler, em um estudo sobre a sociologia da morte, realizou uma pesquisa comparativa no Brasil em diálogo com Roger Bastide. Neste estudo, o autor traça: “relações entre o projeto econômico e social do capitalismo mercantil e as imagens da morte que ele produz”, uma “tanatopraxis das sociedades capitalistas mercantis do Ocidente” (Ziegler, 1977). Segundo Ziegler, toda tanatopraxis da sociedade mercantil busca privar o homem da consciência da finitude e da própria experiência da morte, a qual certamente colide com a predeterminação ideológica de projeto de vida do homem que produz a mercadoria e é ao mesmo tempo a própria mercadoria. A morte então assume o lugar de um acontecimento-obstáculo para a sociedade mercantil que, por sua vez, cria estrategicamente sistemas de isolamento, os quais agem em conjunto, tecendo diversas redes de significados para que a “máquina social” possa continuar produtiva.

Se assumirmos mesmo com todas as consequências esta análise, justamente a arte tumular com suas inscrições lapidárias, busca resolver o problema que a morte evidencia: o escancaramento da materialidade do corpo, já que é nisso mesmo que a morte retorna para vida e pontua nela uma relação de intensidade. Pois esse corpo morto é aquele que não mais produz; que segue para o nada social. A putrefação do corpo é objeto de repulsa pela cultura que trata de empreender formas de lidar com o aspecto aterrorizante da morte.

O pensamento de Didi-Huberman se propõe a considerar a produção das imagens em seus dispositivos culturais para pensar a relação entre imagem e real. Para ele:

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações (Didi-Huberman, 2012, p. 210).

Podemos compreender melhor então um contexto no qual a ala dos positivistas no cemitério de Porto Alegre foi estabelecida: “você não morrerá nunca”, em latim, embaixo de um altar esculpido aos moldes gregos para homenagear um grande jurista⁸ “amigo de Getúlio”.⁹ Prova de que vínculos sociais se transformaram em vínculos espaciais no cemitério. Não surpreende o caráter exuberante da morte quando pensamos com Bataille (2014, 2021) para o qual a morte é a forma mais definitiva, mais soberana do dispêndio. Então, a rica arte tumular esmerada em seus detalhes tão exultantes quanto dispendiosos é a prova material da reprodução do excesso dispendioso da morte, ao menos de sua soberania. No caso dos positivistas, há por certo que enaltecer a vida gloriosa em oposição à finitude bruta, conforme inscrições tumulares do tipo “você não morrerá nunca”, “vida reta e livre de vícios”, “é doce e adequado morrer pela pátria” e “regressa ao teu lugar”, sempre em latim, como se esta língua morta erudita, consagrada pela literatura, desse ao túmulo a mesma dignidade e o mesmo estatuto atemporal. Não morrerá nunca o morto ali enterrado se o discurso puder incorporá-lo às disposições linguageiras que o perpetuam no gênero lapidário. Aqui, os mortos silenciados no tempo e pelo tempo podem continuar falando pela linguagem recorrente dos túmulos. A morte então se torna apenas um mote para que os vivos se perpetuem, mesmo após sua ocorrência, valendo-se de seu projeto progressista, de modo a não deixar de fora nem mesmo os que perecem.

A ordem positivista nesse sentido não apenas tolera, neutraliza, anula a desordem da morte, mas a trabalha a seu favor, rearticulando os elementos a ela ligados, como o fatídico, o sinistro e o trágico, em um devir de permanência. A arte tumular realizada nos túmulos dos positivistas parece querer suplantar o problema do obstáculo da morte a fim de que o projeto político não se finde ou não se apague diante da morte. Governados pelos mortos, pelas experiências que estes tiveram em vida, pelo legado que eles deixaram, a política é feita no tempo presente e pensada para o progresso futuro, por isso a pátria chora a perda de um filho dedicado à sua “ordem e progresso”; estamos falando do túmulo de Júlio Prates de Castilhos, “Patriarca”. Segundo a literatura corrente, ocorre uma junção entre o apogeu da arte funerária em Porto Alegre e o apogeu do governo positivista figurado em Júlio de Castilhos, cujo culto cívico se dava pelo espraiamento do poder econômico naquele período e pelo financiamento do estado na construção de monumentos, mausoléus e sepulturas de pessoas importantes para a manutenção e perpetuamento da própria política positivista.

Sobre este aspecto, o governo dos vivos pelos mortos nos coloca diante do tempo contínuo, perene, que se constitui como força homogênea atuante na vida dos vivos, completamente permeada por forças heterogêneas que fragmentam e atravessam a experiência

⁸ Trata-se do túmulo de Maurício Cardoso (1888-1938) - Mausoléu 118, 1º quadro (direita), escultor Caringi, que será analisado no decorrer do texto.

⁹ É importante dizer que o contato com o Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre foi feito através de uma visita guiada organizada pela Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais- ABEC por ocasião do IX ENCONTRO ABEC: Cemitérios: gestão, culturas e religiosidades, realizado entre os dias 24 e 27 de julho na cidade de Porto Alegre, no qual tive o imenso prazer de participar apresentando um pouco dos desdobramentos da minha pesquisa do mestrado. Nesta oportunidade pudemos contar com Vêra Lucia Maciel Barroso (CHC Santa Casa) e Luiza Fabiana Neitzke de Carvalho, professora da UFPel como guias. “Amigo de Getúlio” foi uma fala espirituosa durante a visita, que me fez despertar para o vínculo afetivo das relações que estão além do institucionalmente dado.

do ser no mundo. Portanto, a circulação do tempo neste caso condensa uma força contínua que se estabelece na relação de contiguidade entre o estático e o dinâmico do movimento heterogêneo da vida e do movimento homogêneo da cultura. Assim, o cemitério se insere não apenas no mundo das heterotopias, nas quais tempo e espaço incompatíveis se conectam como também são heterocronias. Vejamos as considerações de Foucault que instigaram esta construção de pensamento: “Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares de tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias. Sem dúvida, o cemitério é o lugar de um tempo que não escoia mais” (Foucault, 2013, p. 25).

Assim, para Foucault “há heterotopias que são ligadas ao tempo”: congelar o tempo, a memória, a latência da vida em um espaço excepcional, presentificando todas as épocas e experiências num *locus* fixo parece ser o empreendimento mais patente do cemitério. Tal empreendimento, certamente, não poderia se fazer sem um culto à catedral da memória erguida pela cultura. Como se sabe, os monumentos são erigidos para serem vistos, para atraírem atenção, que eles servem para lembrar o “inesquecível fulano”. Porém, é preciso ainda pensar o que eles querem representar. Em uma paisagem cemiterial os monumentos parecem querer expressar objetivamente um sentimento vivo: a invocação da perpetuidade da pessoa morta, de suas lembranças, de sua vida em estado pleno. Voltando à análise sobre a ala dos positivistas do cemitério Santa Casa de Porto Alegre, fotografamos meio “às cegas” para só depois pensar numa composição. Poderíamos acrescentar aqui o nosso estranhamento diante da visualidade das representações do poder positivista na política brasileira e rio-grandense do sul. Não que não soubéssemos, mas, as lembranças deste poder estavam meio apagadas e aos poucos foram sendo absolutamente reavivadas em nossa cabeça.

Difícil não dizer que as mensagens de cunho patriótico não ressoavam com certa atualidade. O que nos fez pensar em sua força anacrônica, as quais se tornam cada vez mais a expressão do que se estrutura como atual em nosso país. Além dos “vivos serem governados para sempre pelos mortos”, ainda temos os dizeres tumulares impressos no túmulo de Maurício Cardoso (1877-1938), figura conhecida (professor universitário e advogado). Como político, chegou a ocupar interinamente o cargo de interventor federal 1937, período do Estado Novo no Rio Grande do Sul.¹⁰ Deve-se levar em conta que na noção de presença permanente do morto o sentido do sagrado, qual seja, o de ressaltar a distinção de um corpo atuante, como uma lembrança inalterável. Este movimento heterocrônico fixa o sentido em uma temporalidade que pode ser ativada a cada momento ou não, sem que com isso o monumento perca a sua importância lacunar.

É preciso recorrer, em tempo, à escritura lapidar de Maurício Cardoso: “NÃO MORRESTE, TEU ESPÍRITO PERMANECERÁ SEMPRE PARA TODOS CÉLEBRE/CELEBRADO NA PÁTRIA E BEM AVENTURADO EM DEUS”¹¹ (Figura 6). Seguramente, a reversão da ausência do corpo em

¹⁰ Para maiores informações sobre esta conhecida figura consultar o site: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/mauricio_cardoso

¹¹ “NON OBIISTI OMNIS TUA SEMPER MENS REMANEBIT IN PATRIA CELEBRATA INQUE BEATA DEO”. Tradução feita por Thissiane Fioreto, professora adjunta de Língua e Literatura Latina e Filologia da FACLE/UFGD - Dourados/MS, a quem agradecemos vivamente.

presença evocada em índice tumular, ou seja, do morto que não morre *in memoriam*, já que sua *anima* habita a lápide em signo, mostra-se inscrita no mundo dos vivos, sendo ao mesmo tempo acolhida no mundo dos bem-aventurados, cujo acesso não é dado a qualquer pessoa. Somente para aqueles que tiveram uma vida pautada por adesão ao credo de tal maneira que seja, no limite, bem-amado e reconhecido pelos homens e por Deus.

Figura 8: Mulher, segurando a bandeira do Brasil, representa a República brasileira em luto. No topo, uma águia de asas abertas simboliza a liderança do político Júlio de Castilhos. Em destaque, a frase "os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos". Cemitério da Santa Casa (Porto Alegre, RS)



Fonte: Fotografia de Mariana Vieira e José Bento Machado Ferreira (2019).

Há que se destacar que "a imortalidade é percebida como conservação da memória do líder morto, símbolo e modelo para as gerações futuras" (Meneghel *et al.*, 2003, p. 692). Eis um apontamento que reforça para nós a importância do olhar antropológico, de modo a não perder de vista as relações pessoais e coletivas nesse âmbito da imagem, justamente em que importa pensar a presença dos mortos nos gêneros lapidários. A corporalização da morte nas imagens, nas inscrições tumulares, desempenha um papel simbólico fundamental no processo pelo qual o homem em suas representações demonstra o caráter ativo da morte, no sentido de que a cultura da morte se produz de modo a preencher as lacunas de seu significado como resposta. Enquanto os homens inscrevem nos túmulos a memória de seus mortos, também se inscrevem ao mesmo tempo como testemunhas de um reconhecimento, que é o de sua presença no mundo e da vida mesma.

Conclusão

A ordem positivista nega os mitos e a metafísica em nome da ciência, mas acata o espiritismo. A combinação notável sobrevive nas esculturas femininas orantes e pranteadoras que povoam os cemitérios com as *Pathosformeln* do desencantamento. Esculturas femininas orantes e pranteadoras, comuns nos cemitérios brasileiros, expressam gestos de dor, luto e resignação que encarnam afetos simbólicos próprios do fim do século XIX.

Produzidas por escultores influenciados pelo simbolismo europeu do final do século XIX, essas imagens funerárias no Brasil evocam um repertório visual que remonta, por sua vez, à tradição dos ícones bizantinos, cuja rigidez formal deriva da arte oriental. Essas esculturas apresentam imagens recriadas no Brasil por escultores inspirados pelo simbolismo europeu do final do século XIX. Nessas esculturas, reconhecem-se *Pathosformeln* do desencantamento moderno: expressões de dor contida, melancolia e reverência. A demarcação do local físico de deposição dos restos mortais de indivíduos e famílias também assinala o afastamento da comunidade, que convive menos com os túmulos, desde que eles passaram a habitar os cemitérios construídos em lugares afastados. O “aqui-e-agora” do lugar está diretamente ligado à forma física das imagens. O advento da “reprodutibilidade técnica” no século XX transforma as relações entre imagem e lugar. Com a “perda da aura”, conforme Benjamin denomina o caráter único da imagem física, fotografias e filmes estão em toda parte e em nenhuma parte (Benjamin, 2013, p. 15). A constituição de um espaço virtual, o “ciberespaço”, amplifica a reprodutibilidade técnica. Nele, segundo Belting, “substituímos o lugar das imagens por imagens do lugar” (1991, p. 40). A alteridade entre o ciberespaço e os lugares tradicionais das imagens é tal que Belting utiliza, para caracterizá-la, a noção foucaultiana de “heterotopia”.

A conexão entre certas esculturas funerárias e os lugares onde estão torna-as contra-exemplos importantes da iconicidade digital. Embora essas esculturas sejam muitas vezes reproduzidas de cemitério em cemitério, não as imaginamos deslocadas desse contexto. A vida dessas imagens, isto é, os vínculos que as pessoas criam em torno delas e a partir delas, está diretamente ligada aos locais que elas demarcam. Se elas fossem removidas dos cemitérios para outros lugares, como um museu, por exemplo, seriam desprovidas dessa vida politicamente qualificada. Não morreriam, mas seriam condenadas a uma espécie de “vida nua” das imagens, conforme formulação de Agamben e por oposição a uma “vida de relação” (2007, p. 167). Elas conectam os restos mortais invisíveis aos visitantes, assim como as imagens religiosas conectam os fiéis aos espíritos das pessoas santas.

Toda relação com imagens pressupõe animação e, uma vez que a animação conecta imagens físicas e mentais, toda animação envolve intermedialidades. Embora o espaço virtual esteja repleto de intermedialidades, o analógico rasga-o, explicita a pressão por transparência, assim como os apliques das colagens cubistas rompiam a representação naturalista. Assim, apesar das frequentes manifestações do analógico no digital, o objetivo do digital é indexar, esquadrihar, absorver e assimilar tudo o que ainda for analógico. Nos altares espontâneos que se formam em lugares públicos, assim como nos lugares tradicionais das imagens de culto, é comum encontrar sobreposições de imagens provenientes de diversos meios. Não estamos

diante do meio quando estamos diante da imagem. Porém, quando ocorre sobreposição, ou intermedialidade, explicita-se o meio, que de outro modo se elide.

Os cemitérios são lugares ricos da intermedialidade praticada espontaneamente pelas pessoas, apesar de disposições institucionais para disciplinar e conter essas práticas, como no túmulo de Domitila de Castro Canto e Melo, a Marquesa de Santos, no Cemitério da Consolação em São Paulo. Em Porto Alegre (Figura 5), observamos a contiguidade entre fotografias e uma estatueta de Nossa Senhora no cemitério luterano. A figura de Maria com uma coroa observada por uma criança orante identifica Nossa Senhora de Caravaggio. A imagem da visionária Joaneta recebendo a aparição foi trazida para o Brasil no século XVIII, mas a imagem mais difundida no Rio Grande do Sul, onde esse culto acena ritualmente aos luteranos em nome da unidade da fé, foi esculpida por Pietro Stangherlin, em 1885. Essa é a matriz daquela que aparece no cemitério em meio às fotografias. Curiosamente, o meio moderno, a fotografia, está incrustado na lápide, enquanto o meio tradicional, a imagem religiosa, insinua-se, penetra furtivamente, em meio às imagens memoriais. Além disso, assim como as imagens de Nossa Senhora de Fátima (muitas vezes acompanhada da fotografia das crianças visionárias), mais populares em outras regiões brasileiras, a estatueta apresenta, ela mesma, uma intermedialidade, uma vez que ela não representa a santa como as outras, mas a aparição na visão de Joaneta.

Constitutivas dos vínculos interpessoais, legitimadoras de interações sociais e subjetividades, as imagens são motivos de disputas, mas a sua circulação e as práticas icônicas são dificilmente controladas. Até mesmo ali onde elas foram destruídas por disposições iconoclastas, intensificaram-se as imagens mentais dos sonhos e memórias.

Figura 9: Imagens católicas e afrobrasileiras depositadas em nichos do cemitério desativado da Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar e Santa Luzia (Salvador BA)



Fonte: Fotografia de José Bento Machado Ferreira (2014).

Em Salvador, na Igreja do Santíssimo Sacramento do Pilar e Santa Luzia, preserva-se o antigo cemitério, desativado. O espaço ao lado da igreja não se confunde com ela senão por uma passagem estreita e pouco utilizada. Os nichos vazios anacronicamente prestam

testemunho do tempo em que os túmulos ficavam perto das pessoas e da sua remoção. Nesses nichos, observamos uma prática notável. Estatuetas de devoção privada não apenas cristãs, mas também afro-brasileiras (Figura 9) estavam ali dispostas, sugerindo uma prática silenciosa, porém significativa. Assim como a Nossa Senhora no cemitério luterano, a presença dessas estatuetas no cemitério desativado é furtiva, porém tolerada. Observando com cuidado, era possível perceber que todas elas possuíam pequenas danificações. Estavam quebradas.

O cemitério desativado da Igreja do Pilar em Salvador tornou-se um cemitério de imagens. Reativou-se por uma prática icônica típica do catolicismo santorial, perceptível tanto na capital baiana quanto na capital gaúcha. Os portadores dessas imagens decidiram se desfazer delas por causa das danificações, mas a forma do descarte não poderia ser a de uma coisa qualquer. Nenhum desencantamento do mundo parece forte o bastante para fazer com que o cadáver seja descartado como uma coisa qualquer. As imagens danificadas depositadas no cemitério desativado atestam uma prática análoga. Tanto os seus portadores quanto os responsáveis pelo espaço tiveram certo pudor de destruir as imagens danificadas, quaisquer que fossem as motivações para descartá-las. É comum observar locais onde imagens católicas e afro-brasileiras são quebradas e descartadas por incentivo de posicionamentos iconoclastas neopentecostais. Nesses locais ocorre também um pudor de descartar imagens como coisas quaisquer, mas não o de destruí-las. Esse mesmo pudor, porém, não se aplica de forma homogênea. Em espaços marcados por práticas iconoclastas de matriz neopentecostal, imagens católicas e afro-brasileiras também são quebradas e descartadas. Nesses casos, o ato de destruir parece autorizado pela doutrina neopentecostal; mas mesmo aí, observa-se frequentemente um escrúpulo em tratar os restos como lixo comum, ordinário. Desse modo, a persistência simbólica dessas imagens (mesmo quebradas, rejeitadas, descartadas) revelam a força residual do sagrado na cultura material.

As figuras 5 e 9 apresentam situações análogas observadas em espaços muito diferentes. Ambas comprovam os limites do desencantamento e a sobrevivência das práticas icônicas, apesar do afastamento da morte. As relações entre a imagem e a morte são vivas, no sentido de que produzem vínculos e sentidos para a comunidade que se forma ao redor delas, como em todo rito funerário. Enquanto a morte fizer um tal sentido para as pessoas, seja na forma desencantada das despedidas das pranteadoras ou nas práticas icônicas espontâneas, o regime de visibilidade que governa a vida será menos absoluto, mais poroso, mais permeável a diversidades e contestações. Se, para a razão filosófica, a morte dispõe todas as coisas em perspectiva, a partir da antropologia das imagens é possível afirmar que a morte ainda resiste à digitalização do mundo da vida, onde estamos sempre diante do mesmo e preservados da negatividade do outro em bolhas de positividade. Uma negatividade produtora de vínculos, disparadora de práticas icônicas, formas de vida e subjetividades para além dos sujeitos, a morte constitui lugares de imagens que se contrapõem ao controle total e à pulverização dos significados promovidos pelo enxame nas infovias.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Homo sacer*. Editora da UFMG.
- Almeida, G de & Vieira, T. (2017). *Três tragédias gregas*. Perspectiva.
- Bataille, G. (2014). *A parte maldita: Precedida de a noção de dispêndio* (P. Neves, Trad.). Autêntica.
- Bataille, G. (2021). *O erotismo* (H. C. L. Araújo, Trad.). Ubu.
- Belting, H. (1991). *An anthropology of images*. Princeton University Press.
- Benjamin, W. (2013). *A obra de arte*. Contraponto.
- Borges, M. E. (2017). *A arte funerária no Brasil (1890-1930)*. Editora da UFG.
- Corbin, A. (1997). *Le miasme et la jonquille*. Flammarion.
- Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós. Escola de Belas Artes*, 2(4), 206-219.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.
- Elias, N. (2001). *A solidão dos moribundos: Seguido de Envelhecer e morrer*. Zahar.
- Etzel, E. (1971). *Imagens religiosas de São Paulo*. Melhoramentos.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico e as heterotopias*. N-1.
- Girard, R. (1990). *A violência e o sagrado*. Paz & Terra.
- Godelier, M. (org.). (2017). *Sobre a morte*. Edições Sesc.
- Gruzinski, S. (2006). *A guerra das imagens*. Companhia das Letras.
- Han, B-C. (2018). *No enxame*. Vozes.
- Jameson, F. (1985). Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*, 2(12). <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-12/#58d4c67555e3e>
- Lauwers, M. (2015). *O nascimento do cemitério: lugares sagrados e terra dos mortos no Ocidente medieval*. Editora da Unicamp.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Boitempo.
- Martins, J de S. (2015). Tempo e espaço nos ritos funerários da roça. In J. de S. Martins. *Linchamentos: A justiça popular no Brasil* (pp. 151-163). Contexto.

Meneghel, S N.; Abbeg, C. & Bastos, R. (2003, maio a agosto). Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos: Um estudo sobre desigualdades no morrer. *Revista História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, 10(2), 683-702.

Mondzain, M-J. (2000). Iconic spaces and the rule of lands. *Hypathia*, 15(4), 58-76.

Reis, J. J. (1991). *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. Companhia das Letras.

Silva, V. G. (2012). Concepções religiosas afro-brasileiras e neopentecostais. In J. B. B. Pereira (Org.). *Religiosidade no Brasil* (pp. 219-256). Edusp.

Teixeira, F. (2012). Faces do catolicismo brasileiro. In J. B. B. Pereira (Org.). *Religiosidade no Brasil* (pp. 23-36). Edusp.

Ziegler, J. (1977). *Os vivos e a morte: Uma "sociologia da morte" no Ocidente e na diáspora africana no Brasil, e seus mecanismos culturais*. Zahar Editores.

Submetido em 17 de julho de 2024

Aprovado em 18 de maio de 2025

