

# **Espaços, Palcos, Arquitecturas e Imagens de Dor**

Paula André

[paula.andre@iscte.pt](mailto:paula.andre@iscte.pt)

ISCTE-IUL-Instituto Universitário de Lisboa

DINÂMIA'CET-IUL

## **Resumo**

O texto *Espaços, Palcos, Arquitecturas e Imagens de Dor* pretende explorar uma cartografia da dor no espaço da cidade de Lisboa, através da análise de espaços tornados palcos de violência e de morte, nos quais a arquitectura foi elemento configurador de uma paisagem da dor. O auto-da-fé encenado na Praça, isto é, a dor como espectáculo, o enterro praticado no Cemitério, isto é, a dor da ausência, são por nós assumidos como instrumentos bachelardianos para a definição de um itinerário das afinidades implicadas entre espaço, arte e dor.

## **Palavras chave**

Espaço; Praça; Cemitério; Dor

## **Abstract**

The text *Spaces, Stages, Architectures and Pain Images* will explore a map of pain in the space of Lisbon, by analyzing spaces become stages of violence and death in which the architecture was configurator element of a pain landscape. The auto-da-fé staged in the square, that is pain as a spectacle, burial practiced in the cemetery, that is the pain of absence are assumed to be by us as bachelardians instruments for defining a route between the affinities involving space, art and pain.

## **Key words**

Space; Square; Cemetery; Pain

“Se a nossa existência não tem por fim a dor, pode dizer-se que não tem razão nenhuma de ser. Porque é absurdo admitir que a

dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, seja apenas um mero acidente, e não a própria finalidade da existência. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra”<sup>1</sup>.

Segundo João A. Frayze-Pereira<sup>2</sup> entre arte e dor a relação é intrínseca e não circunstancial, considerando que a relação arte-dor nos remete “imediatamente, às questões da doença, da violência e da morte”<sup>3</sup>. O texto *Espaços, Palcos, Arquitecturas e Imagens de Dor* pretende explorar uma cartografia da dor no espaço da cidade de Lisboa, através da análise de espaços tornados palcos de violência e de morte, nos quais a arquitectura foi elemento configurador de uma paisagem da dor. O auto-da-fé encenado na Praça, isto é, a dor como espectáculo, o enterro praticado no Cemitério, isto é, a dor da ausência, são por nós assumidos como instrumentos bachelardianos para a definição de um itinerário das afinidades implicadas entre espaço, arte e dor.

Gaston Bachelard assumiu o espaço como um “corpo de imagens” e como um dos “maiores poderes de integração para os pensamentos”<sup>4</sup>, e sublinhou a condição da memória como espacializada, e nós sublinhamos a espacialização da dor. Max Weber destacou os espaços (palcos) da cidade que absorveram os sentidos religiosos<sup>5</sup>, e nós destacamos a praça e o cemitério como espaços comunicacionais por excelência, para uma topografia da estetização da dor.

A praça é um fragmento da cidade e é a própria história da cidade. Se as formas representam o tempo e um tempo, e se a forma da Praça por natureza gera sentido, é importante desvendar o sentido das imagens da dor encenadas nesse espaço público. Aldo Rossi afirma que a arquitectura é simultaneamente um lugar, um acontecimento e um símbolo. A praça tem um valor simbólico, ao ser usado como palco esse espaço cenográfico, tornado teatro do tempo, dentro da linha de pensamento de Jean Baudrillard e de Robert Venturi, quando assinalam que a contemporaneidade prefere a simulação à realidade, construindo a dimensão antropológica do espaço definida por Edward Hall: “(...) indivíduos pertencentes a culturas diferentes não só falam ínguas

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Dores do Mundo, o Amor, a Morte, a Arte*, edições de Ouro, 1964.

<sup>2</sup> João A. Frayze-Pereira promoveu em 1995 na Universidade de São Paulo o Colóquio Internacional Arte-Dor.

<sup>3</sup> João A. Frayze-Pereira, *Arte, Dor – inquietudes entre estética e psicanálise*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, p. 249.

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, São Paulo, Abril cultural, 1978, p. 201.

<sup>5</sup> Max Weber, *Economia e Sociedade*, Brasília, UnB, vol. 2, 1999.

diferentes, mas, o que é sem dúvida mais importante, habitam mundos sensoriais diferentes”<sup>6</sup>.

Os espaços das praças são espaços de atracção. Olhar através do espaço de uma praça é caminhar nela, percorrê-la, olhar através do tempo, porque a praça dá conteúdo ao tempo. Uma vez que o termo que designa o espaço destinado ao público num teatro é plateia, e *platea* em latim quer dizer praça, isto significa, que plateia e praça se correspondem. Na realidade, a evolução espaço temporal das praças comprova que se enquadram no conceito de praça como “elemento estruturador do traçado urbano”, abrigo “funções de centro, seja simbólico, funcionais e formais”<sup>7</sup>. A Praça foi um espaço pedagógico construído e teatralizado pelo(s) poder(es).

Em Lisboa a Praça do Comércio tem uma espacialidade permanente que promove a descodificação da representação perspéctica, podendo ser olhada como um desenho arquitectónico para uma perspectiva de cena. O espaço da praça foi construído ao longo do tempo em aterro gerando um palco que será usado na encenação do espectáculo da dor.

A Praça do Comércio de Lisboa recupera, mimetiza e amplia a forma que esse espaço foi cenograficamente assumindo desde que D. Manuel I decidiu descer da Alcáçova, iniciar novos aterros na ribeira e construir o Paço sobre a casa da Índia, Mina e Guiné. O terreiro antes esteiro, praia e ribeira tomou então a designação de Terreiro do Paço, e os “limites do Terreiro do Paço manuelino notam-se ainda hoje, no ponto de inflexão que se regista na Praça do Comércio pombalina, que prolongou o velho terreiro em cerca de um terço na direcção do rio, mediante um novo aterro”<sup>8</sup>, gerando um palco privilegiado da cidade e da sua imagem.

No século XV, será nesta nova ribeira que se irá desenvolver todo um conjunto de equipamentos relacionados com expansão ultramarina: a Casa de Ceuta<sup>9</sup> a partir de 1434, e a Casa dos Escravos em 1486. Elemento definidor do vazio da ribeira foi o Paço de D. Manuel I, a cuja construção faz referência o relatório do veneziano Lunardo da Cà

---

<sup>6</sup> Edward Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966, p.15.

<sup>7</sup> Manuel C. Teixeira, A construção do espaço urbano no Brasil. In, SILVA, Maria Beatriz Nizza da ed. lit., *De Cabral a Pedro I: aspectos da colonização portuguesa no Brasil*, Porto, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 2001.p.56.

<sup>8</sup> Carlos Caetano, *A Ribeira de Lisboa. Na época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, 2004. p. 134.

<sup>9</sup> Depois Casa da Guiné e, a partir de 1482, Casa da Mina.

Masser, datado de 1504, ao mencionar: “o palácio recentemente fabricado, ainda não está concluído; não é obra de grande despesa, é uma fábrica com pouco desenho e pobre”<sup>10</sup>. Em 1508, D. Manuel I encarrega o arquitecto/engenheiro Diogo de Arruda de desenhar e dirigir a construção de um baluarte, que avança sobre o rio<sup>11</sup>. Já sob empreitada de João Dias, em 1510-11, seria construída uma *ponte* de dois andares a ligar o baluarte ao Paço/Casa da Mina, que aparece representada na tábua *Chegada dos Santos Mártires a Lisboa*<sup>12</sup>. Nuno Senos refere que “o piso térreo desta *ponte* era ocupado por *logeas*, termo que designa um espaço aberto à rua através de arcos e que serve para armazenar e vender mercadorias, o piso superior será quase sempre referido como *varandas*, isto é, uma estrutura aberta com vista sobre o Terreiro do Paço”. Obras que se inscrevem no espírito do reinado de D. Manuel I que, segundo Ana Maria Alves, corresponde a um momento em que se passa de um modo de *convívio* ao modo de *espectáculo*<sup>13</sup>. A ideia de espectáculo torna-se crucial no entendimento das varandas que ligam o baluarte ao paço, tornando-se num “dispositivo cénico, ora palco, ora plateia, quase sempre os dois simultaneamente, lugar que o rei usa para ser visto”<sup>14</sup>. Na contemporaneidade quando percorremos a praça, vemos esse espaço como a *scaenae frons* dos teatros romanos e quando estamos no seu centro, lugar da *skene* e da *orquestra*, somos simultaneamente actores e espectadores<sup>15</sup>. Segundo Jean Pierre Ryngaert “o espaço é fundador do jogo teatral”, levando-o a considerar que “o trabalho sobre o espaço é acompanhado de uma educação do olhar por intermédio de propostas que estimulem a enquadrar os elementos da realidade”<sup>16</sup>, e na verdade, o modo particular de articular espaço fechado e espaço aberto, na Praça do Comércio, abrindo um dos lados da praça ao rio, sugere, simultaneamente, que se olhe a praça como espectador e que se use a praça como actor.

---

<sup>10</sup> Vitorino Magalhães Godinho, Portugal no começo do século XVI: instituições e economia. O relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser. *Revista de História Económica e Social*, Lisboa, Sá da Costa editora, nº 4, Julho-Dezembro, 1979. p. 77.

<sup>11</sup> Segundo Rafael Moreira o baluarte terá desaparecido em meados do séc. XVI, referindo que não “aparece na segunda vista de Lisboa gravada por Bráunio, nem na de 1575 desenhada por Simão de Miranda. Em 1571 Francisco de Holanda já defendia a sua reconstrução, na *Lembrança de hu Bastião forte ôde foy o baluarte sobre o Mar*”, in, Rafael Moreira, O Torreão do Paço da Ribeira. *O Mundo da Arte*. Separata do nº 14, Junho 1983, p. 48, n. 3.

<sup>12</sup> *Chegada dos Santos Mártires a Lisboa*, óleo sobre madeira, Museu Carlos Machado, Ponta Delgada.

<sup>13</sup> Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino – à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, INCM, 1985. p. 55.

<sup>14</sup> Nuno Senos, *O Paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002. p. 214.

<sup>15</sup> Paula André, Regularidade das Praças no Urbanismo Português e de origem portuguesa: Portugal, Brasil, Urbanismo de origem portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Urbanos*, nº 13, Fevereiro, 2012.

<sup>16</sup> Jean Pierre Ryngaert, *Jogar, representar*, São Paulo, Cosacnaify, 2009.

Ficou assim criada, na zona da ribeira, a Praça – o Terreiro do Paço. A progressiva conquista da cidade ao rio Tejo, muito mais largo que hoje, é clara no texto de Damião de Góis, quando este dá resenha dos empreendimentos de D. Manuel: “mandou fazer de novo o cais de pedra de Lisboa, & tabuleiros de longo da praia, mandou fazer o Terreiro que está diante dos paços da ribeira de Lisboa que era tudo praia, o que se fez com grande trabalho, & despesa até se ganhar o mar como está agora”. Com D. Sebastião, que preferia os paços da Alcáçova, é colocada em perigo a abertura e a ligação do Terreiro do Paço ao rio, uma vez que este monarca inicia em 1571, sobre o limite sul do Terreiro, a construção da “Igreja de S. Sebastião”, que não passaria do nível do embasamento. No séc. XVI Filipe II de Espanha, I de Portugal, com gosto instruído por Juan de Herrera<sup>17</sup>, decide não levar por diante a construção dessa igreja, derrubando o seu embasamento, renovando o Paço da Ribeira, reconfigurando o Terreiro e determinando a construção do Torreão, projecto dos arquitectos Filippo Terzi e Juan de Herrera, que marcará iconicamente a imagem da Praça do Comércio e por inerência de Lisboa até hoje. Cidade e Praça correspondem-se.

A Norte da cidade, existia um outro espaço tornado palco, uma outra plataforma, o *Rossio* de Lisboa - *Rossio* ou *Ressio* que segundo Luís de Vasconcelos, na sua obra *Etnografia Portuguesa*, tem origem no adjectivo latino *residuus*, que significa «remanescente» - onde se realizavam feiras<sup>18</sup>. Este espaço seria marcado, a Norte, pelo paço dos Estaus, mandado construir por D. Pedro, e, a Nascente, pelo conjunto do Hospital de Todos os Santos, obra encomendada por D. João II. Em carta régia de 10 de Agosto de 1502 é referido que a nova fachada do Hospital segue as opções tomadas para a Rua dos Ferreiros e em 1513 a quando das obras de reestruturação da Praça da Ribeira, as janelas do Hospital de Todos os Santos são tomadas, no contrato de obras, como modelo das janelas de frente da nova Praça.

Esses dois grandes vazios da cidade de Lisboa, a ribeira tornada Terreiro do Paço e o Rossio, exibidos na gravura de Lisboa *Olissipo quae nunc...*, que G. Braunio publicou no *Urbium Praeciparum Mundi Theatrum Quintum* em 1598, foram sempre

---

<sup>17</sup> José Augusto França, *Historia física e moral de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.p.215.

<sup>18</sup> “A Feira da Ladra trocara, no decurso de quatrocentos, o Largo da Feira, que dela tomou nome, junto da entrada do Castelejo, pelo Rossio de Santa Justa, onde permanecerá até ao Terramoto de 1755”, desde finais do séc. XV, esta feira realizava-se todas as 3<sup>as</sup> feiras defronte do Hospital Real de Todos os Santos, “na qual, de mistura com as manufacturas da terra, começavam a aparecer produtos vindos do Norte de África e do Oriente, em primeira ou segunda mão”, in, Moita, I., 1983. A imagem e a vida da cidade, in, *Lisboa Quinhentista: a imagem e a vida da cidade*. Lisboa.p.9, 14.

polos estruturadores do desenvolvimento urbano, palcos preferenciais dos diferentes tempos, mantendo essa identidade mesmo depois do terramoto no plano pombalino.

A Inquisição encenou com grande efeito dramático os autos-da-fé, celebrados como espectáculos para toda a sociedade participar, elegendo como palcos preferenciais o Terreiro do Paço e o Rossio. É a Praça que confere “a dignidade do lugar” e “confere sentido à disposição do palco, suporte físico fundamental ao rito”<sup>19</sup>, predominando em Portugal “o modelo de encosto transversal do palco ao palácio ou à igreja escolhidos como pano de fundo do décor”<sup>20</sup>, sublinhado pelo facto de os lugares centrais se sobreporem uma vez que “a janela de onde o rei assiste à cerimónia está por cima do lugar onde se senta o inquisidor-geral”<sup>21</sup>. Em Lisboa os autos-da-fé mais espectacularmente exibidos realizaram-se no séc. XVI e XVII, tendo-se no séc. XVIII com a progressiva decadência da Inquisição, assistido a uma espécie de recolhimento passando a ser realizados em recintos fechados”<sup>22</sup>. No séc. XVI “dos 23 autos celebrados, 18 ocorreram na Ribeira. No século seguinte, verificam-se alterações. Dos 123 autos realizados na capital, 71 foram levados a efeito no próprio espaço da Inquisição, 18 no Terreiro do Paço, 17 na Ribeira, 12 na igreja e adro de São Domingos, 3 no Rossio, concretamente no adro e igreja do hospital; e 2 na Sé”<sup>23</sup>. O primeiro auto-de-fé em Lisboa decorreu a 20 de Setembro de 1540, no Terreiro do Paço, com a assistência da corte, sendo “julgados 20 réus, seis dos quais sentenciados e mortos na fogueira, duas mulheres e um homem acusados de bruxaria e três cristãos-novos”<sup>24</sup>.

O espectáculo da dor, representando os condenados a serem queimados, essa dor exibida em público, seria fixada em gravuras que com grande impacto circulariam pelo mundo. Em 1707 as gravuras de Jacobus Baptist que representam as cenas da Inquisição, particularmente "manière de brûler ceux qui ont été condenez par l'Inquisition" que se desenrola no Terreiro do Paço e "Procession de l'Auto da Fé" no

---

<sup>19</sup> Francisco Bethencourt, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa, Circulo dos Leitores, 1994, p. 203.

<sup>20</sup> Francisco Bethencourt, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa, Circulo dos Leitores, 1994, p. 204.

<sup>21</sup> Francisco Bethencourt, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa, Circulo dos Leitores, 1994, p. 204.

<sup>22</sup> Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, Representação, Poder e Espectáculo. O Auto de Fé, in, Carlos Guardado da Silva (ed. lit.), *Turres Veteras, Historia das Festas*, Lisboa, Edições Colibri, 2006, p.177.

<sup>23</sup> João José Alves Dias e Manuel Rêgo, Terreiro do Paço/Praça do Comércio – Uma Praça de Lisboa: Aspectos do Quotidiano no século XVII, *I Colóquio Temático o Município de Lisboa e a Dinâmica Urbana (séculos XVI-XIX)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1998, pp. 442,443.

<sup>24</sup> Deolinda Rijo, Lisboa entre o massacre dos judeus e a inquisição, in, *História de Lisboa. Tempos Fortes*. Lisboa: GEO, 2009.p.50.

Rossio, são publicadas no livro *Les royaumes d'Espagne et de Portugal représentés en tailles-douces très exactes, dessinées sur les lieux mêmes qui comprennent les principales villes...*, editado por Pieter Vander Aa. A Praça é exibida como um espaço e um palco da aplicação da dor, é a imagem de dor. No entanto, é importante destacar que as gravuras que fixam o terror e a festa do auto-da-fé se centram maioritariamente na acção de queimar os heréticos, ou seja, maioritariamente “retratam a tortura e a fogueira”. No entanto, as representações elegem um falso cenário para a dor maior, a queima na fogueira, isto é, constroem uma “traição das imagens”, uma vez que tal como bem assinalou Francisco Bethencourt o local de execução não era no Terreiro do Paço “mas na zona oriental da cidade, perto do chafariz dos cavalos, junto ao rio”<sup>25</sup>, em espaço “periférico”. Não podemos deixar de concordar com Bruno Schiappa quando chama a atenção para o facto da representação imagética ter privilegiado o espaço, o palco e a imagem de dor, ao destacar a fixação dos “momentos mais violentos e trágicos da punição dois desvios à ordem cristã”, exibidos nos palcos públicos da cidade. A cerimónia e espectáculo da dor, da “queima dos relaxados em carne”, era um momento que não

“participava das ordenações da Igreja, uma vez que esta não podia, por proibição do direito canónico, condenar ninguém à morte. Tratava-se, por esse motivo, de um momento «profano», sob a responsabilidade do poder secular (civil), apesar de ter a vigília dos inquisidores”<sup>26</sup>.

O itinerário da procissão do auto de fé iniciava-se com a saída “dos cárceres do Palácio da Inquisição até ao local escolhido para o evento”<sup>27</sup>. O chão do Rossio seria configurado com arquitecturas da dor<sup>28</sup>, nomeadamente o Hospital de Todos os Santos e o Palácio dos Estaus, tornado Palácio da Inquisição em 1634 com traço de Mateus do Couto arquitecto das Inquisições do Reino<sup>29</sup>. Este seria também um dos arquitectos que

---

<sup>25</sup> Francisco Bethencourt, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa, Circulo dos Leitores, 1994, p. 328.

<sup>26</sup> Bruno Schiappa, *A dimensão teatral do auto de fé*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. Tese doutoramento, p.49.

<sup>27</sup> Bruno Schiappa, *A dimensão teatral do auto de fé*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. Tese doutoramento, p.41.

<sup>28</sup> O Hospital de Todos os Santos, o Palácio da Inquisição e a igreja de São Domingos estão assinalados na gravura de Georg Braun, talvez baseada num desenho de cerca de 1565?, publicada por Georg Braunius em *Urbiūm praecipiarum mundi theatrum quintum* (c. 1598)

<sup>29</sup> Alçados do edifício da Inquisição no Rossio tal como foram traçados em 1634 no f. 8 do Livro das plantas e montes de todas as Fábricas das Inquisições deste Reino e India, ordenado por mandado do illustrissimo e Reverendissimo senhor Dom Francisco de Castro Bispo Inquisidor Geral e do Conselho de

desenharia as arquitecturas efémeras construídas em madeira para a realização dos autos, e a quem cabia também a concepção do respectivo enquadramento do espaço cénico do rito. Segundo descrição de Le Chevalier d'Oliveira

“Eleva-se um grande Teatro de Carpintaria, que ocupa quase toda a Praça Pública e que pode conter até 3.000 pessoas. Ergue-se aí um altar ricamente ornado e, lateralmente elevam-se arquibancadas à maneira de um anfiteatro, para fazer sentar os familiares e os acusados. [...] esse acto é posto nas mãos de 7 Juízes, que estão do lado esquerdo do altar, os quais condenam os criminosos a serem queimados após serem estragulados se não judeus; porque nesse caso eles são queimados vivos (se não renegam)”<sup>30</sup>.

Márcio Seligmann-Silva salienta que a arte “sempre esteve relacionada à morte e ao terror a ela ligado: nos dois casos, portanto, enquanto apaziguamento e exorcismo do poder incontornável de Tânatos”<sup>31</sup>. Para Flávio de Carvalho “as exhibições de vida e de morte são funções teatrais que exigem um público. Os espectadores fornecem o sentimento gregário de companhia de seus pares de que o homem necessita para não permanecer isolado e no esquecimento”<sup>32</sup>. O arquitecto Flávio de Carvalho em Abril de 1947 regista junto do leito da sua mãe os últimos instantes de vida da sua progenitora, doente terminal de cancro. Desejando não esquecer o grande sofrimento da sua mãe, o arquitecto a partir desses rápidos croquis, desenvolve nove desenhos a carvão sobre papel os quais resultaram na série trágica – “Minha mãe morrendo”. Esta série seria exposta em 1948 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e segundo um dos seus fundadores Pietro Maria Bardi, a inauguração deu-se “entre os protestos ululantes das assim chamadas pessoas de bem”<sup>33</sup>. Segundo José Mário Arruda Toledo, o arquitecto Flávio de Carvalho “conseguiu angariar para si toda a fúria do público atónito diante de uma aparente e insensível energia criativa e de sua maneira pessoal de sentir uma morte

---

Estado de Sua majestade, Anno Domini 1634, por Matheus do Couto, Architecto das Inquisições deste Reino, ANTT

<sup>30</sup> Le Chevalier D'Oliveira, *Mémoires Historiques, Politiques et Littéraires, concernant le Portugal et toutes ses dependances, avec la Bibliotheque des écrivains et des historiques de ces États*, Alahaie, chez Adrie Moetjens, MDCCXLIII, p. 188-303.

<sup>31</sup> Márcio Seligmann-Silva, Arte, dor e *Kátharsis* ou Variações sobre a arte de pintar o grito, ALEA, v. 5, N.1, JAN/JUN 2003, pp.29-46 (30)

<sup>32</sup> Flávio de Carvalho, A origem animal de Deus, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1973, p.36. citado por Veronica Stigger, Retratos dentro da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho, *Crítica Cultural*, vol. 4, nº 2, Dez. 2009, p.7.

<sup>33</sup> António Carlos Robert Morales, Flávio de Carvalho: o performático precoce, São Paulo, Brasiliense, p. 63, citado por Veronica Stigger, Retratos dentro da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho, *Crítica Cultural*, vol. 4, nº 2, Dez. 2009, p.5 [3-12]

tão dolorosamente sofrida”<sup>34</sup>. Clive Staples Lewis sob o pseudónimo de N. W. Clerk, publica *A Grief Observed* (1961), um diário que regista a doença e a morte da sua mulher vítima de cancro, que se revela uma reflexão sobre o “profundo vazio mental e a mágoa da dor”<sup>35</sup> provocada pelo sofrimento e pela perda, “confessando que ninguém lhe tinha dito que o sofrimento era tão semelhante ao medo”<sup>36</sup>. Não existindo na memória, o ser humano deixa de existir.

O mais dramático da morte – “universalidade singular”<sup>37</sup> – é o facto de ela representar, não só a finitude do Homem, mas o limite da sua experiência. A cidade na Europa Cristã, durante séculos, chamou para junto de si os fiéis, enquanto crentes activos e passivos (mortos); estes viam garantida a sua protecção e acima de tudo a sua salvação à sombra dos muros das catedrais, mosteiros, igrejas e dos seus espaços adjacentes – campo-santos, localizados intramuros. Uma mesma estrutura arquitectónica possuía a dupla funcionalidade: fornecia o espaço da vida e o espaço da morte. Desde o início do séc. XVIII, ao medo da doença e da epidemia juntava-se o fantasma da decomposição dos corpos enquanto processo visível, exposto, ou seja, o medo do cadáver. Perante o doentio quotidiano eclesiástico da morte intramuros, diferentes saberes – médicos, clérigos, políticos, filósofos, escritores, artistas – promoveram não só a deslocação dos cemitérios para fora da cidade – extramuros, como por vezes, delinearum o futuro modelo – espaço – de enterramento.

O cemitério oitocentista foi o palco do consumo estético da dor na cidade. O cemitério é parte integrante da paisagem da cidade e seu espaço imagético e identitário. Em Lisboa o Cemitério dos Prazeres (1834) e o Cemitério do Alto de S. João (1834), foram os jardins públicos do nosso romantismo e foram, na sua evolução, o espelho dos novos modos de expressar a dor da morte<sup>38</sup>. Estes dois cemitérios implantaram-se em duas zonas periféricas da cidade, constituídas essencialmente por quintas e pequenos aglomerados populacionais, os quais na sua grande maioria estavam relacionados com as indústrias aí radicadas. Em relação ao cemitério ocidental [Prazeres] tratava-se da zona de Alcântara e no caso do cemitério oriental [Alto de São João] da zona de

---

<sup>34</sup> J. Toledo, Flávio de Carvalho: o comedor de emoções, São Paulo, Brasiliense, Campinas, Editora da UNICAMP, 1994, p. 382, citado por Veronica Stigger, Retratos dentro da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho, *Crítica Cultural*, vol. 4, nº 2, Dez. 2009, p.5.

<sup>35</sup> Maria Laura Bettencourt Pires, Reflexões sobre a dor, *Comunicação & Cultura*, nº 5, 2008, p.125.

<sup>36</sup> Maria Laura Bettencourt Pires, Reflexões sobre a dor, *Comunicação & Cultura*, nº 5, 2008, p.125.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Barcelona: Anagrama, 1972.

<sup>38</sup> Paula Cristina André dos Ramos Pinto Vieira, Os Cemitérios de Lisboa no Século XIX. Pensar e Construir o novo Palco da Memória, Lisboa, FCSH/UNL, 1999.

Xabregas. A cidade, ao libertar do seu interior os espaços da morte, liberta a rua desse constrangimento, liberta-se da evidência quotidiana da morte e, ao libertar o núcleo central e habitacional da morte, coloca-a para “lá de si”. Se no início do séc. XIX, os cemitérios públicos eram sentidos como um lugar de ameaça, como uma dessacralização materializada num espaço ainda sem tempo, a cultura urbana da capital depressa os aceitou e utilizou. Os cemitérios de Lisboa para além de terem sido um modo de pensar a morte, foram também um modo de fazer cidade, e de representar a dor.

Enquanto espaços cenográficos, os cemitérios tornam-se o palco preferencial da nova crença: a da representação da memória da vida. Encená-la como sublime confortou-o. O caminhar em direcção ao túmulo, em direcção ao cemitério, revelou-se um exercício de civilidade e uma oportunidade de encenar o “drama” da eternidade dos mortos na memória dos vivos, nesse gigantesco palco cuja paisagem verde foi sendo, progressivamente, coberta de pedra. Manipulações “teatrais”, para satisfazer necessidades sociais. Nessa encenação romântica do espaço cemiterial coube à arquitectura historicista o papel principal. Construíram-se jazigos, elegendo estilos que lembram outro tempo ou outros tempos, mas que são acima de tudo construções do próprio tempo, e que criam memória para o futuro. Esse hino à família concretizou-se na construção arquitectónica do jazigo como casa simbólica, que progressivamente foi tendo maiores dimensões<sup>39</sup>.

Na cidade o espaço e palco cemiterial, ao falar-nos dum mundo interior, revela-nos os homens; porque o espaço funerário é antes de mais, um espaço mental. O cemitério foi lugar praticado, espaço vivido, palco de fixação da memória e de sublimação da dor através da arquitectura, onde as acções dos sujeitos que se constituem cultural e historicamente, ultrapassam no contexto do século XIX o “modernismo incerto” formulado por Walter Benjamin.

Se os cemitérios foram o palco da convivência dos estilos arquitectónicos, eles foram também o produto da convicção deleuziana de que a arte é a “única coisa que resiste à morte” e da convicção hegeliana da existência de “um espírito do século” que uniu Arte & Dor.

---

<sup>39</sup> Paula André, Modos de pensar e construir os cemitérios públicos oitocentistas em Lisboa: o caso do Cemitério dos Prazeres, *Revista do IHA*, n.2, 2006, p.68.

## Bibliografia

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do poder real no período manuelino – à procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, INCM, 1985.

ANDRÉ, Paula, Modos de pensar e construir os cemitérios públicos oitocentistas em Lisboa: o caso do Cemitério dos Prazeres, *Revista do IHA*, n.2, 2006, p.p.66-105.

ANDRÉ, Paula, Regularidade das Praças no Urbanismo Português e de origem portuguesa: Portugal, Brasil, Urbanismo de origem portuguesa. *Revista do Centro de Estudos Urbanos*, nº 13, Fevereiro, 2012.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Abril cultural, 1978.

BETHENCOURT, Francisco, *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália*. Lisboa, Circulo dos Leitores, 1994.

BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, Representação, Poder e Espectáculo. O Auto de Fé, in, SILVA, Carlos Guardado da, (ed. lit.), *Turres Veteras, Historia das Festas*, Lisboa, Edições Colibri, 2006, pp.177-185.

CAETANO, Carlos, *A Ribeira de Lisboa. Na época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Pandora, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Repetición y diferencia*, Barcelona: Anagrama, 1972.

DIAS, João José Alves Dias e RÊGO, Manuela, Terreiro do Paço/Praça do Comércio – Uma Praça de Lisboa: Aspectos do Quotidiano no século XVII, *I Colóquio Temático o Município de Lisboa e a Dinâmica Urbana (séculos XVI-XIX)*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1998, pp. 441-453.

FRANÇA, José Augusto, *Historia física e moral de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.

FRAYZE-PEREIRA, João A., *Arte, Dor – inquietudes entre estética e psicanálise*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2005.

GODINHO, Vitorino Magalhães, Portugal no começo do século XVI: instituições e economia. O relatório do veneziano Lunardo da Cà Masser. *Revista de História Económica e Social*, Lisboa, Sá da Costa editora, nº 4, Julho-Dezembro, 1979, pp. 75-88.

HALL, Edward, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966.

MOITA, I., A imagem e a vida da cidade, in, *Lisboa Quinhentista: a imagem a e a vida da cidade*. Lisboa, CML, 1983.

MOREIRA, Rafael, O Torreão do Paço da Ribeira. *O Mundo da Arte*. Separata do nº 14, Junho 1983, pp. 43-48.

D'OLIVEIRA, Le Chevalier, *Mémoires Historiques, Politiques et Littéraires, concernant le Portugal et toutes ses dependances, avec la Bibliotheque des écrivains et des historiques de ces États*, Alahaie, chez Adrie Moetjens, MDCCXLIII.

PIRES, Maria Laura Bettencourt, Reflexões sobre a dor, *Comunicação & Cultura*, nº 5, 2008, pp. 123-138.

RIJO, Deolinda, Lisboa entre o massacre dos judeus e a inquisição, in, *História de Lisboa. Tempos Fortes*. Lisboa: GEO, 2009, pp. 49-52.

RYNGAERT, Jean Pierre, *Jogar, representar*, São Paulo, Cosacnaify, 2009.

SCHIAPPA, Bruno, A dimensão teatral do auto de fé, Lisboa, Faculdade de Letras, 2012. Tese de Doutoramento.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Dores do Mundo, o Amor, a Morte, a Arte*, edições de Ouro, 1964.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, Arte, dor e *Kátharsis* ou Variações sobre a arte de pintar o grito, *ALEA*, v. 5, N.1, JAN/JUN 2003, pp.29-46.

SENOS, Nuno Senos, *O Paço da Ribeira: 1501-1581*, Lisboa, Notícias Editorial, 2002.

STIGGER, Veronica, Retratos dentro da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho, *Crítica Cultural*, vol. 4, nº 2, Dez. 2009, pp. 3-12.

TEIXEIRA, Manuel C., A construção do espaço urbano no Brasil. In, SILVA, Maria Beatriz Nizza da ed. lit., *De Cabral a Pedro I: aspectos da colonização portuguesa no Brasil*, Porto, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 2001.

VIEIRA, Paula Cristina André dos Ramos Pinto, Os Cemitérios de Lisboa no Século XIX. Pensar e Construir o novo Palco da Memória, Lisboa, FCSH/UNL, 1999. Dissertação de Mestrado.

WEBER, Max, *Economia e Sociedade*, Brasília, UnB, vol. 2, 1999.

