

Partidas: luto, ritos e memória

Maria Cristina Castilho Costa

Doutora e mestre em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). Especialista e graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). E-mail: criscast@usp.br

Resumo: Este artigo estuda aspectos psicossociais da cultura em importantes momentos da existência humana, como a morte e o desenvolvimento da subjetividade e individuação, enfocando os sentimentos, emoções e conflitos que cada uma dessas etapas faz emergir. Nesse contexto, aborda como mitos, ritos, símbolos e linguagens possibilitam elaborar esses processos de um ponto de vista individual e coletivo, permitindo a superação dos conflitos e ambivalências que os acompanham. Nesse processo, meios e linguagens, bem como a construção da memória, se tornam especialmente importantes. Autores como Jacques Lacan, Sigmund Freud e Roland Barthes, entre outros, dão suporte teórico às análises. O mito de Antígona, transcrito na obra de Sófocles, ajuda a desenvolver o tema.

Palavras-chave: Luto; Imagem; Memória; Ritos; Antígona.

Departures: grief, rites and memory

Abstract: This article studies the psychosocial aspects of culture at important moments of human existence, such as death and the development of subjectivity and individuality, focusing on feelings, emotions and conflicts that each of these stages brings out. In this context, the study discusses how myths, rites, symbols, and languages allow us to elaborate these processes from individual and collective points of view, allowing people to overcome their conflicts and ambivalences that. In this process, media and languages, as well as the construction of memory, become very important. Authors such as Jacques Lacan, Sigmund Freud and Roland Barthes, among others, give theoretical support to the analyses. The myth of Antigone, transcribed in the work of Sophocles, helps developing this theme.

Keywords: Grief; Image; Memory; Rites; Antigone.

Luto: A partida

A partida (*Okuribito*, Japão, 2009) é o título de um filme japonês dirigido por Yojiro Takita, ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2009. Trata-se da história de um violoncelista – Daigo Kobayashi – que, perdendo o emprego numa orquestra em Tóquio, volta para sua cidade natal, com a esposa Mika, para morar na casa que sua mãe lhe deixara de herança. Voltando a habitar a residência de sua infância, começa a reconstruir na memória a vida com os pais e o difícil momento de separação do casal, quando o pai os deixou para viver com outra mulher. Desde então, Daigo nunca mais o vira.

Para sobreviver, o moço aceita um emprego estranho, pelo qual sente inicialmente repulsa: torna-se ajudante de um agente funerário cuja atividade é preparar os corpos dos mortos para o enterro ou a cremação. Quando seus conterrâneos descobrem a que atividade se dedica, Daigo passa a sofrer discriminação e preconceito, pois, no Japão, o medo da morte e a ideia de que cadáveres trazem má sorte fazem parte da cultura. Até mesmo a esposa decide abandoná-lo por repulsa ao seu trabalho.

Mas, aos poucos, Daigo percebe a importância desse ritual fúnebre. Descobre que a morte é um momento difícil em que os mais ambivalentes sentimentos se manifestam – em que ressentimentos, culpas e saudades emergem entre os vivos, que veem na última despedida um momento para reverem o morto e se reverem, revisitando o passado e sua relação com o que morreu.

A preparação do corpo é feita diante dos familiares e amigos mais chegados. Ele é lavado e limpo, desfazendo-se das sujeiras da vida, e – a partir de uma foto em que o morto esteja bem representado – o profissional começa a vesti-lo, penteá-lo e maquiá-lo, procurando deixá-lo o mais parecido possível com essa imagem. Os parentes ajudam a limpar e adornar o corpo e se despedem do falecido. Esse ritual é mostrado repetidamente no filme em diferentes situações, deixando clara sua importância para a elaboração tanto da memória afetiva dos vivos em relação ao morto quanto da despedida, em que a imagem que se tinha de quem morreu é em parte restituída. “Minha esposa nunca esteve tão bela como hoje”, disse, em dada cena do filme, um emocionado viúvo aos agentes que prepararam o corpo da mulher. Interessante lembrar que em muitas regiões do Japão, de acordo com os costumes tradicionais, o cônjuge não deve assistir ao velório do esposo ou esposa morta. O filme procura se opor a esse hábito já decadente.

O ritual fúnebre é preciso e envolve acender velas e incenso, reverências, habilidade manual, respeito, gestos teatrais muito bem dosados e produzidos, interação harmoniosa com os familiares presentes e coreografia respeitosa, da qual o cadáver é parte central.

Camila Diogo de Souza (2015), historiadora e arqueóloga, estudiosa das heranças materiais da cultura, analisa os vasos mortuários dos gregos do século VIII a. C., explicando que os funerais eram constituídos de duas partes igualmente importantes: a *próthesis*, que se ocupava da preparação e purificação do corpo do morto por meio de banho e aplicação de óleos e unguentos, das vestimentas e da exposição do defunto, acompanhada de lamentos dos vivos que acompanhavam o velório – e a *ekphora*, que consistia no cortejo fúnebre, em que o morto era levado da sua residência até a necrópole. Da mesma forma, no filme *A partida*, os rituais fúnebres são constituídos dessas mesmas partes, com o preparo do corpo, trabalho de Daigo, correspondendo à *próthesis* grega.

O filme se desenrola de forma positiva e as pessoas com as quais o protagonista convive terminam por perceber que seu trabalho é honroso e serve de apoio aos parentes vivos que precisam lidar com a morte de pessoas próximas. Ao final, o rapaz se torna ele próprio um preparador de corpos e acaba por preparar, ele mesmo, o corpo do pai após sua morte. Nesse momento de reencontro com o pai, Daigo pôde identificá-lo com as imagens de sua infância, conseguindo construir e complementar sua memória que havia ficado interrompida com a separação da família.

Memória: A câmara clara

A *câmara clara* é um livro primoroso em que Roland Barthes analisa o processo fotográfico, identificando seus princípios e critérios e reconhecendo suas múltiplas determinações – fotógrafo, objeto fotografado (referente), equipamento e observador. Além disso, Barthes analisa a relação entre fotografia e realidade e o caráter indicial do registro fotográfico. O que o motivou a escrever esse livro, segundo o próprio autor, foi ter se debruçado sobre as fotos da mãe logo após sua morte. Diz o autor que essas fotos mostravam uma mulher diferente, vestida em trajes fora de época, nos quais não conseguia reconhecê-la. Ele comenta:

nessas fotos de minha mãe, havia sempre um lugar reservado, preservado: a claridade de seus olhos. Não era, no momento, mais que uma luminosidade toda física, o traço fotográfico de uma cor, o azul esverdeado de suas pupilas. Mas essa luz já era uma espécie de mediação que me conduzia para uma identidade essencial, o gênio da face amada. (BARTHES, 1984: 100)

Continuando a examinar as fotografias, Barthes chega a uma imagem da mãe aos cinco anos, de mãos dadas com o irmão, na qual ele reconhece bem as suas características: a pose ingênua, um jeito discreto de não se mostrar nem se esconder – tudo que constituía nela a bondade, segundo o autor. Essa foto seria, diz Barthes, parafraseando Jean-Luc Godard, “Não uma imagem justa, justo uma imagem” (BARTHES, 1984: 103). Essa imagem lhe dava a sensação de reconhecimento própria da memória, a mesma que o escritor Marcel Proust descrevera ao lembrar da imagem de sua avó. A fotografia teria então, como a memória, esse poder de registrar, perseverar e reconhecer o objeto fotografado, que Barthes denomina *spectrum*, para o observador, que ele chama de *spectator* – criando, assim, o verdadeiro interesse da foto, que é o *studium*. Diz ele:

É pelo *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso... É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (BARTHES, 1984: 45)

Como no filme a que fizemos referência, a imagem visual e a fotografia têm no ensaio de Barthes papel decisivo. Elas intermediam a relação entre fotografado e observador, o fotografado (ou *spectrum*) estabelecendo relação identitária com a imagem e o observador (ou *spectator*) reconhecendo e legitimando essa identidade. Assim, este se apropria desse registro imagético e reconstitui na memória a imagem do fotografado, em um impulso ao mesmo tempo simbólico, linguístico, discursivo e afetivo.

Esse poder identitário e emocional da imagem tem inspirado há séculos a cultura ocidental que a ele se debruça em diferentes obras literárias, sendo uma das mais conhecidas o mito grego de Narciso, reproduzido por diversos autores com diferentes enredos. O que há de comum nas diversas versões é o fato de que o rapaz, extremamente belo, filho de um deus e uma ninfa, recebeu como vaticínio do oráculo Tirésias a revelação de que só teria vida longa se nunca contemplasse a própria imagem. Narciso começa, no entanto, a criar ressentimento, pois despertava paixões permanecendo indiferente ao amor que inspirava. Assim, a ninfa Eco, completamente apaixonada por ele, revolta-se contra essa indiferença e pede aos deuses que castiguem o rapaz, fazendo-o deparar-se com sua própria imagem em seu lago. Ele se debruça sobre as águas, apaixonando-se pela imagem que vê refletida e, não sabendo ser seu próprio reflexo, mergulha no lago em busca do ser amado, morrendo afogado. Cumpre-se o vaticínio e, no lugar onde morre Narciso, nasce uma bela flor branca que, em sua homenagem, recebe seu nome. Além de inspirar o nome da flor, esse mito acabou por expressar o forte sentimento de pessoas excessivamente apegadas e voltadas para si próprias, o que caracteriza o *narcisismo*.

¹*Prana*, na tradição religiosa indiana, é a força vital que é absorvida pelos seres vivos pela respiração.

Para este artigo, o importante é lembrarmos que, em mais essa narrativa, a imagem visual tem forte poder identitário, despertando sentimentos de atração e repulsa. A imagem fotográfica, capaz de representar uma pessoa morta, ou a imagem refletida na superfície de um lago têm relação simbiótica com seu referente, fazendo emergir sentimentos profundos e definitivos. Por essa razão, alguns ritos fúnebres fazem com que a pessoa morta seja enterrada com seus retratos, como se neles houvesse algo de orgânico, um *prana*¹ ou aura da pessoa morta. Muitas religiões proíbem o culto das imagens por considerá-las de poder para além da mera representação. Como veremos a seguir, entretanto, não é apenas na despedida dos mortos que esse poder das imagens se revela. Vejamos o que nos ensina Jacques Lacan.

Lacan: “O estúdio do espelho”

Jacques Lacan, em seu ensaio “O estúdio do espelho como formador da função do eu”, aborda o momento em que uma criança de poucos meses, quando segurada por um adulto diante do espelho, mira-se na imagem refletida e se reconhece, expressando esse reconhecimento por expressões faciais e gesticulações. Assim, ao contrário dos demais animais, ela não se comporta diante da imagem com indiferença ou percebendo na superfície especular outro espaço da realidade circundante, mas compreende de pronto o que é uma imagem e sua principal função – dizer quem somos nós e quem é o outro. Isso porque o olhar da criança denuncia, segundo Lacan, que ela se reconhece ao mesmo tempo em que percebe a imagem de quem a sustenta como sendo outro, um *não-eu*. Esse processo, tão prematuro, que se manifesta na criança é a base do processo de identificação do ser humano com sua imagem – ou, como diz o psicanalista, “a matriz simbólica do Eu” (LACAN, 1998: 98). O autor ressalta que esse processo simbólico de inteligibilidade da imagem e de identificação do observador com ela se dá antes mesmo do aprendizado da linguagem, quando esta lhe dará, por meio de palavras, veículos primordiais de expressão dos processos subjetivos. Lacan vai desenvolver seu ensaio explicando a importância do processo de imago-identificação para essa prematura manifestação da individualização.

Sabemos que, após essa projeção, em que uma criança se identifica pela primeira vez com sua imagem, passamos grande parte de nossa vida registrando, anotando, produzindo imagens de nós mesmos, *duplos* com os quais nos identificamos e que ajudam a conceber imagens espectrais que nos representam. Nesse processo, como já observara Lacan, o corpo tem especial interesse, pois é ele que dá forma à imagem que fazemos de nós e que desejamos publicizar. Valemo-nos dos mais diferentes veículos e meios de comunicação para criar um infundável discurso pelo qual construímos nossa imagem e nos perpetuamos nela, renovando incessantemente esse impulso que Lacan descreve no estúdio do espelho. Quem estuda, pesquisa e interpreta imagens midiáticas tem, nesse procedimento, instigante espaço de análise, que desemboca até mesmo na prática do *self*, hoje parte do cotidiano do mundo da comunicação; desde tenra idade, buscamos imagens que nos mostrem quem somos, quem são os outros e como é o espaço circundante, compondo a cada momento um registro desse processo.

Sobre isso nos diz Barthes (1984: 27):

A Foto-Retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam: aquele que eu me julgo, aquele que eu queria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que se serve para exibir sua arte.

Em minha dissertação de mestrado, *O retrato feminino na pintura brasileira (1800-1950) do realismo ao romantismo: análise estética e sociológica* (COSTA, 1985), pude analisar diversas pinturas retratando mulheres e identificar dois diferentes modelos estéticos com os quais se sentiam representadas e cujas imagens acabavam por publicizar nas paredes das casas coloniais e, posteriormente, nos salões e museus. O primeiro, referente ao século XIX, mostrava mulheres respeitadas e sérias, cheias de orgulho e autoridade. Já as mulheres do século XX fizeram-se retratar em imagens que as exibiam sedutoras e românticas, mais jovens e leves

do que suas antecessoras. Esses modelos estéticos mostraram como a arte é flexível e apresenta diferentes modelos de identificação das retratadas com suas representações. Cada uma destas correspondia a diferentes momentos e papéis das mulheres na sociedade.

Somos seres de linguagem

Nos trabalhos que aqui expusemos, podemos perceber que os momentos fundantes da vida, como o nascimento e a morte, inscrevem-se na cultura humana como práticas simbólicas que nos levam a desenvolver nossa subjetividade e identidade. Neles se expressam emoções, sentimentos, relações, descobertas e *insights* que, por sua vez, se manifestam por meios, símbolos e linguagens. Como afirmam os estudiosos da natureza humana, nós somos seres de linguagem, ou seja, o que nos distingue dos demais animais é o uso consciente e intencional de linguagens que, mesmo admitindo-se decorrentes de impulso instintivo, são forjadas pela cultura. Michel Foucault (1981) afirma isso em *As palavras e as coisas*, quando explica que as ciências humanas se caracterizam por uma abordagem interpretativa pela qual os cientistas podem entender o ser humano a partir das múltiplas formas com as quais ele se expressa e se manifesta.

Ernest Cassirer (1994: 47) afirma:

O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetivador, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico.

Desse sistema simbólico decorrem os mitos, os ritos, a arte e a religião, processos interpretativos da realidade nos quais o homem se insere e pelos quais se comunica com seus pares. Mitos e ritos estabelecem uma ponte entre vida material e mental, entre narratividade e sensibilidade, entre experiência e percepção, entre natureza e história, entre fenômeno e signo, permitindo ao ser humano reconhecer-se e reconhecer suas circunstâncias. É o que nos ensina Mircea Eliade (1972: 23) quando afirma:

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva... O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los.

Por isso, a descoberta de si pela criança, relatada por Jacques Lacan em “O estágio do espelho”, assim como o luto vivido por Roland Barthes por ocasião da morte de sua mãe, se inscrevem como fenômenos essencialmente humanos na medida em que promovem estados mentais que só podem ser elaborados em profundidade no âmbito da cultura. É dessa forma que, por intermédio da linguagem e dos meios utilizados, esses processos se tornam comunicacionais e, como tal, envolvem tecnologias, códigos, sistemas simbólicos e história.

Para terminar a reflexão que aqui estamos propondo, vamos nos demorar um pouco mais nos rituais de luto. Uma das obras que melhor expressou a importância desses ritos é *Antígona*, peça de Sófocles baseada na mitologia grega. Filha de Édipo e Jocasta, a heroína se insurge contra seu tio Creonte, rei de Tebas, para conceder os ritos fúnebres ao irmão, Polinice, morto quando tentava destituir o tio do trono. Antígona, fiel aos preceitos tradicionais da religião, segundo os quais a alma de um morto, sem as exéquias, vagaria indefinidamente sem chegar ao Hades, confronta-se com Creonte, que representa o poder da cidade. Desobedecendo ao tio, ela enterra Polinice, pelo que é condenada e morta, segundo Sófocles, sendo enterrada viva. Esse mito, assim como a tragédia que o narra, é muito significativo porque trata da importância do rito fúnebre, de dar fim a um cadáver, e do poder do Estado autoritário e vingativo que tenta impedi-lo.

Os ritos fúnebres, como já vimos, são muito importantes porque permitem repensar a vida dos que morrem e reelaborar a dos que ficam; abrem espaço para tratar de

sentimentos, ressentimentos, lembranças e saudades, garantindo reconhecimento de uma identidade que, nascida e desenvolvida desde tenra idade, chega a termo. Algumas religiões atribuem novo nome ao morto, tornando claro que a morte promove passagem, mudança de estado ou novo “nascimento”. Esses ritos foram sempre analisados nas ciências humanas pela antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise. Vejamos o que essas ciências dizem a respeito.

Freud – tempo de luto

Sigmund Freud chama de *tempo do luto* esse intervalo, que varia de pessoa para pessoa, que o sofrimento pela perda de um ente querido, um emprego ou um objeto ao qual estávamos afetivamente ligados e no qual nos projetávamos leva para ser superado, à medida que a libido investida possa ser reorientada para novos objetos e seres. Nesse tempo, “uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido” (FREUD, 2011: 49).

Pois bem, os rituais fúnebres têm essa função de elaborar a despedida, o desligamento, a reorientação da libido investida no ser amado, em hábitos de vida (como o trabalho) ou em objetos após sua perda. Trata-se de um *doloroso desprazer*, como Freud chama o sentimento que acompanha esse processo, que assinala a entrada no princípio de realidade, marcado pela ausência desse ser, desse hábito de vida, desse objeto. É disso, ao retratar a ajuda na preparação dos cadáveres, que trata o filme *A partida*: fazer voltar por instantes, antes da cremação, a fisionomia, a expressão, a beleza e, pode-se dizer, a vida do ente que morreu para que os familiares, amigos e conhecidos possam se despedir e guardar uma última imagem daqueles que se foram. Assim, aqueles que ficam podem também começar a elaborar a memória dos mortos, uma memória capaz de apaziguar e homenagear, já sem dor, já sem libido e sem o processo narcísico de identificação com o que foi perdido.

Quando esse processo de desinvestimento libidinal no ser, no hábito ou no objeto não se processa de maneira adequada, ocorre, segundo Freud, o *luto patológico*, em que a pessoa se mantém identificada com quem morreu ou com o que foi perdido, em um sentimento de amor e ódio de forte ligação libidinal e narcísica, pelo qual o ser procura morrer (se destruir) com o perdido.

Em vista disso, sendo o ser humano o único animal que tem consciência da sua finitude e que trata o cadáver de seus pares como algo que resta deles após a morte e, de certa forma, os representa, as mais diferentes culturas, como bem mostra o filme do qual falamos, criaram diferentes rituais que ajudam os vivos a elaborarem a perda de forma individual e coletiva. O psicanalista Paulo Endo é um estudioso desses processos e, em sua palestra “A figuração do desaparecimento, a memória dos recomeços e a delicadeza como tarefa”,² mostrou pesquisa importante sobre grupos que conseguem, coletivamente, ir formando uma memória que os ajuda a reviver grandes perdas coletivas, como o Holocausto e a destruição de Hiroshima, durante a Segunda Guerra Mundial.

Luto, memória e publicização

Philippe Ariés é um dos historiadores que se dedicou ao tema e, em seu livro *O homem diante da morte*, faz ampla e detalhada explanação para mostrar como os costumes que explicam e organizam a relação das diversas culturas com a morte têm se transformado no último milênio. Sua abordagem é de que a civilização humana, tendo se constituído em oposição à natureza, acabou por substituir parte do comportamento humano animal por práticas civilizadas e culturais. Dois aspectos de nossa natureza instintiva, entretanto, ainda permanecem difíceis de serem completamente aculturados; são eles a sexualidade e a morte. As culturas têm feito enormes esforços para subjugar nossos impulsos mais naturais de desejo e medo. Com relação à morte, a sociedade tem procurado domá-la por meio de rituais cada vez mais públicos e coletivos, que visam, segundo o autor, despojá-la de

² Palestra proferida no Centro de Estudos Psicanalíticos (São Paulo) em 10 de novembro de 2017.

sua brutalidade e incongruência (ARIÉS, 1990: 428). Isso foi conseguido, segundo o autor, “atenuando-lhe o caráter individual em proveito da permanência na sociedade, ritualizando-a e fazendo dela uma passagem entre as demais passagens da vida” (ARIÉS, 1990: 428). Nesse processo de coletivização e publicização da morte, diversas instituições acabam por tomar parte, entre elas o Estado e as igrejas.

Outro historiador que estuda a morte, Michel Vovelle, vai nessa mesma direção. Afirma que, nos últimos cem anos, temos assistido a uma crescente publicização da morte e dos rituais fúnebres, com presença cada vez maior do tema nos meios de comunicação e na produção mediática. Já não é mais a literatura e a poesia que tratam dos sentimentos de luto e perda de pessoas e objetos amados, mas é sobretudo o cinema e a televisão. Diz ele:

outras formas de discurso são particularmente mutáveis ou móveis: da literatura, o da arte, em que a morte, constante de toda aventura humana, encontra seu lugar às vezes exagerado. Poder-se-ia dizer, simplificando ao extremos que a época contemporânea, liberando o imaginário coletivo dos quadros tradicionais nos quais estava encerrado, conduz à proliferação de mensagens pelas quais, direta ou indiretamente, a morte se inscreve em representações coletivas. (VOVELLE, 1996a: 21)

Assim, retornamos ao início deste ensaio, quando, tendo como base o filme *A partida*, aludimos à importância do ritual fúnebre na organização da vida individual e coletiva, bem como no papel fundante que a imagem, a auto-imagem, os símbolos e as linguagens têm nesse processo. Como se depreende dos autores consultados, o retrato, a fotografia, a teatralidade, a coreografia, a linguagem corporal e o figurino colaboram para dar forma, ao mesmo tempo humana e sagrada, individual e coletiva, a essa passagem da vida que, simultaneamente, a coroa e a interrompe. Após os rituais de luto, sobrevivem os da memória – a elaboração de biografias, a divisão das heranças materiais e simbólicas, os locais de homenagem, os dias de festejo e lembrança, tudo aquilo que, marcando a finitude e relembando-a, permite que o novo se instale.

Conclusão

É no espaço público, no interior da cultura, na vida coletiva que os processos de identidade e individualização se processam. É aí também que os grandes acontecimentos que marcam a epopeia da vida são reconhecidos e registrados. Também é nesse universo que se processa a elaboração de nossa memória individual e coletiva e os discursos se manifestam e se entrecruzam. Em relação à morte, tais processos permitem a sobrevivência do passado e a vida do futuro. A cultura, as artes e as comunicações fornecem os instrumentos para tornar esses acontecimentos visíveis, inscrevendo-os no espaço público, no qual boa parte do que apreciamos, com o que convivemos e que nos referenciam são discursos do passado, sobrevivências de afetos, valores, relações, atitudes, comportamentos que constituíram nossa história e nossa subjetividade. Entre esses instrumentos, estão os nomes das vias públicas, as festas dedicadas aos mortos, os cemitérios e os túmulos de soldados conhecidos e desconhecidos, os memoriais, os monumentos, os museus, todo esse magnífico repertório de discursos que lutam contra nossa indomável finitude. Do Taj Mahal, construído na Índia em memória a uma das esposas do imperador mogol Shah Jahan, ao memorial do World Trade Center, nos Estados Unidos, construído para homenagear as vítimas do atentado terrorista de 11 de setembro de 2001; do poema “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, que virou peça de teatro, às modestas cruces e velas que se colocam nas rodovias para lembrar a morte acidental de algum transeunte, é na elaboração material, simbólica, imagética e estética que as diferentes culturas fazem o tempo caminhar com algum sentido compreensível e compartilhado.

Finalmente devemos lembrar, voltando ao mito de Antígona, que Creonte, ao proibir o funeral de Polinice e condenar a heroína à morte pela desobediência às suas ordens, acaba por desencadear uma série de desgraças que o atingem

diretamente e encerram a peça – seu filho Hêmon, noivo de Antígona, se suicida por não conseguir salvar a amada do castigo imposto pelo pai. Depois, é Eurídice, mulher de Creonte, que também se mata após saber do suicídio de Hêmon. Será a tragédia a consequência da intolerância e do erro de se tentar impedir as exéquias de um ser e a decorrente constituição individual e coletiva de sua memória? Fica aqui a pergunta. Mas reconheçamos, a partir daquilo que aqui expusemos: parece ter sido isso o que nos quis dizer Sófocles com sua peça.

Referências

ARIÉS, P. *O homem diante da morte: a morte que se tornou selvagem*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. v. 2.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

COSTA, C. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2002.

COSTA, M. C. C. *O retrato feminino na pintura brasileira (1800-1950) do realismo ao romantismo: análise estética e sociológica*. 1985. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FREUD, S. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

SILVEIRA, N. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, C. D. As representações da morte na arte geométrica grega do século VIII a. C: expressões de identidade coletiva ou individual? In: ORTEGA, A. M.; PELOGGIA, A. U. G. (Orgs.). *Entre o arcaico e o contemporâneo*. São Paulo: Iglu, 2015. p. 81-118.

VOVELLE, M. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, H.; VERBEKE, W. *A morte na Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1996a. p. 11-26.

VOVELLE, M. *Les âmes du pugatoire, ou le travail du deuil*. Paris: Gallimard, 1996b.