

Drama: cenas bíblicas nas necrópoles

HENRIQUE SÉRGIO DE ARAÚJO BATISTA

Doutor (UFRJ)

Para o escritor argentino Alberto Manguel “*uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local para representação*” (MANGUEL, 2001:291). Nesse sentido, as necrópoles são grandes palcos onde, em nome dos mortos, os vivos constroem cenários tendo o céu por testemunha. Para Jean-Didier Urbain, o cemitério é uma biblioteca e os jazigos são os livros que, embora não possam ser abertos, podem ser lidos (URBAIN, 2005). Mas, a graça de lê-los é consentida a todos? Sim. Todavia, os sentidos de tal leitura não se apresentam uniformes para todos, pois, segundo Marita Sturken e Lisa Cartwright, a imagem não aparece autônoma e os seus sentidos são produzidos a cada olhar, por seus observadores, em um momento específico de tempo e lugar (STURKEN & CARTWRIGHT, 2001).

No descerrar das cortinas, três cenas se apresentam aos olhos dos vivos, tendo como palcos os cemitérios São José, em Teresina (PI), cemitério de São João Batista, em Fortaleza (CE) e o cemitério do Catumbi, no Rio de Janeiro (RJ). E quem seriam os atores? E quais os papéis representados? Dois episódios do *Novo Testamento* foram escolhidos: a crucificação e a ressurreição de Cristo. A morte e revivificação.

Estamos diante da apresentação de um dos mais significativos momentos do *Novo Testamento*: a crucificação do Salvador. O cemitério torna-se cenário dos últimos momentos da Paixão de Cristo. Em um gólgota de cimento e tijolos, Jesus, pregado na cruz, presentifica seu sofrimento para fazer atual, dia após dia, eternamente, o seu sacrifício redentor, seu drama. Presenciando esse ato da vida e paixão de Cristo, além do principal personagem preso à cruz, Maria, João Evangelista e Maria Madalena. Na base da cruz, logo abaixo da caveira, uma cobra com o fruto proibido da ‘Árvore do Conhecimento’. As presenças da caveira e da cobra confirmam que tal cena tem como palco o mesmo local que recebeu o cadáver do, antes imortal, decaído Adão:

Gólgota, dizem alguns textos, é palavra aramaica e quer dizer o lugar do crânio. Vetusta tradição assegura que Nosso Senhor foi crucificado no local onde fora

enterrado, Adão, o Primeiro Homem. Sobre seu crânio embranquecido pelos milênios escorreu o sangue do redentor da sua falta. Eis porque, às vezes, junto á caveira surge uma serpente, trazendo á boca o pomo da Árvore da Ciência do Bem e do Mal. (BARROSO, 1947: 48)

Analisando a arte temática cristã do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso informa que Santo Ambrósio acreditava que Nossa Senhora das Angústias não tinha chorado durante a crucificação de seu único filho. Sabedora de que a morte de Jesus seria a salvação da humanidade, Maria, assim como quando da ‘Anunciação’, acolhia os desígnios do Criador. De ferro, a escultura de Maria do túmulo do Barão de Aratanha revela sulcos em seu rosto como se fossem feitos por lágrimas copiosamente derramadas. Seu olhar é triste, mas sereno como suas mãos postas em oração. Como contraponto da aceitação de Maria, Madalena ajoelha-se aos pés da santa cruz erguendo suas mãos postas, tensas, sem saber que seria a primeira pessoa a ver o Mestre ressuscitado. Já o discípulo favorito, suavemente cruza os braços e ergue um pouco seu rosto para melhor ouvir as palavras ditas por Jesus.

Se nos séculos iniciais do cristianismo, a cruz era rejeitada por estar ligada à punição dos escravos, no final do século XII molda-se o Cristo que permanece até hoje pregado na cruz com seu corpo desnudo revelando o sangue que escorre de suas chagas. Não era uma cena para meditação, mas, como afirma Gustavo Barroso, para emocionar os crentes.

Conhecidos pela dedicação às obras pias, os Barões de Aratanha foram os principais responsáveis pela ida das irmãs da Santa Casa de Misericórdia para Fortaleza, doando não somente o terreno para a construção do asilo de Parangaba, como também a grande área no cemitério para os jazigos das religiosas da Santa Casa. Terreno esse vizinho ao dos próprios. Durante a seca de 1877-1879, empregam os retirantes na construção da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, onde seu filho, Dom Xisto Albano, seria vigário.

Mas a prática dos ensinamentos cristãos não se reduzia a atividades beneméritas, pois, como sócio de uma das principais casas comerciais da cidade, o futuro Barão de Aratanha anuncia na imprensa da capital que sua firma não negocia com escravos: nem da venda nem do embarque de escravos. Enquanto outras importantes casas comerciais continuam com suas

atividades vinculadas ao tráfico negreiro, o Barão firma sua posição como cristão e, de certo modo, de abolicionista, como futuro membro do “Centro Abolicionista 25 de dezembro”.

Ao ser erguido o mausoléu para a família, procurou-se, de certo modo, criar uma correspondência entre as práticas religiosas de alguns de seus membros e as esculturas que o adornam. Outras famílias da elite possivelmente compartilhavam da mesma fé dos Albanos, entretanto nenhum jazigo erguido anteriormente exibia ligação tão fiel ao texto bíblico.

Uma das explicações dessa ausência seria que, influenciada por preceitos do Neoclássico, a arte tumular da segunda metade do século XIX, que domina em igual período o cemitério São João Batista em Fortaleza, vincula-se aos ideais gregos de beleza, e não aos ensinamentos do *Velho* e do *Novo Testamento*. Se, para o Neoclássico, expressar o sofrimento era condenável, como retratar o sofrimento de Jesus?

Em sua quase totalidade, os jazigos do Cemitério São João Batista estão posicionados em direção ao portão principal, ou seja, para o nascente, para o Leste. Alguns estão virados para a alameda da entrada e para a central, que divide o local. No entanto, o dos Albano volta-se para o poente, para o Oeste. Como área onde se ergueu o Gólgota possui mais largura do que profundidade, as estátuas poderiam ser posicionadas para a alameda central. Mas não foram. Será que o Calvário bíblico foi banhado pelos raios do sol poente?

Quando não existiam as atuais árvores que formam uma cobertura vegetal por todo esse caminho, Cristo crucificado dominava todo o horizonte por trás da capela: de qualquer lugar, um transeunte veria a encenação moldada no ferro. Tendo o sol da eternidade a iluminar a cena, Cristo pende um pouco sua cabeça por sobre o ombro direito e fala, de acordo como os quatro Evangelhos. O rosto da escultura de Cristo do referido mausoléu, assim como já afirmara a mística alemã Anna Catharina Emerich, está voltado para o noroeste. Um pouco depois das 15 horas, segundo os relatos dos evangelistas, estaria morto.

Mas o que teria dito o Jesus do mausoléu dos Albanos, já que sua boca está entreaberta?

Possivelmente, uma grande parte das pessoas católicas do final do século XIX e início do XX saberia responder. Conheceria o momento exato da cena que havia sido congelada e fundida em ferro na França, e que fora fixada atrás da capela do único cemitério de Fortaleza

– a experiência social dos católicos nessa época os tornava capazes de interpretar a cena. O drama dos quatro personagens do túmulo do Barão de Aratanha já era conhecido dos frequentadores do cemitério no final do século XIX e início do XX. Suas práticas religiosas, como a participação das procissões do esquife do Senhor Morto, carregado pelos irmãos da mais exclusiva das irmandades da cidade - a da Santa Casa, vestidos de negro, tendo uma banda a tocar em funeral (BARROSO, 2000). Até mesmo o local onde estavam localizadas as esculturas reforçava o horizonte de percepção dos mesmos: no interior de um campo santo e por trás de sua capela, palco no qual acontecia um dos momentos capitais de uma história cujos atores exibiam seus sofrimentos, suas dores, seus dramas. A cena da morte de Jesus em um local cuja existência decorria da finitude humana seria uma exortação à reflexão sobre a mesma condição de mortal a que havia caído a humanidade após o Pecado Original.

Ao analisar a pintura na renascença italiana, Michael Baxandall defende a tese de que a experiência social das pessoas do *Quattrocento* possibilitava a formação do que intitulou de “estilo cognitivo individual”, capacitando a percepção e interpretação das imagens. E tal capacidade estaria vinculada a *uma série de modelos, categorias e métodos de dedução; o exercício de uma série de convenções representativas; e a experiência extraída do ambiente, as maneiras plausíveis de visualizar aquilo de que temos uma informação incompleta* (BAXANDALL, 1991:39). Mas tal habilidade visual não seria uniforme, nem a interpretação dos jazigos. A interpretação das imagens depende não só do contexto histórico da qual faz parte, mas também da capacidade cognitiva individual, da diversidade da habilidade de olhar, que não é igual para todos. Embora o domínio dos códigos seja compartilhado, não é sempre igual, pois os sujeitos sociais são informados de modos diferentes. O olhar de cada visitante dessa necrópole constituiria, a partir de suas referências, os sentidos da cerimônia e dos artefatos existentes na necrópole, pois a imagem não aparece autônoma e os seus sentidos são produzidos a cada olhar, por seus observadores, em um momento específico de tempo e lugar. Nesse sentido, sua interpretação relaciona-se com a capacidade do observador em estabelecer conexões dessa imagem com outros códigos, outras imagens (STURKEN & CARTWRIGHT, 2001).

A irmã Anna Catharina Emmerich, morta em 1824 e que tinha visagens com Jesus, acreditava que o padecimento na cruz era de onde tiraríamos a força para suportar o nosso próprio penar e para a hora final. O seu livro descrevendo a paixão de Jesus era vendido em Fortaleza:

Elle offereceu por nós o extremo de sua miseria, pobreza, soffrimentos e abandono: e eis aqui por que o homem, unido a Jesus no seio da Igreja, não deve jamais desesperar na derradeira hora, quando tudo se obscurece, e toda a luz e consolação desaparecem. Não mais teremos a entranhar-nos, sós e sem protecção, n'este deserto da noite interior. Jesus lançou n'este abysmo do desamparo o seu proprio desamparo interior e exterior na cruz, e assim, não deixou os christãos isolados no abandono da morte, e na ausencia de toda a consolação. Já não há para christãos solidão, abandono, desesperação á chegada da morte, porque Jesus, que é a luz, caminho e verdade, desceu este sombrio caminho, semeando-o de bênçãos, e plantou n'elle sua cruz, para suavizar o horror d'esta pavorosa passagem” (EMMERICH, 1893:223)

No entanto, tais práticas religiosas poderiam ocorrer também nas casas com seus oratórios, com quadros da paixão de Cristo pendurados nas paredes, ou das leituras de livros com temáticas sacras, como os vendidos pelo livreiro Gualter R. Silva listados no jornal *Constituição*, para a Semana Santa de 1888¹, que possibilitavam o exercício de visualização das cenas sacras, já que se tratava de temas recorrentes nessa literatura. As lojas que vendiam tecidos anunciavam mercadoria específica para a Semana Santa, como também as livrarias publicavam nos jornais a relação de títulos indicados para o período. Era prática no século XIX e início do XX refletir sobre o drama do Salvador. Existia um tempo específico para essa prática conforme anúncio no Jornal *Constituição*, de 29 de março de 1874:

PARA A SEMANA SANTA

“Manual dos Offícios da Semana Santa” - “Manual do Christianismo”, aprovado por S. Eminencia o Cardeal Patriarcha da Lisboa - “Manual do Christão Devoto”, para Missa e Semana Santa - “Horas da Semana Santa”, Fr. J. M. Sarmento - “História da Paixão de Nosso Senhor Jesus Christo”, (por) Anna Catharina Emmerich - “Relogio da Paixão - “Theouro do Christo”- Vende-se na livraria Joaquim José d’ Oliveira Cia” (CAMPOS, 1985:105). (grifo meu)

¹ Eis alguns dos mais de cem títulos listados: *Imitação de Christo; Deus é o amor puríssimo; Eppistolas e Evangelhos para os domingos; Manual do Christão devoto; Historia de Nossa Senhora de Lourdes; Cartilha da doutrina christã; Leituras populares sobre a Sagrada Paixão de Jesus e Dores de Maria Santíssima; O Martyr do Golgotha, por Escrick; Preparação para a morte, por S. Affonso de Siguor; As sete palavras de Christo na cruz, pelo Cardeal Bellarmini.*

O exercício de visualização das cenas sacras era reforçado nos cultos e procissões, quando os códigos e categorias eram compartilhados com outros partícipes desses rituais. Dentre as mais significativas cerimônias sacras de Fortaleza, as da Semana Santa exerciam influência pontual no “estilo cognitivo individual” por sua presença normativa a ditar atitudes de pesar e de penitência como o jejuar. A noite da Procissão do Enterro era o único momento em que a avó de Gustavo Barroso² saía de casa. Sentava-se em uma cadeira na então Rua das Flores com o seu rosário, orando à espera do esquife do Senhor Morto. Quando o corpo do Senhor Morto passava, ela então se ajoelhava, com muito esforço: *Parece-me vê-la ainda nessa postura, a pobre e santa velhinha que se extinguiu como se apaga uma lâmpada por falta de óleo, quase centenária, de cabeça curvada humildemente, enrolada no seu xale de Tonquim contemporânea do apogeu imperial* (Barroso, 2000: 62). A cidade enlutava-se e o silêncio, ainda de acordo com Barroso, dominava as ruas vazias.

A primeira procissão da Semana Santa era a do Senhor dos Passos. Na verdade, eram duas procissões que saíam ao mesmo tempo - da Sé, a imagem de Jesus carregando a cruz, e do Rosário, a de Nossa Senhora das Dores, com seu coração trespassado pelas espadas, acompanhada pelas órfãs do Colégio de Caridade, e pelas Filhas de Maria. Ambas se encontravam no final, em frente da Sé, quando, de um púlpito armado, um padre pregava o Sermão do Encontro. Durante a procissão, parava para preces diante de apresentações de cenas da caminhada de Jesus para o Calvário. A cidade era enfeitada para a ocasião, como um cenário para um drama: *As ruas cobrem-se de palmas, de ramos de flores. Das sacadas dos sobrados pendem velhos tapizes bordados a ouro ou antigas colchas de damasco que se desencafuam das arcas e dos armários. Em nossa casa há duas que somente aparecem nessas solenidades* (Barroso, 2000: 63).

Também em ferro é a cena da crucificação de Jesus existente no mais antigo cemitério da cidade de Teresina, o São José, fundado em 1862. Provavelmente erguido ao final da primeira metade do século XX³ possui apenas três personagens: Cristo, Maria e Maria

² Barroso acreditava que era o dia mais triste do ano.

³ Existem duas lápides: Maria do Carmo Said (1935) e Jamil Saba Tajra Said (1949).

Madalena e suas dimensões são menores que o da família do Barão de Aratanha. Apesar do posicionamento dos partícipes também ser diferente do mausoléu do representante da nobreza cearense, é a escala do de Teresina que torna a cena mais dramática, mais tocante e até mais humana. Ambas, Maria e Maria Madalena apoiam-se na cruz como dependessem dessa proximidade para permanecerem no local. Como reiterado na representação da crucificação, as esculturas de Maria Madalena, nos dois túmulos, encontram-se ajoelhadas. Tal posição, assim como os longos cabelos, são atributos que torna possível a diferenciação entre as mulheres que participam da cena. A mãe do Salvador, assim como a do jazigo da família Albano, tem o corpo coberto por vestes, exibindo apenas as mãos e o rosto pesaroso, sofrido.

Todavia, a escultura de Maria na representação da ressurreição de Jesus existente no cemitério do Catumbi permite outros olhares para além dos limites bíblicos. Em 19 de fevereiro de 1942, o irmão corretor da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula pede um parecer ao irmão procurador da referida confraria sobre o projeto de um mausoléu de autoria do escultor Paulo Mazuchelli. No arquivo dessa irmandade existem alguns pedidos de autorização para se erguer jazigos com seus respectivos desenhos. O cemitério do Catumbi, inaugurado em 1850, foi o principal cemitério da cidade do Rio de Janeiro no dezenove. Todavia, ao final desse século, tal primazia desloca-se para o cemitério de São João Batista existente na zona sul da cidade, no bairro de Botafogo. Desde então, tornou-se a necrópole preferida das elites.

É significativo que seja erguido um mausoléu projetado por um escultor do Liceu de Artes e Ofícios em uma necrópole em processo inexorável de decadência. Afinal, o Catumbi não era mais um dos lugares da cidade onde representantes das elites investiam em artefatos tumulares buscando distinção social e ostentação. É possível que a escolha da localização do jazigo tenha considerado tal perda de prestígio. Embora no século dezenove, a área plana próxima ao portão principal tenha sido escolhida por membros da confraria, portugueses enriquecidos e enobrecidos, o setor de maior destaque visual ficava onde foram erguidas as pomposas capelas, como a do visconde Guaratiba, talvez o maior exemplo de ostentação do cemitério. Mas em todo seu terreno declivoso, pois se trata de um morro, foram erguidos suntuosos mausoléus no século dezenove e nas primeiras décadas do vinte. O referido jazigo

localiza-se no segundo trecho da área inicial e, embora em uma alameda, é perpendicular à principal, a central. Na mesma alameda, mas no lado oposto, existe uma suntuosa capela de José Antonio Soares Pereira (1925) e Maria do Nascimento Soares Pereira (1932) que, segundo Clarival do Prado Valladares, teria sido o derradeiro mausoléu de luxo erguido na necrópole:

A própria localização, distante da ala nobre, indica o deslocamento de data das construções mais ricas. É presumível ter sido vontade do ancião J.A.S.P., falecido aos 85 anos, e de D. MARIA NASCIMENTO, defunta aos 80 anos – (sete anos após o marido) – o capricho de fazê-lo conforme os exemplos nobres do mesmo cemitério. Não tem brasão, nem indicação de descendentes. A preferência pelos materiais custosos e detalhes de luxo – o lustre palacial, os embutidos, os vitrais importados, as letras incrustadas, etc.- revelam uma disponibilidade financeira difícil de justificar-se na terceira década deste século, período de crise econômica. (VALLADARES, 1972:919)

Apesar desse local ser, como afirma Valladares, distante da ala nobre, sua localização tornar-se-ia, com o passar das décadas, uma das melhores por ficar bem longe da comunidade que crescia nos limites do final do cemitério, no alto do morro.

No dia seguinte ao pedido de parecer, em 20 de fevereiro de 1942, o procurador da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula afirma não ter nada a se opor a proposta uma vez que o jazigo seja executado em conformidade com o croqui. Comparando o projeto e o túmulo não existem significativas discrepâncias entre o desenho do Cristo ressuscitado e de Maria Madalena e as respectivas esculturas. Todavia, caso não fizesse parte de uma cena bíblica, a escultura representado Maria, dificilmente seria interpretada como sendo a da mãe de Jesus. Se não existisse a escultura de outra mulher, com feições mais jovens, ajoelhada (atributo) aos pés de Jesus, é possível que tal estátua em posição vertical pudesse ser interpretada como sendo a de Madalena segundo os textos bíblicos.

Apesar da cabeça coberta conforme o esboço, o colo desnudo da escultura não encontra respaldo no projeto. Por astúcia, ou talvez não, a Maria unidimensional do croqui apresenta-se de perfil, posição essa que não permite visualizar os contornos da mulher escolhida para ser a mãe do Salvador.

Como afirma Sturken e Cartwright, o olhar é uma prática, bem como o falar, o escrever ou o cantar. Também para Mitchell, o olhar é uma construção cultural aprendida e

cultivada. E esse olhar, ainda de acordo com as referidas autoras, necessita de um aprendizado para interpretar e, também como as outras práticas, envolve relações de poder. As interpretações dessa cena bíblica pelos visitantes do cemitério do Catumbi, ou de outros observadores como os coveiros da necrópole relacionam-se com os lugares sociais e com as competências visuais dos mesmos. Como os sentidos das imagens podem ser recriados a cada olhar, devido à multiplicidade desses sentidos, torna-se necessário o compartilhamento de códigos e de convenções. Mas as práticas de olhar não são atos passíveis de consumo, uma vez que os sentidos são negociados; as associações entre símbolos e códigos não são imutáveis e tais sentidos relacionam-se com as interpretações dos observadores.

Diante dessas possibilidades interpretativas, os diversos olhares direcionados a esse drama bíblico se deparam com uma Maria com perfil diferente da cantada na *Ladainha de Nossa Senhora (...Santa Virgem das Virgens...Mãe castíssima...Mãe Imaculada...Virgem prudentíssima ...Rainha das Virgens...Rainha concebida sem pecado original...)*. Suas vestes escorrem pelo corpo deixando a mostra contornos voluptuosos. Seus seios possuem amplitude bíblica em sua firmeza e indisfarçável confiança. Pulsando como se de carne fosse, a perna esquerda, levemente flexionada, projeta o vestido para o interior de partes do corpo, para mares nunca dantes navegados. E, como cantaria Caetano Veloso, *feliz de quem penetra em seus mistérios*.

Se os mausoléus foram erguidos na cidade dos mortos para homenagear a memória de entes queridos, também o foram visando aos olhares vindos da cidade dos vivos, para aqueles que possam interpretar os sentidos possíveis dessas construções. Ao escolher quais os contornos dos túmulos, quais esculturas a serem erguidas e quais cenas bíblicas a serem representadas, os familiares procuram estabelecer ligações entre os familiares mortos e essas representações. Nesse sentido, a importância desses dois momentos bíblicos – a crucificação e a ressurreição que, para além da presença da morte, trata da salvação, da vida eterna. A morte de Cristo tornou possível, aos nascidos no pecado suportar o sofrimento de viver em um vale de lágrimas e serem dignos das promessas do Salvador.

Como os sentidos da imagem não residem nela própria, mas são produzidos pelos olhares que a veem e tais sentidos apresentam-se diferentes para diferentes pessoas, pois

dependem da capacidade cognitiva de cada, o Cristo do mausoléu do Barão de Aratanha e da família Said ainda morre por nós, ao fim de cada ato de seu drama, para também ressuscitar por todos nós, os degredados filhos de Eva.

Bibliografia

BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. *Jardim regado com lágrimas de saudade – morte e cultura visual na Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (Rio de Janeiro, século XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

BARROSO, Gustavo. A arte cristã no Museu Histórico. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1947.

_____. *Coração de menino*. 3. ed. Fortaleza: UFC - Casa José de Alencar, 2000.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente - pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

CAMPOS, Eduardo. *Capítulos de história da Fortaleza do século XIX - o social e o urbano*. Fortaleza: Ed. UFC, 1985.

EMERICH, Anna Catharina. *História da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo - segundo as meditações de Anna Catharina Emmerich*. Porto: Lello & Irmão, 1893.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1987.

_____. *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chidago – London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *What do pictures want?*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2005.

STUDART, Newton Jacques. *Barões do Ceará*. Fortaleza: IOCE, 1985.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

URBAIN, Jean-Didier. *L'archipel des morts. Cimetières et mémoire en Occident*. Paris: Payot, 2005.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura - MEC, 2 v., 1972.