



**DESNUDANDO A
MASCULINIDADE:
REPRESENTAÇÕES DE
NUDEZ E SEMINUEZ
NA ESTATUÁRIA
FUNERÁRIA
PAULISTANA
(1920-1950)**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO**

MARISTELA CARNEIRO

**DESNUDANDO A MASCULINIDADE: REPRESENTAÇÕES DE
NUDEZ E SEMINUEZ NA ESTATUÁRIA FUNERÁRIA PAULISTANA
(1920-1950)**

**GOIÂNIA
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO**

MARISTELA CARNEIRO

**DESNUDANDO A MASCULINIDADE: REPRESENTAÇÕES DE
NUDEZ E SEMINUEZ NA ESTATUÁRIA FUNERÁRIA PAULISTANA
(1920-1950)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração:

- Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa:

- Fronteiras, Interculturalidades e Ensino de História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Elizia Borges.

**GOIÂNIA
2016**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Carneiro, Maristela

Desnudando a masculinidade [manuscrito] : representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950). / Maristela Carneiro. - 2016.
CCCXLVI, 346 f.: il.

Orientador: Prof. Maria Elizia Borges.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2016.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui mapas, fotografias, tabelas, lista de figuras.

1. Escultura Funerária. 2. Masculinidade. 3. Nudez e Seminudez. 4. Cemitérios Paulistanos. 5. Novecento Italiano. I. Borges, Maria Elizia, orient. II. Título.

CDU 94

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: [] Dissertação [X] Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Maristela Carneiro

Título do trabalho: Desnudando a masculinidade: representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950).

3. Informações de acesso ao documento:

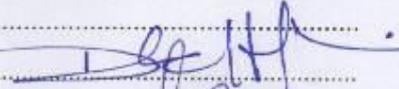
Concorda com a liberação total do documento: [X] SIM [] NÃO



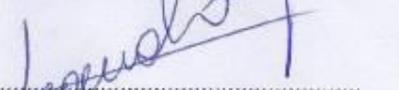
Assinatura

Data: 23/06/2016.

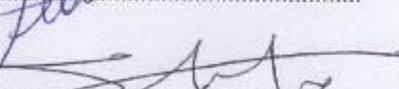
Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Maristela Carneiro**, aos 23 (vinte e três) dias do mês de junho de dois mil e dezesseis (2016), com início às 14h00, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado da aluna, **Maristela Carneiro**, que apresentou o Tema: **Desnudando a masculinidade: representações de nudez e seminudez na estatuária funerária paulistana (1920-1950)**. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº027/16-FH, de 16 de junho de 2016, pelos seguintes Professores Doutores **Maria Elizia Borges – UFG/FH**, **Domingos Tadeu Chiarelli – USP/ ECA**, **José Augusto Leandro – UEPG/DEHIS**, **Samuel José Gilbert de Jesus – UFG/FAV**, **Márcio Pizarro Noronha – UFG/FH** e como suplentes: **Renato Cymbalista – USP/FAU** e **Marlon Jeison Salomon – UFG/FH**. Os Examinadores arguiram na ordem citada, tendo a candidata respondido satisfatoriamente. Às 14 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata APROVADA

Prof. Dr. **Domingos Tadeu Chiarelli – USP/ECA** Ass. 

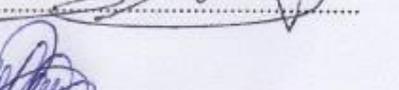
Decisão (... Aprovada ...)

Prof. Dr. **José Augusto Leandro – DEHIS/UEPG** Ass. 

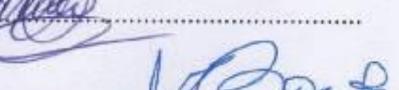
Decisão (... APROVADA ...)

Prof. Dr. **Samuel José Gilbert de Jesus – UFG/FAV** Ass. 

Decisão (... Aprovada ...)

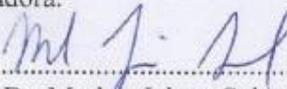
Prof. Dr. **Márcio Pizarro Noronha – UFG/FH** Ass. 

Decisão (... APROVADA ...)

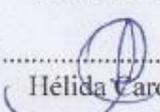
Presidente da Banca Profa. Dra. **Maria Elizia Borges – UFG/FH** Ass. 

Decisão (... aprovada ...)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a Sessão, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenador: 

Prof. Dr. Marlon Jeison Salomon

Secretária: 

Héliida Carolinne Medeiros de Moraes Silva

Dedicatória

**Aos tantos pedacinhos de alma,
Colecionados ao longo do itinerário.**

**Alguns vieram como tempestade,
Outros como orvalho.
Alguns sazonais,
Outros até o fim.**

**Ora pra memorar, ora pra obliterar.
Ora pra libertar, ora pra comprometer.
Momentos acumulados ao longo de uma vida,
Vestígios que me colocam diante do tempo.
Não sei o que deixo,
Tampouco o que levo.**

**Como afirma a canção,
A hora do encontro é também da despedida.**

Agradecimentos

Agradecer é viajar para dentro de si, é ferir a própria existência, é perscrutar na trajetória particular o peso de cada experiência, cada lugar, cada tempo.

Memória é uma coisa engraçada. Das primeiras aulas de história, restou uma pequenina nota mental teórica. Memória é uma construção do tempo presente, quando se olha pra trás e se re(significa) fragmentos do passado.

Agradecer é revisitar e (re)significar uma constelação de momentos.

É abrir o próprio tempo.

A alma é envelhecida pelo encargo de sustentar a coleção de átimos, um infinito particular a forjar o ser perenemente.

Agradecer é amor. E amar é luz que ilumina e lapida a essência, é esta força capaz de libertar e comprometer simultaneamente. É a pedra de toque de uma alma livre, que encontra nas outras almas a sua razão.



À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão das bolsas de fomento à pesquisa, tanto em nível nacional, quanto para a realização do período sanduíche, na Itália.

Aos professores, colegas e funcionários com quem convivi desde a graduação, em diferentes topofilias, cada qual responsável por alguma parte do vitral formativo e afetivo destes últimos e ininterruptos anos.

Em particular, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás e a todas às reflexões e debates travados durante os eventos e disciplinas.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Maria Elizia Borges, pelo amor aos cemitérios, fato que alimentou a investigação funerária no Brasil nas últimas décadas e possibilitou a construção de novos olhares para estes espaços, incluindo àqueles que aqui se apresentam.

Aos professores Dr. Márcio Pizarro Noronha, Dr. Domingos Tadeu Chiarelli e Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, pelas cuidadosas e angulares sugestões.

Ao Prof1)º Dr. José Augusto Leandro, meu orientador durante o mestrado e exemplo de historiador, por ter me ensinado que a poesia e a estética podem ser ingredientes valiosos no itinerário acadêmico.

Do outro lado do oceano, à tutela do Prof2)º Dr. Fabio Mangone e à gentileza da Profª Drª Gemma Belli, durante a realização do período sanduíche junto à Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli “Federico II”. As suas preciosas considerações expandiram meus horizontes investigativos.

Para além do espaço acadêmico, minha paixão à "Bella Napoli e sua “gioia di vivere”, lugar de encanto e de beleza inigualáveis, com suas cores, cheiros e sabores. A jornada na terra do sol se revelou intensa, escancarando o valor da simplicidade e das pequenas coisas.

Nesta aventura encontrei fantásticas pessoas, às quais devo parte do reencontro comigo mesma. Pelas lentes “brasi-litanas” ou “napo-sileiras”, encontrei a minha luz e me descobri forte e solar.

À minha família, por todo o suporte, alimentando as minhas asas e permitindo que eu chegasse cada vez mais longe. Os valores cultivados desde sempre permitiram que a viagem fosse segura e iluminada.

Àqueles que são o contraforte do meu mundo. Minhas alminhas-beta, sempre disponíveis para ler a milionésima versão revisada do texto, auxiliar na digitação de n citações e fichamentos, acompanhar as excursões funerárias ou traduzir um texto de última hora. Minhas alminhas, dispostas a compartilhar overdoses calóricas e gordices como fontes de conforto ou engendrar uma tempestade de ideias no meio da madrugada. Minhas alminhas, tanto aquelas que compartilham as ansiedades e intermitências da vida acadêmica, quanto aquelas que dela não querem nem saber. Alminhas que me lembram de viver para além dos muros da academia ou do cemitério mais próximo.

Amigos-amores que guardam um pouquinho de mim consigo e me oferecem uma profusão de caminhos possíveis. Espero que se encontrem aqui.

Minhas pessoas, pedacinhos de mim mesma. Não se mede, não se explica.



Desta caminhada, minha alma resta mais forte e voa mais longe...
Obrigada - Danke - Grazie - Thanks - Gracias

Italia Bella, Mostrati Gentile

Italia bella, mostrati gentile
e i figli tuoi non li abbandonare,
sennò ne vanno tutti ni' Brasile
e 'un si ricordon più di ritornare.

Ancor quà ci sarebbe da lavorà,
senza stare in America a emigrà.

Il secolo presente qui ci lascia,
i' millenovecento s'avvicina.
La fame c'han dipinto sulla faccia
e pe' guarilla 'un c'è la medicina.

Ogni po' noi si sente dire:
"E vo là dov'è la raccolta del caffè".
Ogni po' noi si sente dire:
"E vo là dov'è la raccolta del caffè".

L'operaio non lavora
e la fame lo divora,
e quì 'i braccianti
'un san come si fare a andare avanti.

Spererem ni' novecento,
finirà questo tormento,
ma questo è il guaio,
il peggio tocca sempre all'operaio.

Ogni po' noi si sente dire:
"E vo là dov'è la raccolta del caffè".
Ogni po' noi si sente dire:
"E vo là dov'è la raccolta del caffè".

(Caterina Bueno, 1896)

DESNUDANDO A MASCULINIDADE: REPRESENTAÇÕES DE NUDEZ E SEMINUEZ NA ESTATUÁRIA FUNERÁRIA PAULISTANA (1920-1950)

RESUMO

A presente tese investiga o uso da nudez e da seminudez e as múltiplas representações de masculinidade na arte funerária modernista da cidade de São Paulo, a partir do acervo escultórico dos Cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo, instalados na capital paulista, no período de 1920 a 1950. Resulta do doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG), sob a orientação da Prof^a Dra. Maria Elizia Borges, outrossim dos subsídios obtidos quando da realização de período sanduíche na Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", sob a tutela do Prof^o Dr. Fábio Mangone. Questiona-se que aspectos sociais e culturais tais imagens masculinas simbolizam, atentando para as funções próprias do espaço cemiterial, enquanto objeto arquitetônico por definição. As mesmas são tomadas a partir do prisma da história da arte, que permite que os vocábulos em questão – arte e história – possam se criticar e transformar reciprocamente, abrindo as fronteiras disciplinares, conceituais e linguísticas, bem como possibilitando que os domínios do historiador sejam modificados pelas clivagens da arte. A partir do inventário das ocorrências de imagens masculinas, parcial ou completamente despidas, observou-se que os pressupostos estéticos italianos, sobretudo do *Novecento*, influenciam de modo singular a tessitura da arte funerária paulistana. As esculturas em questão se utilizam de representações que ora destacam a sensibilidade perante a morte, ora deixam em relevo a virilidade em associação ao mundo do trabalho – em outras palavras, não constituem um discurso único e imutável sobre o ser masculino no período investigado. A análise da composição das esculturas permite recuperar parte dos devaneios dos escultores e sua expressividade estética e os significados do uso da nudez e da seminudez corporal na arte funerária. Ademais, evidencia-se que os cemitérios a céu aberto permitem a exposição de representações de uma masculinidade sensível e/ou viril com maior liberdade expressiva. Em síntese, as esculturas em questão, enquanto imagens, são historicamente localizadas e ao mesmo tempo, portadoras de diferentes temporalidades e espacialidades em seus fundamentos, sempre permeadas por um processo contínuo de reconfiguração, tanto do passado quanto do presente. “Desnudá-las” permite que se encontrem vestígios da expressão italiana nas terras tropicais.

PALAVRAS-CHAVE: Escultura Funerária. Masculinidade. Nudez e Seminudez. Cemitérios Paulistanos. *Novecento* Italiano.

SCOPRENDO LA MASCOLINITÀ: LA RAPPRESENTAZIONE DI NUDITÀ O SEMINUDITÀ NELLA STATUARIA FUNEBRE DI SAN PAOLO (1920-1950)

RIASSUNTO

Questa tesi investiga sull'uso della nudità e seminudità e le rappresentazioni multiple di mascolinità nell'arte funeraria modernista nella città di San Paolo, guardando alla collezione di sculture dei cimiteri di Consolação, Araçá e San Paolo, situati in San Paolo capitale, tra il 1920 ed il 1950. Questo elaborato è frutto di un dottorato di ricerca conseguito con il Programma di studio post-laurea in Storia, all'Università Federale de Goiás (PPGH/UFG), supervisionato dalla Prof.ssa Dott.ssa Maria Elizia Borges, oltre ad altre risorse ottenute durante il Dottorato Sandwich alla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", sotto la supervisione del Prof. Dr. Fabio Mangone. Si discute su quali aspetti culturali e sociali simbolizzano le immagini maschili, facendo attenzione alle corrette funzioni dello spazio del cimitero, in quanto un oggetto architettonico per definizione. Questi sono visti attraverso il prisma della Storia dell'Arte, permettendo i termini – arte e storia – per criticare e trasformarsi l'un con l'altro, aprendo confini disciplinari, come termini concettuali e linguistici, rendendo possibile per il dominio della storia essere modificato dalle invenzioni dell'arte. Attraverso la tabulazione delle occorrenze di immagini maschili, parzialmente o completamente nudi, si osserva che l'estetica italiana premette, specialmente quelle del Novecento, hanno una influenza significativa sull'elaborazione dell'arte funeraria di San Paolo. Le citate sculture utilizzano spesso raffigurazioni che evidenziano una sensibilità di fronte alla morte, come la virilità associata con il lavoro, dall'altro lato – in altre parole non c'è alcun singolo discorso sulla mascolinità al tempo del periodo investigato. L'analisi della composizione delle sculture permette una ricostruzione parziale, le riflessioni degli scultori e la loro espressività estetica come i significati del loro uso della nudità e seminudità nell'arte funeraria. Inoltre, si evidenzia che i cimiteri all'aria aperta permettono per l'esibizione delle raffigurazioni di una sensibile mascolinità e/o virile con una libertà espressiva maggiore. In breve, queste sculture, come immagini, sono storicamente localizzate e allo stesso tempo, portatori di una varietà di temporalità e spazialità nelle fondazioni, sempre permeati da un processo continuo di riconfigurazione, da entrambi passato e presente. "Mettendole a nudo", si permette di trovare vestigia di un'espressione italiana nei Tropici.

PAROLE CHIAVE: Scultura Funeraria. Mascolinità. Nudità e Seminudità. Cimiteri di San Paolo. *Novecento* Italiano.

BARING MASCULINITY: REPRESENTATIONS OF NUDITY AND SEMINUDITY IN THE FUNERAL STATUARY OF SÃO PAULO (1920-1950)

ABSTRACT

This thesis investigates the use of nudity and seminudity and the multiple representations of masculinity in the modern funerary art at the city of São Paulo, looking at the collection of sculptures of the Consolação, Araçá and São Paulo cemeteries, situated in São Paulo State Capital, between 1920 and 1950. This work is a result of the doctorate research done for in the post-graduation program in History, at Universidade Federal de Goiás PPGH/UFG, supervised by Professor Dr. Maria Elizia Borges, furthermore by other resources obtained during the Sandwich Doctorate at Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", under supervision of Professor Dr. Fábio Mangone. It is questioned which social and cultural aspects symbolize such male images, paying attention to the proper functions of the space of the cemetery, as an architectural object by definition. These are seen through the prism of Art History, allowing the terms – Art and History – to criticize and transform each other, opening disciplinary borders, as well as conceptual and linguistic ones, enabling for the domain of the historian to be modified by interventions of Art. Through the tabulation of male image occurrences, partially or completely naked, is observed that Italian aesthetic premises, especially those of the Novecento, have significant influence over the elaboration of São Paulo funerary art. This sculptures utilize often depictions that highlight sensibility in face of death, as well as the virility associated with work, on the other hand – in other words, there is no single, unchanging discourse on masculinity in the time period investigated. The analysis of the composition of the sculptures allow reconstructing partially the musings of the sculptors and their aesthetic expressivity as well as the meanings of their use of nudity and seminudity in the funerary art of the period. Furthermore, it is pointed out that open air cemeteries allow for the exhibition of depictions of a masculinity sensitive and/or virile with greater expressive liberty. In short, these sculptures, as images, are historically localized and at the same time, bearers of a variety of temporalities and spatialities in the foundations, ever permeated by a continuous process of reconfiguration, from both, Past and Present. "Baring" them allows to find vestiges of Italian expression in the Tropical lands.

KEYWORDS: Funerary sculpture. Masculinity. Nudity and seminudity. São Paulo cemeteries. Italian *Novecento*.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01	Capela Nossa Senhora dos Aflitos (1939), fotografia de Herman Graeser (1898-1966), IPHAN.....	57
FIGURA 02	O Cemitério da Consolação no dia de Finados (1866), caricatura de Angelo Agostini, O Cabrião.....	61
FIGURA 03	Panorâmica do Cemitério da Consolação (c. 1895), fotografia de autoria desconhecida, Museu da Cidade de São Paulo.....	64
FIGURA 04	Detalhes das esculturas selecionadas: <i>Pietà</i>	77
FIGURA 05	Detalhes das esculturas selecionadas: Pranto.....	78
FIGURA 06	Detalhes das esculturas selecionadas: Trabalho.....	79
FIGURA 07	Detalhes das esculturas selecionadas: Amor.....	81
FIGURA 08	A Melancolia da Partida (1914), óleo sobre tela de Giorgio de Chirico, MoMA.....	93
FIGURA 09	O Sepultamento ou <i>Mise au Tombeau</i> (1927), escultura em granito de Victor Brecheret, Cemitério da Consolação.....	103
FIGURA 10	<i>Pietà</i> (1912-1913), escultura em madeira de Victor Brecheret, Coleção Particular.....	105
FIGURA 11	Musa Impassível (1921-1923), escultura em mármore de Victor Brecheret, Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	106
FIGURA 12	Detalhe de O Sepultamento ou <i>Mise au Tombeau</i>	108
FIGURA 13	<i>Pietà</i> (1926-1927), escultura em granito de Victor Brecheret, Cemitério da Consolação.....	111
FIGURA 14	Cristo (c. 1929), escultura em mármore de Victor Brecheret, Cemitério de Honolulu.....	112
FIGURA 15	<i>Pietà</i> Vaticana (c.1497-1499), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica Papal de São Pedro.....	115

FIGURA 16	<i>Pietà</i> (c. 1928), escultura em bronze de José Cucé, Cemitério da Consolação.....	119
FIGURA 17	The Sleeping Children (1817), escultura em mármore de Francis Legatt Chantrey, Catedral de Lichfield.....	121
FIGURA 18	Detalhe de <i>Pietà</i>	122
FIGURA 19	Cruz ou Crucifixo de Gero (c.965-970), escultura em madeira de autoria desconhecida, Catedral de Colônia.....	125
FIGURA 20	Crucifixo Espanhol (c.1150-1200), escultura em madeira de autoria desconhecida, The Metropolitan Museum of Art.....	126
FIGURA 21	Crucificação (1304-1306), afresco de Giotto di Bondone, Capela dos Scrovegni.....	127
FIGURA 22	Cristo della Minerva (1519-1521), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica de Santa Maria sobre Minerva.....	129
FIGURA 23	Detalhes do braço de Cristo na <i>Pietà</i> de José Cucé e na <i>Pietà</i> Vaticana de Michelangelo Buonarroti.....	132
FIGURA 24	Monumento Funerário com Adônis Jacente (séc. III a. C.), escultura em mármore de autoria desconhecida, Musei Vaticani.....	133
FIGURA 25	<i>Pietà</i> (1930), escultura em bronze de Galileo Emendabili, Cemitério da Consolação.....	134
FIGURA 26	<i>Gabelkreuz</i> (c.1300), escultura em madeira de autoria desconhecida, Igreja de Santa Maria do Capitólio.....	136
FIGURA 27	Detalhe de <i>Pietà</i>	138
FIGURA 28	<i>Pietà</i> Roettgen (c. 1325), escultura em madeira de autoria desconhecida, LandesMuseum Bonn.....	140
FIGURA 29	<i>Pietà</i> Austríaca (c.1400-1430), escultura em madeira de autoria desconhecida, Bayerische Nationalmuseum.....	142
FIGURA 30	Detalhe da <i>Pietà</i> (1909), escultura em bronze de Ermenegildo Luppi, Cemitério de Brescia.....	143

FIGURA 31	Mãe (1926), escultura em mármore de Ivan Mestrovic, Snite Museum of Art.....	147
FIGURA 32	Miniatura de <i>ekphorá</i> (séc. VII a. C.), terracota de autoria desconhecida, National Archaeological Museum of Athens....	152
FIGURA 33	Ânfora <i>Dipylon</i> (séc. VIII a. C), cerâmica de autoria desconhecida, National Archaeological Museum of Athens....	153
FIGURA 34	Lenda Grega (1920), escultura em bronze de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação.....	156
FIGURA 35	Detalhes de Eurídice e o Cortejo Angelical em Lenda Grega.....	157
FIGURA 36	Orfeu e Eurídice (1893), escultura em mármore de Auguste Rodin, The Metropolitan Museum of Art.....	158
FIGURA 37	O Pranto de Euterpe (1926), escultura em bronze; túmulo em homenagem à Luiz Isola (1927), escultura em granito; de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação.....	160
FIGURA 38	Detalhes do Pranteio de Orfeu em Lenda Grega.....	161
FIGURA 39	A Criação de Adão (c.1511-1512), afresco de Michelangelo Buonarroti, Capela Sistina.....	163
FIGURA 40	Cópia de Doríforo (séc. II a. C.), escultura em mármore de Policleto, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.....	167
FIGURA 41	Tumba de Juliano de Médici, escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Capela Médici, Basílica de São Lourenço.....	168
FIGURA 42	Tumba de Lourenço de Médici, escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Capela Médici, Basílica de São Lourenço.....	169
FIGURA 43	Sons Celestiais (1925), escultura em bronze de Galileo Emendabili, Cemitério da Consolação.....	170
FIGURA 44	Detalhe de Sons Celestiais.....	171
FIGURA 45	Detalhe do pranteador de Sons Celestiais.....	172

FIGURA 46	A Construção de Skadar (1906), relevo em bronze de Ivan Mestrovic, localização desconhecida.....	173
FIGURA 47	O pensador (1903), escultura em bronze de Auguste Rodin, Musée Rodin.....	175
FIGURA 48	Detalhes do Poço ou Fonte de Moisés, em calcário, de Claus Sluter, Monastério de Champmol.....	177
FIGURA 49	Detalhes dos Anjos <i>Pleurants</i> no Poço ou Fonte de Moisés...	178
FIGURA 50	Túmulo de Philippe II da Borgonha, dito “Philippe, o Temerário”, em mármore e pedra calcária, de Claus Sluter e Claus de Werve, Musée des Beaux-Arts de Dijon.....	180
FIGURA 51	Detalhe de um dos <i>Pleurants</i> no Túmulo de Philippe II da Borgonha, dito “Philippe, o Temerário”.....	181
FIGURA 52	Pranteador (1930), escultura em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação.....	184
FIGURA 53	Detalhes do Pranteador.....	184
FIGURA 54	Detalhe do Pranteador.....	185
FIGURA 55	Detalhes de Vitória (1939), escultura em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação.....	188
FIGURA 56	Detalhe do pranteador em Vitória.....	190
FIGURA 57	Monumento aos Mortos (1887-1899), esculturas em mármore de Albert Bartholomé, Cemitério Père-Lachaise.....	192
FIGURA 58	Detalhe do nicho inferior do Monumento aos Mortos.....	193
FIGURA 59	Detalhe do nível superior do Monumento aos Mortos.....	194
FIGURA 60	O adormecido (1921), escultura em gesso de Arturo Martini, Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.....	197
FIGURA 61	Tumba de Nakht e de sua esposa Tawy (século XIV a.C.), pintura mural de autoria desconhecida, Necrópole de Tebas.....	202

FIGURA 62	Túmulo da Família Rizkallah Jorge (1949), relevos em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação.....	209
FIGURA 63	Detalhes dos relevos frontais e posteriores do Túmulo da Família Rizkallah Jorge.....	210
FIGURA 64	Detalhes dos relevos laterais do Túmulo da Família Rizkallah Jorge.....	212
FIGURA 65	Fachada da Casa da Boia (início do séc. XX), fotografia de autoria desconhecida, Museu da Casa da Boia.....	214
FIGURA 66	Os quebradores de pedra (1849), óleo sobre tela de Gustave Courbet, destruída.....	215
FIGURA 67	O derrubador brasileiro (1879), óleo sobre tela de Almeida Júnior, Museu Nacional de Belas Artes.....	217
FIGURA 68	Túmulo da Família Demétrio Calfat (c. 1950), esculturas em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação.....	221
FIGURA 69	Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio.....	222
FIGURA 70	Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio.....	224
FIGURA 71	Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio.....	225
FIGURA 72	O lavrador de café (1934), óleo sobre tela de Candido Portinari, MASP.....	226
FIGURA 73	Túmulo da Família Ronzani (1904), escultura em mármore de Rizzoli Pasquale, Cemitério Monumental de Certosa.....	229
FIGURA 74	Mausoléu da Família Matarazzo (1925), em granito, mármore e bronze, de Luigi Brizzolara, Cemitério da Consolação.....	232
FIGURA 75	Detalhe do Mausoléu da Família Matarazzo.....	233
FIGURA 76	Túmulo da Família David Jafet (c. 1950), esculturas em bronze de Germano Mariutti, Cemitério da Consolação.....	234

FIGURA 77	Detalhe do Nível Superior do Túmulo da Família David Jafet.....	235
FIGURA 78	Detalhe do Conjunto Familiar do Túmulo da Família David....	236
FIGURA 79	Detalhe do Trabalhador do Túmulo da Família David Jafet....	237
FIGURA 80	Labor (1892), de Tullo Golfarelli, Cemitério Monumental de Certosa.....	239
FIGURA 81	A forja (1819), óleo sobre tela de Francisco de Goya (1746-1828), Coleção Frick.....	240
FIGURA 82	Hércules Farnese (323 a.C.), estátua em mármore de Glykon, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.....	245
FIGURA 83	Davi (1501-1504), estátua de mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze.....	246
FIGURA 84	Moisés (1513--1515), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica de São Pedro Acorrentado.....	247
FIGURA 85	Coluna de Trajano (107 e 113 d.C.), monumento em mármore de Apolodoro de Damasco, Roma.....	251
FIGURA 86	Detalhe dos recursos divisórios da Coluna de Trajano.....	252
FIGURA 87	Os vencedores (1921), escultura em bronze de Luigi Brizzolara, Cemitério da Consolação.....	254
FIGURA 88	Detalhe d'Os vencedores.....	255
FIGURA 89	Detalhe d'Os vencedores.....	256
FIGURA 90	Atleta ático com uma tocha (séculos V – IV a.C.), cerâmica de autoria desconhecida, Hermitage Museum.....	257
FIGURA 91	Escravo Despertando (1520-1523) e Escravo Atlante (1530-1534), esculturas em mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze.....	260

FIGURA 92	Escravo Barbado (1530-1534) e Escravo Jovem (1530-1534), esculturas em mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze.....	261
FIGURA 93	Andrômeda (1896), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.....	262
FIGURA 94	A Mão de Deus (1898), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.....	263
FIGURA 95	Porta do Inferno (1880-1917), escultura em bronze de Auguste Rodin, Musée Rodin.....	264
FIGURA 96	Túmulo de Nami Jafet (1932), esculturas em bronze de Materno Giribaldi, Cemitério da Consolação.....	265
FIGURA 97	Detalhes do Túmulo de Nami Jafet.....	266
FIGURA 98	Condor (1922), estátua em bronze de Luigi Brizzolara, Praça Ramos de Azevedo.....	267
FIGURA 99	Túmulo da Família Parma (1928), escultura em bronze de Luigi Brizzolara, Cemitério Urbano Monumental de Lavagna.....	268
FIGURA 100	Detalhe do Túmulo de Nicola Bertollo (1915), escultura em mármore de Giovanni Scanzi e Luigi Brizzolara, Cemitério Monumental de Staglieno.....	269
FIGURA 101	O Sacrifício (1911), escultura em mármore de Leonardo Bistolfi, Monumento Nacional a Vittorio Emanuele II ou Altar da Pátria.....	270
FIGURA 102	O último adeus (c. 1945), escultura em bronze de Alfredo Oliani, Cemitério São Paulo.....	272
FIGURA 103	Detalhe de O último adeus.....	273
FIGURA 104	Detalhe de O último adeus.....	274
FIGURA 105	Solitudo (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação.....	275
FIGURA 106	Interrogação (1922), Solitudo (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação.....	276

FIGURA 107	Detalhes de Eros e Psique (1777), escultura em mármore de Antonio Canova, Musée du Louvre.....	279
FIGURA 108	O beijo (1888-1889), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.....	281
FIGURA 109	O beijo (1907-1908), escultura em calcário de Constantin Brâncuși, The Philadelphia Museum of Art.....	282
FIGURA 110	O beijo (1907-1908), escultura em calcário de Constantin Brâncuși, Cemitério do Montparnasse.....	283
FIGURA 111	Triste Separação (1948), escultura em bronze de Alfredo Oliani, Cemitério São Paulo.....	285
FIGURA 112	Detalhes de Triste Separação.....	286
FIGURA 113	Detalhes de O Rapto de Proserpina (1621-1622), escultura em mármore de Gian Bernini, Galleria Borghese.....	288
FIGURA 114	Detalhes de Êxtase de Santa Teresa (1647-1652), de Gian Bernini, Basílica de Santa Maria da Vitória.....	290
FIGURA 115	O protomártir Santo Estevão (1879), escultura em bronze de Rodolfo Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes.....	291
FIGURA 116	Detalhe do Monumento Folchi (1925), escultura em mármore de Leonardo Bistolfi, Cemitério Maior de Pádua.....	293
FIGURA 117	Detalhe de Cruz (1899-1907), esculturas em mármore de Leonardo Bistolfi, Cemitério Monumental de Staglieno.....	294

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21	
1	IMAGENS QUE TOCAM O REAL: TRANSFERÊNCIAS E INTERCÂMBIOS DO VELHO MUNDO PARA A PAULICEIA E SUAS NECRÓPOLES.....	49
1.1	Entrelaçamentos e tensões: formação dos Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo no cenário paulistano.....	50
1.2	Homens aqui e acolá: desnudando as representações de masculinidade do acervo funerário paulistano.....	72
1.3	Entre deslocamentos e barganhas, afinal, do que a Itália é feita: aspectos da migração italiana e de sua expressão artística.....	84
2	REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NA CRISTANDADE: A PIETÀ COMO SUPORTE DA FÉ CRISTÃ.....	97
2.1	O sepultamento ou <i>Mise au Tombeau</i> : a modernidade como técnica e expressividade estética.....	102
2.2	Geometrismo na humanização da morte: modernidade funerária.....	119
2.3	A esqualidez da morte: a Pietà como recurso devocional e a plasticidade do Novecento.....	134
3	REPRESENTAÇÃO DO HOMEM PRANTEADOR: LAMENTO E RESIGNAÇÃO.....	149
3.1	Como Orfeu e Eurídice: o pranto diante da finitude e da dor além da vida.....	155
3.2	Estilização da dor: o retorno ao clássico para a dramatização do pranto	170
3.3	A poesia da dor: o lirismo da modernidade diante da finitude.....	183

4	REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NO TRABALHO: VIRIL E PROVIDOR.....	199
4.1	Atributos de trabalho: a morte e a identidade do imigrante burguês..	207
4.2	O caminho viril: força física e trabalho como síntese mitificadora.....	221
4.3	Representações de força e labor: a forja da identidade.....	234
5	REPRESENTAÇÃO METAFÍSICA DO AMOR: LEGADO E EROTISMO.....	249
5.1	A narratividade da transmissão do legado: os laços indelévels do amor paterno.....	253
5.2	Um beijo para a eternidade: a estética do erotismo como preservação da essência do ser.....	271
5.3	Prantear a perda do amado: a imortalidade do amor.....	284
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	297
	DESENLACE.....	303
»	REFERÊNCIAS.....	304
»	SITES CONSULTADOS.....	325
»	APÊNDICES.....	329

INTRODUÇÃO

Por mais que dispamos o que vestimos, nunca chegamos à nudez, pois a nudez é um fenômeno da alma.

(Fernando Pessoa)



A presente tese resulta da pesquisa de doutoramento da autora junto ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG), sob a orientação da Prof^a Dr^a Maria Elizia Borges, outrossim dos subsídios obtidos quando da realização de período sanduíche na Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" (UNINA), sob a tutela do Prof^o Dr. Fábio Mangone. Investiga-se as representações do nu e do seminu masculino na composição da arte funerária paulistana, influenciada pelo *Novecento Italiano*¹ e pelos movimentos vanguardistas², a partir do acervo artístico do Cemitério da Consolação, Cemitério Araçá e Cemitério São Paulo, fundados na cidade de São Paulo/SP em 1858, 1897 e 1926, respectivamente.

Parte-se do pressuposto de que os cemitérios e as construções funerárias são testemunhos materiais que permitem refletir sobre as intuições, as esperanças e as representações humanas. Seus diversos elementos relatam dados significativos acerca da cultura material, do simbólico e das múltiplas atividades do labor e da criatividade humana. Ademais, tratam-se de espaços intertextuais por definição, constituídos de múltiplas camadas temporais e representacionais, expressivas dos códigos identitários de cada tempo e lugar.

A utilização dos mortos em âmbito social permite a conciliação da rede de relações pessoais em torno dos mesmos e de sua memória, porque com a finitude os mortos imediatamente passam a ser concebidos como exemplos e orientadores de posições e relações sociais. Diante disso, o espaço cemiterial é privilegiado para a expressão das práticas culturais de um determinado meio social, visto que a individualização das sepulturas e os valores expressos nestas demonstram o desejo de preservar a identidade e a memória dos mortos, servem à demonstração e/ou transmissão dos valores culturais e à própria reconstituição do sentido existencial para os que ficam. Entende-se que o culto dos mortos passa por um filtro de percepção,

¹ Movimento de arte italiana cunhado em 1922 em Milão e apresentado em 1923 com uma exposição das obras de sete artistas – Mario Sironi (1885-1961), Achille Funi (1890-1972), Leonardo Dudreville (1885-1976), Anselmo Bucci (1887-1955), Emilio Malerba (1880-1926), Pietro Marussig (1879-1937) e Ubaldo Oppi (1889-1942); os quais provém de diferentes experiências e concepções artísticas, mas compartilham o senso de "retorno à ordem", após excessivos movimentos de vanguarda, defendendo a pureza da forma e harmonia na composição (FOSSI et al, 2013, p. 540-552).

² Incluem-se aqui sobretudo os movimentos vanguardistas emergentes na Itália – Futurismo e Arte Metafísica, sem desconsiderar o fato de que o modernismo é marcado pela circulação e intercâmbio internacional de artistas, não restritos às relações entre Brasil e Itália, na primeira década do século XX (DE MICHELI, 2014, p. 233 *et seq*).

permitindo que somente os valores considerados essenciais pelos vivos, para a recomposição do sentido da vida, sejam expressos neste espaço, no qual esta pesquisa encontra-se circunscrita.

A continuidade dos mortos é estabelecida por intermédio da memória dos vivos; na pedra são impressos e (re)significados os seus valores, mediados pelo olhar dos sobreviventes. A morte é um problema dos vivos, afirmou Elias (2001, p. 10). A individualização de cada túmulo, através da arquitetura, escultura, signos e simbologias, de uma maneira geral; é indicativa do desejo de perpetuação existencial. Busca-se expressar as particularidades dos mortos nas lápides para preservar a memória e a personalidade destes. Constituem-se conjuntos representacionais, nos quais são combinados fragmentos da memória, por intermédio do conjunto simbólico. Deste modo, a análise da arte funerária e da nudez e seminudez nas representações masculinas se faz pertinente para a compreensão da tessitura das relações sociais e culturais do meio que as produziu, no período delimitado, para além do próprio espaço das necrópoles.

Objeto arquitetônico por definição, um cemitério é a solução pensada para a acomodação dos mortos na cidade dos vivos. Todavia, este objeto extrapola a função primeira do sepultamento dos corpos – converte-se em um lugar privilegiado para a demonstração das disposições humanas em termos sociais e culturais. Ao longo da história, o homem sempre buscou se acomodar ao espaço e, ao mesmo tempo, transgredir seus limites. Não uma forma estática: a necrópole, assim como a cidade, é uma forma em movimento. Pensar o cemitério enquanto objeto arquitetônico, portanto, diz respeito a tomá-lo enquanto fruto de um arranjo espacial, localizado temporalmente, com funcionalidade e caracterização própria, a serem vistas sobretudo no traçado múltiplo das edificações tumulares.

Neste viés, em virtude da variedade de túmulos construídos segundo os estilos mais diversificados, a partir da segunda metade do século XIX, a distinção de estilos da arte funerária no Brasil é complexa. Por conseguinte, optou-se pela baliza temporal de 1920-1950, que em grande medida corresponde à produção artística do Movimento Modernista brasileiro, emergente sobretudo a partir de 1922, quando da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, ao qual convergiram outros movimentos, alguns já em marcha, como o *art nouveau*, e outros nascentes, como o *art déco*, sob a influência das correntes artísticas europeias. No que concerne à arte funerária

brasileira deste período, os cemitérios favoreceram o florescimento do ecletismo estético e a fusão e coexistência de várias correntes artísticas.

Segundo Borges, no período da *belle époque* (c. 1871-1914) os cemitérios metropolitanos receberam túmulos da Europa vinculados aos estilos neoclássico, eclético e *art nouveau*, por exemplo, já defasados e alterados, conforme as contingências locais. Em suas palavras:

Presume-se que os primeiros túmulos surgiram de modelos neoclássicos trazidos com a estatuária e a cantaria importadas das oficinas marmóreas de Portugal, até cerca de 1870. Sucederam-se, depois, as importações de monumentos funerários oriundos da Itália, França e de outros centros importantes, formando assim um acervo de grande expressão romântica e eclética. A partir de 1905, predominou o estilo *art nouveau*, que foi se diluindo ao findar da terceira década (VALLADARES, 1972, p. 588). Durante todo o processo de implantação da arte funerária, o que de fato prevalecia era o léxico eclético, apropriando-se de estilemas do passado. (BORGES, 2002, p. 153-4)

Portanto, a arte tumular se implanta e se propaga no Brasil englobando uma variedade estilística bem abrangente, pois acumula no transcorrer dos anos uma grande quantidade de monumentos funerários, vinculados à múltiplos estilos (BORGES, 2002, p. 163-164). Esta gama de possibilidades estéticas encontrou na figura humana uma via de expressão significativa, posto que o corpo constituiu, para as artes plásticas, um dispositivo de composição e articulação linguística, inclusive quando nu.³

Na História da Arte, as representações da nudez corporal, sobretudo da nudez masculina, provêm da antiguidade.

Era uma vez um nu, que conta a história de um corpo vestido em arte, the nude. O gênero do nu é considerado como forma ideal de arte (CLARK, 1971), buscando sempre a mimeses do belo, como isso ele é um indicador da ideia dominante de arte e seu papel na sociedade (MAHON, 2005, p.29), ou até os boundaries dela (NEAD, 2003, p. 7), porque é a representação do corpo

³ Todavia, para além das representações figurativas mais tradicionais; a modernidade introduziu nos cemitérios obras de estética cubista, abstracionista e concretista, assim como tensionou e renovou as representações figurativas, já estabelecidas. Nestas, a identificação do corpo e da nudez passa a ser fluída ou mesmo inexistente. Obras funerárias de Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965), Madame Zao Wou-Ki (1930-1972) e Constantin Brancusi (1876-1957) são exemplos destes tensionamentos no uso da figuração e da inserção de novas possibilidades plásticas no espaço funerário (BORGES, 2016, no prelo).

possível de ser mostrada dentro da moral regente e de cada sociedade. (BATISTA, 2010, p. 129)

Este diálogo entre a nudez e a arte remonta à arte grega clássica, quando o escultor, ao retratar o nu humano, buscava expressar a nudez do homem em si, ou seja, colocava-se diante do próprio ser. Isso porque para o artista de então o corpo humano não era um modelo, mas antes um módulo, representativo da harmonia absoluta. Tratar do nu na arte grega é falar da relação com o divino, porque o grego acreditava na existência do *kosmos*, em oposição ao *kaos*, de forma que a representação do corpo nu é equivalente ao próprio mundo ordenado (ANDRESEN, 1992, p. 05-06).

O desnudar expressa, além da beleza física, valorizada na antiguidade clássica, a virtude do cidadão, enquanto ser de harmonia e equilíbrio. A nudez masculina é parte primordial da escultura grega, representada nos *Kouroi*, estátuas masculinas inteiramente nuas. “Partindo de uma imagem que é o homem, o Kouros é um modelo para o homem.” (ANDRESEN, 1992, p. 27) Ao compor este modelo, esta imagem fundamental, o artista apresenta um projeto moralizador, de adequação do homem ao ideal democrático e cultural da civilidade grega.

Desse modo, a nudez corporal masculina comumente ocupou lugar de destaque, sendo temática relevante em diferentes momentos históricos e artísticos, desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade, passando pelo Renascimento e o Neoclassicismo. O desnudar, para Jeudy (2002, p. 71), é o momento em que o corpo se faz objeto de arte viva: “O desnudar é o momento atemporal da soberania do desejo na epifania das imagens corporais.” Este ato é o que faz desaparecer as distinções entre sujeito e objeto, como se o corpo estivesse abandonado às vertigens do nada.

Sobre a corporeidade artística, Coelho e Molino apontam que o modelo renascentista da nudez é também de início masculino. Segundo os autores, Cennino d'Andrea Cennini (1370-1440), em seu Livro da Arte (1400), restringe-se às medidas concernentes ao masculino porque a mulher “não possui nenhuma medida perfeita.” Herdeiro dessa tradição, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) também negligenciaria a representação do feminino (2010, p. 91). A composição de Davi, deste artista renascentista, por exemplo, é uma das mais difundidas obras de arte representativas da nudez masculina.

Nesta figura, chama-se a atenção para a forma física e para a postura do personagem, de uma forma que a sua nudez é equacionada com uma atitude de heroísmo, autonomia e juventude. Não havendo destaque para a arma com a qual Davi mata o gigante Golias, em conformidade com a narrativa bíblica, trata-se de um triunfo do próprio corpo do personagem e não de outros artifícios (HAMMER-TUGENDHAT, 2012, p. 37).

Ainda durante a Renascença, a nudez obteve grande prestígio, associada ao conhecimento do corpo e de suas exatas proporções, considerados aspectos primordiais na formação de qualquer artista, apreendidos, sobretudo, nas aulas de modelo-vivo. Nascimento (2011, p. 08) pontua que somente depois de dominar completamente a representação do corpo o artista estaria apto a conceber por si mesmo obras em todos os gêneros artísticos.

O nu pode, portanto, ser considerado como inspirador de muitas obras célebres de arte ocidental, e mesmo quando deixou de ser um tema até certo ponto obrigatório, manteve posição de exercício acadêmico e demonstração de maestria. (NASCIMENTO, 2011, p. 08)

Ademais, este nu renascentista era quase exclusivamente associado aos padrões corporais apolíneos⁴, em detrimento de outras formas de corpo nu existentes no mundo grego, as quais também foram legadas à contemporaneidade, ao lado das imagens harmoniosas. Figuras masculinas despidas como o já mencionado Davi, ao lado de outras como Hércules e Perseu, serviam também como alegoria das virtudes masculinas de força e assertividade que estados como a República de Florença desejavam representar no período (SCHMALE, 2012, p. 29).

Estas opções apolíneas da nudez masculina associadas à moralidade, ao vigor e à civilidade, tornaram-se hegemônicas na arte ocidental, paralelamente à construção da masculinidade/virilidade do homem, e em oposição à

⁴ Através da obra "A Origem da Tragédia: proveniente do Espírito da Música", Friedrich Nietzsche reconhece no mundo grego a existência de dois impulsos contraditórios que produzem a obra-de-arte da tragédia ática: apolíneo e dionisíaco. Para Nietzsche (2005, p. 26-30), o brilho do mundo do sonho (apolíneo) é condição de existência para toda arte plástica e também parte primordial da poesia, destacando que o ser interior, fundamento comum de todos os humanos, tem o sonho como necessidade prazenteira e o recebe com profunda alegria. Já o impulso dionisíaco se aproxima da humanidade pela analogia da embriaguez e é o que possibilita a liberdade e a união, pois cantando e dançando o homem pode se sentir membro de uma comunidade elevada. Os deuses Dionísio e Apolo são, portanto, considerados como forças da arte que emergem da própria natureza, sem mediação do artista humano. Tratar de apolíneo é, portanto, tratar da perfeição.

feminilidade/sensualidade da mulher. Durante o neoclassicismo, ainda se preservava a supremacia dos modelos gregos, haja vista que nas escolas de arte os modelos-vivos eram escolhidos de acordo com sua semelhança com a de estátuas clássicas, sendo a nudez feminina muitas vezes desprezada nestes espaços (BORZELLO, 2012, p. 16-18). Sobre este período e o uso da nudez como revestimento da arte, trata Batista:

A partir do Iluminismo o nu clássico encaminha-se para o modernismo como sinal da vida urbana no contexto das transformações do século XIX, visualizando as ansiedades sociais e ambições políticas, de forma cifrada e codificada (MAHON, 2005, p. 42). Nesse tempo e lugar, cada vez mais o nu se coloca em cima do muro do conflito entre o clássico e o contemporâneo, o corpo como alvo de debates teóricos artísticos que ficam cada vez mais tensos. A não representatividade do sexo gera toda a dinâmica da narrativa desse novo período, e é o poder oculto, o prazer do proibido, que escondia a fonte de energia, que só é compreensível por seus efeitos e não, pelo princípio gerador ou a sua história escondida. (BATISTA, 2010, p. 130)

O uso da nudez masculina expressa um conflito narrativo, à medida que se presencia nesse período a coexistência de representações idealistas e realistas de nudez. Tratar-se-ia de uma transição do *nude* para o *naked* – das formas idealizadas da nudez, para um nu despido de arte: “prova da transgressão para uma nova narrativa formal e conceitual dentro do projeto da modernidade do século XIX, e consolida um deslocamento – evidentemente não do nu que retornou ao real, mas sim, das boundaries da arte.” (BATISTA, 2010, p.134)

Um corpo nunca existe em si mesmo, nem quando está nu, conforme defende Katz (2008, p. 69). Corpo é sempre um estado provisório de uma coleção de informações que o constitui como corpo. Questionar o lugar da masculinidade e o significado da nudez concerne à compreensão das representações imaginárias do corpo pensadas enquanto narrativas, imbuídas de valores sociais e culturais. A nudez do masculino tem a função de construir determinado sentido, que pode ser interpretado à luz dos valores sociais, constituintes da corporeidade.

Em boa parte do século XIX, por exemplo, nota-se o grande volume de camadas que constitui o vestuário tanto de homens quanto de mulheres. No caso dos homens em particular, a vestimenta era associada ao poder monetário que podia ser ostentado visivelmente. Um homem nu era um homem desprovido de poder. Neste

cenário, o nu masculino aparece principalmente como referência à pintura clássica, um nu geralmente apresentado como heroico e dramático.

A virada para o século XX vê, todavia, uma apreciação crescente pelo fisiculturismo, e pela cultura do corpo masculino ideal, forte e viril, que pode ser exposto para apreciação estética, dado que isso seja feito com certa “inocência”. A Primeira Guerra Mundial traria ainda mais mudanças, na medida em que novos padrões de vestuário e estética que admitem maior exposição do corpo começam a se difundir. Lentamente os padrões greco-romanos concedem espaços a outras opções estéticas, realistas, eróticas e/ou sentimentais (LEDDICK, 2012, p. 32-35).

A definição de nudez – por conseguinte, de seminudez – que orienta este trabalho, portanto, está além da simples condição da ausência ou do desprovemento de vestes de um corpo. A nudez é um discurso representacional que se encontra ancorado em estratégias e convenções sociais. É possível encontrar o termo nudez sendo utilizado literal ou metaforicamente, algumas vezes como não vestido ou despido, em outras destituído ou privado, até mesmo sem disfarces ou sinônimo de sinceridade, sem deixar de lado a sugestão erótica que muitas vezes se associa à interpretação da nudez. Seja completa, seja parcial, faz parte de um conjunto de informações pensadas ao redor do seu uso e que o justificam. Deste modo, para fins de recorte e análise, considera-se a exposição do tronco, dos membros, da genitália e/ou das nádegas como nudez ou seminudez, dependendo da presença ou ausência de vestes e panejamentos.

Batista (2010, p. 125-126) pontua que o corpo na arte, tanto na literatura, quanto nas artes visuais, é sempre um corpo-representação, um corpo imaginário que revela narrativas que objetivam conceder sentido aos corpos reais. As várias representações do corpo imaginário indicam negociações no que diz respeito ao discurso do corpo, às relações e normas sociais, e mesmo aos valores de determinada sociedade. Deste modo, o corpo pode ser compreendido enquanto “materialidade polissêmica”: “como união de elementos materiais e espirituais e também como síntese de sonhos, desejos e frustrações de sociedades inteiras, pois o múltiplo sentido do corpo pede múltiplos olhares.” (BATISTA, 2010, p. 126) Essa polissemia do corpo é, portanto, uma polissemia da própria masculinidade.

A masculinidade, assim como a feminilidade, não é um caractere biológico. Trata-se do “fazer-se homem”, ou seja, um processo individual/social que se realiza

na cotidianidade espacial da construção de gênero como um elemento identitário primordial das relações humanas. A concepção dos elementos típicos e/ou necessários concernentes ao “ser homem” é algo construído e, ao mesmo tempo, relacional. Em conformidade com Silva et al, depreende-se que o gênero é uma representação, experienciado habitualmente e não algo que se adquire.

São as práticas de gênero que permitem, contraditoriamente, sua existência e transformação. Nesse sentido, não existe uma única forma de “fazer-se homem”, mas múltiplas formas de vivências de homens, que se forjam em diferentes tempos e espaços. Assim, apesar de considerar que a nossa sociedade está organizada a partir do privilégio do gênero masculino, não existe uma única forma de masculinidade. (SILVA et al, 2011, p. 19)

Em outras palavras, a construção da masculinidade é plural e fragmentada, antes de se apresentar como um bloco monolítico e exemplar, a orientar um único tipo de prática aceitável entre os homens. Tal pluralidade e fragmentação se refletem na espacialidade dos cemitérios em análise – Consolação, Araçá e São Paulo, onde diferentes papéis de masculinidade são representados através da arte funerária, ora destacando a sensibilidade perante a morte, ora deixando em relevo a virilidade em associação ao mundo do trabalho. Em outras palavras, não constituem um discurso único e imutável sobre o ser masculino no período investigado.

Construída num contexto social, cultural e político, a masculinidade e as suas formas de manifestação devem ser compreendidas dentro dos suportes simbólicos de masculino e de feminino, próprios a cada sociedade. Vieira-Sena (2011, p. 38) esclarece que aquilo que se entende por tipicamente feminino e tipicamente masculino não são imagens que correspondem a qualquer valor essencial, universal e atemporal, mas as imagens construídas historicamente e que, desde a modernidade, vêm sendo profundamente alteradas graças à fluência e à confusão entre as fronteiras de gênero. Estas flutuações são contidas no fenômeno de fragmentação das identidades, aceleração, ritmo e do tempo, mudanças de papéis, entre outras transformações próprias da sociedade contemporânea, segundo a autora.

A masculinidade, na qualidade de lugar simbólico de sentido estruturante, impõe aos agentes masculinos uma série de comportamentos e atitudes imbricados com os valores capazes de convertê-los em poder simbólico. Assim, a medida que mudam os valores, devem mudar suas representações. (VIEIRA-SENA, 2011, p. 38-39)

Refletir sobre as representações artísticas da arte funerária paulistana, fazendo uso da categoria de masculinidade, implica reconhecer que cada obra é um suporte de representação de um corpo quimérico, revelador de determinadas narrativas e concepções de masculino e de feminino. Pendendo para representações idealistas ou realistas, o corpo na arte é sempre um corpo genereficado (BATISTA, 2011, p. 69). Ao buscar as representações de masculinidade nas estátuas, pretende-se identificar as tensões existentes entre vários modelos e estereótipos que são utilizados para construir o conceito de masculino.

Conforme visto, os conceitos de nudez e corporeidade são compreendidos neste trabalho intrinsecamente, a partir das leituras de Andresen (1992), Batista (2010; 2011), Borzello (2012), Jeudy (2002) e Rodrigues (2001). Aos dois primeiros conceitos referidos, soma-se a noção de masculinidade, a ser constituída com base nas contribuições de Del Priore e Amantino (2013), Natter e Leopold (2012), Silva et al (2011) e Vieira-Sena (2011). A partir dos referenciais já mencionados, dentre outros a serem acrescidos ao longo do trabalho, busca-se compreender quais elementos são permitidos para a constituição das narrativas polissêmicas encontradas nos cemitérios selecionados, portanto, tendo como horizonte disciplinador a moral e os valores paulistanos após a eclosão do Modernismo. Destaca-se o fato de que a arte funerária burguesa⁵, a partir da transição do século XIX para o século XX, mesclou de forma harmoniosa os símbolos cristãos aos profanos, o que em parte estimula a investigação proposta.

Ao propor a análise da escultura funerária no contexto do Modernismo, a partir de 1920, este trabalho alinha-se com o pensamento de Touraine (2014, p. 243), que defende que a modernidade não traz unidade e sim fragmentação; trata-se de um movimento de “destruição criativa”. A história da modernidade se associa ao desenvolvimento da burguesia e da sociedade capitalista, caracterizando-se tanto

⁵ O termo “burguesia” auferiu no transcorrer dos séculos diferentes acepções. Originalmente designava os habitantes, majoritariamente mercadores, dos burgos – cidades surgidas na Europa Medieval, entre os séculos XI e XII, com o Renascimento Comercial e Urbano. Segundo Silva e Silva (2009, p. 34), a definição mais simples de burguesia é aquela que associa o termo ao comerciante, ao burguês e ao capitalista, todavia o faz sem avaliar as variações históricas e geográficas assumidas pelo conjunto burguês ao longo do tempo. Possivelmente a definição mais clássica é a empregada por Marx e Engels, em meados do século XIX, para designar a classe dos capitalistas modernos, detentores dos meios de produção e exploradores dos proletários – emprego este forjado num contexto muito específico e com profunda carga política. De forma mais genérica, contemporaneamente, o termo burguesia denota a classe dominante das sociedades capitalistas.

pelo advento da racionalidade instrumental, quanto da subjetivação, através da emergência do conceito de humano como liberdade e como criação, o que contribui para a pluralização das práticas sociais. Com efeito, observa-se que os proprietários dos túmulos selecionados não são pertencentes a um grupo homogêneo.

Dentre estes, encontram-se indivíduos favorecidos economicamente, de diferentes nacionalidades, com trajetórias diversas de acesso ao capital, mas que em comum possuem o desejo de registro perene de sua existência terrena, através da arte funerária. Este tipo de arte, segundo Borges (2004, p. 04), é fruto de uma efervescência narcisista, típica da burguesia, que motiva esta classe a querer registrar suas particularidades nos cemitérios, tornando tais espaços propícios para a perpetuação de sua memória e de distinção social. Em outras palavras, estes indivíduos refletem o movimento de afirmação do sujeito promovido pela modernidade, e as múltiplas impressões de suas trajetórias nos túmulos espelha o referido processo de pluralização social.

Entretanto, há que se observar que a edificação fúnebre e a expressão identitária por intermédio da mesma não são de exclusividade dos cemitérios extramuros, nem tampouco da burguesia. Ainda que o modelo do sepultamento dentro dos limites de edifícios religiosos exigisse uma forma de organização espacial mais restrita em relação aos demais espaços funerários, este fator não prevenia que os túmulos exibissem traços particulares e se convertessem em instrumentos de distinção social. Conforme aponta Panofsky (1992, p. 50), já no século XII encontram-se exemplos deste processo como as lajes funerárias de Guilherme de Flandres (?-1109), na Abadia de São Bertino, em Saint-Omer, na França, e de Gilbert (1127-1156), primeiro abade da Abadia de Santa Maria Laach, em Andernach, na Alemanha; construídas respectivamente em 1109 e 1152, ambas decoradas com retratos em mosaico.

A elaboração destas imagens se desdobrou ao longo do período medieval, geralmente oferecendo para a posteridade uma “imagem congelada” do falecido – o

modelo de efígie conhecido como *gisant*⁶. Ainda segundo o autor, contudo, é apenas a partir do século XV que se vê uma gradativa transição para as “imagens em majestade”, que honram o morto com composições imagéticas de figuras vivas, que transcendem a semelhança e expressam poder e movimento, como os túmulos da Capela Médici, parte do complexo da Basílica de São Lourenço, na cidade de Florença, em Roma, de autoria de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) (PANOFKSY, 1992, p. 86).

Ato contínuo, com a transferência dos sepultamentos dos templos para o espaço das necrópoles a céu aberto, as possibilidades de edificações fúnebres foram também alargadas. Os cemitérios extramuros também permitiram a exposição das imagens humanas com cada vez mais liberdade expressiva e estética, convertendo-se em um espaço de afirmação do sujeito, sobretudo com a emergência da modernidade, conforme já observado. Ao se refletir sobre a masculinidade no período, observa-se a presença comum de idealizações sobre o papel social dos homens, sobretudo a partir da Proclamação da República, idealizações estas que também compõe o acervo funerário.

A intensa urbanização, o processo de imigração, o final da escravidão e do Império e a industrialização exigiam novas formas de comportamento ditas “civilizadas”. Os comportamentos feminino e masculino deveriam passar por retificações que dotassem cada qual de um perfil mais homogêneo, adequando-os a uma perspectiva sacramental e ao novo regime. Assim, as ações da Igreja, do Estado e particularmente da medicina foram convergentes e decisivas para disciplinar mulheres e homens. (MATOS, 2001, p. 25)

Em concordância com o projeto burguês correspondente à formação das elites em meados do século XIX e início do século XX, esperava-se que a mulher fosse contida em seus direitos sociais, voltada à religião, à família e às emoções veladas, assim como determinada a coroar as conquistas masculinas (PEDRO, 2004, p. 290). Por sua vez, procurava-se fortalecer a identificação do homem com o trabalho,

⁶ Vocábulo francês, que significa jacente – participio presente do verbo *gésir*: estar deitado, estendido (geralmente doente ou morto), também utilizado na frase “*ci-gît*” (aqui jaz). Jacentes são efígies esculpidas em pose de repouso e situadas sobre o túmulo de um indivíduo. Representado sempre deitado, frequentemente com as mãos unidas e depositadas sobre o próprio peito ou portando armas e outros instrumentos, o jacente representa, seja pelo conjunto simbólico nele imbuído, seja pela ação figurativa e semelhança com a realidade, uma visão eternizada do falecido (BRAET; VERBEKE; 1996, p. 86-87).

destacando seu papel de provedor e, por conseguinte, de bom chefe de família: “[...] reforçava-se a necessidade do homem de ser resistente, jamais manifestar dependência, sinais de fraqueza, principalmente devendo ser metódico, atento, racional e disciplinado.” (MATOS, 2001, p. 41) Nos cemitérios, todavia, verificam-se discursos polissêmicos, que não obtêm sucesso ao constituir uma representação única e/ou hegemônica do ser feminino e do ser masculino.

Isto posto, para a análise das imagens masculinas a serem selecionadas, a categoria de gênero também é relevante, à medida em que lança luzes sobre a construção dos papéis sociais de homens e mulheres, a partir dos conjuntos representacionais presentes nos cemitérios em questão. Observa-se que a partir da década de 1970, o conceito de “gênero” passou a ser utilizado para teorizar a questão da diferença sexual, tornando-se um instrumento para indicar as “construções sociais”, ou seja, indicando que as ideias acerca dos papéis sociais dos homens e das mulheres são construídas socialmente (SOIHET, 1997, p. 279).

Propõe-se a compreender o uso da nudez e as múltiplas representações de masculinidade nos cemitérios em questão, tendo como horizonte temporal orientador o contexto modernista brasileiro. Questiona-se que aspectos sociais e culturais tais imagens masculinas simbolizam, atentando-se para as funções próprias do espaço cemiterial. Ou seja, quais são as implicações do uso dos traços de nudez e seminudez identificados nestas esculturas, dados contexto, subjetividade e identidade próprios do ambiente e temporalidade que as alimentou e produziu. As obras selecionadas correspondem temporalmente ao período da instalação e florescimento do Movimento Modernista no Brasil, a partir de 1922. Dos cemitérios analisados e imagens escolhidas, conforme já aferido, não se verifica uma representação homogênea de um único ideal de masculinidade, mas antes um discurso representacional polissêmico. Estas se encontram em três espaços de sepultamento secularizados, administrados pelo poder público e em funcionamento até a contemporaneidade.

Não obstante o acervo artístico destes cemitérios remontar ao século XIX, no caso da Consolação e do Araçá, e à primeira metade do século XX, quanto ao São Paulo; as representações de nudez se encontram concentradas temporalmente a partir da terceira década do século XX, avançando até meados da década de 1960. Diante do acervo escultórico total destes espaços, são ocorrências escassas, mas que apresentam uma perspectiva esteticamente significativa, alimentada pela eclosão do

Movimento Modernista. Diante disso, problematiza-se: a arte moderna concebe o cemitério a partir de uma perspectiva diferenciada, a qual se faz representar através da nudez e da seminudez artística, e assim também constrói uma nova concepção de homem e de masculinidade?

Entende-se que as representações escultóricas nos cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo/SP demonstram não apenas a singularidade dos sepultados, mas também as trajetórias da coletividade na qual estavam inseridos, no período modernista. A leitura da composição destes túmulos permite o vislumbre da multiplicidade de experiências que orientavam a subjetividade inerente a estas construções, bem como de certas tensões históricas existentes quanto à definição dos papéis masculinos no período. O modelo de masculinidade, outrora patriarcal, começa a ser influenciado por novas ideias e se tornar cada vez mais polissêmico. Ao lado do homem provedor, voltado às obrigações do mundo do trabalho, outros modelos poderiam emergir.

Há que se considerar para a leitura destes túmulos não somente aspectos da trajetória dos sepultados e seus familiares, mas também dos escultores contratados para forjar as representações de masculinidade ali contidas. Dos oito artistas selecionados⁷, todos possuem nacionalidade italiana ou são ítalo-brasileiros. Do primeiro grupo, Antelo Del Debbio (Viareggio, 1901 – São Paulo, 1971); Galileo Emendabili (Ancona, 1898 – São Paulo, 1974); Luigi Brizzolara (Chiavari, 1868 – Gênova, 1937); Nicola Rollo (Bari, 1889 – São Paulo, 1970) e Victor Brecheret (Farnese, 1894 – São Paulo, 1955). Do segundo, Alfredo Oliani (São Paulo, 1906 – São Paulo, 1988); Germano Mariutti (São Paulo, 1923 – São Paulo, 2010) e José Cucé (São Paulo, 1900 – São Paulo, 1961).

Com exceção de José Cucé, sobre o qual não foram obtidas informações mais precisas, observou-se que todos os demais escultores estudaram e/ou frequentaram ateliês artísticos em território italiano em algum momento de sua trajetória. A partir do inventário e da análise das doze ocorrências de imagens masculinas nuas ou seminuas selecionadas (a serem oportunamente exploradas no decorrer dos capítulos); denota-se que os pressupostos estéticos italianos, do *Novecento* e dos

⁷ Inicialmente, o arrolamento contava com outros sete escultores, além dos oito selecionados, quais sejam: Alfonso Mazzucchelli (1867-?); Armando Zago (?); Eugênio Prati (1889-1979); Gildo Zampol (1911-?); Giulio Starace (1887-1952); Lelio Coluccini (1910-1983) e Materno Giribaldi (1870-1951).

movimentos vanguardistas, influenciam de modo singular a tessitura da arte funerária paulistana moderna. Em suma, “desnudá-las” permite que se encontrem vestígios da expressão italiana nas terras tropicais.

Pesquisar cemitérios significa recuperar a memória de indivíduos que, por intermédio de uma gama de linguagens (arquitetura, escultura, signos e simbologias), expunham suas expressões culturais, suas relações de sociabilidade, costumes e tradições. Significa recuperar as representações de alteridade social – tanto dos sepultados e seus familiares, quanto dos artistas. Por isso que se faz necessária e urgente a inserção dos espaços cemiteriais dentre os equipamentos que merecem maior zelo por parte das políticas públicas, especialmente quanto às questões patrimoniais de conservação e preservação do acervo artístico, histórico e cultural.⁸

A leitura da composição das imagens masculinas permite o vislumbre da multiplicidade de experiências que orientavam a subjetividade inerente a estas construções. O espaço cemiterial é assim identificado enquanto experiência individual e coletiva, reflexivo da cidade na qual está inserido e portador das tensões e representações inerentes à mesma. Haja vista que são definidas através da apropriação de conteúdos advindos de temporalidades diversas, são estas representações que auxiliam na interpretação dos comportamentos humanos, historicamente construídos; neste trabalho compreendidas a partir de Minayo (2003) e Moscovici (2007).

As representações sociais da realidade estão sempre vinculadas às experiências dos indivíduos, à cultura que assimilam no decorrer da vida e à linguagem que utilizam nas relações sociais, à trajetória pessoal e do grupo social com o qual convivem e se relacionam. O conhecimento das mesmas oferece a compreensão de como os sujeitos sociais apreendem os acontecimentos da vida diária, as características do meio, as relações sociais e as práticas identitárias,

⁸ Borges et al (2010) organizaram um catálogo dos estudos cemiteriais no Brasil, considerando livros, teses e dissertações, artigos, folders e folhetos, incluindo também uma relação de sites dedicados à temática e um índice de cemitérios divididos por estados. Esse trabalho tem o propósito primordial de mapear a produção cemiterial no país, em crescimento no país, e subsidiar estratégias para investigações futuras. Se por um lado observa-se uma infinidade de construções e espaços de sepultamento, por outro tal produção é dispersa e muitas vezes prestes a desaparecer. As pesquisas de campo na área cemiterial têm revelado que muitas sepulturas e seus mais diversos elementos têm sido depredados, dificultando a abordagem deste tipo de investigação, comumente conexo com a defesa do valor patrimonial das necrópoles.

elementos estes que são selecionados pelos sobreviventes e levados ao espaço cemiterial, para a individualização das sepulturas.

Minayo define representação social como a “reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento” (2003, p. 89). Para a autora (2003, p. 108 *et seq*), as representações se manifestam em palavras, sentimentos e condutas, assim como se institucionalizam. Isso faz com que possam e devam ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais, através da linguagem, enquanto forma de conhecimento e de interação social. Ainda que se limitem a certos aspectos da experiência existencial, possuem graus diversos de clareza e nitidez em relação à realidade.

Para Moscovici (2007, p. 48), as representações, de natureza convencional e prescritiva, corporificam ideias e fazem-se presentes em toda interação humana enquanto parte estruturante do comportamento e da organização social. Trata-se, em outras palavras, de um fenômeno específico relacionado à um modo particular de compreensão e comunicação, constituído com o propósito de familiarização com o não familiar.

Toda violação das regras existentes, um fenômeno ou uma ideia extraordinários, tais como os produzidos pela ciência ou tecnologia, eventos anormais que perturbem o que pareça ser o curso normal e estável das coisas, tudo isso nos fascina, ao mesmo tempo em que nos alarma. Todo desvio do familiar, toda ruptura da experiência ordinária, qualquer coisa para a qual a explicação não é óbvia, cria um sentido suplementar e coloca em ação uma procura pelo sentido e explicação do que nos afeta como estranho e perturbador. (MOSCOVICI, 2007, p. 204)

A finitude pode ser interpretada como uma vicissitude que interrompe o curso ordinário das coisas e demanda a constituição de representações que permitam agregá-la aos elementos já familiares ao indivíduo ou ao grupo. As representações não atuam simplesmente como reflexo da realidade. Não obstante serem ancoradas por elementos do real, também evocam elementos ausentes, de modo que possuem o potencial de constituir a realidade, mais que restritamente espelhá-la. Essa observação é especialmente relevante na análise dos elementos funerários em foco nesta investigação, em virtude do fato que os membros de determinado grupo, seja familiar ou profissional, seja étnico ou ideológico; utilizarem diversificadas informações para a constituição de sentido e familiaridade, ante a perda, através das

representações sociais. Tais elementos, fragmentados e justapostos, são combinados para a conformação da representação daquele que está ausente, tanto para a compreensão da nova realidade, quanto para a preservação dos caracteres identitários.

Ressalta-se que a construção da memória dos mortos é mediada pelo olhar dos sobreviventes, sendo que a individualização de cada túmulo é indicativa do desejo de continuidade existencial. Cada sepultura e cada representação masculina são concebidos, neste trabalho, tanto como uma realidade mental quanto como uma realidade social e espacial que, conjugadas, constroem o ambiente propício para que os sobreviventes elaborem suas representações sociais, para a constituição de sentido e de significação ao mundo. Nas palavras de Chartier: “Daí a caracterização das práticas discursivas como produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões; daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação.” (2002, p. 27-28). Os mortos parecem não existir somente na memória dos vivos, mas também de forma independente destes, dados os conjuntos representacionais em suas sepulturas. Estes conjuntos imagéticos fazem mais do que refletir a existência daquele que se fez ausente através da morte, antes buscam constituir uma nova existência, tornar o ausente novamente presente.

O historiador é produto de sua realidade, passional diante dos fatos que se propõe a reconstruir. Buscar “verdades” não é papel da história; antes analisar e produzir verdades subjugadas aos limites das investigações históricas e influenciadas pela realidade vivida pelo historiador. Destarte, o discurso que se produz não é definitivo e/ou hermético; ao contrário, reside na construção e busca de possibilidades, nas hipóteses de abordagens ligadas às suas preocupações específicas, sem visões acabadas na construção da análise ou da interpretação (CARNEIRO, 2011, p. 1). Dito isto, busca-se a leitura das imagens funerárias masculinas a partir das ferramentas teóricas e metodológicas que são oferecidas pelos diferentes campos do conhecimento. Portanto, sem desconsiderar a especificidade da história e tornando-a horizonte orientador, a investigação que ora se apresenta constitui-se na perspectiva interdisciplinar, devido essencialmente às características singulares dos espaços funerários. Estes são constituídos para que os vivos possam lidar com a problemática

da finitude humana, usualmente exibindo as mesmas características ecléticas que presidem os espaços dos vivos.

Para compor as reflexões acerca da morte, dos espaços funerários brasileiros, em geral, e dos paulistanos, em particular, reporta-se aos estudos de Almeida (2007), Bellomo (2008), Borges (2001; 2002; 2003; 2004; 2011A; 2011B; 2015; 2016), Castro (2008A; 2013), Cymbalista (2002; 2011), Reis (1991), Rezende (2006), Rodrigues (1997; 2005), Valladares (1972), dentre outros, os quais apresentam desde leituras de elementos artísticos funerários à historicidade das posturas diante da morte do Brasil Colônia até a contemporaneidade. Fruir e cotejar estes estudos não restritos ao campo histórico na tessitura investigativa favorece a complexificação e problematização da análise.

Há que se salientar que, dentre as possibilidades de estudo, destaca-se a arte funerária que, segundo Borges, desenvolveu-se à margem da escultura, entretanto, possui um universo cultural próprio e inegável. Em suas palavras:

Reflete a mentalidade e o gosto dominante do grupo social de que precede, cuja abrangência é mais ampla do que se supõe. [...] A arte funerária deve ser julgada segundo seus próprios valores, pois encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas, como reflexo de uma atmosfera coletiva. (BORGES, 2002, p. 162)

Na arte funerária brasileira, a autora identifica algumas características relevantes, quais sejam as representações realistas; uma nova espiritualidade lírica, fundamentada no romantismo e que se reflete nas figuras e símbolos funerários; as práticas retratistas, tanto individuais quanto familiares (BORGES, 2002, p. 153 *et seq*), dentre outras, as quais contribuem para a leitura das imagens masculinas com traços de nudez/seminudez em foco. Faz-se necessário ainda acentuar que a arte funerária desempenha uma função específica, visto que o cemitério público é estabelecido, a partir de meados do século XIX, no Brasil, não somente como o espaço para os mortos na cidade, mas também como representação de progresso e de higienização, a qual se inscreve em um discurso social, político e urbanístico mais amplo.

No que diz respeito ao modelo de análise, o mesmo foi construído primordialmente a partir do campo dos historiadores da arte, destacando as contribuições de Didi-Huberman (1998; 2011A; 2011B; 2011C; 2012) e Gombrich (1999; 2007; 2012; 2013). Em se tratando de arte, o aprendizado é interminável, visto

ser um universo instigante em si mesmo, com leis e aventuras próprias. Uma imagem não é o simples resultado de uma transposição do real, mas é o produto do processo de leitura realizado pelo artista, a ser também apreendido pelo observador. “Talvez o mais importante seja que, para apreciarmos tais obras, há que ter um espírito leve, pronto a captar as sugestões mais sutis e a responder a cada harmonia oculta [...]” – defende Gombrich (2013, p. 33).

A História da Arte é uma disciplina de preocupação prioritária com a história dos objetos artísticos, conforme postula Noronha (2005, p. 142), de modo que uma teoria da arte “é sempre uma teoria acerca do modo como os objetos existem, representam, apresentam-se, presentificam, expressam.” O autor ainda preconiza que a história deve ser construída a partir do lugar do objeto – este deve ser o horizonte orientador do olhar do historiador, porque é, em última instância, a solução oferecida pela arte e pelo próprio artista. Por conseguinte, as estátuas funerárias, resultantes dos anseios dos proprietários e dos devaneios dos escultores, são aqui compreendidas como ponto de referência das investigações.

Em consonância com esta óptica, refletir sobre as imagens funerárias na perspectiva da história da arte, segundo Didi-Huberman, propõe tomá-las enquanto “objectos problemáticos para a historicidade em geral, objectos para *abrir a história* até o cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.” (2011B, p. 11 – grifo do autor) Nesse sentido, abrir não significa somente ampliar, mas também ferir. Mais do que uma ampliação territorial do olhar acerca das imagens, proposto aqui, portanto, trata-se de uma abertura que atravesse territórios. Em suas palavras:

Ampliar o seu domínio às imagens é adoptar, certamente, novos objectos, mas é também capturá-las, englobá-las na ordem que as precede. É olhar a interdisciplinaridade pelo mero prisma das relações territoriais, de modo que “ampliar-se” às imagens corresponda, mais ou menos, a estender o seu império e a sua autoridade a novas paisagens e a novos objectos. Muito diferente é a abertura que fere, perfura ou atravessa o território que acolhe a operação. Com efeito, só essa possui uma dimensão crítica, uma capacidade extraterritorial de atravessar as fronteiras, de criar caminhos inéditos e de modificar a consistência – começando pelos usos e costumes, as retóricas da autoridade – do território atravessado. (DIDI-HUBERMAN, 2011B, p. 11)

Tomar a história da arte sob esse prisma diz respeito a assumir um posicionamento crítico, que permita que os vocábulos em questão – Arte e História – possam se criticar e transformar reciprocamente. Trata-se de abrir as fronteiras disciplinares, conceituais e linguísticas, permitindo que os domínios do historiador sejam modificados pelas clivagens da arte, mesmo no seio dos seus modelos teóricos melhor estabelecidos, ainda conforme Didi-Huberman (2011B, p. 12). Propõe-se, através deste trabalho, “ferir” tanto o território histórico quanto o cemiterial, na medida em que se compreendem as imagens como dispositivos capazes de posicionar o humano sempre diante do tempo.

Didi-Huberman (2012, p. 208 *et seq*) defende que as imagens tocam o real – até porque seria um enorme equívoco crer que a imaginação é uma simples faculdade de desrealização. Em sua opinião, uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos), porque imagem é “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles [...]” (2012, p. 216). Uma mescla de vários tempos, é imagem que arde.

Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2011A, p. 32) (tradução da autora)⁹

As imagens são historicamente localizadas, mas também são portadoras de diferentes temporalidades em seus fundamentos, porque não importa quão antigas ou

⁹ No original: Ante una imagen – tan antigua como sea –, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (DIDI-HUBERMAN, 2011A, p. 32)

quão recentes, são permeadas por um processo contínuo de reconfiguração, tanto do passado quanto do presente. Ao tentar esclarecer qual a relação existente entre a luta dos homens e a obra de arte, Deleuze já afirmara: “Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe ainda” (2012, p. 398) – isso porque a arte é aquilo que resiste, ainda que não seja a única coisa que resista.

Tomada como imagem, uma categoria essencial para o desenvolvimento do trabalho é a de escultura. Segundo o Dicionário de Artes Plásticas (CUNHA, 2005, p. 175), qualquer obra de arte tridimensional em que os volumes são os componentes essenciais, e o espaço uma categoria complementar, é denominada escultura, podendo ser ainda subdividida em relevo ou estátua. A abordagem deste componente do trabalho se construiu a partir das contribuições de Krauss (2010), Wittkower (2001) e Zanini (1971).

Conforme Zanini (1971, p. 15 *et seq*), por muito tempo a escultura se configurou como uma arte relutante em abandonar antigos e esgotados sistemas figurativos, mas ao longo do último século esta expressão visual se revitalizou, superando a posição subalterna em relação à pintura, a qual havia sido ocupada principalmente durante os séculos XVII e XVIII. Passou, portanto, a desempenhar papel vital na formação da linguagem plástica contemporânea e se afirmou como presença criadora, tornando-se um dos símbolos fundamentais da cultura moderna.

Nas palavras de Krauss: “Objeto analítico em si mesmo, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica tanto do observador como do criador. E a produção do modelo é compreendida como a própria meta do fazer da escultura.” (2010, p. 83) Refletir sobre representações de masculinidade a partir das esculturas pressupõe considerá-las a partir de um cruzamento específico de tempo e espaço, visto que o elemento primordial da obra escultórica é o volume, espacial por definição e fruto temporal.

A premissa subjacente ao estudo da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. A história da escultura moderna estará incompleta sem uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma. Na verdade, a história da escultura moderna coincide com o desenvolvimento de duas escolas de pensamento, a fenomenologia e a linguística estrutural, em que o significado é tido como dependente do modo como qualquer forma de ser

contém a experiência latente de seu oposto – a simultaneidade contendo sempre uma experiência implícita de sequência. Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 2010, p. 6)

Isto posto, reafirma-se que a escultura é um dispositivo tanto temporal quanto espacial. A questão da temporalidade, em especial, vai ao encontro das observações já referidas quanto à imagem, sempre em processo de reconfiguração, pois permeada por temporalidades diversas, até mesmo contraditórias. Da mesma forma, a escultura. Fruto dos devaneios do artista, a escultura é a imagem que mescla diferentes tempos – ou, conforme Didi-Huberman, *imagem ardente*. As esculturas são “uma entidade simbólica representada tridimensionalmente que mantém com o lugar de instalação [...] uma relação espacial, artística e cultural.” (ESCOBAR, 1998, p. 15) Ademais, segundo a mesma autora, a escultura atua no interior da cenografia urbana, ambiente no qual esta investigação se insere, como um elemento que interage com o observador, sobretudo as obras escultóricas de representação figurativa, através da percepção direta dos gestos e do olhar.

Em questão, o lugar de instalação é o espaço funerário dos cemitérios e, mais especificamente, os túmulos particulares, compostos claramente com o propósito de interagir com os observadores. Desse modo, as esculturas mantêm com a estrutura funerária uma relação tanto espacial quanto estética. Segundo Borges: “Dado o vínculo que ela mantém com as representações do luto, alicerçadas no discurso religioso, moral e econômico do grupo social a que serve, o valor da arte funerária deve ser considerado a partir de critérios próprios.” (BORGES, 2003, p. 02) Partir da arquitetura e da escultura na constituição da arte funerária significa julgá-las por seus valores específicos, pois encerram em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas, com funções singulares.

Cada um dos túmulos, enquanto conjugação do suporte arquitetônico e das composições escultóricas, é entendido como uma *mise-en-scène*, ou seja, uma composição específica e organizada dos elementos cênicos. Ao significar literalmente “colocar em cena”, o termo compreende, dentro da linguagem teatral e cinematográfica, a organização dos componentes em cena, quais sejam

cenário/espacialidade, iluminação, caracterização/figurino e atuação (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p. 90). Através dessa prática, o diretor determina o que é incluído ou não em cena, criando uma visualidade narrativa fechada.

Embora o elemento da iluminação artificial não se faça presente na composição de um conjunto estatutário como os analisados neste trabalho, estes incorporam, tal qual uma peça ou um enquadramento filmico, uma organização espacial bem determinada, e os personagens são apresentados com uma caracterização específica e gestual que contribuem para a fruição figurativa e simbólica das figuras. A devida análise da estrutura de cada um dos túmulos selecionados implica, portanto, a leitura da respectiva *mise-en-scène*, que inclui a espacialidade específica, a disposição dos personagens e sua caracterização, além dos gestos e poses específicas.

A escolha das obras encontradas nos Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo/SP como objetos de análise se deu em virtude de serem dos mais significativos e destacados espaços de sepultamento no Brasil, em virtude da própria conjuntura paulistana na virada do século, transformada rapidamente de cidade de fazendeiros em cidade de imigrantes.

Durante a maior parte de sua existência, ela foi um pequeno povoado. Embora obtivesse o título de vila em 1560 e o de cidade em 1711, sua população foi escassa, comparada com outras cidades brasileiras, em 1766 – cerca de 5.000 habitantes; em 1794, 9500; em 1836, 22000; em 1872, 31000; em 1886, 48000; em 1890, 65000. Somente no final do século XIX houve o salto e de 192000 habitantes em 1893, a cidade passou a 240000 em 1900.” (GLEZER, 1994, p. 164)

Segundo Matos, a expansão urbana de São Paulo esteve vinculada diretamente aos sucessos e/ou dificuldades da economia cafeeira. Isso permitiu que em poucos anos a capital paulista pudesse se consolidar como grande centro capitalista, integrador regional, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços, fatores estes nitidamente vinculados ao crescimento da produção cafeeira.

O antigo “burgo dos estudantes”, no qual o ritmo de transformações era lento e o espaço quase estático, alterava-se rapidamente com a urbanização acelerada. Nesse processo de urbanização coexistiam permanências, demolições e construções, cresciam as obras públicas, os espaços passavam a ser definidos com novas áreas comerciais e financeiras, além da zona de meretrício. (MATOS, 2001, p. 23)

Ao lado da expansão cafeeira, o desenvolvimento paulistano foi condicionado por outros dois fatores, quais sejam a entrada da estrada de ferro e o papel da imigração, mudando em definitivo, segundo Schwarcz (2012, p. 46), as feições, os dialetos, a culinária e os serviços públicos paulistanos. A autora ainda pontua que nesse período a chamada “boa sociedade” também descobriu novos hábitos sociais, como os bailes e as noitadas no teatro. Diante disso, a passagem do século XIX para o XX é marcada pela convivência entre os rastros do passado, com velhos padrões de sociabilidade próprios de uma sociedade outrora escravocrata e rigidamente patriarcal; e as novas tecnologias, as atividades econômicas e as ocupações sociais então mais recentes (SCHWARCZ, 2012, p. 46).

Logo a cidade de São Paulo seria palco de um projeto de modernização cada vez mais intenso. Desde o final do século XIX, as elites estatais patrocinavam instituições que “visavam emparelhar a cidade à capital da República, colocando São Paulo no mapa cultural brasileiro” (CASTRO, 2008B, p. 54). São exemplos da busca pela construção de uma nova identidade para a urbe paulistana o Museu Paulista, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e a Pinacoteca do Estado, que datam respectivamente de 1893, 1894 e 1905. Para Matos (2007, p. 45), perseguir o moderno generalizou-se como uma aspiração tanto de gestores quanto de moradores, o que diagnosticava um presente problemático, projetava um futuro modelar e objetivava justificar ações intervencionistas.

Este processo é marcado por tensões e negociações, visto que o espaço urbano é um produto social que se constitui a partir de uma multiplicidade de experiências. Tal dinâmica complexa se encontra presente no espaço dos cemitérios em questão – Consolação, Araçá e São Paulo, entendidos como parte integrante da realidade urbana mais ampla. Deste modo, optar pela análise das várias representações de masculinidade a partir do acervo artístico destes campos funerários é uma possibilidade de lançar luzes sobre as facetas do projeto modernizador paulistano.

Isso porque nesse processo “diferentes sentidos da modernidade foram construídos e reconstruídos através dos tempos e por vários grupos e setores” (MATOS, 2007, p. 45), os quais se fazem também se tornam existentes, representados, presentificados nas cidades dos mortos. Aqui observa-se a expressão dos traços identitários da sociedade paulistana, que oscilava entre a afirmação

hegemônica da elite e a incorporação dos novos elementos da vida cultural e artística, representações estas que esta investigação busca contemplar. Há que se observar que o modernismo foi um movimento internacional que surgiu quase simultaneamente em vários países europeus, como um reflexo dos efeitos da modernização na vida social e cultural, nos âmbitos individual e coletivo. Por sua vez, o movimento modernista no Brasil significou uma renovação completa de todo o campo artístico brasileiro a partir da década de 1920, tendo como marco simbólico a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, na capital paulista.

Ainda que se inspire num modelo modernista europeu, é possível observar que o modernismo brasileiro apresenta dentre suas características traços de enaltecimento nacional – especialmente a composição multiétnica da paisagem nacional – e, por conseguinte, questionamento dos valores eurocêntricos. Buscando a formação de uma estética local, o Modernismo se alimenta do contexto paulistano para eclodir enquanto um movimento de vanguarda.

Do encontro de jovens intelectuais com artistas plásticos eclodirá a vanguarda modernista. Diferentemente do Rio de Janeiro, reduto da burguesia tradicionalista e conservadora, São Paulo, incentivado pelo progresso e pelo afluxo de imigrantes italianos será o cenário propício para o desenvolvimento do processo do Modernismo. Este processo teve eventos como a primeira exposição de arte moderna com obras expressionistas de Lasar Segall em 1913, o escândalo provocado pela exposição de Anita Malfatti entre dezembro de 1917 e janeiro de 1918 e a 'descoberta' do escultor Victor Brecheret em 1920. Com maior ou menor peso estes três artistas constituem, no período heroico do Modernismo Brasileiro, os antecedentes da Semana de 22. (PECCININI, 2001, s/p.)

Os “anos loucos” (SEVCENKO, 1992, p. 23) não passam ao largo dos cemitérios paulistanos, onde também se fazem presentes alguns traços modernistas, que paulatinamente minimizam o predomínio do ecletismo artístico presente nesse espaço e fazem convergir para si as escolhas estéticas ali construídas. Não apenas o afluxo de imigrantes italianos contribuiu para as transformações sofridas pelo cenário artístico paulistano e para o florescimento modernista, de maneira ampla, como também todos os escultores contratados para a confecção dos túmulos selecionados é italiana ou ítalo-brasileira, conforme referido; de maneira que contribuem também para as mudanças na arte funerária, especificamente.

Entrementes, o diálogo entre a nudez corporal e a arte remonta ao período greco-romano clássico, como já pontuado neste trabalho – não se trata propriamente de uma novidade modernista. Ademais, a estética clássica não foi a única forma de expressão que se utilizou da nudez enquanto suporte linguístico. As fontes de estudo contempladas nesta pesquisa agregam diferentes concepções representativas de masculinidade, por sua vez também alimentadas por múltiplas trajetórias estéticas. Cada uma das estátuas é imbuída de narrativas e carrega uma gama de motivações estéticas, linguísticas, plásticas e históricas.

Um rol de leituras contribuiu para a compreensão de determinados fatores particulares e a construção das intermitências desta investigação. Do espaço urbano paulistano e sua dinâmica própria, epicentro do modernismo brasileiro, passou-se à historicidade dos cemitérios em questão. Para tanto, contribuíram os estudos de Camargo (2007; 2008), Castro (2008B), Glezer (1994; 2007), Martins (2008A; 2008B), Matos (2001; 2007), dentre outros. Da imigração, do *Novecento* italiano e dos movimentos vanguardistas, buscaram-se as permanências e transformações em terras tropicais, refletidas na arte funerária. Deste arrolamento bibliográfico, destacam-se Braga (2009), Calsani (2010), Cavalieri (2011) e Cenni (2003).

Para a realização do inventário e a organização das imagens em tipologias, observaram-se os elementos constitutivos das mesmas, em termos de identificação (tipo, localização, autoria, datação), análise técnica e formal (material, técnica e elementos compositivos) e abordagem temática (acerca dos sentidos da imagem). Conforme se retomará no primeiro capítulo, a escolha dos túmulos foi motivada pela presença das representações de nudez e seminudez; por sua vez o agrupamento das mesmas se deu em função da temática predominante em cada conjunto escultórico.

Inicialmente, foram encontradas cerca de quarenta ocorrências de nudez e seminudez nos cemitérios em questão. Ato contínuo, decidiu-se por preterir as imagens sem identificação de autoria, diante da preocupação em se explorar as soluções dispostas pelos artistas, a partir de vestígios de seus itinerários pessoais. Da mesma forma, excluíram-se as imagens anteriores à 1920, em virtude da definição da baliza temporal. Do grupo resultante – cerca de vinte ocorrências, em conformidade com as tipologias então já definidas, efetuou-se uma última triagem, definindo-se como corpo principal de análise um grupo de doze esculturas, divididas em quatro tipologias.

A primeira destas tipologias se traduz na representação da masculinidade crística; diante do fato de que as imagens de Cristo são motivos recorrentes e reproduções conspícuas nos ambientes cemiteriais; pelas possibilidades estéticas de leitura, optou-se especificamente pela representação do tema da *Pietà*¹⁰. A segunda vertente diz respeito às representações dos pranteadores, que destacam o lamento e a resignação diante da finitude humana, até então pouco contemplados pelos estudos cemiteriais. No terceiro grupo, apresentam-se as representações da masculinidade viril, do homem provedor, conexas ao mundo do trabalho, em face da presença de atributos que remetem à atuação profissional, aspecto de grande valia para a burguesia em ascensão. Na última tipologia foram consideradas as obras que privilegiam a representação do legado e de constructos mais particulares de memória e de amor.

Diante dessas observações, a proposta investigativa foi estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo – “Imagens que tocam o real: transferências e intercâmbios do velho mundo para a Pauliceia e suas necrópoles”; apresenta os principais aspectos da formação dos cemitérios estudados, entrelaçados com a cidade que os abriga – São Paulo, bem como detalha o inventário das imagens masculinas em análise. Num terceiro momento, elencam-se aspectos da migração e da expressão artística italiana, relevantes para a leitura das imagens funerárias paulistanas, em virtude dos intercâmbios entre a Itália e a capital paulista.

Os capítulos subsequentes contemplam a análise tanto temática quanto estética das obras, em conformidade com a organização tipológica, já referida. O segundo capítulo – “Representação do homem na cristandade: a *Pietà* como suporte da fé cristã”; elenca três ocorrências do tema indicado e a partir destas elabora uma discussão sobre a humanização de Cristo. Representações de Maria com o filho morto nos braços remontam ao final da Idade Média e, mais do que permanecerem fieis à narrativa bíblica, constroem-se enquanto suportes da fé cristã, cruciais para a reflexão acerca da finitude no espaço funerário.

Na sequência, em “Representação do homem pranteador: lamento e resignação”; analisa-se o ato de prantear do homem. Muitas vezes, o sentido da morte

¹⁰ Vocábulo italiano, que significa piedade – do latim *piētas-atis*, derivado de *pius* (pio, piedoso). Na iconografia cristã, é utilizado para designar a imagem, pintada, gravada ou esculpida, de Maria segurando o corpo de Cristo morto, após a descida da cruz (DE PASCALE, 2009, p. 164-165).

é tão inescrutável para aqueles que ficam que a dor e o lamento são as únicas manifestações possíveis. Os pranteadores, também chamados *pleurants*, colocam-se em um *locus* particular e transitório, entre a vida e morte. Diante dos túmulos, debruçados em pranteio, estes homens sinalizam a morte e sua sensibilidade tensiona as representações de masculinidade mais habituais.

No quarto capítulo, intitulado “Representação do homem no trabalho: viril e provedor”; o labor é o elemento que correlaciona os conjuntos funerários selecionados. Seu arranjo converte-se em suporte identitário e alterca sobre os lugares do trabalho, dos trabalhadores e mesmo dos imigrantes no cenário paulistano do período. Mais que trabalhadores, neste momento estes homens, ainda que forjados em bronze, configuram-se enquanto alicerce social: sua força física é representativa da solidez social e econômica que o seu trabalho ajuda a compor.

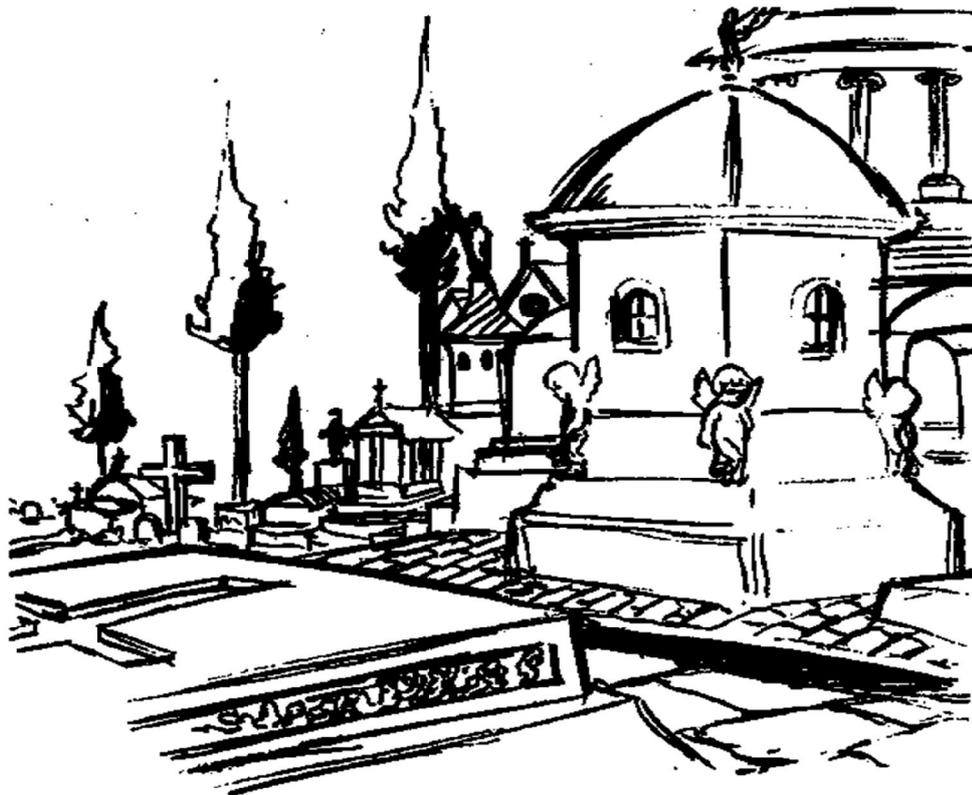
O último capítulo – “Representação metafísica do amor: legado e erotismo”; volta-se às imagens apesar de tudo, imagens arrancadas à impossível descrição da perda, ora do pai, ora do amante. O amor é o elo entre tais perdas e sua representação é metafísica, porque para além da separação terrena, o amor permanece. Para os que ficam e para os que amam, a morte não é o fim, porque os sentimentos cultivados em vida se convertem em legado e memória. O erotismo destes homens é diretamente proporcional à dor, à tragédia e à profundidade da perda.

Em resumo, os cemitérios são aqui pensados como “espaços do vivido”, que passam por um processo de simbolização, pois são nutridos de lembranças particulares e, ao mesmo tempo, coletivas e plurais, que alimentam a produção das imagens que se buscou investigar. Deste modo, objetivou-se compartilhar a compreensão da relação entre os recursos materiais e simbólicos e a constituição desses conjuntos representacionais: especificamente, o uso da nudez e da seminudez na composição das imagens masculinas na escultura funerária modernista, nos Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo, atentando para as relações de significação e para a linguagem própria do espaço cemiterial, enquanto objeto arquitetônico.

1 IMAGENS QUE TOCAM O REAL: TRANSFERÊNCIAS E INTERCÂMBIOS DO VELHO MUNDO PARA A PAULICEIA E SUAS NECRÓPOLES

**Costureirinha de São Paulo,
ítao-franco-luso-brasílico-saxônica,
gosto dos teus ardores
crepusculares, crepusculares e por
isso mais ardentes,
bandeirantemente!**

(Mário de Andrade)



A história de uma necrópole é a história de sua cidade, sendo o cemitério e sua urbe feitos pelas mãos dos mesmos homens. Este capítulo se divide em três sessões. Em um primeiro momento, abordam-se aspectos da historicidade das distintas cidades – a dos vivos, São Paulo; e as dos mortos – Consolação, Araçá e São Paulo, em suas particularidades e entrelaçamentos. Na sequência, apresenta-se o detalhamento do inventário das imagens masculinas realizado nos cemitérios. Na terceira sessão destacam-se elementos da expressão artística italiana, em virtude dos intercâmbios entre a Itália e a capital paulista, fundamentais tanto para a implantação do Modernismo, quanto para a tessitura da arte funerária dos espaços selecionados.

1.1 Entrelaçamentos e tensões: formação dos Cemitérios Consolação, Araçá e São Paulo no cenário paulistano

A Pauliceia Desvairada do poeta Mário de Andrade – ora “comoção da minha vida”, ora “grande boca de mil dentes” (ANDRADE, 2012); é um cadinho cultural, um *melting pot*. Em tantas quimeras, devaneios e vozes ao longo dos seus mais de quatrocentos e sessenta anos, ocupa na contemporaneidade o lugar de centro financeiro e de cidade mais populosa do Brasil. De vila jesuítica, foi cidade bandeirante, burgo estudantil e capital cafeeira, até se converter em núcleo industrial e centro capitalista.

São Paulo foi fundada em 1554 por padres jesuítas, dentre os quais Manuel da Nóbrega (1517-1570) e José de Anchieta (1534-1597), a partir da construção de taipa do Colégio de São Paulo de Piratininga, entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú, como parte da Capitania de São Vicente. A fundação e o nome escolhidos remontam à primeira missa, conforme as palavras de Anchieta: “[...] chegámos a 25 de Janeiro do ano do Senhor 1554, e celebrámos em paupérrima e estreitíssima casinha a primeira missa, no dia da Conversão do Apóstolo São Paulo e, por isso, a ele dedicámos a nossa casa.” (ANCHIETA, 1933, p. 38) Logo com o Colégio, também se deu a instalação do primeiro espaço de sepultamentos paulistano, contíguo à Igreja ali construída pelos jesuítas, onde foram sepultados muitos dos fundadores e seus descendentes (LOUREIRO, 1977, p. 48).

O povoamento da região do Pátio do Colégio teve propulsão quando o governador-geral do Brasil Mem de Sá (1500-1572) ordenou a transferência da

população da Vila de Santo André da Borda do Campo, criada por Tomé de Sousa (1503-1579) em 1553, para os arredores do colégio, local considerado mais alto e seguro das possíveis investidas indígenas, conforme esclarece Neves (2007, p. 15). Em 1560, a referida vila foi transferida para a região de Piratininga e passou a se denominar Vila de São Paulo, pertencente à Capitania de São Vicente, da qual se tornou sede a partir de 1681.

No fim do século XVII e início do século XVIII, os bandeirantes passaram a trilhar os caminhos indígenas que ligavam São Paulo ao coração do continente, ou em direção ao sertão, até a descoberta do ouro na região de Minas Gerais, o que conduziria para um novo ciclo econômico na colônia (PARRON, 2004, p. 14-15). Após a Guerra dos Emboabas (1707-1709) e com o desmembramento das capitanias de São Paulo e Minas Gerais (1720), os bandeirantes organizaram novas expedições em direção ao Centro-Oeste, progressivamente substituídas por monções ao longo do século XVIII.

A Vila de São Paulo, elevada à categoria de cidade em 1711, só teria uma virada econômica significativa no século XIX, quando despontaria como um entroncamento relevante no contexto nacional (ver APÊNDICE III). Com efeito, Parron (2004, p. 16) salienta que a chegada da família portuguesa ao Brasil, em 1808, e as reformas propostas por D. João VI criaram as condições para a Independência, que viria a ser proclamada em 1822, e beneficiaram São Paulo, que logo recebeu o título de Cidade Imperial, em 1823. Em seguida, a cidade também foi contemplada com a instalação do primeiro curso jurídico do Império, em 1828, fato que impulsionou o crescimento urbano, através do fluxo de estudantes e professores.¹¹

[...] contribuiu não apenas para o surgimento de novas atividades urbanas, mudando sensivelmente a estrutura socioeconômica da cidade, mas apontou para uma transformação psicossocial, criando um novo tipo sociológico. Fato que justificou a emergência de um “burgo de estudantes”. Ou “cidade mental”, expressão cara a Richard Morse. (DEAECTO, 2004, p. 01)

¹¹ As primeiras faculdades chamavam-se Academias de Direito – a chamada Academia de São Paulo foi instalada no Convento de São Francisco, na capital paulista, em março de 1828, seguida pela de Olinda, em Pernambuco, estabelecida no Mosteiro de São Bento, em maio de 1828 (SILVA, 2000, p. 308).

Ao lado do curso jurídico no “burgo estudantil”, a consolidação da produção cafeeira nas terras paulistanas foi o fator definitivo para a transformação ali operada durante o século XIX. De acordo com Parron:

À abdicção de Dom Pedro I, em 1831, seguiu-se o conturbado período da Regência. A partir do ano de 1840, porém, com o príncipe Dom Pedro II, haveria um longo período de desenvolvimento e prosperidade, no qual o café se consolidaria como principal produto da exportação.

Foi nessa ocasião que São Paulo passou a assumir uma posição de destaque no cenário nacional. Cafezais, que já ocupavam o território fluminense desde fins do século XVIII, encontraram na terra roxa do chamado oeste paulista o solo ideal. A expansão da cafeicultura exigiu a implantação de estradas de ferro, iniciadas com a construção da Estrada de Ferro Santos a Jundiá, inaugurada pelo Barão de Mauá em 1867. (PARRON, 2004, p. 16)

À produção cafeeira e às estradas de ferro, somou-se o grande fluxo de imigrantes. É através do levantamento populacional do Brasil, a partir do início do século XIX, que se verifica o aumento do número de estrangeiros que chegam ao país, afirma Carone (2002, p. 09). O autor aponta que a corrente de estrangeiros marca presença com traços culturais próprios, aumentando demograficamente com o tempo, paralelamente à ampliação física do espaço urbano paulistano.

Por trezentos anos a vila, e a cidade, ficara no espaço concentrado entre o Anhangabaú e o Tamanduateí – o “Triângulo”, as casas de taipa, os raros sobrados, as igrejas e suas torres, o Palácio do Governo e a Câmara Municipal. Essa área passou a ser o “centro velho”, o “centro histórico”. O espaço urbano foi ampliado, dominando os sítios e chácaras do entorno, formando o “centro novo”, a “cidade nova” dos fazendeiros de café. (GLEZER, 2007, p. 168-169)

As transformações sofridas pelo ambiente de São Paulo colocam em questão a própria identidade da cidade e os usos que se fazem da mesma. Com os avanços materiais da província, que haviam sido ampliados a partir da década de 1850, reflexo da riqueza trazida pelo café do oeste paulista, houve também uma maior secularização da vida cotidiana (MATRANGOLO, 2013, p. 43). Parte do processo de “preparação da cidade capitalista”, situado por Campos (2004, p. 201) entre os anos de 1850 e 1870, diz respeito à constituição de um novo modelo, tanto de salubridade, quanto da relação entre os mortos e os vivos, inscrito em um projeto de modernização mais amplo.

Por São Paulo se tratar da capital de uma Província em franco desenvolvimento, certos habitantes tornaram-se, aos primeiros sinais de progresso, cada vez mais insatisfeitos com a incompetência da administração pública e com os tradicionais hábitos paulistanos. Era preciso ser moderno. (MATRANGOLO, 2013, p. 43)

Nesse espírito “civilizatório” e influenciado pelas ideias iluministas, o cemitério público foi estabelecido como o espaço para os mortos na cidade, mas também como representação de progresso e de higienização, inscrita em um discurso social, político e urbanístico mais amplo, que culminou na efetivação da secularização. Muito embora esse movimento de modernização tenha se tornado mais pronunciado a partir da segunda metade do século XIX, combinado aos fatores já enunciados – produção cafeeira, imigração e implantação ferroviária; podem-se encontrar vestígios de sua iminência décadas antes.

A partir da segunda metade do século XVIII, na Europa, sobretudo na França, e no Brasil, especialmente do século XIX em diante, as práticas funerárias subitamente tornaram-se um assunto atual que apaixonava a opinião pública, cuja manifestação estava associada às transformações urbanas e às preocupações sanitárias.¹² Na emergência do chamado “medo urbano” (FOUCAULT, 1998, p. 87), os sepultamentos *ad sanctos* receberam lugar de destaque no rol de práticas condenáveis, por serem entendidos como transmissores de matérias pestilentas. Publicações e comentários diversos desta época tratam que, além de não haver espaço para todos, a prática *ad sanctos* gerava inconvenientes sanitários, do ponto de vista médico-científico, e as igrejas não possuíam as dimensões e condições adequadas à grande demanda de corpos e à vedação completa das catacumbas.

¹² Esse assunto foi abordado em maiores detalhes na dissertação de mestrado, defendida em 2012, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, sob a orientação do Professor Doutor José Augusto Leandro, intitulada “CONSTRUÇÕES TUMULARES E REPRESENTAÇÕES DE ALTERIDADE: MATERIALIDADE E SIMBOLISMO NO CEMITÉRIO MUNICIPAL SÃO JOSÉ, PONTA GROSSA/PR/BR, 1881-2011” (ver APÊNDICE II - TRAJETÓRIA PESSOAL NOS ESTUDOS CEMITERIAIS). O primeiro capítulo, em especial, denominado “A morte e os homens”, discute a construção da expressão simbólica da morte, à medida que se entende que os rituais funerários, os cultos religiosos e as manifestações artísticas em diferentes culturas são múltiplos, aos quais são inerentes diversos sentidos assumidos pela questão da morte. De modo panorâmico, discute-se como a finitude foi sendo apropriada em diferentes culturas, passando pela Idade Média e a familiaridade para com a morte, até o lento processo de segregação dos mortos da cidade dos vivos. Conclui-se apresentando a instauração dos novos espaços para sepultamentos, os cemitérios extramuros, e o processo de secularização, que transformaria intimamente as relações entre vivos e mortos.

Vemos que tais práticas de controle, surgidas a partir da segunda metade do século XVIII na Europa, trouxeram consigo a individualização do cadáver, do caixão e do túmulo. A renovação da ideia de salubridade é atrelada à razões político-sanitárias. Estas ideias, de influências iluministas e de cunho sanitarista, entusiasmaram médicos, engenheiros e algumas autoridades leigas, também no contexto brasileiro, que passaram a perseguir o que quer que fosse contrário às novas concepções de higiene pública, sendo que as formas de sepultamento destacaram-se como um dos principais alvos, a serem combatidas sobretudo ao longo do século XIX. (CARNEIRO, 2012, p. 39)

É indicativo das futuras mudanças a serem operadas no Brasil, no que diz respeito aos ritos fúnebres e à importância da salubridade naquele momento, o decreto do Vice-Rei Dom Fernando José de Portugal e Castro, datado de 1801. Neste, o representante monárquico revela preocupações para com a saúde pública da colônia, em virtude das práticas de enterramentos dos cadáveres no interior das igrejas e dos consequentes miasmas lançados na atmosfera, potencialmente causadores de doenças epidêmicas, recomendando, desse modo, a construção de cemitérios extramuros, para além do perímetro urbano. Tal declaração inaugura a tendência sanitarista que culminou na retirada dos mortos da Igreja, após múltiplas disputas entre o poder público, o poder eclesiástico e a sociedade, muito embora não tenha produzido alterações imediatas.

Um segundo indício das alterações nas práticas funerárias encontra-se na Lei Imperial de 1º de Outubro de 1828, que regulamentava as atribuições das Câmaras Municipais do Império do Brasil e também dispunha sobre a questão funerária, ainda que de modo conciliário, sem questionar o domínio clerical sobre a morte. No Título III – Posturas Policiaes, artigo 66, § 2º, recomenda-se que as Câmaras elaborassem posturas referentes ao estabelecimento dos cemitérios fora das igrejas, ainda que não ficasse esclarecida a maneira como seria viabilizada a construção destes espaços e a gestão dos corpos permanecesse submetida ao poder diocesano, o que justificou a protelação das transformações (CYMBALISTA, 2002, p. 45-46).

Destaca-se que a transição dos sepultamentos intramuros para campos santos, em geral afastados do núcleo urbano, não foi sempre pacífica e não contou com a aprovação de toda a sociedade. Muitos se viam prejudicados com a nova medida, considerando-a contrária à religiosidade e até mesmo “ofensiva aos costumes católicos em voga”. Ainda se conferia grande importância aos habituais ritos funerários implantados no país desde o início da colonização portuguesa, “enraizado[s] na

cultura de um país marcado por um catolicismo tradicional, calcado em um imaginário barroco” (PAGOTO, 2004, p. 30).

A condenação dos costumes fúnebres e da relação entre os mortos e os vivos é parte de um processo mais amplo de medicalização e sanitização urbana, intensificado no Brasil novecentista, acompanhado pela emergência de um novo modelo de civilidade e de modernidade. No bojo destas novas concepções, hábitos e crenças tradicionais iam tornando-se objetos de interdição, segundo Rodrigues e Franco, “com a emergência do saber médico e com a progressiva secularização e laicização da sociedade, que introduziriam novas ideias e concepções acerca do corpo morto.” (2011, p. 158)

Este período assistiu ao esforço por parte da elite médica do país em reformular as concepções sanitaristas e institucionalizar a medicina, por meio de publicações periódicas e organização de corporações científicas, além da própria atuação das Faculdades de Medicina, de Salvador e do Rio de Janeiro. Segundo Eugênio (2008, p. 16-18), por iniciativa particular ou por intermédio corporativo, muitos médicos buscavam superar as más condições de saúde da população e ampliar a área de aplicação da medicina. Dentre as práticas consideradas perniciosas à saúde, sobressaía-se a inumação intramuros.

Os sepultamentos no interior das igrejas e dentro do perímetro urbano eram vistos como nocivos à higiene e saúde pública. Alegava-se que os corpos em estado de putrefação causavam danos à saúde, exaladores de miasmas, eram tidos como prejudiciais aos vivos. Na primeira metade do século XIX, não obstante as declarações médicas, como a tese de José Ferreira Passos, de 1846, e as asseverações oficiais esporádicas, “a tradição dos sepultamentos intramuros seguia sem maiores entraves” (EUGÊNIO, 2008, p. 67). Todavia, a partir de 1850, este quadro começou a sofrer alterações e a “cruzada médica” passou a surtir resultados mais efetivos, em decorrência das epidemias de febre amarela, em 1850, e de cólera, em 1855, ambas com enorme quantidade de vítimas fatais.

O medo do contágio epidêmico transformou os corpos em objeto de repulsa, incitando a criação de cemitérios extramuros, tais como o de Recife (1851), Rio de Janeiro (1852), João Pessoa (1855) e São Paulo (1858). O deslocamento dos corpos mortos para além dos limites do perímetro urbano acelerou o processo de secularização, que se iniciaria a partir de meados da década de 1870, visto que os

cemitérios paulatinamente passaram a ser vistos mais como símbolos do progresso e da higienização, menos como campos santos, âmbitos do sagrado.

No caso específico do meio paulistano, ainda que houvesse certa propulsão econômica desde os anos de 1820 e relativa efervescência social desde a instalação da Academia de Direito, conforme visto, a cidade manteve características provincianas durante grande parte do século XIX. Mantinha-se o código de comportamento tradicional cultivado pelas famílias paulistanas, associado aos costumes do catolicismo predominante desde a época colonial. É neste contexto que se inicia a atividade dos vários médicos higienistas, de acordo com Pagoto (2004, p. 91-93), que incentivavam a emergência de novas formas de pensar o corpo, a saúde e a morte e a gradual interdição dos hábitos tradicionais da população.

Progressivamente, tais grupos médicos passaram a contar com o apoio de setores políticos, também empenhados na transformação do tratamento dos mortos. A partir da assinatura da lei de 1º de outubro de 1828, várias cidades começaram a elaborar novos códigos de posturas municipais, para a promoção de medidas de higiene pública. Segundo Giordano (2006, p. 25), as posturas da Câmara Municipal em São Paulo foram aprovadas pelo Conselho Geral da Província em 1830, as quais dispunham sobre o alinhamento das ruas, a abertura das portas e das janelas, o comportamento da povoação, plantações e criações de animais, etc. Embora não abrangesse todos os aspectos da lei imperial, inclusive sobre os enterramentos nas igrejas, sinalizava várias das preocupações sanitárias em voga.

Salienta-se que antes de ser levantada a questão da salubridade pública, São Paulo já apresentava problemas com os sepultamentos nas igrejas. Previamente à atribuição às câmaras municipais da tarefa de construir cemitérios públicos, em 1828, São Paulo contava com o Cemitério dos Aflitos, primeiro cemitério a céu aberto na cidade, localizado no atual bairro da Liberdade, onde posteriormente também foi edificada uma capela intitulada de Nossa Senhora dos Aflitos (FIGURA 01), tendo funcionado até a abertura do Cemitério da Consolação, quando foram proibidos os sepultamentos em outros locais.¹³

¹³ Antes da fundação do Cemitério da Consolação, em 1858, além do Cemitério dos Aflitos, São Paulo contava ainda com o chamado “Cemitério do Recolhimento da Luz”, contíguo ao Convento da Luz e ao Hospital dos Lázaros, fundado em 1845, destinado ao sepultamento das recolhidas do convento e capelães. Em 1851, parte do terreno deste cemitério foi desmembrada, para receber o sepultamento dos estrangeiros que viessem a falecer em São Paulo, dando origem ao “Cemitério dos Alemães”, para os estrangeiros católicos romanos, e ao “Cemitério dos Protestantes”, para os estrangeiros não

A obra do Cemitério dos Aflitos baseava-se na ideia dos cemitérios de “bexigentos”, como eram popularmente chamados àqueles acometidos pela varíola, afastados do núcleo urbano, para atender aos cadáveres indesejáveis pelas diversas igrejas paulistanas – indigentes, supliciados, escravos. Em terreno pertencente à mitra diocesana, foi concluído em 1774 e entrou em funcionamento no ano seguinte, sendo sagrado somente quatro anos depois, pelo bispo D. Frei Manoel da Ressurreição (1771-1789). Cemitérios dos anônimos, não era público e suas sepulturas levavam apenas uma cruz de pau, sem nomes, datas, bênçãos ou encomendações. (MATRANGOLO, 2013, p. 126).

FIGURA 01 – Capela Nossa Senhora dos Aflitos (1939), fotografia de Herman Graeser (1898-1966), IPHAN. FONTE: CAMARGO, 2005, p. 03.



católicos. Já o primeiro cemitério público de São Paulo foi o de Santo Amaro, em 1856, quando esta localidade era ainda um município autônomo da capital, inaugurado após o decreto imperial de 1828 (RIBEIRO, 1999, p. 24).

Rezende (2006, p. 53) esclarece que a criação do Cemitério dos Aflitos foi motivada para atender àqueles que não podiam custear os sepultamentos *ad sanctos* nos templos, em função dos altos preços dos funerais, em uma luta capitaneada por diversos setores da sociedade, de forma espontânea e difusa. Não se tratou de uma luta organizada para dar fim aos sepultamentos nas igrejas, de forma que o que se passa a discutir a partir da lei imperial de 1828 não é a simples construção de um cemitério a céu aberto. Conforme Matrangolo:

[...] o que se passa a discutir a partir dessa lei não é a construção de mais um cemitério de excluídos, mas um campo santo que seguisse estritamente os padrões higiênicos da época, afastado e público, para onde todos os indivíduos seriam enviados independentemente de sua origem social, cor ou raça. (MATRANGOLO, 2013, p. 135)

Várias foram as iniciativas por parte da Câmara paulistana, ou até mesmo da Assembleia Provincial, para a construção do cemitério público, à luz do regimento de 1828. Segundo Camargo:

Apesar de inaugurado no dia 15 de agosto de 1858, podemos dizer que a história do cemitério da Consolação é mais antiga, remontando mesmo ao ano de 1829, época em que o vereador Joaquim Antonio Alves Alvim defendeu, pela primeira vez, a construção de um cemitério público na cidade. (CAMARGO, 2008, s/p.)

Matrangolo (2013, p. 135-141) esclarece as providências e encaminhamentos tomados para que a construção do cemitério público se efetivasse. Joaquim Antonio Alves Alvim (1803-1867) solicitou junto à Câmara Municipal esclarecimentos quanto aos impedimentos para que houvesse a proibição dos sepultamentos intramuros e acerca da localização conveniente para a fundação de um novo campo santo extramuros. Após consulta ao bispo Dom Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade (1827-1847), foi formada uma comissão encarregada da escolha da melhor localidade para um cemitério, indicação esta efetivada em 1830.

Um terreno no alto do Piques, contíguo à Capela da Consolação, foi indicado como a localização mais adequada. Não obstante a indicação ter sido realizada, as deliberações da municipalidade permanecem ociosas.

Em vista disso, o Presidente de Província Manoel Teodoro de Araújo Azambuja, em ofício de 01/07/1831 pedia para que a

Câmara desse cumprimento ao §2 do artigo 66 da Lei de 1º de outubro de 1828. Os vereadores então voltaram a oficialar ao bispo diocesano em 29/02/1832, inquirindo-lhe quais as providências que havia tomado.

Apenas na sessão de 17/07/1832, após vários ofícios da Câmara, chegou a resposta do prelado, informando que nada tinha feito por não considerar o tema de seu encargo. Nesse momento, há claro um desentendimento entre os vereadores e o bispo sobre qual seria a atribuição de cada um. De acordo com os vereadores, era de sua responsabilidade apenas confeccionar leis e posturas, ficando a construção a cargo da Igreja. O Bispo, em réplica, acusava a municipalidade de não entender o exposto no artigo da lei não acreditando ser da alçada da Igreja a construção de um cemitério. (MATRANGOLO, 2013, p. 137)

A Câmara decidiu realizar o empreendimento por conta própria, indicando para o novo campo santo outro terreno, contíguo ao Hospital dos Lázaros, formando uma comissão formada por vereadores para avaliação do mesmo. Entretanto, estes deixam a Câmara em questão de poucos meses, permanecendo mais uma vez a questão do novo cemitério adormecida. Dificuldades para a aquisição do terreno pretendido protelam ainda mais a construção do mesmo, apesar das contundentes cobranças de atitudes por parte da Assembleia e da Presidência Provincial desde 1835. A falta de recursos também dificultava a execução dos cemitérios.

As Câmaras não tinham rendas suficientes. A população, em geral, não contribuía para que os cemitérios ao ar livre fossem construídos, apesar dos esforços de prefeitos e vereadores, pois estes iam contra as crenças populares da Boa Morte. A Igreja, apesar da simpatia de parcela dos clérigos na defesa do fim desse costume, não tinha interesse em despender seus poucos recursos nessas obras, e as irmandades, por sua vez, já possuíam seus jazigos próprios. Muito ainda precisaria ser feito para que os cemitérios saíssem do campo das ideias. (MATRANGOLO, 2013, p. 141)

A temática retorna à voga na década de 1850, com os surtos epidêmicos que atingem o Império e geram medo entre os legisladores e a população. De início a febre amarela e, em seguida, a cólera, estimulam a retomada das discussões e das medidas para a garantia da salubridade pública. Conforme Giordano (2006, p. 94), a partir das novas descobertas científicas dos anos de 1850 e dos surtos epidêmicos, os médicos passam a ter mais credibilidade e as medidas policiais passam a ser mais respeitadas e cumpridas. Salienta-se que já era prática comum a formação de comissões compostas por vereadores, médicos e farmacêuticos, para avaliar as condições higiênicas de vários estabelecimentos e para o estudo e escolha de terrenos para a

construção e/ou deslocamento de hospitais, cemitérios e matadouros, desde a assinatura da lei imperial de 1828.

Finalmente, instigada pelos discursos higienistas, em fins de 1855 a Câmara aprova o regulamento responsável pela construção do primeiro cemitério público a céu aberto e de uma nova postura sobre os enterros na cidade (ver APÊNDICE IV), aprovados em 1856 pelo Presidente de Província e pela Assembleia Legislativa Provincial. Ato contínuo, iniciam-se as obras para a efetivação do cemitério, no terreno da Consolação, concluso somente em meados de 1858, logo após o surto de varíola, do mesmo ano.

À medida que se redefiniam a concepção de salubridade e de morte na capital paulista, o Cemitério da Consolação foi se constituindo paulatinamente como um suporte para a demonstração da afluência material das famílias burguesas. Valladares (1972, p. 1075) observa que o Consolação atualmente é o espaço funerário que melhor representa a fortuna pauliceia, em função da presença dos túmulos de propriedade dos cafeicultores e posteriormente dos industriais. Neste espaço, observa-se o uso inicial da nobre estatuária de mármore importada e em seguida dos túmulos de blocos de granito com estatuária de bronze, constituindo um “depósito de todos os estilos e gostos” (VALLADARES, 1972, p. 1087).

Acompanha-se a gradativa assimilação do Cemitério da Consolação pelo meio social paulistano, o que pode ser visto através do episódio envolvendo a caricatura do italiano Angelo Agostini (1843-1910), intitulada “O Cemitério da Consolação no dia de finados”, feita para o sexto número do periódico *O Cabrião*, de novembro de 1866 (FIGURA 02). A publicação satírica foi acusada de ofender a moral pública pelo proprietário do jornal “*O Diário de São Paulo*”, porque teria ridicularizado os mortos enterrados do Cemitério da Consolação.

Souza descreve a charge:

O Cemitério da Consolação no dia de finados representava homens de fraque e cartola, bebendo e fumando com os mortos do cemitério, todos plenamente alcoolizados após um rega-bofe, lembrando mais uma farra infernal do que uma cena do taciturno recinto da rua da Consolação. Um homem, aparentemente o mais embriagado, com trajes amarrotados e semblante de mágoas, empunha uma garrafa enquanto se apóia num esqueleto ambulante, com quem parece desabafar. Do lado esquerdo, um jovem e um cadáver brindam sentados próximos a uma sepultura. No canto direito, um cavalheiro de bengala passeia de braços dados a uma criatura fantasmagórica; ambos

fumam garbosamente. Ao fundo, outra figura macilenta parece dançar ou beijar um indivíduo vivo e, ao centro, uma pequena caveirinha de criança transita em meio àquela bizarra patuscada. Este era o crime. Iria julgá-lo o conselheiro Francisco Maria de Sousa Furtado de Mendonça, delegado de polícia na capital da Província. (SOUZA, 2008, p. 52-53)

Após vários embates travados na esfera pública, tanto jornalísticos quanto jurídicos, que fogem aos objetivos deste trabalho¹⁴, a acusação é arquivada.

FIGURA 02 – O Cemitério da Consolação no dia de Finados (1866), caricatura de Angelo Agostini, O Cabrião. FONTE: SOUZA, 2008, p. 52.



Entretanto, vê-se através deste evento a preservação de certos traços da postura tradicional e religiosa com relação à morte, visto que os acusadores exigem respeito para com os mortos. Ao mesmo tempo visualiza-se que o então novo

¹⁴ Souza (2008, *passim*) aborda no artigo “*Imagens em movimento: Moralidade pública, cultura política e caricatura na Imperial Cidade de São Paulo*” a cultura política liberal durante meados do período imperial brasileiro, visualizada através das caricaturas do periódico *O Cabrião*, com destaque para “O Cemitério da Consolação no dia de Finados”, de Angelo Agostini, a qual permite discutir os embates entre o artista/jornalista para romper com a influência que os clérigos exerciam sobre a população, o que também significa dizer que essa era uma luta contra mais um dos legados da colonização.

cemitério, já é visto como um espaço que deve ser respeitado e mesmo venerado, enquanto recinto sagrado (SOUZA, 2008, p. 56-57), ainda que então recente.

Ademais, faz-se pertinente apontar que a construção do cemitério público enquanto prática sanitária não é isolada, mas faz parte de um projeto mais amplo de urbanização que se efetiva na capital paulista neste período. Segundo salienta Giordano (2006, p. 95-96), a partir da década de 1850, passam a ser realizadas diversas obras públicas em São Paulo, numa sequência inimaginável anteriormente: o Matadouro Municipal (1849-52), o Cemitério Público (1855-58) e a respectiva capela (1857-58), a caixa d'água (1857) e o Mercado Municipal (1859-67).

Todavia, a perspectiva higienista que alimentou a construção do cemitério e dos demais aparelhos públicos não era compartilhada por todos. Ainda que a trajetória percorrida para a instalação do Cemitério da Consolação remonte aos anos de 1820, logo após a assinatura da lei imperial de 1828, sua consolidação, em 1858, não ocorreu sem despertar certa animosidade em alguns setores sociais. Não houve nenhum levante como a Cemiterada¹⁵, ocorrido na Bahia em 1836, porém isso não significa a inexistência de resistência na sociedade paulistana quanto ao deslocamento dos mortos.

Se por um lado a população parece não ter resistido explicitamente ao novo discurso da higiene, da salubridade e do perigo da convivência próxima com os mortos, por outro tampouco encontramos evidências de processos de construção de cemitérios cuja iniciativa tenha partido ou sido viabilizada pelas comunidades locais – este papel coube principalmente ao poder público, pressionado pela esfera provincial e apoiado pela Igreja Católica. (CYMBALISTA, 2002, p. 54)

¹⁵ O estudo deste episódio é o enfoque da obra “A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX”. Fruto de extensa e detalhada pesquisa, a partir do estudo da sublevação contra a retirada dos mortos da Igreja, ocorrido na Bahia em 1836, Reis (1991, passim) expõe as atitudes de nossos antepassados em relação à morte e aos mortos. Prática cultural há muito arraigada, não somente na Bahia, mas do mesmo modo nas demais cidades brasileiras, os sepultamentos eram realizados no âmbito da Igreja, com toda a pompa e ritos imprescindíveis para uma boa-morte. Todavia, nos idos de 1836, o governo da província autorizou a abertura de um cemitério extramuros, público, destinado a receber, em um mesmo espaço os corpos, tanto dos ricos quanto dos pobres. Este ato instigou manifestações de protesto, inicialmente convocadas pelas irmandades e ordens terceiras de Salvador, mas logo sendo aquiescidas pela população em geral, que também tinha seus interesses em jogo. Aos brados de “morra o cemitério”, os revoltosos se encarregaram de destruir por completo as instalações do “Campo Santo” – o nome do novo cemitério. Todas as classes sociais participaram do ato insurgente. Após a revolta, nenhum envolvido ou líder foi acusado e o governo provincial recuou, concordando em manter os ritos fúnebres tradicionais. Somente em 1855 houve uma proibição definitiva dos sepultamentos *ad sanctos*, quando a cidade foi ameaçada por uma nova epidemia de cólera e o Campo Santo começou a operar plenamente.

Mesmo com o medo de surtos epidêmicos, após a fundação do Cemitério da Consolação, fizeram-se ouvir algumas vozes discordantes. Tendo sido os sepultamentos restritos ao novo cemitério, tão logo inaugurado, alguns populares e, em especial, as irmandades e as ordens terceiras paulistas, questionavam o tratamento dos mortos na capital paulista. As irmandades religiosas requeriam a construção de cemitérios próprios, visto que o novo campo santo podia representar a perda de irmãos e de receitas. Por sua vez, as demandas populares estavam relacionadas ao cumprimento das disposições do regulamento funerário, especialmente no que tangia à infraestrutura para os sepultamentos.

À medida que a Câmara Municipal e o governo provincial tomavam medidas efetivas para a melhoria dos serviços prestados no tratamento dos mortos, os focos de hostilidade para com o novo cemitério perdiam a força, segundo sustenta Matrangolo (2013, p. 199). Ademais, a possibilidade da construção privada dos túmulos nos cemitérios extramuros, com uma maior liberdade material e estética, permitindo o uso de novas estratégias para a preservação da memória dos mortos, também contribuiu para o arrefecimento dos questionamentos ao Consolação. Camargo sintetiza a questão:

O culto aos mortos pode assim ser experimentado em novas bases e ampliado na nova necrópole – e aqui especialmente se comparados com o que era possível de ser realizado nas sepulturas existentes nas igrejas, onde “não era permitido que se levantassem túmulos de pedra, ou madeira”, aceitando-se somente que se pusesse “uma campa de pedra, contígua com o mais pavimento” e caso tivesse um “letreiro, ou armas [brasões]” os mesmos seriam inscritos “na mesma campa, de maneira que não fiquem mais altos que ela.” (CAMARGO, 2007, p. 437)

Cymbalista salienta que os cemitérios periféricos vão sendo inaugurados e incorporados aos costumes locais. Sobretudo a partir de 1870, a proibição dos sepultamentos no interior das igrejas vai se tornando desnecessária, concomitantemente ao início da secularização, à medida que os interesses econômicos, religiosos e sanitaristas vão sendo sanados. Em suas palavras: “Na realidade, a implementação dos cemitérios nas várias cidades foi se dando de forma a acomodar os diversos interesses em jogo, levando em conta o poder das organizações religiosas e os arraigados costumes fúnebres da população.” (CYMBALISTA, 2002, p. 53) Rezende (2006, p. 55-56) ainda observa que o novo formato de cemitério municipal, ainda que tivesse sido construído atendendo às

medidas salutaras do primeiro regulamento das necrópoles, em uma perspectiva claramente higienista, não excluiu totalmente a presença religiosa. A capela é figura presente nos cemitérios municipais de São Paulo, incluindo o Consolação, mesmo que desempenhe uma função menor que a antiga igreja-cemitério.

Com o aumento do fluxo migratório para o Brasil, no mesmo período, o foco dos debates ultrapassa a questão sanitária e agrega outras temáticas, com destaque para a pauta da secularização. Os conflitos entre a Igreja e o Estado se acirram a partir da década de 1870, dentre os quais ganha relevância a disputa para a jurisdição dos cemitérios públicos, considerados pela igreja ainda como eclesiásticos. Apesar dos impasses, após a Proclamação da República, em 1889, o Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892) delibera a secularização dos cemitérios em decreto datado de 1890, finalmente elegendo-os como espaços para todos, ainda que nem sempre esta seja a realidade concreta dos mesmos.

Com efeito, nesta imagem do Cemitério da Consolação, do final do século XIX (FIGURA 03), vê-se que o mesmo foi instaurado com túmulos simples e atendia a todas às camadas sociais da sociedade paulistana.

FIGURA 03 – Panorâmica do Cemitério da Consolação (c. 1895), fotografia de autoria desconhecida, Museu da Cidade de São Paulo. FONTE: Acervo Online.



Rezende observa que ao ser inaugurado o Cemitério da Consolação passou a ser uma mistura do Cemitério dos Aflitos e das pessoas que eram sepultadas nas igrejas. Em suas palavras:

O número de pobres e escravos (104 e 48) era bem maior do que o número de pessoas livres (74), o que revela aparentemente o fim da desigualdade no sepultamento, todavia isso vale para um período inicial, pós-fundação do Cemitério da Consolação, pois com o tempo os ricos foram adquirindo os jazigos perpétuos e os pobres acabaram sendo sepultados em outros cemitérios, que surgiram no começo do século XX. (REZENDE, 2006, p. 83)

O crescimento proporcionado pelo contingente imigrante também trouxe significativas mudanças para o tecido urbano de São Paulo, conforme já apontado. Segundo Mastromauro (2008, p. 62), este foi um período no qual também se alastrou uma série de epidemias – febre amarela, varíola, malária, cólera, principalmente a partir das cidades portuárias, como Santos. Em suas palavras:

São Paulo contava com a mão-de-obra imigrante para a produção do café e, portanto, as preocupações com a manutenção e a sobrevivência deste trabalhador livre eram fundamentais. Os governantes se mobilizaram para realizar uma série de melhoramentos nas cidades que possibilitassem a vinda desses trabalhadores para as fazendas e para as indústrias que estavam se formando. (MASTROMAURO, 2008, p. 62)

A chegada em massa dos imigrantes e o pensamento higienista ainda vigente incentivaram a formação do primeiro Hospital dos Variolosos (mais tarde chamado Hospital de Isolamento), fundado em 1880, para promover assistência aos enfermos e, ao mesmo tempo, controlar os focos epidêmicos. De fato, conforme esclarece Jorge (2006, p. 157), durante as décadas de 1870 e 1880, a cidade de São Paulo foi palco de diversas ações que tinham por finalidade “civilizar” sua população e alterar sua fisionomia. Nesse viés, a construção dos cemitérios, hospitais, matadouros e hospícios deveria ser segregada do perímetro urbano, para garantir a salubridade, conforme já havia sido pensado quando da construção do Cemitério da Consolação, em 1858.

Com as ondas epidêmicas recorrentes na capital paulista, acompanhadas do crescimento populacional, não tardaria que retornasse à pauta a necessidade de um novo cemitério público. A escolha da localização do Hospital de Isolamento, também

chamado de Lazareto, deu-se por se tratar de uma região ainda não habitada e afastada da cidade, bem como não muito distante do cemitério da Consolação, o que possibilitaria o transporte dos corpos sem grandes riscos:

[...] sabia-se que dali os ventos não sopravam com frequência para a cidade, tendo sido este um dos motivos principais pela escolha de uma de suas encostas para a edificação do cemitério da Consolação em 1858 e da própria colina, em 1897, para a fundação do cemitério do Araçá. (CAMARGO, 2007, p. 406)

Anexo ao Hospital, providenciou-se a abertura de um cemitério, destinado exclusivamente aos mortos “bexiguentos”, então denominado “Cemitério do Isolamento”, “Cemitério dos Contagiados” ou mesmo “Cemitério de Moléstias Infecciosas” (CAMARGO, 2007, p. 408). Percebe-se que o tratamento dos mortos e a preocupação com os surtos epidêmicos não eram ainda questões pacificadas, e recorrentemente os mortos eram vistos como nocivos e pestilentos. Shinyashiki e Salgado (2008, p. 03) aludem que a retomada da preocupação com o espaço para os sepultamentos em São Paulo remete ao início da década de 1880, quando a Câmara nomeou uma comissão para a avaliação da possibilidade de expansão do Cemitério da Consolação. Em 1896, segundo as autoras, o Dr. João Bueno expôs a necessidade de criação de um novo cemitério público em virtude da lotação iminente do Cemitério da Consolação e da impossibilidade de ampliação, devido à ausência de terrenos contíguos disponíveis. No mesmo ato, indicou o terreno em frente ao Hospital de Isolamento como propício para o estabelecimento do novo cemitério, por atender aos critérios higiênicos e topográficos.

Após os trâmites legais, a Câmara Municipal concedeu verba para a aquisição do terreno, bem como concedeu autorização para a Intendência de Obras para executar, independentemente de concursos, as obras de fechamento, limpeza e nivelamento do terreno adquirido para o cemitério municipal. Foi realizado também, no mesmo ano, o calçamento da Rua da Consolação que se estendia até o novo Cemitério Municipal do Araçá, construído e inaugurado no ano seguinte, em 1897 (MASTROMAURO, 2008, p. 97-98). Ressalta-se que, mesmo com as descobertas bacteriológicas do final do século XIX, ainda se manteve a recomendação para a construção dos cemitérios extramuros para além do perímetro urbano. Esta forma de pensamento ainda se visualizava na própria conformação do Hospital de Isolamento e do cemitério contíguo. Para Camargo:

Tudo indica que o cemitério do Isolamento esteve aberto até pelo menos o ano de 1897, quando construído o cemitério do Araçá. E de fato não havia mais razão para a manutenção daquele, já que uma área especial para esses casos foi reservada no novo cemitério: era o quarteirão de nº 69, chamado a partir de então de “Quadra das moléstias contagiosas”. Em janeiro de 1900, por exemplo, já estavam ali sepultados cerca de 150 cadáveres. (CAMARGO, 2007, p. 410).

O novo espaço para os sepultamentos paulistanos, inaugurado inicialmente como “Cemitério Municipal” em 1897, era conhecido como Cemitério do Araçá diante da abundância do araçá existente nas primitivas matas das cabeceiras do Rio Pacaembu e Água Branca. Segundo Loureiro (1977, p. 77), a instalação do Araçá esteve destinada, desde a sua implantação, a uma burguesia de origem recente, formada pelos imigrantes que haviam começado a chegar em São Paulo na década de 1870, tendo sido inclusive financiado pelo capital italiano. Para Camargo, entre finais do século XIX e primeiras décadas do XX, o cemitério da Consolação foi redimensionado visando a sua transformação num monumento da elite paulistana, de forma que se estabeleceu certa hierarquia social em conformidade com o espaço de sepultamento dentro da capital paulista.

Ao lado de uma determinada história inscrita em suas ruas e quarteirões, desenhava-se já há tempos uma elitização desta necrópole, e isso desde a inauguração dos cemitérios do Braz (1893) e do Araçá (1897). Em uma pesquisa junto aos livros de sepultamentos desses três cemitérios tal processo fica muito claro, pois, na média, o cemitério do Braz passou a receber principalmente os cadáveres dos pobres, imigrantes e operários; no cemitério do Araçá, por outro lado – e até as décadas de 1920 e 1930 – eram sepultados majoritariamente membros das classes medianas e imigrantes enriquecidos recentemente; os mais ricos, ou os membros de famílias tradicionais, seguiam para o cemitério da Consolação. (CAMARGO, 2007, p. 446)

O Cemitério da Consolação é hoje, notadamente, marcado pela grande quantidade de túmulos de personagens daquilo que Martins (2008A, p. 12) chama de “velha cultura do café”, vários dos quais responsáveis pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre, como Antônio da Silva Prado (1840-1929), bem como de grandes empresários, principalmente industriais, que disseminaram a moderna economia capitalista em São Paulo e no Brasil, como Diogo Antônio de Barros (1791-1876) e Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948). Enquanto isso, Martins afirma que o Araçá é alimentado por um outro momento da história social de São Paulo: “Aquele foi, de início, o cemitério do imigrante estrangeiro, especialmente o italiano, que se

beneficiou do progresso social decorrente da nova era do trabalho livre. Muitos pequenos e médios empresários estão lá.” (2008A, p. 12)

Janovitch (1996, p. 129) constata que, na virada do século XIX para o XX, os cemitérios da Consolação e Araçá são logo englobados pela cidade. Segundo a autora, consta do Relatório da Intendência Municipal de São Paulo, de 1893, preocupantes referências quanto ao aumento de moradores na região do primeiro cemitério público. Ao mesmo tempo em que sinaliza a necessidade de ampliação da área atual deste cemitério, destaca-se a advertência da total impossibilidade de isto ocorrer, ante o fato de a necrópole estar encravada na cidade, rodeada de casas que se multiplicam continuamente.

A absorção do Cemitério da Consolação e, logo em seguida, do Cemitério do Araçá ao perímetro urbano se deu em função do grande desenvolvimento econômico e da expansão demográfica da capital paulista, fatores observados com maior expressão a partir de 1870 e principalmente ao final do século XIX, diante da expansão cafeeira, do suporte ferroviário e da imigração em larga escala. Janovitch (1996, p. 129) ainda pontua que a partir destas transformações que englobam o cemitério à cidade, o espaço cemiterial a céu aberto adquire movimento – “de local distante, “fim do mundo”, saída da cidade, passa cada vez mais a ser parte integrante da vida urbana paulistana.”

À medida em que os cemitérios Consolação e Araçá foram absorvidos ao perímetro urbano paulistano, houve também um crescente processo de valorização do espaço no qual os mesmos haviam sido instalados – localização esta curiosamente determinada por ter sido então considerada distante do núcleo e da aglomeração citadina. O Cemitério da Consolação, sobretudo, segundo Rezende (2006, p. 99), foi se tornando uma necrópole para os ricos, em função das concessões perpétuas. Além disso, a área de entorno desta também foi progressivamente valorizada ao longo do século XX, inclusive em termos imobiliários e ambientais, sendo atualmente considerada como uma região nobre da capital paulista, não mais geradora de incômodo pela proximidade para com os mortos.

Com efeito, após a Proclamação da República, em 1890, destaca-se em São Paulo um acelerado processo de urbanização em marcha, conforme atesta Campos (2008, s/p.), resultante da situação geral de prosperidade que, graças à economia agroexportadora, envolvia o agora Estado de São Paulo.

Ao longo dos últimos anos, a Câmara Municipal estivera às voltas com o extraordinário incremento populacional ocasionado pela imigração e isso se refletia na rápida expansão da área urbana da cidade. Os proprietários das chácaras mais próximas arruavam-nas conforme seus interesses particulares e a Câmara encarregava-se de estabelecer a comunicação viária entre os vários loteamentos criados pela iniciativa privada. (CAMPOS, 2008, s/p.)

O autor observa que a cidade passa a contar com uma série de construções indicativas da vida agitada e economicamente bem-sucedida da capital, como por exemplo o novo quartel da Luz, chamado Quartel dos Permanentes, projetado e construído por Ramos de Azevedo entre 1887 e 1892, a Escola Normal (1892-1894), instituição de ensino dedicada à formação de professores primários, e os bondes elétricos (1900). Estes aparelhos urbanos são consoantes com a explosão urbana ocorrida na cidade durante a última década do século XIX, que de 65000 habitantes, em 1890, conta com um salto para 240000 habitantes em 1900, alimentando a configuração de uma nova estrutura urbana.

A cidade também foi beneficiada com a instalação de novos cemitérios a céu aberto, notadamente o Cemitério da Quarta Parada, também chamado de Cemitério do Brás, e o Cemitério da Vila Mariana. O primeiro foi fundado em 1893 e o segundo em 1903. Isso permitiu, conforme já observado, a elitização do Cemitério da Consolação e, em menor medida, do Cemitério do Araçá. Na sequência, em 1910, segundo Loureiro (1977, p. 77), pelo ato n.º 1293 de 7 de maio de 1910, foi declarado de utilidade pública um terreno com 18190 m², destinado à ampliação do Araçá, visando absorver o aumento demográfico da cidade. Entretanto, mesmo com a ampliação, em virtude da superlotação da Consolação e o emprego da área verde adjacente ao Araçá, surgiu a necessidade de um novo local para sepultar a elite econômica e social da cidade.

Diante do imperativo de alargamento do espaço para os sepultamentos no perímetro urbano paulistano, em meados de 1920, através da Lei Ordinária nº 2273, a Prefeitura Municipal autorizou a compra de uma área anexa ao Convento dos Padres Passionistas para a construção de uma nova necrópole. O terreno, situado ao lado da Rua Arcoverde, anexo ao referido Convento, estava situado nas proximidades do Cemitério do Araçá, no Bairro dos Pinheiros, com uma área de cento e cinco mil metros quadrados, e foi adquirida ao preço de dois mil e seiscentos réis por metro quadrado.

Seis anos mais tarde a necrópole foi inaugurada, em 1926, tendo se efetuado a primeira inumação a 16 de janeiro do mesmo ano, no terreno n.º 78, quadra 30, propriedade de Arthur Yancke, que o adquiriu por 500\$000 (quinhentos mil réis) para aí enterrar sua esposa Frieda (LOUREIRO, 1977). Ribeiro observa que o Cemitério São Paulo pode ser considerado um prolongamento dos Cemitérios Consolação e Araçá, visto que “a superlotação do primeiro e a ocupação da área nobre do segundo tornaram premente a abertura de um novo local de inumações para a elite econômica e social da cidade.” (1999, p. 44)

Deste modo, o Cemitério São Paulo se converteu em um novo espaço para acolher a elite paulistana, então em formação. A fundação desta necrópole parece não ter despertado os mesmos efeitos que o estabelecimento do Consolação ou mesmo do Araçá, até mesmo porque o lapso temporal entre estas instalações foi também responsável por profundas mudanças na estrutura urbana paulistana, bem como em seu imaginário social. Não havia mais a preocupação médico sanitária que havia mobilizado tantos médicos higienistas ao longo do século XIX, tampouco as concepções de saúde e doença eram as mesmas. A capital paulista das primeiras décadas do século XX era outra, conforme salienta Timpanaro:

No final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, a capital paulista passava por um grande momento de transformação. As mudanças de comportamento diante de novas linguagens a do cinema, do rádio, e mesmo de um novo tipo de música que cantava a cidade veloz e frenética no seu pulsar incessante e moderno já eram percebidas no dia a dia da cidade. Some-se a esse momento a chegada dos imigrantes e teremos uma outra cidade. São Paulo, ao receber os milhares de imigrantes vindos de vários lugares do mundo, sofreu mudanças comportamentais irreversíveis. Na fala, nos trejeitos, nos hábitos alimentares e até mesmo dentro de nossos cemitérios a presença imigrante era percebida. A cidade vivia um difícil paradoxo: o passado colonial ainda presente em suas ruas sem asfaltos, ladeadas por casas de taipa e por onde passeavam burros, cabras e galinhas, convivia com um (também presente) desejo de modernidade, estampado nos trilhos dos bondes, nas construções de Ramos de Azevedo e nos diferentes idiomas espalhados pelos bairros de São Paulo. (TIMPANARO, 2006, p. 12)

Esta nova configuração paradoxal da capital paulista, acentuada pela presença dos imigrantes, far-se-ia perceber também nos cemitérios. Sobre o Cemitério São Paulo, Valladares (1972, p. 1088) afirma: “Pelo luxo e clientela pode considerar-se filial do Consolação. Deste difere pela dominância do granito polido de variado padrão

e cor e pela estatuária na grande maioria em bronze.” Com efeito, esta necrópole é notadamente marcada pelo sepultamento de muitas famílias imigrantes, principalmente das comunidades italiana e sírio-libanesa. Cada um dos cemitérios em questão neste trabalho reserva determinadas particularidades, especialmente no que diz respeito ao público ali sepultado, até mesmo em função do lapso temporal da instalação dos mesmos na cidade. É certo afirmar que as três necrópoles são imbuídas de sentido histórico e cultural, componentes significativos da narrativa paulistana.

A aliança entre vivos e mortos se refaz novamente. As cidades se confundem, uma torna a outra eloquente [...]. Dentro do cemitério, tumbas são profanadas. Lápides são lidas e histórias da cidade, dos amores, dos encontros e desencontros, das epidemias, vão formando um acúmulo de escritas, palimpsestos que vão sendo sobrepostos à medida em que a cidade vai crescendo e se transformando. (JANOVITCH, 1996, p. 127)

Faz-se pertinente observar que, com o Cemitério São Paulo, juntamente com os Cemitérios da Consolação e Araçá, consolida-se um processo de estratificação social da atividade funerária na capital paulista. Se antes estas necrópoles haviam sido instaladas em terrenos externos ao perímetro urbano, nas primeiras décadas do século XX as mesmas foram absorvidas pelo crescimento da cidade e pela ampliação demográfica. Cercados por incipientes bairros nobres, como Pinheiros e Consolação, estas necrópoles passaram por um processo de elitização, segundo já referido, enquanto os habitantes de menor poder aquisitivo, em geral, sepultavam seus familiares nos demais cemitérios, como os da Quarta Parada e Vila Madalena.

Em entrevista concedida ao Jornal da USP, mediada por Glugoski, Martins trata do valor dos três cemitérios aqui selecionados para a investigação – Consolação, Araçá e São Paulo:

Nesses três cemitérios paulistanos há numerosos túmulos, concebidos por grandes artistas, em que o erótico, a vida, o belo e o sublime sobrepõem a eternidade de uma concepção poética da vida à transitoriedade imposta pela morte. Documentos de fundamental importância para compreender a mentalidade dos paulistas que protagonizaram a nossa chegada ao mundo moderno, não só como mundo do dinheiro, mas sobretudo como mundo da poesia e da vida em abundância. (MARTINS, 2008A, p.13)

Atualmente administrados pelo Serviço Funerário Municipal do Município de São Paulo (SFMSp), juntamente com outros dezenove cemitérios e um crematório¹⁶, além de dez agências funerárias (postos de atendimento aos munícipes para contratação de funeral) e dezoito velórios; as necrópoles Araçá, Consolação e São Paulo abrigam uma série de mausoléus e monumentos a céu aberto, convertendo-se em locais de visita turística da capital paulista. Com frequência despertam o interesse em múltiplas áreas do conhecimento, consolidando-se como dispositivos urbanos, históricos, artísticos, políticos, sociológicos, dentre tantas outras nomenclaturas que possam vir a receber. Reúnem em seu acervo contribuições de inúmeros artistas sendo referências muitíssimo significativas para a arte tumular brasileira, porque testemunhas de uma pauliceia que em grande medida não existe mais, a não ser em seus muros, que reservam fragmentos dispersos e sobrepostos de arte e história.

1.2 Homens aqui e acolá: desnudando as representações de masculinidade do acervo funerário paulistano

Com o propósito de compreender as representações do nu e do seminu masculino na composição da arte funerária paulistana, propôs-se a inventariar as ocorrências das obras despidas, parcial ou totalmente, constituídas no período Modernista, especialmente entre as décadas de 1920 e 1950, a partir do acervo artístico do Cemitério da Consolação, Cemitério Araçá e Cemitério São Paulo. Após terem sido tecidas considerações sobre São Paulo e suas necrópoles, passa-se ao detalhamento do inventário das imagens selecionadas.

Em um primeiro momento, para inventariar e organizar as imagens em tipologias, identificaram-se as ocorrências de nudez e seminudez no acervo funerário selecionado. Na sequência, conforme pontuado na introdução, buscou-se observar os diversos elementos constitutivos das mesmas, em termos de identificação (tipo, localização, autoria, datação), análise técnica e formal (material, técnica e elementos compositivos) e abordagem temática (acerca dos sentidos da imagem). Tendo sido

¹⁶ Ver APÊNDICE V – LISTA DE CEMITÉRIOS ADMINISTRADOS PELO SERVIÇO FUNERÁRIO MUNICIPAL DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (SFMSp).

rastreados tais elementos, considerando similitudes e confluências, foi possível agrupar as imagens masculinas selecionadas em quatro vertentes, perfazendo um total de doze ocorrências, três em cada tipologia.

Este processo de seleção parte de um entendimento particular de nudez e de seminudez, já expresso neste trabalho. “Fenômeno da alma”, nas palavras de Pessoa, em Livro do Desassossego (2006, p. 256-257), o sentido da nudez está para além do despir de um corpo, pois é marcado por sentidos dados pelas convenções culturais – um corpo nu, seminu ou vestido é sempre uma coleção de informações, um conjunto representacional. Nesta perspectiva, realizaram-se diversas visitas exploratórias nos cemitérios selecionados, com o intento de arrolar e catalogar todas as ocorrências de nudez e seminudez, incluindo estátuas e relevos. Este procedimento foi acompanhado tanto pelo amadurecimento da problemática investigativa, quanto do ajuizamento das tipologias imagéticas.

Gradualmente, foram observadas similitudes e disparidades dentre os túmulos que apresentam o elemento da nudez nas necrópoles em foco, evidenciando o fato de que o seu uso não parte de uma intencionalidade homogênea, de modo que a representação de masculinidade, associada à nudez, também é múltipla. Outrossim, notou-se que o emprego da imagem de nudez nas construções tumulares não está necessariamente associado à um discurso de masculinidade, circunstância que conduziu a um processo de triagem das imagens.

Como critério para o inventário, considerou-se a exposição simultânea ou isolada do tronco, dos membros, da genitália e/ou das nádegas como nudez ou seminudez, dependendo da presença ou ausência de vestes e panejamentos. Do arrolamento inicial do emprego da nudez, foram desconsideradas as imagens angelicais, figurações de santidade e de infantes ou juvenis, pelo fato de que não são ressaltados nestas ocorrências caracteres determinadamente masculinos, não tem sido nem mesmo quantificadas. No que diz respeito às imagens crísticas, optou-se pelo desprezo aos motivos mais recorrentes, como crucifixos e imagens de Cristo Ressuscitado, por serem reproduções genéricas nos ambientes cemiteriais.

Especificamente, para a distribuição tipológica das doze esculturas selecionadas e a operacionalização da investigação das representações do nu e do seminu masculino, além de delimitar o entendimento acerca da nudez, exposto acima, também se fez necessário o exame das características próprias do masculino.

Observou-se a morfologia das imagens, atentando primeiramente para a representação das diversas características físicas (compleição, pelos faciais e corporais, cabelos, faixa etária), em segundo lugar para a pose e os gestos corporais marcantes na composição destas figuras e, finalmente, de possíveis figurinos, panejamentos e atributos adicionais na *mise-en-scène*. Isto porque o discurso de masculinidade em cada escultura é obtido através da representação conjunta do físico, do posicionamento do(s) personagem(ns) e dos elementos aditivos.

Destaca-se que a presença dos atributos na composição dos túmulos pode estar diretamente relacionada às representações de masculinidade pretendidas. Observa-se que uma parte significativa das imagens em análise neste trabalho desempenha a função de retrato, se não do sepultado em si, certamente do ambiente que alimentou a vivência social e cultural no qual o mesmo se encontrava inserido. Lemos pontua que muito pode-se pensar e dizer sobre os retratos, representações tangíveis em duas ou três dimensões, que devem ter tido variadas funções ao longo do tempo, sempre ligadas a situações culturais.

Em suas palavras:

Parece que, às vezes, certas civilizações preocupavam-se em perpetuar a fisionomia de pessoas importantes falecidas, para que as gerações futuras pudessem “conhecer” o ilustre desaparecido. Cremos que desde a Grécia já podemos observar principalmente, bustos evocativos de personagens dignos de memória coletiva. Outras vezes, o veraz registro fisionômico era dispensável, sendo o retratado reconhecível, ou identificável, pela simbologia contida na organização da pintura, no significado dos vestuários ou objetos ali desenhados, que exigia do espectador amplo conhecimento da mensagem expressa pelo artista. (LE MOS, 1983, p. 49-50)

As esculturas tumulares em questão não apresentam registros fisionômicos dos sepultados, o que não desqualifica a possibilidade de serem compostos através de outros elementos – sobretudo figurinos, panejamentos e atributos adicionais; caminhos para a identificação dos mortos e de sua singularidade. Para o autor, desde os tempos medievais os retratos apelaram à simbologia dos objetos para qualificar e identificar com maior facilidade os retratados, situando-os no tempo, no espaço e no seu respectivo nível social, geralmente alto, por intermédio de paisagens de fundo ou cenários. Paulatinamente, passou-se a incluir na própria imagem o que Lemos define como “atributo”, ou seja, “objetos portadores de significados identificadores do

retratado”, assumindo essencialmente a função de emblema distintivo (LEMOS, 1983, p. 50).

Essa necessidade dos atributos definidores surgiu também nas representações laicas. Um chapéu pendurado às costas, ou as botas de cano alto sempre designam o viajor, o aventureiro. Um livro dá status intelectual ao retratado, enquanto a pena de escrever e o tinteiro já o fazem um escritor. A coruja simboliza o pensamento, as cogitações filosóficas, a sapiência. O cão, a fidelidade. As armas, especialmente a espada, o militarismo, o poder. (LEMOS, 1983, p. 51)

Entretanto, estes atributos, objetos simbólicos que aparecem ao lado dos retratados, ou neste caso, que compõe as imagens de masculinidade, podem servir tanto para qualificar corretamente os sepultados, quando estarem sujeitos ao mero gosto ou disposição dos escultores. Não obstante, são recursos para a compreensão de parte do sentido pretendido para a construção tumular e para a preservação da memória dos mortos, motivo pelo qual são fundamentais para a organização tipológica e a operacionalidade investigativa.

Conforme mencionado na introdução, a *mise-en-scène* compreende uma ordem visual composta pelo artista a fim de melhor transmitir um tema ou uma mensagem, envolvendo todos os aspectos da encenação – cenário, atuação e caracterização. As estabelecer um espaço para a ação dramática dos personagens a ser desenvolvida, a construção cênica delimita qual é o recorte temático que o artista propõe ao observador. Deste modo, a *mise-en-scène* elaborada pelo escultor delimita o sentido da obra em questão, à medida que busca estabelecer um discurso linguístico e plástico sobre o túmulo.

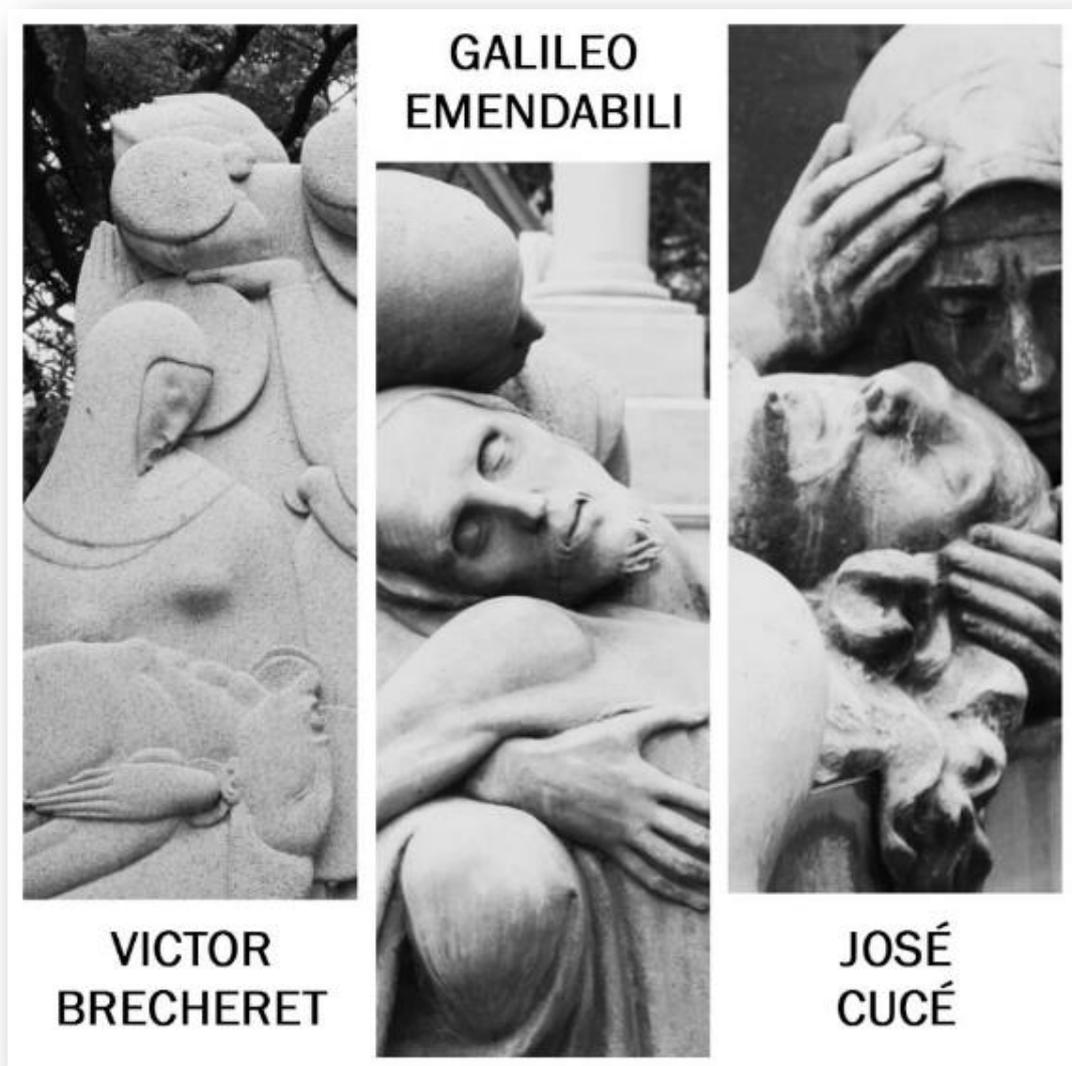
Neste sentido, a análise a ser desenvolvida nos capítulos subsequentes, em conformidade com os critérios utilizados para a delimitação tipológica, reflete acerca de dois aspectos das imagens: o estético e o temático. Em cada estátua, fatores como movimento, proporção, diagramação e estilo constituem uma identidade visual à obra, cuja constituição estética revela a sensibilidade do artista na elaboração de um código plástico. Este código, por sua vez, imbuído do saber/fazer artístico, é comunicativo do aspecto temático. Este diz respeito aos lugares contidos na imagem narrativa, ou seja, os diferentes tempos que a imagem expressa. Conjugados, os aspectos estético e temático comunicam determinados discursos de masculinidade, a serem analisados segundo às tipologias.

Após definidos os critérios de nudez, seminudez e masculinidade, a partir da investigação de campo exploratória, aliada a um extenso levantamento fotográfico e à observação da composição singular de cada túmulo, as esculturas selecionadas foram agrupadas em diferentes tipologias, conforme já aferido. Foram identificadas nos cemitérios quatro tipologias representacionais do nu masculino, associadas respectivamente à cristandade e/ou à religiosidade; ao pranto e à sensibilidade; à virilidade e ao mundo do trabalho; e ao legado familiar e ao amor. As tipologias não foram cunhadas previamente às visitas exploratórias, mas são resultantes destas e do amadurecimento investigativo, do percurso trilhado e da emergência de diferentes questões ao longo da trajetória, servindo mormente a fins didáticos e organizacionais.

A primeira tipologia concerne à representação da masculinidade crística, a partir da análise da representação do tema da *Pietà*, foco do segundo capítulo (FIGURA 04). Este recorte específico se justifica diante do fato de que as imagens de Cristo são motivos recorrentes e reproduções conspícuas nos espaços funerários, frequentemente relacionadas a um discurso restritamente religioso. A simbologia cristã é a mais prontamente identificável nas construções tumulares, dada a sua quantidade e o seu valor simbólico. Ademais, a presença da estatuária sagrada no espaço do cemitério indica uma das vocações fundamentais do lugar dos mortos, muito embora a fração destas representações seja globalmente modesta – memorar os mortos e amenizar a dor da finitude.

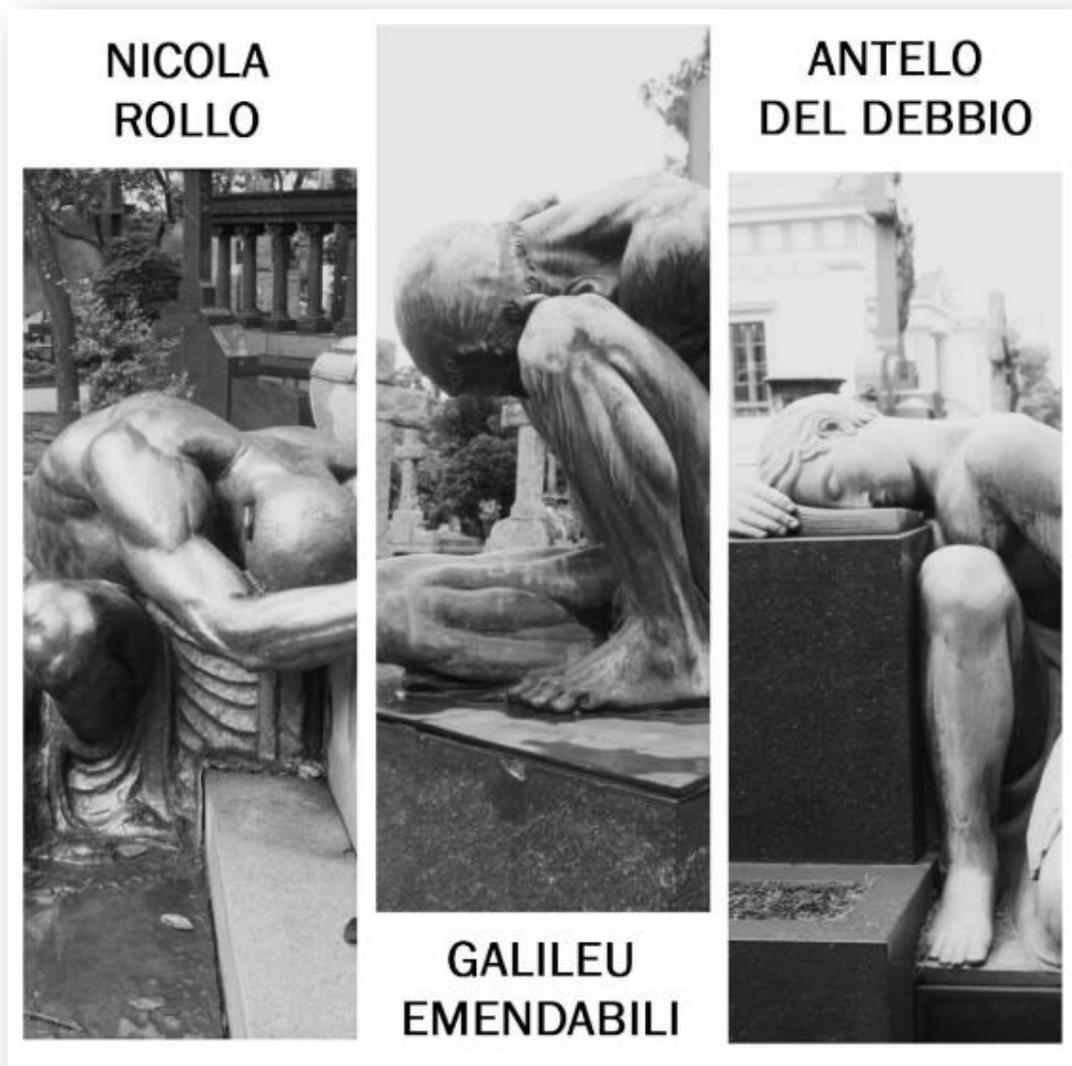
Em geral as representações crísticas são indicativas do sentimento de esperança na ressurreição e de reencontro, muitas vezes como uma forma de amenizar o impacto da perda. Entrementes, o tema cristão da *Pietà*, ou seja, a figuração de Maria com o corpo morto de Jesus nos braços, após a crucificação, representa a humanização da dor e do sofrimento, tanto da mãe, quanto do filho jacente, normalmente representado seminú. A representação do ato de uma mãe que segura o corpo do filho morto é a captação do sentimento terreno da angústia diante da finitude. Jacente, na *Pietà*, Cristo é humanizado ao extremo, porque se apresenta suscetível à finitude como qualquer outro homem, de modo que é a representação que melhor representa a masculinidade cristã.

FIGURA 04 – Detalhes das esculturas selecionadas: *Pietà*. FONTE: acervo fotográfico e montagem da autora, trabalho de campo realizado em dezembro/2014.



A segunda vertente contempla as representações dos pranteadores, em lamento e resignação em função da morte. (FIGURA 05). Tratam-se de composições que reforçam a solidude e a desolação ante a perda, a serem analisadas no terceiro capítulo. Nesta tipologia, encontram-se figuras parcialmente debruçadas, sem traços faciais particulares, que pranteiam os entes falecidos. Deste modo, corrobora-se que a sensibilidade perante a morte não é de exclusividade feminina. Nestes túmulos encontram-se exemplares masculinos que evidenciam uma postura de sofrimento, ainda que acompanhada de uma força latente, entrevista por meio dos músculos e do corpo bem torneado.

FIGURA 05 – Detalhes das esculturas selecionadas: Pranto. FONTE: acervo fotográfico e montagem da autora, trabalho de campo realizado em dezembro/2014.



Estes homens desolados ao lado dos túmulos despertam a curiosidade do espectador. O contexto modernista incentivou a sua presença nos cemitérios paulistanos, onde lamentam a finitude e por meio de sua nudez também expressam a fragilidade humana. Evocam determinado discurso de masculinidade que, neste caso, não está prioritariamente associado ao trabalho ou à virilidade e à potência do ser homem. Ao lamentarem a morte, desempenham aqui uma função transitória, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, como se conhecessem os efeitos da morte: passam a ocupar uma posição particular.

No terceiro grupo tipológico, a ser analisado no quarto capítulo (FIGURA 06), reúnem-se as representações da masculinidade viril, do homem provedor, associadas ao mundo do trabalho, em face da presença de instrumentos e/ou de atributos que remetem à atuação profissional, por exemplo, rodas dentadas e martelos.

FIGURA 06 – Detalhes das esculturas selecionadas: Trabalho. FONTE: acervo fotográfico e montagem da autora, trabalho de campo realizado em dezembro/2014.



Estas composições convergem para a construção discursiva do trabalho como valor de enobrecimento burguês, ou seja, do homem que se tornou destacado socialmente através do próprio esforço corporal, ao invés de ter nascido de uma linhagem nobre ou privilegiada, como o Davi que triunfa sobre Goliath, pelos méritos

corpóreos próprios. Tal discurso se faz presente em muitos túmulos de famílias imigrantes, que vieram para o Brasil na virada do século XIX para o século XX, por exemplo, e aqui enriqueceram em virtude do desenvolvimento industrial do país.

Refletindo-se sobre a masculinidade no período, vê-se que em concordância com o projeto burguês correspondente à formação das elites em meados do século XIX e primeiras décadas do século XX, enfatiza-se a associação das atividades masculinas com o mundo social mais amplo da economia, da política e das interações sociais. Isto se constrói para além do âmbito da família, enquanto os limites da mulher eram rigidamente restringidos, em geral limitando-se ao universo doméstico da própria família. Esta posição do homem no mundo social se expressa na representação das atividades voltadas ao labor e a virilidade masculina nas estátuas funerárias. Ao investir na representação do homem viril e provedor, em geral confeccionado seminu, as opções estéticas associadas ao trabalho corroboram a mitificação de personagens da sociedade burguesa do período.

Muitas vezes, as pequenas narrativas construídas nos túmulos expressam determinados valores morais da sociedade burguesa, como a família e a cristandade, associados à finitude. Isto posto, na quarta tipologia foram consideradas as representações que privilegiam o amor na composição narrativa tumular, analisadas no último capítulo da presente tese (FIGURA 07). Símbolos profanos, provenientes do mundo do trabalho, são mesclados no espaço cemiterial aos tradicionais símbolos religiosos, em diálogo de maior ou menor medida com a moral burguesa do período. Os cemitérios, deste modo, permitem a expressão e o reconhecimento de outros tipos de valores culturais e sociais, que fogem ao controle do pensamento burguês conservador da época ou mesmo são renovados por este mesmo pensamento.

Para a composição da última tipologia foram selecionadas obras que apresentam o amor como elemento narrativo na representação escultórica. Ora associado à ideia de legado familiar, por meio da herança deixada de pai para filho quando da morte, ora revestido de erotismo, em referência à separação do casal, quando o ente que fica se sente tão desprovido de vida quando o ente que partiu. É a modernidade instalada nas terras tropicais que permite certa renovação da plástica funerária e, por conseguinte, dos constructos discursivos neste espaço, diante da finitude. Novas soluções temáticas e estéticas são providenciadas pelos familiares e pelos artistas para lidar com a problemática da morte.

FIGURA 07 – Detalhes das esculturas selecionadas: Amor. FONTE: acervo fotográfico e montagem da autora, trabalho de campo realizado em dezembro/2014.



Entende-se que a burguesia se apropria das representações masculinas no espaço do cemitério, para constituir determinados discursos e influenciar certas práticas, ou seja, para constituir quadros representacionais de masculinidades, nos quais a nudez e a seminudez se posicionam como elemento estético fundamental. Deste modo, faz-se necessário analisar o espaço do cemitério como um lugar propício para os devaneios dos escultores e sua expressividade artística, em comum acordo com os proprietários dos túmulos.

As representações escolhidas para a individualização tumular, além de serem significativas do ponto de vista social, para a preservação da memória do sepultado;

são as representações possíveis de serem construídas e exibidas tendo em vista determinada moral regente e sociedade. Para Batista (2010, p. 129), há nas representações artísticas de nudez um sistema de polaridade no qual o feminino está vinculado a ideias de sensualidade, do selvagem, da fluidez, da passividade. Já a nudez masculina é expressiva da lógica, da linearidade, da racionalidade e do equilíbrio. Todavia, nos cemitérios vê-se também um grande número de figuras fortes e ao mesmo tempo sensíveis, que sentem a finitude tanto quanto as imagens femininas, que se colocam em posição resignada e pranteadora, em uma possível discordância ou, ao mesmo, tensionamento da moral do seu tempo. Deste modo, pode-se aferir que os cemitérios a céu aberto permitiram a exposição da masculinidade com maior liberdade expressiva e estética, numa perspectiva mais plural e relacional, segundo referido na introdução.

Investigar o uso das representações de nudez e da seminudez e dos diversos discursos de masculinidade inerentes às mesmas nas esculturas selecionadas pode revelar os diversos espaços e modelos de que se valiam as famílias para constituir a si mesmas, além de retratar um tempo que lhes deu essência e personalidade. De que maneira o uso da nudez e da seminudez na composição das imagens masculinas na escultura funerária paulistana contribui para a sedimentação das relações sociais? A arte funerária deste período reforça os valores burgueses? Seria o uso da corporeidade masculina uma outra forma de representação burguesa?

Ademais, trata-se de um modo específico de representação funerária que acompanha o processo de secularização dos sepultamentos, no caso do contexto brasileiro a partir de fins do século XIX, o qual há de ser considerado. Especificamente, o uso da nudez e da seminudez se dá sobretudo com o advento do *art nouveau* e do simbolismo. Quais são os elementos de que se valiam as famílias para construir a apreensão que faziam de si? Quais são os significados que se traduzem através da arte que ali é composta? Estas representações expressam uma visão de finitude? Como a arte pode responder e ajudar a compreender estas questões?

Como as representações do masculino, nos cemitérios, podem ser relacionadas com os homens reais, no desempenho de seus papéis socialmente constituídos, no período selecionado? As imagens masculinas, representadas com traços de nudez e seminudez, são leituras poéticas dos artistas? Expressam a materialidade do meio social a partir do qual são alimentadas? Que artistas eram

esses? O que buscam expressar? Em síntese, como compreender o uso estético das representações imagéticas em questão para a compreensão do masculino, considerando o espaço específico dos cemitérios?

Portanto, à medida em que se propõe a leitura destas imagens funerárias tendo como horizonte orientador as relações entre Brasil e Itália, e o intercâmbio estético daí resultante, um dos elementos fundamentais para a análise é a observação das trajetórias dos artistas contratados para a concepção das obras, ainda que fragmentariamente, conforme já assinalado. Do elenco de artistas responsáveis pelas doze esculturas selecionadas, oito no total, cinco deles são italianos e três ítalo-brasileiros, dois quais seguramente sete efetuaram estudos e/ou atuaram em território italiano, fato que alimentou a confecção de suas obras e de suas trajetórias, conforme será observado nos capítulos adiante.

Schmitt defende que todas as imagens possuem razões de ser, exprimem e comunicam sentidos, são carregadas de valores simbólicos e cumprem múltiplas funções – religiosas, políticas e ideológicas. Em outras palavras, “participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas.” (SCHMITT, 2007, p. 11) As imagens tumulares, enquanto representações visíveis de conteúdos reais e/ou imaginários, portanto, são compreendidas como caminhos para a compreensão da construção da masculinidade no período em questão, propósito dos próximos capítulos.

Ao compreender-se a nudez como uma forma narrativa polissêmica, específica e inscrita no corpo humano, entende-se as imagens representacionais de masculinidade e feminilidade como lugares de negociação, conforme defende Batista (2010, p. 129). Ao assumir um papel mediador entre o ideal, o real e o natural, em cada obra artística, o escultor recupera narrativas que buscam inspirar determinadas práticas a nível social. Um corpo artístico é um corpo imaginário que, ao mesmo tempo, é inscrito de e busca inspirar múltiplos valores. Tratar deste processo narrativo do ponto de vista da construção das masculinidades é refletir sobre como se dá o revestimento da nudez através da arte, enquanto um discurso/prática de “genereficação” do corpo.

1.3 Entre deslocamentos e barganhas, afinal, do que a Itália é feita: aspectos da migração italiana e de sua expressão artística

Busca-se compreender os fundamentos da construção de cada imagem, cada escultura masculina selecionada, tomadas como dispositivos que permitem que se coloque diante do tempo, conforme pontua Didi-Huberman, em territórios a serem feridos. A abordagem destes rastros paulistanos, imagens que ardem, que se preservaram e que permitem que se fique diante do tempo, é o contraforte desta pesquisa. Ferir estes territórios e suas camadas temporais, dupla composição de cada obra, demanda que sejam explorados aspectos da trama que as abriga.

Considerar as transferências e os intercâmbios entre italianos e paulistanos como horizonte orientador desta investigação contribui para o vislumbre dos múltiplos pressupostos estilísticos, tanto temporais quanto territoriais, através das aberturas na arte escultórica. Este tópico se debruça sobre aspectos da dinâmica da imigração italiana para as terras paulistas, singular não somente do ponto de vista econômico, mas também para o florescimento do Modernismo, nos anos de 1920. Diante do fato de que o conjunto de artistas selecionados é constituído por italianos ou ítalo-brasileiros, faz-se pertinente a apresentação de algumas observações sobre os pressupostos estéticos italianos, sobretudo do *Novecento*, porque influenciam de modo crucial a tessitura da arte funerária paulistana.

Conforme cotejado na introdução e na primeira sessão deste capítulo, o fluxo de imigrantes foi decisivo para as transformações sofridas na capital paulista. O contingente imigratório contribuiu para as mudanças na identidade paulistana e nos usos da estrutura urbana, remodelou a cultura e as relações de sociabilidade, concorreu para o desenvolvimento econômico e à expansão demográfica, sendo de crítica relevância para a construção dos rumos da modernidade na pauliceia. Desde as primeiras décadas do Oitocentos observou-se o interesse dos europeus na migração intercontinental, que viam nas Américas um destino privilegiado. Todavia, com a evolução dos meios de transporte e de comunicação, os quais facilitaram e agilizaram os deslocamentos e correspondências entre o Velho e o Novo Mundo; também se intensificaram as transferências populacionais.

O Brasil recebeu milhões de imigrantes no contexto da grande imigração transoceânica. Portugueses, alemães, italianos, espanhóis, poloneses e russos

desembarcaram em terras tropicais, incentivados pela política imigrantista aqui implantada.¹⁷ Iniciada com a criação das chamadas “colônias oficiais” por D. João VI em 1820, segundo Pereira (2008, p. 36), buscava garantir o provimento de mão-de-obra sobretudo para a produção cafeeira; a colonização de áreas de fronteira, como as do sul do país, em função dos vazios demográficos; e a formação de uma camada de pequenos proprietários brancos. Mais tarde, a imigração também seria vista como uma oportunidade de “civilizar” e “branquear” a nação brasileira, pautada pelos ideais de ordem e progresso.

A partir de 1870 e com o gradual declínio do Império, teve início a imigração subvencionada ou subsidiada, financiada pelos governos provinciais e imperial. Neste formato, conforme esclarece Pereira (2008, p. 38), os imigrantes vinham da Europa com as despesas pagas e eram direcionados para núcleos coloniais no interior de fazendas particulares. O prelúdio do período republicano incrementou a política brasileira de imigração com a decretação da Lei Glicério, de 1890, ao assegurar o traslado gratuito não somente de famílias de agricultores, mas também de lavradores solteiros ou viúvos, operários e artesãos em geral. Com efeito, a primeira década republicana assistiu à entrada de mais de um milhão de imigrantes, incentivada pela participação efetiva do setor público nesta pauta.

No tocante à migração itálica, a historiografia se refere a um processo denominado de “grande emigração italiana”, ocorrido entre 1870 e 1920. Segundo Cavalieri (2011, p. 10), este fluxo deve ser compreendido pelo duplo ato – em outras palavras, tanto pelos propósitos cruciais para a atração destes para o Brasil, conforme assinalados acima, quanto pelos fatores que foram determinantes para a saída desses estrangeiros de seu país de origem. No caso italiano, a unificação tardia, chamada de *Risorgimento*¹⁸, é de fundamental importância para a compreensão dos fluxos populacionais.

¹⁷ Ver APÊNDICE VI – DADOS SOBRE A IMIGRAÇÃO ITALIANA NO BRASIL E EM SÃO PAULO – DADOS FORNECIDOS PELO MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO.

¹⁸ A área geográfica contemporaneamente reconhecida como Itália esteve entre 1797 e 1814 sob o domínio francês de Napoleão Bonaparte. Com as derrotas napoleônicas em 1814 instituiu-se o Congresso de Viena (1814-1815), com o objetivo de remodelar o mapa do continente. A península itálica, que estava quase na sua totalidade sobre o domínio francês, teve vários de seus reinos transferidos para o controle do Império Austríaco e da Igreja Católica. A dominação austríaca perdurou até 1860, e a unificação foi concluída em 1870, com a anexação de Roma, então sob a soberania da Igreja Católica (CAVALIERI, 2011, p. 26-31).

O cenário vivenciado pela Itália após a Unificação é desolador, principalmente no que se refere ao alto índice de pobreza, agravado pelas transformações no âmbito econômico, ainda bastante irregulares.

A crise econômica foi intensa em várias regiões italianas, o arroz era importado do Oriente, o trigo da Rússia e da América do Norte, além disso, a carência da industrialização regional e mão-de-obra qualificada. A insuficiência de tecnologia ocasionou também o aumento de pragas que atacaram as plantações de pimenta preta, vinhedos, arrozais e oliveiras. O cenário era desesperador. (CALSANI, 2010, p. 20)

Cavaliere pontua que isto é concomitante ao processo de industrialização, financiado por capital externo, e a mecanização agrícola, fatores que transformariam o mercado, tornando-o incapaz de absorver grande parte dos agricultores e artesãos.

Sem alternativa, milhares de italianos viram na emigração a única forma para a própria sobrevivência. O governo italiano acabou auxiliando a "fuga" de seus filhos buscando manter a ordem (social, política e econômica) no país e evitar que males maiores pudessem vir a acontecer. Pensando nisso, eles arquitetaram uma grande estrutura que pudesse servir como envio de emigrantes para todas as partes do mundo. De 1870 a 1970, ocorreu a emigração de cerca de 26 milhões de italianos. (CAVALIERI, 2011, p. 09)

Deste modo, o processo imigratório italiano não deve ser visto como "natural", mas como fruto de uma dupla conjuntura, italiana e brasileira, que incentivou a movimentação destes contingentes populacionais. Braga (2009, p. 30) observa que ao longo da segunda metade do século XIX o café se consolidou no Brasil como produto nacional para exportação, ampliando o interesse pela imigração europeia, sobretudo entre os fazendeiros paulistas, que viam a mesma como alternativa para resolver o problema da escassez de mão-de-obra para a lavoura. Este interesse se ampliaria, a partir da abolição da escravatura, em 1888, às vésperas da Proclamação da República, que assistiria o desembarque de grandes fluxos estrangeiros em terras tropicais, dos quais uma parte significativa era constituída por italianos.

Calsani (2010, p. 35) ressalta que, dos quase quatro milhões e meio de imigrantes que desembarcaram no Brasil até a terceira década do século XX, mais da metade se fixou no Estado de São Paulo, da qual mais de 40% era constituída de italianos. Isto demonstra a formação e a consolidação tanto econômica quanto cultural da região neste período, favorecendo o vertiginoso crescimento demográfico

experimentado na capital paulista, conforme exposto na primeira sessão deste capítulo. Tal processo vivenciado na transição do século XIX para o século XX corresponde sobremaneira à implantação das bases capitalistas nacionais, o que foi possível em função da acumulação proveniente da economia cafeeira, que criou uma indústria particular, atrelada à dinâmica de modernização do período (OLIVEIRA, 2009, p. 10-11).

Verificam-se simultaneamente a definitiva substituição do trabalho servil pelo trabalho assalariado, dito livre; a aceleração do ritmo de crescimento demográfico; a gênese de uma urbanização mais vigorosa, em comparação do que o país conheceu até então; o desenvolvimento mais sólido de um mercado interno. Estes fatores elencados por Vieira (2002, p. 18) se relacionam ao estímulo econômico cafeeiro e se fazem perceber de forma mais intensa no território paulista, onde também se encontram os numerosos imigrantes italianos que modificariam as múltiplas esferas da vida pública e privada paulistana.

Os italianos que, no início do século XX, chegaram a representar mais de 50% da população da cidade de São Paulo, “transformando a Paulicéia em uma cidade italiana”, vinham para trabalhar nas fábricas ou no comércio. Muitos deles, dos quais, o exemplo mais notório é Francisco Matarazzo, enriqueceram e passaram a compor os quadros das elites, obviamente, não sem conflito. Tanto que, o estereótipo italiano, “quer pelo seu linguajar, quer pelo seu tipo físico, quer ainda pelos seus usos e costumes característicos: cachimbo, bigodes a Humberto I, boné de pano”, passaria a ser motivo de troça nas ruas, nas caricaturas e nas poesias do período. (OLIVEIRA, 2009, p. 35)

Do contingente de imigrantes italianos que se estabeleceram no país, a grande maioria dedicou-se ao trabalho nas lavouras ou se fixou no meio urbano, ora nas atividades fabris, ora comerciais, alguns dos quais alcançando inegável sucesso econômico, como o empresário Francisco Matarazzo (1854-1937). Todavia, paralelamente, o Brasil contou ainda com a entrada de imigrantes com interesses/conhecimentos artísticos, que seriam relevantes na transformação do cenário artístico paulista. Há que se observar que, dentre os artistas imigrantes, nem todos adentraram os salões de arte e/ou alcançaram sucesso e reconhecimento imediato. Muitos eram autodidatas, já haviam estudado ou atuado em território italiano ou estudaram junto ao Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, onde alguns também atuaram como docentes de pintura ou desenho. Tantos outros praticavam atividades

paralelas como forma de subsistência. Muitos ainda se integraram ao cenário artístico paulistano por intermédio da formação de ateliês coletivos¹⁹ ou da instalação de marmorarias, dedicadas principalmente à produção funerária.

Segundo Borges (2015, p. 242-243), um significativo número de artistas italianos chegou ao Brasil em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, instalando-se como artesãos e marmoristas, em regiões promissoras economicamente, como a zona cafeeira paulista. Muitos destes artistas possuíam formação profissional de boa qualidade, adquirida em escolas de Belas Artes da Itália, e aqui (re)produziram obras de arte funerária similar ao repertório estilístico já cristalizado em seu país de origem. A autora salienta que, na maioria das vezes, o processo artístico concentrou-se na elaboração de esculturas e adornos seriais, tanto no Brasil quanto na Itália, e sedimentados pelos postulados da arte erudita. Nas palavras de Borges:

Um dos pressupostos para a instalação e proliferação de uma firma marmórea era acompanhar o progresso econômico da simbiose café-ferrovia-imigração da região paulista pesquisada por nós. Os “coronéis de café” encomendavam túmulos de mármore de Carrara, que conferia status às famílias enterradas nos cemitérios de São Paulo e em cidades do interior do estado. (BORGES, 2015, p. 243)

A atuação destes artistas junto às marmorarias e, em especial, na produção da arte funerária nacional, contribuiu largamente para a formação do gosto artístico da população brasileira. “Os repertórios estilísticos popularizaram-se de forma democrática e foram facilmente assimilados por serem compostos por imagens sacras e profanas, cabendo a estas últimas contribuir para enaltecimento da burguesia emergente.” (BORGES, 2015, p. 245-246) A influência estética italiana na arte funerária brasileira se consolidou ao longo das décadas seguintes, sobretudo quando, num segundo momento, os burgueses já se sentiam familiarizados com a estética da arte funerária produzidas pelos marmoristas italianos e, por conseguinte, passaram a contratar escultores italianos para prestar serviços estatuários no Brasil.

¹⁹ As associações de artistas constituíram um componente relevante do cenário artístico paulistano na primeira metade do século XX. Segundo Urcci (2009, passim), o Grupo Santa Helena (1930-1940), composto majoritariamente por artistas de origem italiana, por exemplo, era um ambiente para trocas de desenvolvimentos técnicos e referências estilísticas, bem como sessões de desenho com modelo vivo. Outro exemplo de associação semelhante era o Grupo Seibi (1952-1970), que agremiava participantes de origem japonesa.

Em 1906, em *Il Brasile e Gli Italiani*, organizado por Vitaliano Rotellini, já se assinalam alguns dos traços do cenário artístico do período e a relevância de alguns dos imigrantes italianos para a constituição do mesmo, dentre os quais Amadeu Zani (1869-1944). O autor pontua que a desvantagem dos escultores em número em relação aos pintores é superada pela qualidade artística e pelo amor à arte observada em algumas obras do período, influenciadas por artistas como Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Antonio Canova (1757-1822) (ROTELLINI, 1906, p. 587). Com efeito, no início da década de 1930 já é evidente o valor de tais artistas para o desenvolvimento da arte nacional, cada vez mais distintos pela vasta atividade e bom conhecimento da profissão, tais como Eugenio Prati (1889-1979) e Nicola Rollo (1889-1970), conforme *Cinquant' anni di lavoro degli italiani in Brasile* (1936, p. 197-199).

Com efeito, a absoluta maioria de escultores atuantes em São Paulo, por décadas, foi composta por imigrantes de origem italiana – por nascimento ou descendência (CENNI, 2003, p. 453). Foram responsáveis pela edificação de inúmeros mausoléus e monumentos fúnebres, bem como edifícios públicos, dentre os quais o Monumento à Independência do Brasil, também chamado de Monumento do Ipiranga ou Altar da Pátria, inaugurado em 1922. “Domínio de imigrantes”, a capital paulista buscava se reconstruir para se adaptar aos novos tempos, e é certo que a arte italiana contribuiu para este processo de (re)construção. O avanço da modernidade paulistana não era de ordem restritamente econômica ou política, mas também artística e cultural, conforme já pontuado. São Paulo foi, sobretudo na década de 1920, uma metrópole que buscava compreender a si mesma e reencontrar a identidade fragmentada pelas intensas transformações sofridas nas décadas precedentes.

Na esteira do crescimento urbano acelerado e informado pela vinda dos imigrantes que deixavam marcas na cidade, surge o debate acerca do que poderia ser o estilo arquitetônico próprio para o país novo a ser forjado a partir de São Paulo. Desde o pós-Guerra a discussão sobre um suposto “estilo nacional” contava com a participação de inúmeros intelectuais que seguiam linhas diferentes, ora pendendo para a defesa de uma “continuidade” em relação às edificações do período colonial (ou à imagem que se tinha das mesmas) – desembocando no neocolonial -, ora pleitando a criação de uma arte nacional a partir de insumos provenientes das vanguardas européias – o modernismo. Ambas as posições de confronto frente a uma civilização “importada” e ao seu estilo dominante, o eclético [...]. (CASTRO, 2008B, p. 205)

Este debate não ficou restrito ao âmbito arquitetônico, mas repercutiu de forma intensa e espectral; múltiplas linguagens se encarregaram da tarefa de forjar e/ou representar a nacionalidade brasileira. Para tanto, muitas fontes de inspiração foram empregadas, incluindo àquelas além-mar. Conforme já postulado neste trabalho, a Itália desempenhou um papel relevante na constituição do modernismo brasileiro. Sobre as relações entre Itália e Brasil no período modernista, Magalhães pontua que, assim como a Argentina e os Estados Unidos, o recebimento no país das ondas migratórias italianas, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, contribuíram significativamente para a formação de uma cultura da modernidade. Em suas palavras:

Embora a elite intelectual do Brasil – como em outros casos na América Latina e mesmo nos Estados Unidos – espelhasse-se na matriz francesa, há uma série de indícios da presença cotidiana da língua e de referências trazidas da Itália circulando numa cidade como São Paulo, na primeira metade do século XX. Para citar apenas alguns exemplos da circulação de uma cultura italiana entre nós, são vários os títulos de jornais em língua italiana no período, a exemplo do jornal *Fanfulla* - diário que se preocupava em publicar artigos e resenhas sobre arte, literatura, teatro, etc, além de notícias sobre a comunidade italiana no Brasil. Além disso, numa cidade como São Paulo, as primeiras casas de fundição em bronze – trabalhando não só com os artistas do Liceu de Artes & Ofícios, como com os escultores que faziam projetos funerários – foram estabelecidas por italianos. (MAGALHÃES, 2014, p. 01-02)

São elementos que oferecem aspectos do panorama da presença italiana no Brasil e mais particularmente em São Paulo, além de demonstrar o papel ativo por parte dos italianos na construção dos horizontes da arte. Entretanto, para além da formação de uma forte comunidade italiana no Brasil, que já fazia com que esta fosse uma cultura de interesse para os modernistas nacionais, a divulgação da arte e da cultura italiana é também expressiva, sobretudo no entreguerras. Entre 1932 e 1938, a Itália organizou várias ações de propagação de sua arte e cultura no continente europeu e nas Américas, com destaque para a organização, em 1937, no Palácio das Indústrias, da exposição do cinquentenário da imigração – “Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo”, demonstrando que as experiências italianas modernistas foram também significativas.

A autora defende que o modernismo é marcado pela circulação e intercâmbio internacional de artistas, instaurados principalmente pelas iniciativas vanguardistas. A

forte circulação internacional de arte italiana, das mais diversas tendências, contribuiu para o debate modernista.

Se de um lado, o novo regime instaurado na Itália a partir de 1922 criou um grande aparato para promoção da nova arte ali produzida – e o fez através de mostras oficiais, que buscavam enfatizar sempre os elementos que poderiam acentuar os traços de uma *italianità* -, de outro, houve uma efetiva contribuição do meio artístico italiano para o debate modernista. É possível identificar, na crítica de arte do período [...] e nos primeiros processos de institucionalização da arte moderna, toda uma terminologia nacionalista, ou que procurou entender as práticas modernistas a partir da ideia de escola nacional, ou estilo nacional. Nesse contexto, a Itália teve um papel fundamental para reacender o debate sobre uma identidade latina, mediterrânea. Termos como “latinidade”, “cultura mediterrânea” e *italianità* muitas vezes se sobrepõem aqui. (MAGALHÃES, 2014, p. 04-05)

Não obstante o impacto da Segunda Guerra Mundial no fluxo e intercâmbio artístico entre os países, a autora pontua que no caso da Itália Fascista não houve em uma definição clara do que poderia ser ou teria sido uma arte oficial do poder instituído, atitude diversa da alemã e da soviética.

Além disso, um sistema das artes no sentido moderno do termo parece efetivamente ter sido estruturado principalmente entre a segunda metade da década de 1920 e a década de 1930. Assistiu-se aqui à criação de inúmeras galerias de comercialização de arte moderna italiana e internacional [...], ao surgimento e consolidação de coleções importantes de arte moderna italiana, e à divulgação da nova arte por via de publicações especializadas – e em periódicos e jornais de grande circulação - e de exposições. A Itália modernizou-se sob o Fascismo. (MAGALHÃES, 2014, p. 07)

Observa-se a promoção das diversas tendências modernistas que ajudaram a construir a imagem de uma Itália moderna no período. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos, a arte moderna foi imediatamente tomada como baluarte de democracia e de liberdade, e desvinculada dos sistemas políticos nazifascistas. Deste modo, nem os futuristas, nem o grupo *Novecento*, tampouco a *Scuola Romana*, foram equivalentes de uma arte fascista, oficialmente.

Ao mesmo tempo, isso se confunde com a situação das práticas artísticas do período do entreguerras, caracterizada na Itália e em outros territórios por um retorno à figuração, à reinterpretação de determinados elementos da tradição artística ocidental – principalmente da arte clássica, ligada à cultura

greco-romana e à sua releitura pela experiência do Renascimento italiano – e a uma revalorização do domínio das técnicas artísticas tradicionais (a pintura mural e em particular o afresco, a pintura de cavalete), bem como os gêneros tradicionais da pintura (sobretudo a natureza-morta, o retrato e a paisagem). Na historiografia da arte, costuma-se tratar esse momento como sendo de conservadorismo nas práticas artísticas, que se voltam para certa noção de realismo, ao qual se dá o nome genérico de “Retorno à Ordem”. (MAGALHÃES, 2014, p. 08)

Este período é comumente tomado como fenômeno da modernidade, mas não necessariamente como fenômeno do modernismo, porque teria significado a negação das experiências vanguardistas – habitual cerne do que se concebe como “modernismo”. O grupo ligado ao *Novecento* propõe que a prática artística esteja ligada à tradição, especificamente clássica, em outras palavras, a proposta de “retorno à ordem”, de restabelecimento do primado italiano.

Poder-se-ia dizer que foi especialmente um sonho: o sonho de um Renascimento do século XX, de uma vanguarda reconciliada com a tradição, de um classicismo moderno (expressão contraditória, como contemporaneidade eterna, mas ninguém a tem como tal). [...] O projeto novecentista tem a ambição de restaurar a “primazia”, como então se amava dizer, da nossa arte e foi acompanhado pela miragem (ou, deveríamos dizer, da trágica ilusão) de uma nova Itália. (PONTIGGIA, 2003, p.159) (tradução da autora) ²⁰

Em 1927, Sarfatti (2003, p. 71-72) diria que o *Novecento* italiano era um anúncio da “Nova Itália”. Não um programa formal ou uma estrutura escolástica, mas a expressão de uma fé apaixonada e ilimitada da grande Itália futura. Seria o retorno aos séculos de ouro da arte. Sem ignorar o desenvolvimento precedente, propunha um diálogo com a contemporaneidade, mas com certo distanciamento e com uma medida fundada na tradição clássica, construindo, deste modo, uma síntese entre a arte do passado e os ideais da beleza mediterrânea.

Entretanto, é possível observar a existência de relações mais complexas do que somente opostas entre as poéticas desenvolvidas pelo “Retorno à Ordem” e pelo *Novecento* e os movimentos vanguardistas: “é do Futurismo que saem os

²⁰ No original: Si potrebbe dire che è stato soprattutto un sogno: il sogno di un Rinascimento del XX secolo, di una avanguardia riconciliata con la tradizione, di una classicità moderna (espressione contraddittoria, come dire un'eternità contemporanea, ma nessuno l'avvertì come tale). [...] Il loro progetto ambiva a ristabilire il "primato", come allora si amava dire, della nostra arte e si accompagnava al miraggio (o, dovremmo dire, alla tragica illusione) di un'Italia nuova. (PONTIGGIA, 2003, p.159)

principais nomes ligados ao *Novecento* (Mario Sironi e Achille Funi) e que a pintura metafísica vai muito além da Scuola Metafisica” (MAGALHÃES, 2014, p. 09).

Pinturas de Giorgio de Chirico (1888-1978) (FIGURA 08) são exemplos da complexa tessitura dos horizontes artísticos italianos, sobremaneira a partir dos anos de 1920, constituída a partir de propostas ora conservadoras, ora vanguardistas. Segundo Ferrari (2013, p. 85), o cenário das artes italianas era, na primeira metade do século, “um balaio de tendências não raro conflitantes”. Por exemplo, os futuristas e os artistas da pintura metafísica possuíam noções de tempo quase opostas – os primeiros defendiam a máquina e a rapidez, enquanto os últimos trabalhavam com silêncio, imagem estática e longa duração. Já o *Novecento*, por sua vez, não compartilhava da postura matemática e técnica do abstracionismo, tendência ainda em formação naquele momento.

FIGURA 08 – A Melancolia da Partida (1914), óleo sobre tela de Giorgio de Chirico, MoMA.

FONTE: Acervo Online.



Ao observar a arte na América Latina nas primeiras décadas do século XX, Chiarelli (2003, p. 17) observa que principalmente alguns artistas argentinos e brasileiros, tais como Raquel Forner (1902-1988) e Cândido Portinari (1903-1962), se apropriaram de elementos compositivos e também de diretrizes da pintura italiana do período entre as duas guerras. A expressão “a Itália é aqui” é utilizada para refletir sobre a produção estética de artistas da Argentina, do Brasil e do Uruguai, que parecem ter criado na América uma Itália virtual. Em suas palavras: “Uma Itália puramente virtual, cuja efetiva realidade é estreitamente visível em suas obras: uma Itália de exílio e nostalgia (mesmo para aquele artista não italiano, todavia impregnado daquela cultura visual).” (CHIARELLI, 2003, p. 18) (tradução da autora) ²¹

Talvez isso seja válido para os escultores ora em análise. Italianos de nascimento ou de descendência, fazem uso na tessitura de suas esculturas funerárias muitos dos fios italianos. Com efeito, observa-se que o período em questão corresponde a um processo rico de transferências e convergências entre a Europa e a América. Isso se dá, em particular, no que diz respeito à construção, encontro, difusão e consolidação da estética do *Novecento*, em maior ou menor medida, dedicadas à constituição de um “novo realismo” (WECHSLER, 2003, p. 34). A complexa tessitura das relações entre italianos e brasileiros ecoa também na construção do movimento modernista nacional.

Essas pinturas não são nem a cópia ou citação da tradição em que se baseiam, nem tampouco a negação por completo da experiência vanguardista... Além disso, parecem jogar constantemente com os vários níveis e lugares da experiência modernista, que vai desde a constituição dos grandes museus e acervos e sua importância para a formação artística (que afinal de contas viria a se consolidar com o modernismo), até o surgimento dos meios de comunicação de massa, a constituição das instâncias da alta e da baixa cultura, das diferenças entre cultura popular e cultura de massa, etc. (MAGALHÃES, 2014, p. 10)

As esculturas selecionadas neste trabalho são tomadas precisamente nesta perspectiva: ora alimentadas pelo conservadorismo do retorno à ordem, ora nutridas pelas linguagens modernistas de vanguarda. Não se situam necessariamente em um ou outro extremo, mas se colocam no limiar da construção artística nacional, que está

²¹ No original: Un'Itália puramente virtuale, la cui effettiva realtà è a stento visibile nelle loro opere: un'Itália dell'esilio e della nostalgia (anche per quell'artista non italiano, tuttavia impregnato di quella cultura visiva). (CHIARELLI, 2003, p. 18)

em busca de uma identidade própria, a qual se alimenta da trajetória trilhada em paralelo no território italiano. A arte das esculturas funerárias masculinas em questão é uma poética que dialoga com os diversos níveis e lugares da experiência de modernidade, nem sempre modernista.

Segundo Ferrari:

[...] as relações entre o *Novecento* italiano e a arte no Brasil não se dá tanto por influência, mas por semelhança de princípios. O modernismo brasileiro, apesar de parcialmente disruptivo, nunca deixou de lado a tradição. “Há o interesse por uma sólida prática artesanal e realista. É uma pintura moderna *moderada*.” (FERRARI, 2013, p. 85)

Este equilíbrio entre tradição e modernidade, entre conservadorismo e vanguarda, é delicado. Ao propor a retomada do clássico, por exemplo, os artistas do *Novecento* propõem a reelaboração, a construção de uma modernidade clássica, e não somente uma cópia de outros tempos. Da mesma forma, é possível afirmar que a arte moderna brasileira também não imita simplesmente a arte italiana, mas compartilha de seus princípios, ora vanguardistas, ora conservadores – por exemplo, verificam-se substratos naturalistas/realistas que influenciaram no desenvolvimento das ideias e das produções modernistas nacionais (CHIARELLI, 2012, p. 50). Tratar do conjunto de esculturas funerárias a partir dos próximos capítulos significa olhar para diferentes níveis de experiências temporais e espaciais que as constitui, buscando reconhecer as articulações de tal dinâmica, alimentadas de forma caleidoscópica.

Com a lente da História da Arte, objetiva-se ferir as fronteiras disciplinares e ir além dos binômios tradicional e moderno, masculino e feminino, sagrado e profano, burguês e popular. A abertura dos territórios permite observar como o homem se posiciona no tempo, diante do tempo, através das imagens, rastros, criadoras tanto de sintomas quanto de conhecimento. Ao buscar decifrar os sintomas incrustados nas imagens funerárias, pretende-se recuperar as travessias feridas pelo tempo. Nas palavras de Didi-Huberman: “Em suma, onde o símbolo reúne, o sintoma divide. Se o símbolo se adapta a um território cultural comum, já o sintoma suscita uma travessia perturbante desse mesmo território.” (DIDI-HUBERMAN, 2011B, p. 16) Para o autor, o sintoma migra e perfura o dado tradicional através de um “acidente” anacrônico: é o marcador que revela as incompatibilidades, as incongruências, o conflito.

Se o mundo dos símbolos assume a coerência da sua unidade, já o mundo dos sintomas põe em jogo uma diversidade inesperada de montagens e heterogeneidades. Se o símbolo nos inclui no mundo englobante de uma vasta infra-estrutura cultural na qual cada um se pode reconhecer, já o sintoma faz surgir, como que à socapa, elementos perfurantes que inviabilizam, localmente, uma tal identificação. Se o símbolo semantiza o presente a partir de um longo passado, já o sintoma des-semantiza o presente a partir de um esquecimento que explode como repetição, <posterioridade> [après-coup], reemergência do recalçado. Há que compreender que é toda a economia psíquica, temporal e visual que se encontra assim dividida entre o território englobante dos símbolos e o movimento trespassante – o movimento crítico – dos sintomas.” (DIDI-HUBERMAN, 2011B, p. 16-17)

É o movimento dos sintomas que será perscrutado em cada imagem funerária. É o rastro sintomático que será seguido, buscando-se não respostas definitivas, mas uma tapeçaria problemática, constituída de rastros e sombras, deixadas quando da construção do sonho da imortalidade.

2 REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NA CRISTANDADE: A *PIETÀ* COMO SUPORTE DA FÉ CRISTÃ

**Quem tem piedade de nós? Somos
uns abandonados? Uns entregues
ao desespero? Não, tem que haver
um consolo possível. Juro: tem que
haver.**

(Clarice Lispector)



Em diversos tempos e campos da atividade humana, no âmbito da arte, da história e da religiosidade, por exemplo, multiplicam-se exemplos do uso dos corpos masculinos, muitas vezes despidos. Para Vitelli (2012, p. 356-357), tratar do corpo e suas relações com outros conceitos – masculinidade e nudez, neste caso; diz respeito a “problematizar os discursos que circulam em torno dos diferentes corpos, especialmente aqueles que vêm construindo uma memória corporal masculina.” Mais que descrever os corpos em si, trata-se de perceber os lugares de cada aspecto da representação. “Trata-se de perceber que, em ações como um gesto, um modo de se vestir ou de caminhar, estão presentes certas aquisições sociais, muitas vezes fruto de mimetismos formais ou inconscientes.” Para tanto, há que se observar tudo o que é visto — gestos, indumentárias, atitudes, os quais são aquisições sociais, fruto de aprendizado e de adaptações.

Uma das vertentes em que o uso da nudez masculina se evidencia é a que se associa ao cristianismo. Surgido a partir de uma pequena porção do Império Romano, na região da Palestina, há mais de dois milênios, o cristianismo é hoje uma das principais religiões do mundo. Em muitos aspectos a cultura ocidental é sobreposta pela cultura cristã. Isso se deve ao fato de que a gênese da Idade Média (séculos V-VIII) é marcada pela fusão dos elementos cristãos aos romanos e aos germânicos. A expansão marítima (séculos XV-XVI) também permitiu que o cristianismo fosse disseminado no Novo Mundo, tornando-se em larga medida a base cultural dos povos colonizados, ainda que mesclada às práticas e costumes dos povos ameríndios.

O núcleo central do cristianismo é o conjunto de ensinamentos de Jesus Cristo, cuja mensagem se encontra no Novo Testamento da Bíblia, sobretudo nos livros dos chamados evangelistas – Marcos, João, Mateus e Lucas. Ao longo de sua história, segundo Wilkinson (2011, p. 85), esta religião se diversificou e ramificou, indo da Igreja Católica Romana, com sua hierarquia sacerdotal e seus rituais, às inúmeras Igrejas protestantes, assim como das Igrejas Ortodoxas aos quacres, incluindo múltiplos outros grupos, como os mórmons, os cristadelfos e as Igrejas pentecostais.

As bases da fé e da vida cristã foram estabelecidas a partir da trajetória de Cristo, mas também fazem referência à história do povo de Israel, desde os seus primórdios até as vésperas do tempo de Jesus, cujo relato está contido nos livros do Antigo Testamento, comum às religiões judaica e islâmica que, juntamente com o cristianismo, são chamadas de religiões abraâmicas. Ainda que apresentem

estruturas litúrgicas distintas e mesmo trajetórias históricas específicas, as inúmeras tradições cristãs possuem em comum determinados elementos essenciais que constituem a fé cristã, no sentido mais primário do termo, quais sejam a crença no Pecado Original e na Encarnação, Crucificação e Ressurreição de Cristo (WILKINSON, 2011, p. 90-91).

Ao tratar sobre a cultura visual no período medieval, Schmitt (2007, p. 12-13) apresenta o conceito de *imago*, de onde provém o termo imagem, mas que originalmente detinha um valor semântico mais rico e variado. Segundo o autor, *imago* é o fundamento da antropologia cristã, cujo entendimento contribui para a leitura das imagens ora em questão.

Desde os primeiros versículos da Bíblia, na primeira vez que o homem é nomeado, é chamado de “imagem”. Seguindo a narração do Gênesis 1, 26, ao criar o homem Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*). Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da similitudo entre o homem e Deus), pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e Juízo final. (SCHMITT, 2007, p. 13)

Deste modo, a chamada “região da dissemelhança”, à qual o homem se encontra condenado após a queda, é o lugar da produção de todas as obras humanas, incluindo as imagens que, no caso da trajetória da cristandade, assumem como função dar significado ao drama escatológico. Portanto, neste capítulo intenta-se apresentar aspectos das representações de masculinidade constituídas ao longo da trajetória do cristianismo.

Da *imago* e da fé cristã, dois personagens são fundamentais: a primeira imagem, Adão, e o mais importante dos homens, Jesus Cristo. Ambos são com frequência representados nus, em narrativas crísticas que não deixam de lado as tradições religiosas constituídas e consolidadas sobretudo ao longo dos últimos dois milênios. Na mitologia cristã, Adão foi o primeiro homem criado por Deus, conforme a cosmogonia contida no livro Gênesis. Adão simboliza o primeiro homem e a imagem de Deus, é o primeiro na ordem da natureza, responsável pela linhagem humana – é o mais homem dos homens (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2006, p. 11). Criado a partir do barro da terra e presenteado com os prazeres do Éden, Adão recebe por

companhia também a mulher, chamada Eva, com a qual comete o primeiro pecado, quando comem o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal.

Feito isso, Adão e Eva tiveram ciência de que andavam nus e, assim, esconderam-se ao notar a presença de Deus no Jardim do Éden. Outrora andavam nus e não se envergonhavam. Entretanto, após comerem o fruto e sentirem pudor pela nudez, o casal tomou folhas de figueira e com elas fabricaram tapas-sexos. Quando Deus soube da falha humana, ao ver que Adão e Eva se escondiam, castigou-os e expulsou-os do paraíso, fazendo ainda para eles vestes de peles de animais, vestindo-os. Este episódio marca a perda da similitude entre o divino e o humano, condenando a humanidade à região da dissemelhança.

Deste modo, observa-se que a nudez humana é um elemento muito significativo na cultura cristã, assumindo desde a narrativa de Adão um significado simbólico muito forte. As vestes são associadas à traição às normas divinas, ao pudor e à vergonha da nudez, descoberta com o fruto proibido. Entretanto, mesmo diante do impacto da expulsão, nas representações iconográficas comumente Adão é encontrado nu ou parcialmente coberto, com pequenas folhagens, mas raramente vestido. Franco Júnior (1997, p. 09) assinala que entre os séculos XI e XIII o número de representações de Adão cresceu muito na Europa Ocidental, como reflexo de um novo interesse dos medievais por si mesmos: viam na história do personagem a gênese das características físicas, psíquicas e sociais da humanidade. A valorização da figura de Adão é um sintoma do interesse em se conhecer a faceta humana do divino, em se investigar e se compreender o lugar da humanidade.

A época feudal foi cristológica e cristocêntrica. Os progressos no culto à Virgem, as crescentes representações do Cristo sofredor na Cruz, a atração pelo Jesus menino, testemunham tal espiritualidade. As Cruzadas foram, em certo sentido, a busca deste Deus-homem nos locais onde ele nascera, vivera e morrera. Ora, esse novo interesse pelos homens, pelo Deus feito homem, significava redescobrir a figura do primeiro deles. De fato, perfeito antes do pecado, o Primeiro Homem ressurgiu com Cristo, o “último Adão” (1 Cor 15,45). (FRANCO JÚNIOR, 1997, p. 09)

A valorização da figura de Adão é um sintoma do interesse em se conhecer a faceta humana do divino, em se investigar e se compreender o lugar da humanidade, o que se fará perceber também nas representações do mais importante dos homens – Cristo.

Relevante observar que a imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível e torna-se sensível, conforme defende Schmitt (2007, p. 16), encarnando-se, tal como o paradigma central da cultura cristã – a Encarnação. Segundo os cristãos, o Filho de Deus encarnou, tornando-se homem como os demais homens, o que supera a barreira judaica da representação e do culto das imagens anunciada pelo Decálogo. Ademais, a encarnação de Cristo e, após, o derramamento do seu sangue quando da crucificação, faz com que a humanidade alcance a remissão dos pecados, iniciados há muito por Adão através do pecado original. Para o autor, tal perdão repensa a função da imagem na cultura cristã e faz com que representações de Cristo, de Maria e dos santos, além de outros personagens bíblicos como Adão e Eva, proliferem-se.

No que diz respeito aos limites deste trabalho, é certo que a nudez fez parte da mitologia cristã desde os primórdios, não somente na figura de Adão, mas do próprio Cristo, despido quando batizado, crucificado e deposto da cruz. A representação da humanidade de Cristo varia conforme as intenções litúrgicas de cada religião, o que também influencia na extensão do uso da nudez que se faz de sua figura. Schmitt assinala que nenhuma imagem se encontra inteiramente isolada, mas adquire sentido pleno na esfera relacional.

Os elementos figurativos, os motivos ornamentais, formas e cores apenas adquirem pleno sentido em suas relações, suas posições relativas de oposição e de assimilação, a distância que as separa ou, ao contrário, as maneiras pelas quais se aproximam, justapõem-se e por vezes se fundem. Uma única figura pode ser compósita e condensar – como nas imagens oníricas – diversas imagens em princípio distintas, a fim de expressar, pela contradição nas posturas e nos movimentos, a dialética das intenções significantes. (SCHMITT, 2007, p. 38-39)

As imagens expressam o poder e a força do pensamento figurativo e, estas composições, neste caso as figuras de nudez de Cristo, são representativas das esferas relacionais que alimentam seus sentidos e intenções significantes. Para Didi-Huberman (2012, p. 229), é preciso saber ver nas imagens aquilo de que elas são as sobreviventes. Assim a história, liberta do puro passado (enquanto absoluto, enquanto abstração), pode contribuir para abrir o presente do tempo. Efetivamente, as imagens, assim como a própria história, não são capazes de “ressuscitar” o passado, mas é capaz de oferecer “redenção”: “ela salva um saber, ela recita apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 222)

A diversidade de elementos que compõe especificamente a ornamentação funerária em um cemitério permite a identificação das concepções religiosas presentes no meio social no qual o mesmo está inserido. De acordo com Brown (2009, p. 255-256), quanto às práticas funerárias, o cristianismo possui um repertório simbólico pasteurizado, detentor de cenas facilmente reconhecíveis, inscritas, com poucas variações, em todas as tumbas cristãs, em contraposição ao paganismo. No conjunto estatuário dos cemitérios em questão, podem ser encontradas representações de Jesus Cristo em oração, crucificado, morto, ressuscitado, dentre outras. Apresentam comumente traços fisionômicos serenos e panejamentos que indicam sobriedade, além de serem mais diretamente associadas à religiosidade. Não obstante, Cristo é também retratado desnudo no espaço funerário, especificamente quando crucificado ou morto, ou ainda ressuscitado, triunfante sobre a morte.

Diante disso, para abordar as representações da masculinidade crística no acervo dos cemitérios paulistanos selecionados, propõe-se a perscrutar aspectos que são recitados através das imagens da nudez de Cristo, enquanto sobreviventes do tempo, especificamente pela análise da representação do tema da *Pietà*. Este tema cristão figura a humanização da dor e do sofrimento, tanto da mãe quanto do filho morto. Para tanto, foram selecionadas três obras do acervo dos cemitérios paulistas, quais sejam O Sepultamento ou *Mise au Tombeau*, de Victor Brecheret (1894-1955); *Pietà*, de José Cucé (1900-1961) e, por fim, *Pietà*, de Galileo Emendabili (1898-1974).

2.1 O sepultamento ou *Mise au Tombeau*: a modernidade como técnica e expressividade estética

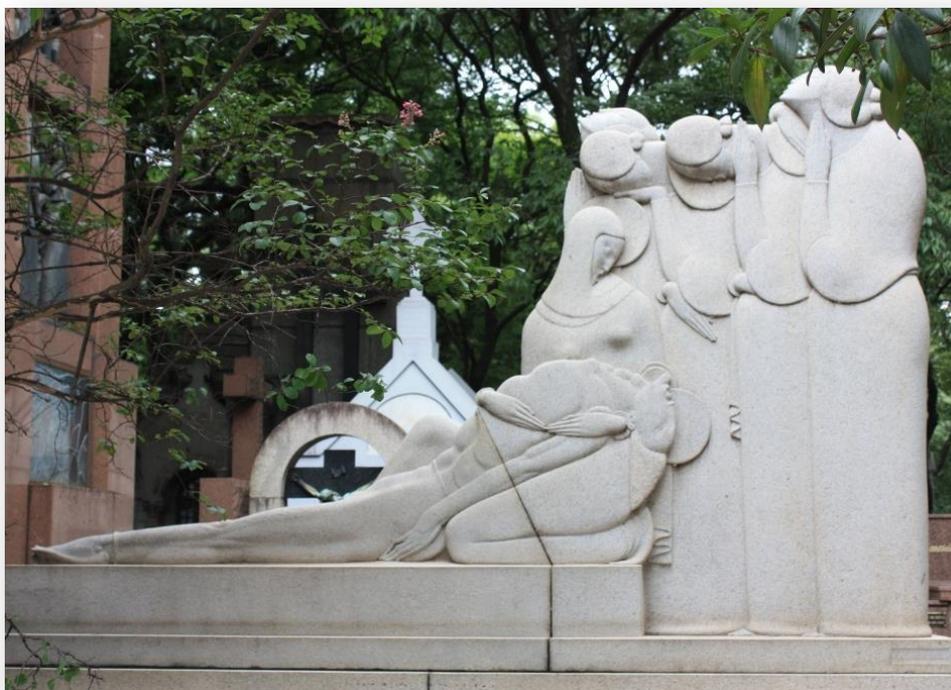
Do conjunto escultórico dos cemitérios paulistas, a primeira das imagens selecionadas para análise é a obra O Sepultamento ou *Mise au Tombeau*, de autoria do escultor Victor Brecheret (1894-1955) (FIGURA 09). Em granito rústico, com aproximadamente 2,26 metros de altura e 3,65 metros de comprimento, a obra é um marco da escultura modernista brasileira. O túmulo no qual a obra se encontra, parte do acervo do Cemitério da Consolação, é dedicado a Olívia Guedes Penteado (1872-1934) e seu esposo, Inácio Leite Penteado (1864-1914).

Após premiação no Salão de Outono, em 1923, em Paris, D. Olívia, como era conhecida, encomendou uma cópia da escultura para ornamentação do túmulo do

marido, onde foi instalada em 1927. De acordo com a sua solicitação, a escultura e sua base, com coloração variável entre cinza e cinza amarelado nas porções intemperizadas, foram elaboradas possivelmente a partir de dois tipos de granito – o Granito Itaquera para a escultura e o Granito Cinza Mauá para a base (KUZMICKAS; DEL LAMA, 2014, p.12).

Sobre a base tumular, observam-se a figuração do corpo de Cristo no colo de sua mãe e de quatro mulheres posicionadas logo atrás, à esquerda – Maria Madalena, Maria de Cleofas, Santa Isabel e uma quarta mulher não identificada.

FIGURA 09 – O Sepultamento ou *Mise au Tombeau* (1927), escultura em granito de Victor Brecheret, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Nascida em Campinas, D. Olívia destacou-se como mecenas no ambiente paulistano, em especial por sua proximidade com o movimento modernista, em oposição à rigidez com relação ao gosto artístico postulada por outros nomes da elite econômica de então (RIBEIRO, 2006, p. 50). A paulista, neta dos Barões de Pirapitinguy, da aristocracia do café, foi educada em meio à elite da Velha República, tendo também morado com o marido em Paris, antes da morte do mesmo, em 1914. No início da década de 1920, já viúva e ainda em terras parisienses, segundo Barbosa

(2010, s/p.), D. Olívia veio a conhecer nomes como Fernand Léger (1881-1955) e Constantin Brancusi (1876-1957), assim como os brasileiros Tarsila do Amaral (1886-1973), Mário de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com os quais estabeleceria laços de amizade e companheirismo duradouros.

Em 1924, ao retornar para São Paulo, D. Olívia construiria um pavilhão em sua propriedade, onde passaria a receber amigos, figuras intelectuais e artistas para encontros semanais, fato que lhe colocaria na posição de “padroeira do modernismo”. Idealizadora do Salão de Arte Moderna, em São Paulo, no início dos “loucos anos 20”, D. Olívia acolhia em sua residência artistas como o próprio Victor Brecheret, dentre outros nomes, como Di Cavalcanti (1897-1976). Barbosa (2010, s/p.) ainda pontua que a mecenas trouxe para o Brasil pela primeira vez exemplares de obras de Pablo Picasso (1881-1973) e Marie Laurencin (1883-1956), por exemplo. Deste modo, a escolha de *Mise au Tombeau* para a sepultura do marido, que viria a ser a sua própria, não é fortuita, visto que Brecheret se inscreve de modo fulcral na história da escultura modernista brasileira.

O escultor italiano imigrou para o Brasil em 1904 e já na adolescência estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, instituição que se dedicava a oferecer aos estudantes um ensino elementar nas primeiras letras, aritmética, geometria e álgebra, paralelamente preparando-os para o exercício de um ofício. Nas palavras de Peccinini:

Assim, para as classes laboriosas a que Vittorio pertencia, o Liceu oferecia gratuitamente uma base imediata de desenvolvimento e formação técnica, artística e cultural. Ele não desperdiçaria essa oportunidade. Embora continuasse a trabalhar durante o dia, a partir de 1912 Vittorio passou a frequentar os cursos noturnos do Liceu, onde recebia aulas de desenho, modelagem, entalhe em madeira, desenho e escultura de ornatos, entre outras disciplinas. (PECCININI, 2011, p. 23)

Neste período, orientado por Affonso Adinolfi (?), diretor técnico e professor de escultura em madeira no Liceu, Brecheret compôs a sua primeira obra: *Pietà* (1912-1913) (FIGURA 10). Peccinini esclarece que o bloco de madeira foi trabalhado a partir de talha direta, sobre esboços feitos a lápis pelo artista, antes de escavar e entalhar. “O conjunto, formado pela Virgem que sustenta o Cristo morto nos braços, denota a timidez e a inexperiência de um jovem que não desconhecera a imagem da *Pietà* de Michelangelo.” (2011, p. 23-24)

FIGURA 10 – *Pietà* (1912-1913), escultura em madeira de Victor Brecheret, Coleção Particular.

FONTE: PECCININI, 2011, p. 28.



Já nesta primeira composição destacam-se certas constantes da poética do escultor, tanto a temática religiosa quanto o ritmo visual fluido, com formas longilíneas e esguias, as quais ver-se-iam reproduzidas e aprimoradas em *O Sepultamento* ou *Mise au Tombeau*. Entre 1913 a 1919 Brecheret completou seus estudos na Europa, onde adquiriu traços fundamentais da escultura moderna, fruto do seu aprendizado no ateliê de Arturo Dazzi (1881-1966), em Roma, da influência das obras de Auguste Rodin (1840-1917) e dos estudos sobre Michelangelo Buonarroti (1475-1564). O mestre aliava à tradição clássica e michelangelesca o interesse pela fisiologia positivista; emérito anatomista, praticava a dissecação de corpos humanos e animais.

[...] sob a orientação de Dazzi, Brecheret começou de fato a dominar as técnicas da escultura, do modelado da argila, das fôrmas de gesso, etc. Assimilar a linguagem de Dazzi, de uma grande precisão de anatomia dos corpos, e influenciada por Michelangelo e Rodin, eram uma tarefa que se somava ao fato de estar em Roma, cidade para vasculhar museus, ruínas, estátuas, relevos, afrescos, etc. (PECCININI, 2011, p. 29)

Do contato com o artista croata Ivan Mestrovic (1883-1962), na sequência, Brecheret absorveria o gosto pela monumentalidade e a intenção alegórica e dramática. Justamente com o aprendizado clássico e naturalista, advindo dos anos

com Dazzi, configuraria-se a primeira fase da produção de Brecheret e a chave de sua escultura: “não alinhado a nenhum movimento, ele absorve o princípio de desenvolver o potencial emotivo e sensível da escultura, em que a obra faz a ponte entre a própria matéria e o espírito.” (PECCININI, 2011, p. 31)

Novamente no Brasil, entre 1919 e 1921, integrou-se ao grupo modernista de São Paulo, compartilhando com Anita Malfatti (1889-1964) o protagonismo durante o período antecedente à Semana de Arte Moderna de 22. É destes anos a encomenda de uma escultura para o jazigo tumular²² em homenagem à poetisa parnasianista Francisca Júlia Münster (1871-1920) (RAHME, 2008, p. 948), situado no Cemitério Araçá. Esta primeira escultura tumular de Brecheret apresenta uma figura feminina, poderosa e monumental, uma metáfora à sepultada e ao seu mais famoso soneto: a *Musa Impassível* (FIGURA 11).

FIGURA 11 – Musa Impassível (1921-1923), escultura em mármore de Victor Brecheret, Pinacoteca do Estado de São Paulo. FONTE: GARCIA, 2012.



²² Em 2006, a escultura *Musa Impassível* foi transferida do jazigo de Francisca Júlia para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, para proteger a obra das intempéries. Em seu lugar, instalou-se uma réplica confeccionada em bronze (ALMEIDA, 2015, p. 126-127).

Tendo recebido do governo paulista um pensionato artístico, Brecheret retornaria à Europa em 1921, dirigindo-se agora para Paris, onde a Musa Impassível seria efetivamente executada. A obra, esculpida em mármore de carrara, tem 2,80 metros de altura. A figura feminina assume uma postura ereta e altiva, com uma das pernas ligeiramente dobrada e o peito exposto. As mãos apoiam-se em uma superfície geométrica, decorada com frisos de centauras, uma referência ao soneto A dança das centauras, parte integrante da obra Esfinges (1903). O corpo é representado com contornos grandiosos, ombros e quadris largos, aliado à uma face serena e clássica; o ritmo da obra é completado principalmente através da representação dos planejamentos que recobrem o corpo da Musa, escorrendo de forma realista e contribuindo para a monumentalidade da composição.

No círculo de escultores da Escola de Paris, às vésperas da eclosão do *art déco*, o florescimento do cubismo e a geometrização das formas modificariam a produção de Brecheret, fazendo emergir a sua “fase modernista”.

Neste período, ele não mais adotou a anatomia, o naturalismo das formas carregadas de dramaticidade, músculos encordoados e torcidos. Ao contrário, houve um severo expurgo, despojamento, vislumbres geométricos, influxo do Cubismo de Léger, volumes geométricos de Brancusi e Maillol [...]. (PECCININI, 2011, p. 62)

É quando finalmente concebe a obra em questão nesse trabalho – O Sepultamento ou *Mise au Tombeau*. Produzida em gesso e exposta no Salão de Outono em Paris, corresponde à procura por síntese e simplicidade obtidas através do equilíbrio, clareza e traços orientais. Encantada pela obra, Dona Olívia não apenas a encomendou para o túmulo do marido, como passou a atuar como importante mecenas do escultor nos anos que se seguiram, adquirindo suas obras e auxiliando-o em sua primeira exposição individual em São Paulo, em 1926, o que novamente lhe traria elogios e críticas do clã modernista.

Mise au Tombeau, embora tomada enquanto figuração de uma *Pietà*, é efetivamente a representação estilizada do tema da Lamentação de Cristo, logo antes do sepultamento. Maria não se encontra sozinha com o corpo do filho, mas acompanhada de outras quatro figuras femininas, singularidade da obra (FIGURA 12).

FIGURA 12 – Detalhe de O Sepultamento ou *Mise au Tombeau*. FONTE: acervo da autora, 2014.



O tema da lamentação, mais antigo que as representações das *Pietàs*, corresponde às representações do corpo de Cristo deposto da cruz, acompanhado por Maria, José de Arimateia, Nicodemos, Maria Madalena e São João. De origem bizantina, segundo Alves, o tema da lamentação apareceu na arte cristã no século IX, nunca tendo alcançado a mesma importância litúrgica do Calvário ou da Ressurreição.

No protótipo sírio, de acordo com o Evangelho, apenas estavam presentes três personagens: Jesus, José de Arimateia e Nicodemos. Artisticamente supôs-se que, se a Virgem e São João estavam presentes na crucificação, mantiveram-se presentes durante o momento em que Jesus foi retirado da Cruz. Começando por associar-se estes dois personagens à cena, não se lhes atribuiu inicialmente grande função activa. Gradualmente foi-se integrando a Virgem e São João na função da Descida da Cruz, começando por se entregar um dos braços de Cristo à Virgem, no século X. São João mantinha-se imóvel e choroso, até que se resolveu confiar-lhe o outro braço de Cristo, formando par com a Virgem. No final da Idade Média, o tema foi enriquecido com o aparecimento de Maria Madalena, colocando-a aos pés de Cristo, beijando-os como tinha feito em casa de Simão. (ALVES, 2012, p. 62)

Paulatinamente, em termos iconográficos, o tema sofreria outras modificações, sendo a mais significativa para os limites deste trabalho a transformação dos papéis que haviam sido confiados à José e à João. Estes personagens perdem o privilégio de sustentar o corpo de Cristo, em benefício de Maria: a mãe recebe a função de

receber o filho jacente. Após, esta acolhida se converteria em imagem devocional, com maior ênfase no sofrimento materno, e seria recortada do contexto mais amplo, sem pretensão narrativa, originando propriamente a *Pietà*. A obra de Brecheret não corresponde fielmente à narrativa bíblica, em virtude das figuras femininas que então acompanham Maria. Não obstante este fato, o ponto fulcral da representação é o corpo morto de Cristo, exposto e fragilizado, acolhido pela mãe.

Com efeito, a *Pietà*, ou a imagem de Maria com o Jesus nos braços, após este ter sido retirado da cruz, é uma das formas mais recorrentes de representação artística do sofrimento materno – pode ser também denominada como *Mater Dolorosa*. É uma composição muito comum nos cemitérios, por ser a representação da mãe de Cristo mais próxima à finitude. Não obstante ser a *Pietà* michelangelesca ao final do século XV uma das mais célebres composições do tema, não é a única. As sutilezas da representação variam de acordo com a versão do artista, algumas imprimindo mais angústia à expressão de Maria, outras concedendo-lhe uma fisionomia mais severa. É, entretanto, subjacente a todas elas o sofrimento da perda.

As primeiras ocorrências do tema da *Pietà* surgiram em finais do século XIII na Alemanha, onde são chamadas *vesperbilder* – no singular, *vesperbild*²³; confeccionadas em pequenas dimensões, especialmente em madeira pintada, mas também em gesso ou argila. O nome é uma alusão às vésperas, hora canônica da liturgia católica, corresponde ao momento em que, segundo à narrativa bíblica, Cristo foi deposto da cruz e entregue aos braços de sua mãe. As vésperas, portanto, concluem o dia e iniciam a noite, assim como o episódio da deposição é intermediário entre a vida terrena de Cristo e a sua ressurreição.

Para Banda (1997, p. 392), as primeiras peças de *vesperbild* refletem as novas tendências realistas que caracterizavam a escultura alemã naquele momento, traduzindo os sentimentos da nova espiritualidade dos séculos finais da Idade Média, longe de forte idealismo que havia definido o início da arte gótica, assim como os chamados crucifixos da peste²⁴. As *vesperbilder* são concebidas enquanto imagens

²³ Do latim *vĕsper-ĕri*, derivada de *vĕsper*, *vĕsperis* ou *vĕsperus*, também diz respeito ao planeta Vênus, a “estrela” mais brilhante. Literalmente, imagem da véspera. Tais imagens serão retomadas adiante.

²⁴ Segundo Brandão (2014, p. 203-204), o termo deriva da utilização dos ferimentos ocasionados pela peste como modelo para a representação dos flagelos da crucificação. Mesmo com o conhecimento da flagelação de Cristo, por meio da literatura bíblica, os artistas do medievo desconheciam como os romanos a executavam. Tal ignorância incentivou o uso do acervo imagético próprio (no caso, as ulcerações provenientes das enfermidades) para a representação da agonia de Cristo.

de devoção, destinadas à meditação dos fiéis e à recriação do tema da danação e da salvação: esperava-se que o devoto se sentisse presente no momento da acolhida do corpo morto do filho pela mãe e participasse espiritualmente do sofrimento da paixão. De acordo com Onarheim:

O que é comum tanto à Pietà quanto a outros motivos devocionais desenvolvidos ao final do século XII é um forte desejo experimentar a humanidade de Jesus em todos os seus aspectos. Jesus como criança, homem, filho, sofredor e mortal está no centro de uma nova espiritualidade, que se desenvolve e afeta a vida religiosa do período. As imagens exibem a paixão de Cristo e encorajam o espectador a imergir na humanidade de Jesus e no sofrimento que ele passou e a encará-lo. O que jaz neste motivo é, destarte, uma ênfase no sofrimento mortal, mas também uma busca por se unir ao Cristo que sofre. (ONARHEIM, 2015, p. 236-237) (tradução da autora)²⁵

Através de *Mise au Tombeau*, Brecheret investe o tema do sofrimento e morte de Cristo de uma nova plasticidade. Para além da narrativa crística em questão, a concepção e a execução da obra são modernas. Maria é posicionada com o corpo do filho em um bloco de granito elevado; as demais mulheres permanecem em pé em um nível inferior, arranjadas à esquerda e imediatamente atrás dos dois primeiros personagens. Este posicionamento contribui para que a centralidade composicional permaneça focada na figura de Cristo. Embora represente imagens nitidamente humanas, Brecheret esquematiza-as de maneira “anticlássica”, aparentando apropriar-se de traços do *art déco*. O ritmo da composição é dado pela dinâmica das linhas que permeiam o conjunto e ressaltam a cadeia de movimentos das mulheres que pranteiam o corpo inerte.

Tais apropriações são também visíveis nas figuras alongadas, articuladas de maneira simplificada, com rostos e trajes minimamente detalhados. O escultor reforça o traçado curvo dos personagens, simplificando seus contornos faciais, geometrizando-os. As quatro mulheres pranteiam à semelhança de pilares, a emoldurar a cena, com expressões de luto que beiram o convencional. Porém, o

²⁵ No original: What is common both to pietà and other devotional motifs that are developed from the end of the 12th century is a Strong desire to experience Jesus' humanity and all aspects of it. Jesus as a child, man, son, sufferer and mortal is at the center of a new form of spirituality, which develops and affects the religious life of this period of time. The images display the passion of Jesus and encourage the viewer to immerse oneself into Jesus' humanity and the suffering he went through and to take it on. What lies in the motifs is, then, an emphasis on mortal suffering, but also a striving after a union with the suffering Christ. (ONARHEIM, 2015, p. 236-237)

fazem dentro de um horizonte esquemático, estilizado, talvez buscando uma forma mais simbólica de representar a tristeza relacionada à partida. Como dito, a composição converge para o corpo de Cristo morto, estendido e com a cabeça arremessada para trás, enlaçado pelas mãos de sua mãe, com uma forte expressão de lamento na face. O corpo desnudo de Cristo é estilizado, mas ainda delineado com relativo detalhamento da musculatura e das articulações, o que contrasta com os corpos vestidos das mulheres, quase geometrizados em seu desenho. O corpo pende languidamente, mas seus contornos, em vez de cadavéricos, são fortes e bem definidos. A disposição semi-horizontal de suas formas faz com que se integrem harmoniosamente ao ritmo estabelecido pela verticalidade das figuras femininas dispostas em sequência. O conjunto é ritmado de modo delicado e fluido.

Além da *Musa Impassível* e de *Mise au Tombeau*, Brecheret ainda compôs outras duas obras funerárias neste período: *Pietà* (1926-1927) e *Cristo* (c. 1929). Ambas as obras preservam a monumentalidade e a fluidez das esculturas anteriores. A primeira, denominada *Pietà*, foi concebida para o Jazigo da Família Salini, no Cemitério da Consolação (FIGURA 13). A obra demarca o reconhecimento e amor à tia do escultor, Antonia Nanni Salini, considerada como mãe, responsável por acolhê-lo em sua chegada ao Brasil, em 1904.

FIGURA 13 – *Pietà* (1926-1927), escultura em granito de Victor Brecheret, Cemitério da Consolação. FONTE: PECCININI, 2011, p. 87.



Trata-se de uma composição vertical, em que Maria sustenta o Cristo morto nos braços. A estilização do rosto da Virgem, com a boca entreaberta, os olhos oblíquos, o tratamento sintético do corpo de Cristo, cujo tronco se mescla com o da Virgem, formando um único bloco, além de um mínimo de relevos, fazem de Pietà uma obra muito próxima à Mise au Tombeau, tanto em termos plásticos como por serem contemporâneas uma à outra, como citado em artigo de Mário de Andrade. (PECCININI, 2011, p. 84)

Nas palavras do modernista Mário de Andrade:

[...] no meio daquela gritaria sentimental de mármore, o monumento de Brecheret abre um silêncio respeitoso diante da morte: é fúnebre. Esse caráter funerário bastaria para singularizar os dois túmulos do escultor paulista [*Pietà* e *Mise au Tombeau*], mas eles se distinguem ainda pelo valor excepcional de arte que possuem. (ANDRADE apud BORGES, 2016, p. 15)

Do mesmo período, destaca-se o monumento funerário confeccionado para a Família Dillingham, sob a encomenda de Louise Dillingham de La Pietra, em homenagem ao empresário Benjamim Franklin Dillingham. Denominada Cristo, foi instalada no Cemitério de Honolulu, no Havaí (FIGURA 14).

FIGURA 14 – Cristo (c. 1929), escultura em mármore de Victor Brecheret, Cemitério de Honolulu. FONTE: PECCININI, 2011, p. 89.



Uma figura de Cristo é posicionada ao centro da composição; envolto em um manto, permanece hierático e sóbrio, com as mãos cruzadas à frente do corpo. Atrás, vê-se um painel retangular com relevos representativos das realizações do sepultado, construção de ferrovias e plantação de abacaxis.

Na década de 1920, as obras funerárias de Brecheret, em que pese suas particularidades, apresentam força volumétrica e serenidade. Segundo Borges (2016, p. 18), a instalação das referidas esculturas nos cemitérios paulistanos incentivou a realização de obras e monumentos funerários por parte de outros escultores modernos, dentre os quais Galileu Emendabili (1898-1974), Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948) e Celso Antônio de Menezes (1896-1984). Em suas palavras:

Houve uma canalização para esculturas que lembram a síntese formal figurativa advinda do escultor Auguste Rodin (1840-1917) e do grupo novecentista da Itália. Coube a esses artistas introduzirem, no fim da década de 1920 e início da década de 1930, a representação do nu no recinto “sagrado” e “museológico”, demonstrando o êxtase da mulher e do homem diante da dor. (BORGES, 2016, p. 18)

Ao observar o conjunto das obras funerárias de Brecheret em sua fase modernista, sobretudo *Mise au Tombeau*, observa-se que agregam as múltiplas influências estéticas sofridas pelo escultor, desde o ingresso no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Ao lado do classicismo e da preocupação com a anatomia, advindos do trabalho junto a Arturo Dazzi e dos estudos de Michelangelo e de Rodin; vê-se a monumentalidade e à tendência à alegoria próprias de Ivan Mestrovic; à geometrização das formas e à inspiração do *art déco* são adicionadas as tintas modernas e modernistas, não somente paulistanas, mas também àquelas colecionadas na Itália e na França.

Segundo referido na introdução, o modernismo foi um movimento internacional que surgiu quase simultaneamente em vários países europeus. No caso brasileiro, significou uma renovação completa de todo o campo artístico nacional, a partir da década de 1920, não sem contar com certos impasses. Ao mesmo tempo em que a arte moderna brasileira buscava reconstruir os modelos estéticos a serem apreciados no território nacional, atacando, por sua nova visão, principalmente o “gosto burguês”, era ainda dependente de patrocinadores provenientes da elite econômica, como é o caso da própria Olívia Penteadó (RIBEIRO, 2006, p. 15).

Os modernistas, portanto, inseridos num meio artístico permeado pelo patrocínio e pelos olhos atentos de colecionadores burgueses, eram tensionados entre a manutenção material de sua produção e o discurso que desejavam ver transmitido por sua arte. Este discurso defendia a valorização de figuras que o classicismo da arte acadêmica havia deixado de fora, julgando ser válido somente o conhecimento artístico gestado e cristalizado no meio das Escolas de Belas Artes, perspectiva esta cunhada no contexto europeu e que fora transplantado para o Brasil, no entender dos modernistas.

Segundo Bourriaud, a arte moderna nasce em paralelo à ascensão do taylorismo e à criação do cinema, enquanto “subproduto da civilização industrial, nasce no cerne do processo de racionalização do trabalho” (2011, p. 13). O moderno na arte não seria, portanto, “progressista”, mas um modelo que discute com uma sociedade cada vez mais dirigida ao avanço da técnica e a não-reflexividade em torno do trabalho especializado. Destarte, o artista moderno deve, cada vez mais, problematizar sua prática criativa e, assim, problematizar a si mesmo.²⁶

Embora estivesse residindo em Paris em 1922, Brecheret tomou parte da Semana de Arte Moderna de São Paulo, configurando-se como um dos principais articuladores da eclosão do modernismo paulistano. À medida em que se aproxima a segunda metade dos anos vinte, nota-se em sua obra a ampliação da esquematização das formas, que adquirem traços mais geometrizados e estilizados, traços estes que já estavam presentes em *O Sepultamento* ou *Mise au Tombeau*. Ao relativizar a estética dominante em favor de linhas diferenciadas, o escultor se configura como um artista modernista, na concepção de Bourriaud (2011, p. 14): aquele que não distingue *poiésis* (fabricação do objeto) de *práxis* (criação e reflexão de si), permitindo-se rever sua postura enquanto artista através do desenvolvimento criativo. Para o autor,

[...] a arte moderna se dá pelo objetivo de construir um espaço dentro do qual o indivíduo possa finalmente manifestar a totalidade de sua experiência e inverter o processo desencadeado pela produção industrial, a qual reduz o trabalho humano à repetição de gestos imutáveis numa linha de

²⁶ Brecheret buscou em sua obra mesclar os componentes da escultura modernista europeia a elementos próprios da cultura local, criando composições que acabam por possuir forte carga identitária (LINHARES, 2015, p. 122-123). Dentre estas encontram-se, por exemplo, figuras que tratam de narrativas de indígenas brasileiros ou que incluem personagens indígenas, como *O Índio* e a *suaçuapara* (1951), obra vencedora do I Prêmio Nacional de Escultura Nacional da I Bienal de São Paulo, no mesmo ano de sua confecção.

montagem controlada por cronômetro (BOURRIAUD, 2011, p. 13).

Conforme esse ponto de vista, a produção do artista moderno se nega a condenar a arte estritamente ao domínio da execução técnica, distanciando-a do vívido, da construção da identidade artística: criar não é meramente seguir uma lista de normas técnicas de execução, mas acima de tudo buscar um lugar expressivo para suas visões. Nesse sentido, a prática artística de Brecheret exercita uma desabsolutização dos pressupostos artísticos eurocêntricos dominantes, contemplando a assimilação de outros discursos. *Mise au Tombeau* se torna singular tanto ao construir uma narrativa diferenciada do enredo bíblico, quanto ao amalgamar uma série de recursos estéticos e plásticos clássicos e modernos de modo original.

O posicionamento dos personagens na obra de Brecheret é particular – não é, por exemplo, inspirado pela formatação piramidal da composição michelangelesca chamada *Pietà Vaticana* (1497-1499) (FIGURA 15).

FIGURA 15 – *Pietà Vaticana* (c.1497-1499), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica Papal de São Pedro. FONTE: Acervo Online.



Esculpida em um bloco marmóreo único, com 174 cm de altura por 195 cm de comprimento, a *Pietà* Vaticana é a única obra de Michelângelo assinada. Em uma faixa sobre o peito de Maria, lê-se: MICHAELANGELUS BONAROTUS FLORENT[INUS] FACIEBAT (O florentino Michelangelo Buonarroti fez). Produzida entre 1497 e 1499, quando o artista tinha pouco mais de vinte anos de idade, esta é sua primeira grande obra escultórica. A obra foi comissionada pelo cardeal francês Jean Bilhères de Lagraulas (1435 ou 1439-1499), embaixador do rei da França Carlos VIII (1470-1498) junto ao Papa Alexandre VI (1431-1503), na Santa Sé.²⁷

A obra é inovadora sob diversos aspectos, sobretudo em termos compositivos. A *Pietà* Vaticana assume uma composição piramidal e, com isto, imprime ao ato materno de segurar o corpo morto do filho significativa naturalidade. O corpo de Maria não é rígido, e tampouco a posição de Cristo é artificialmente horizontal. A figura feminina está sentada sobre uma borda rochosa, em alusão ao Monte Calvário, com o corpo do filho languidamente deitado em seus joelhos. “A fim de fazer a composição parecer natural, Michelangelo distorceu e aumentou o corpo de Maria da cintura para baixo usando as dobras de tecido para mascarar suas pernas e dar a ilusão visual de proporção.” (KIERAN, 2005, p. 41) (tradução da autora)²⁸

A composição da *Pietà* Vaticana é a representação da morte de Cristo para além da simples dor da perda. Maria é retratada jovem, não é uma mulher marcada pelo tempo e pelo sofrimento. Sua expressão serena pode ser interpretada como conformação diante da vontade divina. Maria é a nova Eva, que ao aceitar trazer ao mundo o Filho de Deus, possibilita a redenção da humanidade. Encontra-se sentada, resignada e silenciosa, sua cabeça está levemente reclinada, com os olhos pousados no filho. Sua expressão é suave e sublime. As mãos de Maria estão em posições e

²⁷ O contrato foi formalizado somente em 1498 e a obra viria a ser entregue no ano seguinte. Entretanto, com a morte do prelado beneditino, em 1499, a obra foi alocada em seu túmulo, na Capela de Santa Petronilla, construção paleocristã anexa à Antiga Basílica Papal de São Pedro (ou Basílica de Constantino), demolida durante a construção do transepto da nova Basílica, no século XVI. Por volta de 1517 o trabalho foi transferido para as novas instalações da Santa Sé, no Vaticano, onde atualmente se encontra, sendo ali alocada em diferentes espaços, ao longo dos anos. A instalação contemporânea, na primeira capela à direita da nave da Basílica, remonta a 1749. Atualmente se encontra protegida por uma câmara blindada, após ter sido vítima de um ato de vandalismo em 1972 (CAPRETTI, 2009, p. 150-154).

²⁸ No original: In order for the pose to look natural, Michelangelo distorted and enlarged Mary's body from the waist down using the folds of cloth masking her legs to give the visual illusion of proportion. (KIERAN, 2005, p. 41)

funções antagônicas, enquanto a mão direita apóia o corpo de Cristo, com certo esforço, a mão esquerda parece convidar o espectador ao ato devocional.

Da mesma forma a finitude de Cristo é amenizada, assim como as marcas da tortura que lhe foi imputada pelos algozes. Ao invés de morto, parece dormir. A representação dos ferimentos é suave, as marcas da crucificação são discretas. O tratamento geral da obra concorre para a construção da naturalidade da representação cênica – as múltiplas texturas que parecem brotar do mármore, a forma piramidal, a luminosidade da obra e as linhas diagonais; elementos que em conjunto constroem uma harmoniosa simetria. É uma obra de perfeito equilíbrio compositivo.

A *Pietà* de Brecheret apresenta similitudes e disparidades em comparação à Vaticana. O posicionamento dos personagens é diverso, não mais piramidal, o Corpo de Cristo encontra-se estendido sobre o nível superior da estrutura tumular, com o tronco apoiado no joelho da mãe. A estilização, em particular das faces das figuras, faz com que as marcas da idade e do tempo sejam dissimuladas. Ao passo que a expressão de Maria é ainda resignada, apesar da dor, o posicionamento da cabeça de Cristo, atirada para trás, confere maior dramaticidade à composição brecheretiana, em relação à michelangelesca. Não obstante as particularidades estéticas de ambos os artistas, há em suas obras uma profunda preocupação com a expressividade plástica, entrevista no cuidado com a representação anatômica e a fluidez e harmonia das formas.

Inspirado pelo tema da *Mater Dolorosa*, Michelangelo confere à *Pietà* Vaticana um sentido paradigmático, consolidando-a enquanto imagem devocional. Na configuração da *Pietà* não há exatamente uma preocupação narrativa, mas antes trata-se de um paradigma, que não está situado em uma relação temporal e espacial específica. Ainda que se tenha a ciência de que ali se encontram Maria e Jesus, após a deposição da cruz, o constructo da *Pietà* é um recurso evocativo do sofrimento da mãe pelo filho, cuja existência se apresenta de forma isolada dos eventos bíblicos. A *Pietà* não evoca necessariamente a cena bíblica, mas o ato de sacrifício de Cristo para a redenção da humanidade, através de sua própria humanização extrema. Em outras palavras, trata-se de uma imagem devocional e não narrativa. Tanto Michelangelo quanto Brecheret tecem uma leitura própria da humanidade crística.

Conforme destaca Capretti (2009, p. 154), a representação da *Pietà* se tornaria um tema recorrente na obra de Michelângelo²⁹, artista este que desfrutou de profunda notoriedade, tornando-se um modelo para as gerações sucessivas. Obras como *Deposição de Cristo* (1507), de Rafael Sanzio (1483-1520), ou *Morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David (1748-1825), são devedoras à *Pietà* Vaticana e à Michelângelo. A partir do século XVI proliferaram-se representações da *Mater Dolorosa*, inclusive enquanto imagens funerárias. A própria *Pietà* Vaticana foi inicialmente instalada enquanto um monumento funerário³⁰ e, posteriormente, realocada como uma imagem devocional, no interior da Basílica Papal de São Pedro.

Ao refletir sobre a história das imagens no período medieval, Belting (2010, p. XXIV) defende que as imagens são melhor compreendidas pelo uso que lhes é dado: “Trato aqui, portanto, das pessoas e suas crenças, superstições, esperanças e temores ao lidar com as imagens.” As imagens funerárias desempenham um papel muito específico, em um espaço que tem uma finalidade primordial: o sepultamento dos mortos. O uso da *Pietà* enquanto imagem funerária, inspirado sobretudo pela *Pietà* Vaticana, é significativo tanto do ponto de vista devocional, quanto no que diz respeito à finitude, mais restritamente. Neste espaço, tais veículos imagéticos, no caso a *Pietà*, buscam lidar com a problemática da finitude, constituindo conjuntos representacionais que buscam identificar os sepultados, preservando-lhes tanto a memória, quanto suas crenças, esperanças e temores, como discute Belting.

Tratar destes túmulos com caracteres cristãos diz respeito a observar como se dá a exposição das crenças particulares dessas famílias, que refletem de forma muitas vezes paradoxal o diálogo e interseções que essas imagens travam com outras tantas: “fluindo junto com a sequência de sociedades e culturas, ela [a imagem] se modifica o tempo todo, embora, em outro nível, permaneça imutável [...]” (BELTING, 2010, p. XXV) Isso vai ao encontro da argumentação de Freedberg (1991, p. 01-13), que defende que as imagens são capazes de exercer sobre os observadores não apenas

²⁹ O artista executaria outras duas esculturas do tema, quais sejam a *Pietà* Bandini (1547-1555) e a *Pietà* Rondanini (1552-1564). A Rondanini foi a última escultura executada por Michelangelo, que trabalhou nela até seus últimos dias de vida, com o objetivo de instalá-la em seu próprio túmulo. O artista a concebeu depois de se frustrar com a Bandini, produzida anteriormente para o mesmo fim.

³⁰ Tendo encontrado sua representação mais emblemática na *Pietà* Vaticana, o tema da Virgem Maria chorando por seu filho morto, em razão da aura da obra de Michelangelo e da força dramática que a composição imprime ao tema da perda, conta com múltiplas réplicas em cemitérios brasileiros (BORGES, 2001, p. 13).

reações contemplativas mas também respostas mais emocionais, envolvendo reações como medo, repugnância, adoração e senso de identificação.

2.2 Geometrismo na humanização da morte: modernidade funerária

Os traços do modernismo também podem ser verificados na imagem presente no túmulo da Família Piza (FIGURA 16), do Cemitério da Consolação, da autoria do escultor José Cucé (1900-1961), com datação desconhecida, possivelmente de c. 1928. Trata-se de uma composição estatuária de Cristo morto, com a genitália oculta por um perizônio, em posição horizontal, com a cabeça envolvida pelo toque de sua mãe. Não apresenta a tradicional composição de uma *Pietà*; entretanto, geometricamente falando, a construção cria um contraste de linhas, com a horizontalidade de Jesus e a relativa verticalidade de Maria, propícias para a construção da tensão da obra.

FIGURA 16 – *Pietà* (c. 1928), escultura em bronze de José Cucé, Cemitério da Consolação.

FONTE: acervo da autora, 2014.



Maria não é retratada jovem por Cucé. Sua face é vincada pela dor da perda do filho, muito embora este seja o único traço que revela a tragédia sofrida. Sua mão esquerda repousa na cabeça de Cristo, como se o afagasse carinhosamente, enquanto a mão direita apóia a própria frente, inclinada levemente em direção à Cristo. Não carrega o corpo do filho, como em geral pode ser observado nas representações do gênero. O corpo tampouco parece morto ou ter sofrido a violência da crucificação. As marcas são discretas, a compleição anatômica não é esquelética ou descarnada, e a expressão em sua face é serena – poderia estar adormecido.

Na cosmologia grega, o Sono e a Morte (Hypnos e Thanatos) são irmãos gêmeos, filhos da Noite (Nyx). Uma representação recorrente dos gêmeos na arte grega é o tema da morte de Sárpedon, um herói lício morto durante a Guerra de Tróia e carregado pelos gêmeos de volta à sua terra. Ferido, mas não desfigurado, o corpo do herói é carregado digna e serenamente pelas figuras aladas (VERMEULE, 1979, p. 37). *Hypnos* e *Thanatos*, por sua vez, são representados como jovens belos e másculos. Segundo Vermeule (1979, p. 148), o Sono e a Morte nunca são feios na arte grega. Com efeito, para os gregos antigos, como aponta Viegas (2008, p. 19), convergem os temas da guerra, da morte, da beleza e da juventude.

A “bela morte” é aquela que cai sobre o guerreiro em combate, quando este ainda está no auge de sua forma física, ao contrário do velho que é lentamente levado pelas doenças e pela decadência do corpo. Não é à toa que passagens da *Ilíada* destacam o cuidado a ser tomado com o corpo do guerreiro, de forma que guarde uma imagem bela, jovem e viril, que se perpetua através dos tempos. Cristo morto é apresentado por Cucé de forma paradoxal, ao mesmo tempo em que é humanizado, diante de sua mortalidade, é também heroicizado, contemplado pela bela morte, permanecendo como que adormecido. Vê-se que as representações da bela morte são recorrentes na arte funerária, não sendo restritas ao período clássico.

Ainda que os surtos de peste do medievo tenham abalado a concepção europeia de bela morte, acrescentando à arte tumular elementos tétricos, como a morte esquelética e o corpo devorado por vermes; manteve-se comum em sepulturas de reis e nobres a representação do jacente, figura esculpida à imagem do falecido, representando-o como se estivesse adormecido (BELLOMO, 2008, p. 41). Entre os séculos XVIII e XIX, com a emergência da arte romântica, a estatuária fúnebre adquiriu forte caráter emocional, representando dentre outros temas, os entes queridos em um

pacífico estado de sonolência, como é possível denotar da obra *The Sleeping Children* (1817) (FIGURA 17), do acervo da Catedral de Lichfield, na Inglaterra, de autoria do escultor britânico Francis Legatt Chantrey (1782-1841), que retrata duas jovens aristocratas falecidas em 1812 (PALMER, 2011, p. 59).

FIGURA 17 – *The Sleeping Children* (1817), escultura em mármore de Francis Legatt Chantrey, Catedral de Lichfield. FONTE: PALMER, 2011, p. 59.



Em que pese as influências dos séculos precedentes com os quais Cucé tece sua *Pietà*, o suporte arquitetônico para a escultura denuncia a modernidade da composição, ao mesmo tempo em que contribui para a humanização do personagem, em seu sono eterno. Tal suporte parece ter sido pensado para compor harmonicamente com àquela a representação da finitude no espaço dos mortos e servir como sustentáculo reflexivo da separação. A construção cria um espaço de geometria minimalista, traços simples e sem ornamentos ou adereços adicionais. Um bloco de granito retangular sustenta o corpo de Cristo, enquanto um bloco menor é posicionado logo à frente do bloco principal, com a função exclusiva de apoiar o braço esquerdo do personagem, que pende ao lado do seu corpo.

Por sua vez, Maria ganha uma plataforma lateral, sob a qual se encontra genuflexionada, posicionando-se como uma pranteadora³¹, resignada diante da morte. Na parte de trás foi ainda adicionada uma forma circular, também em granito, que encerra a construção, e dá a impressão de ser uma auréola a coroar a cabeça da mãe (FIGURA 18).

FIGURA 18 – Detalhe de *Pietà*. FONTE: acervo da autora, 2014.



Merece destaque especificamente a plataforma sobre a qual o corpo de Cristo repousa, o referido bloco retangular edificado em granito. Esta estrutura pode ser uma alusão ao local onde o corpo de Cristo é preparado para o sepultamento (a chamada Pedra da Unção) ou ainda onde é propriamente sepultado, em conformidade com a narrativa bíblica, sobre um leito de rocha³². Segundo narrado pelos evangelistas, o corpo de Cristo foi entregue a José de Arimateia que, com o auxílio de Nicodemos,

³¹ Sobre a presença das pranteadoras na arte funerária, consultar Borges, 2011A; Carvalho, 2009.

³² Na obra *O Sepultamento de Cristo* (1603-1604), de Caravaggio (1571-1610), João Evangelista e Nicodemos depositam o corpo de Cristo sobre a Pedra da Unção. Possivelmente a obra foi inspirada pela *Pietà* Vaticana (c.1497-1499) e pela *Pietà* Bandini (1547-1555), ambas de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

colocou-o sobre uma pedra, onde o teria preparado para o sepultamento, em conformidade com o costume judaico. Esta seria a Pedra da Unção. Por sua vez, no lugar da crucificação de Cristo, José de Arimateia teria também providenciado um sepulcro, no qual ninguém havia sido sepultado até então. Ali o corpo foi depositado, sobre uma formação rochosa.³³

Sendo a Pedra da Unção ou o Sepulcro propriamente dito, a questão principal a se considerar, no que se refere à escultura de José Cucé, é a exposição do corpo e a horizontalidade das formas, elementos estes que convergem para a construção da ideia da humanidade crística, por um lado, e da função devocional da imagem, por outro. Merece destaque o fato de que não há unanimidade de opiniões quanto à nudez, especialmente a nudez de Cristo, assim como à representação de sua humanidade não é homogênea. Com a queda do Império Romano do Ocidente e a consequente fragmentação territorial sofrida pela Europa no início da Idade Média, houve também o enfraquecimento das religiões pagãs antigas e a consolidação do cristianismo como alicerce da vida social, política e cultural no período. Isso fez com que a produção artística medieval fosse amplamente marcada pelos pressupostos cristãos, em detrimento dos modelos clássicos, fazendo com que a temática da nudez perdesse espaço junto ao campo iconográfico.

Enquanto as representações diabólicas eram constituídas pela via caricatural, para garantir a eficácia da “pedagogia do medo”³⁴, as figuras de Cristo eram compostas de modo mais realista, sobretudo quando se pretendia expressar o ato de crucificação, momento considerado um dos principais pilares da fé cristã. Roque (2012, p. 8) esclarece que nos primeiros tempos do Cristianismo, a temática da crucificação era representada simbolicamente a partir do sacrifício do Cordeiro de

³³ Ambos os locais fazem parte da Basílica do Santo Sepulcro, em Jerusalém. Após se converter ao cristianismo, o imperador Constantino I (272-337) decretou o Édito de Tolerância para com os cristãos (também denominado Édito de Milão), no ano de 313. Na sequência, após ter identificado em Jerusalém o local da crucificação e do sepultamento de Cristo, ordenou a construção de um santuário apropriado no local (BLAINEY, 2012, p. 64-67). A chamada Basílica do Santo Sepulcro, construída em meados do século IV, atualmente é um complexo de elementos considerados sacros pelo cristianismo, dentre os quais o Altar da Crucificação, a Pedra da Unção e o Sepulcro.

³⁴ Com o crescimento das seitas heréticas no período medieval, a Igreja Católica intensificou seu discurso contra a ação demoníaca, vista como uma ameaça à cristandade. Essa obsessão se traduziu, entre os séculos XII-XVII, em uma ampla produção artística que tomava a imagem de Satã como tema. Frequentemente representadas nuas, as figuras demoníacas são apresentadas com uma veia caricatural, angulosas e deformadas, carregando atributos que se sedimentaram no imaginário popular: o tridente, os chifres, cascos fendidos, rabo e barbicha de bode, traços em parte herdados de outras figuras místicas e mesmo pagãs (RUSSEL, 1986, p. 131).

Deus, diminuindo ou anulando assim a natureza humana de Cristo. Pinturas sumárias de vários símbolos secretos eram utilizados, compreensíveis para um pequeno número de seguidores, como a vinha ou o peixe, encontrados sem modificação de estilo ou de tema, da Espanha à Ásia Menor, da África ao Reno. Besançon (1997, p. 180) alerta que essas pinturas não são imagens de culto, mas lembretes, momentos de Cristo ou de Maria, todavia não seus retratos.

Somente com o Concílio de Calcedônia, já no século V, foi instaurado o dogma da Encarnação como união hipostática, termo utilizado para descrever como Cristo tomou para Si a natureza humana, ao mesmo tempo permanecendo divino. Esta resolução permitiu que surgissem as primeiras figurações humanas de Jesus Cristo crucificado, inicialmente com os olhos abertos e a cabeça erguida, um Cristo vivo e triunfante sobre a morte, imagens que dominaram a iconografia medieval até o século XI (ROQUE, 2012, p. 08-09). Com os horrores e consequências da emergência da Peste Negra, combinados com o misticismo propagado por São Francisco de Assis (c.1181-1226), o século XIV trouxe consigo uma nova concepção do referido tema, a qual exaltava o sofrimento da paixão de Cristo e o lento martírio da sua morte.

Segundo Renders (2013, p. 15), a primeira obra que representa o Cristo morto em uma perspectiva iconográfica menos idealizadora e mais natural é a Cruz de Gero, também conhecida como Crucifixo de Gero (c. 965-970) (FIGURA 19), a qual se encontra na Catedral da cidade de Colônia, na Alemanha, constituindo-se enquanto objeto de venerações e peregrinações.³⁵ Para Loyn (1997, p. 135), a cruz de Gero combina um naturalismo herdado da arte clássica com uma estilização geométrica de formas, conduzindo diretamente ao nascimento do românico. Contribui para a perspectiva mais natural e menos idealizadora os olhos fechados e a cabeça inclinada, além das pernas levemente flexionadas. Paralelamente, o perizônio em dourado e a ausência de ferimentos ou sangramentos aparentes reserva à figura sua dimensão divina.

³⁵ Conforme informações disponibilizadas pelo Portal da Catedral, esta cruz foi encomendada por Gero, Arcebispo de Colônia (?-976). Originalmente, estava no centro da Catedral Antiga, ao lado do túmulo do religioso. Na nova catedral foi colocada inicialmente, por volta de 1270, sobre o altar da capela de Santo Estevão, e mais tarde, por volta de 1350, foi transferida para o atual lugar na parede leste da Capela da Santa Cruz. Esculpida em madeira de carvalho, pintada e parcialmente dourada, a imagem e a cruz são originais, mas a auréola de raios circundante e o altar de mármore datam do final do século XVII, tendo sido uma doação de Heinrich Mering. A imagem possui 187 cm de altura e 165 cm de largura nos braços abertos.

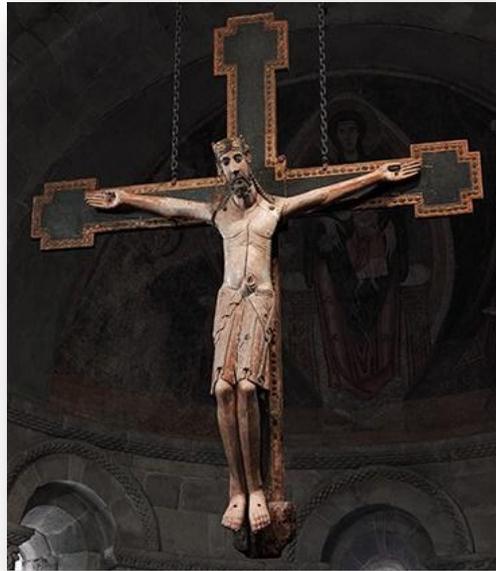
FIGURA 19 – Cruz ou Crucifixo de Gero (c.965-970), escultura em madeira de autoria desconhecida, Catedral de Colônia. FONTE: Acervo Online.



Com efeito, a ênfase das representações crísticas frequentemente oscila entre as dimensões divina e humana de Cristo, expressas em simultâneo neste crucifixo espanhol (FIGURA 20)³⁶. Datado da segunda metade do século XII, apresenta uma composição que implica o triunfo de Cristo. Ainda que Cristo esteja submetido ao sacrifício da crucificação, enquanto humano, elementos como a coroa de ouro e a expressão sem sinais de dor e sofrimento implicam a sua natureza divina e o triunfo sobre a morte. Em conformidade com os comentários de Barnet e Wu (2005, p. 39), observa-se que toda a composição conflui para transmitir uma sensação de plácido desprendimento, evocada pelos padrões da barba e do cabelo, pela caixa torácica estilizada ou pelo panejamento do perizônio. Ademais, os autores assinalam que a alta qualidade da escultura e o estado geral de conservação, incluindo grande parte da pintura e dos acabamentos em dourado originais, faz deste crucifixo um dos exemplos românicos mais relevantes do seu tipo.

³⁶ Possivelmente originário do Convento de Santa Clara em Astudillo, próximo à região de Palencia, no norte da Espanha, medindo 2,6 por 2,1 metros, apresenta Jesus Cristo coroado e com os olhos abertos, com detalhes esculpidos de maneira muito delicada e precisa. Atualmente no acervo do Metropolitan Museum of Art, a parte de trás deste crucifixo é adornada com uma imagem pintada do Cordeiro de Deus no centro e os símbolos dos evangelistas nas extremidades, sugerindo sua pretensão de ser vista de ambos os lados quando concebida, entre 1150 e 1200.

FIGURA 20 – Crucifixo Espanhol (c.1150-1200), escultura em madeira de autoria desconhecida, The Metropolitan Museum of Art. FONTE: Acervo Online.

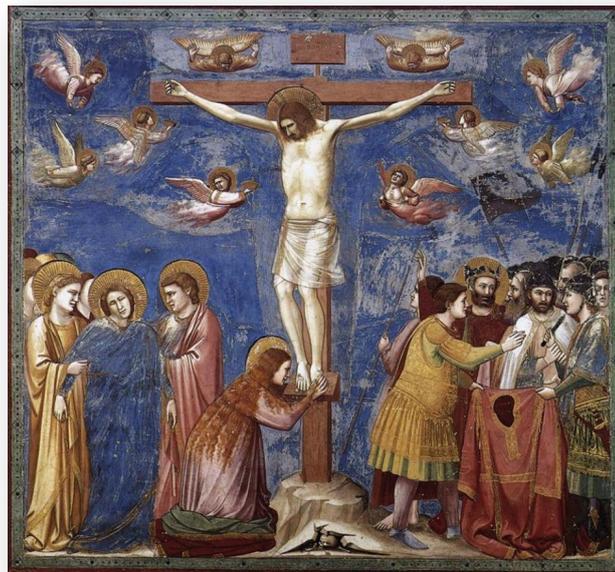


Ao crucifixo espanhol muitos outros se juntariam com o transcurso dos anos, com a ampliação do uso da arte figurativa pela cristandade, ainda que a importância do corpo permanecesse relativa. Segundo Besançon (1997, p. 181-186), as representações de Cristo se fixaram muito gradativamente: evocado de início por monogramas ou metáforas, desde o século II é visto como um jovem imberbe, de cabelos cacheados e pés descalços, ou sob a forma de um orador antigo. A partir do século V, ao lado do adolescente imberbe, encontram-se representações de um personagem barbudo e de cabelos longos, além de um aspecto majestoso, severo e melancólico, as quais se proliferam como ícones a partir do século V.

Mesmo com a ampliação figurativa, o corpo permanece recebendo pouca importância. “Diminuído pela ascese, ele aparece raramente nu, como no batismo de Cristo. O mais comum é ele desaparecer sob as vestes. A cabeça, ou melhor o rosto, em que transparece o Espírito, situa-se no centro da representação.” (BESANÇON, 1997, p. 219-220) Esta perspectiva da representação crística subsiste, mesmo após a diminuição do sentimento ascético e do declínio do período medieval, quando novas atitudes com relação à representação figurativa estimulam uma diversificação dos temas e dos ângulos estéticos empregados pelos artistas, incluindo novas abordagens, até mesmo da nudez.

Renders (2013, p. 15) pontua que após o decurso de trezentos anos da confecção da Cruz de Gero, no século X, o gênero seria popularizado pelo renascentista Giotto di Bondone (1267-1337) em suas cenas pictóricas da crucificação, como a que nos apresenta na Capela dos Scrovegni³⁷, em Pádua, na Itália. Fernandes e Maschio (2011, p. 167) salientam que ao ser chamado pela família Scrovegni para executar os afrescos, Giotto já era bastante reconhecido como pintor e teria efetuado a encomenda com o auxílio dos discípulos de sua própria oficina, demonstrando que os artistas deste período já haviam ultrapassado a barreira do anonimato. Dentre o ciclo de afrescos executados por Giotto destaca-se a narrativa da Crucificação (c. 1304-1306) (FIGURA 21).

**FIGURA 21 – Crucificação (1304-1306), afresco de Giotto di Bondone, Capela dos Scrovegni.
FONTE: Acervo Online.**



Nesta imagem encontra-se ao centro Cristo crucificado, contra um céu azul (padrão comum aos demais afrescos da capela), onde anjos vem ao seu encontro

³⁷ Também conhecida como Capela Arena, a Capela dos Scrovegni trata-se de uma capela particular edificada em uma área que fora um anfiteatro romano, onde ocorriam procissões ao ar livre e representações sagradas da Anunciação. O banqueiro Enrico dos Scrovegni foi o patrono responsável pela construção, presumivelmente entre os anos de 1304 e 1306, pretensamente para expiar os pecados do pai, citado como usurário por Dante na Divina Comédia. A encomenda dos afrescos da Capela dos Scrovegni é uma clara decorrência da ascensão social da classe burguesa e se tornou obra de valor universal.

para coletar o sangue derramado de suas chagas. Aos pés da cruz destaca-se Maria Madalena, à sua esquerda o grupo de piedosas mulheres que sustentam Maria desolada, acompanhada do apóstolo Tiago e, à sua direita, os soldados disputam o manto de Cristo. Giotto compõe uma cena dramática, na qual Cristo é representado com o corpo magro, costelas aparentes e a cabeça reclinada. A narrativa bíblica descreve que para se certificar da morte de Cristo um dos legionários responsáveis por sua crucificação lhe feriu na lateral do corpo com uma lança, ao invés de lhe quebrar as pernas. Evidenciando a humanidade de Cristo, Giotto traz em sua composição o ferimento na lateral de Cristo, cujos fluídos são coletados por um dos anjos. O cendal que lhe envolve a cintura é transparente, talvez sendo mais um indicativo da fragilidade ou da humanidade do personagem.

Oliveira e Nunes (2012, p. 324) se referem ao Cristo de Giotto como “concreto”, perspectiva esta obtida com a graduação de cores e linhas que intenciona revelar um homem comum que representa toda a humanidade.

Na região dos olhos, percebemos o jogo das cores escuro-claro [...]; entretanto Giotto não usa esse contraste de cores para estabelecer uma carga sentimental, mas para revelar o desenho das formas humanas. O escuro das sobrelhas deixa as pálpebras se iluminarem e formarem uma leve sombra devido à inclinação da cabeça. O discreto contorno escuro do nariz desenha um órgão que se destaca em um rosto que não traz marcas e expressões de sofrimento. Todavia a dor e o sofrimento físico de Cristo estão presentes na sutil abertura da boca, que revela a mortalidade do homem que não suporta a crucificação. A barba encerra discretamente o rosto e, pensando em sua simbologia, expressa, por meio da suave textura, a superioridade do filho de Deus que se deixa vencer para revelar o verdadeiro poder divino. (OLIVEIRA; NUNES, 2012, p. 324)

Pode-se afirmar que a humanidade presente nesta obra de Giotto, assim como em outros de seus afrescos, não é derivada apenas da aflição física, mas pelo que está para além deste sofrimento, ou seja, a sua dimensão divina. Para Besançon o sacrifício de Cristo expõe à imagem do homem como imagem de Deus. “O Verbo manifestou-se, de fato, quando ele se fez homem, tornando-se semelhante ao homem e tornando o homem semelhante a ele para que, por sua semelhança com o Filho, o homem ganhasse o apreço do Pai [...]” (BESANÇON, 1997, p. 147) A imagem divina no homem é como uma placa fotográfica impressionada, revelada somente com a encarnação do Verbo – “o Cristo é o visível do Pai, e o Pai o invisível do Cristo”.

O trabalho de Giotto serviu como inspiração para a temática ao longo da Renascença, principalmente pela força dramática de seus afrescos. Inúmeros outros artistas, pintores e escultores, retomariam a representação de Cristo, não somente crucificado. Neste viés, destaca-se a obra michelangelesca “Cristo Redentor”, também chamada de “Cristo della Minerva” (1519-1521), atualmente na Basílica de Santa Maria sobre Minerva, em Roma, na Itália (FIGURA 22).³⁸

FIGURA 22 – Cristo della Minerva (1519-1521), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica de Santa Maria sobre Minerva. FONTE: Acervo Online.



Encomendado em 1514, pelo nobre romano Metello Vari, o Cristo della Minerva de Michelangelo consiste em uma representação de Cristo em pé, inteiramente nu, visto que o panejamento em bronze que atualmente cobre a genitália foi uma adição posterior, subsequente ao Concílio de Trento. O corpo é forte, musculoso, constituído nos moldes clássicos, sem marcas ou feridas, posicionado em *contrapposto*³⁹, com a

³⁸ Uma primeira versão da obra foi iniciada por Michelangelo Buonarroti (1475-1564) em 1515, mas foi interrompida quando o artista encontrou um veio negro no mármore branco que esculpia. A segunda versão foi realizada entre 1519-1521 (TARTUFERI, 2015, p. 63-64).

³⁹ Vocábulo italiano que significa “oposto a”; técnica de composição escultórica desenvolvida pelos gregos para representar o movimento de uma figura, resultante do equilíbrio obtido entre duas partes

cabeça levemente virada para a direita. A cruz e os instrumentos de seu martírio são segurados pelas duas mãos, demonstrando a natureza voluntária de seu sacrifício. Para Tatem (2010, p. 18) a nudez é um tema dominante na obra de Michelangelo, artista que se dedicou aos estudos de anatomia e exercícios de dissecação, afinal a perspectiva do florentino é de que o corpo é uma expressão da criação divina. Este é um dos elementos de destaque da estátua crística em questão.

Ao tratar sobre aspectos da estatuária produzida por Michelangelo, sobretudo tardiamente, Forcellino (2009, p. 121-123) argumenta que o Cristo della Minerva é um exemplar inserido em um contexto maior de produção que foge às normas clássicas de proporção, mas que concomitantemente busca um meio termo entre o realismo corpóreo e a beleza ideal, objetivo que parece ter estado presente também na obra de Cucé. Segundo Forcellino:

Infelizmente, agora a estátua encontra-se desfigurada por um pano exigido por uma subseqüente censura, o que torna impossível apreciar plenamente a anatomia. Quando foi esculpido para Metello Vari, ninguém ficou chocado que um Cristo estava exibindo uma ampla e vigorosa genitália em uma igreja romana. De fato, Michelangelo criou uma figura com uma torção dupla ao redor da cruz, que ele mantém a uma distância suficiente do corpo, a fim de evitar interferências com a apreciação da anatomia. Mais uma vez, há poderosas pernas e as panturrilhas 'Italianas' já encontradas nos "prisioneiros", enquanto que os braços que seguram a cruz são excepcionalmente delgados, se comparados com a possivelmente excessiva abundância da virilha e das nádegas. A anatomia de um homem maduro e, portanto, não mais jovem é apresentada em toda a sua generosa complexidade. Apenas a expressão inefável revela a natureza divina de Cristo, que, se não fosse pela barba, poderia ser confundido com um Apolo, ou, mais ainda, a Marte que foi pego em um momento de serena reflexão. (FORCELLINO, 2009, p. 123) (tradução da autora)⁴⁰

colocadas assimetricamente, uma em oposição à outra, em torno de um eixo central (CARVALHO, 2004, p. 116).

⁴⁰ No original: Unfortunately, the statue is now marred by a cloth required by subsequent censorship, which makes it impossible fully to appreciate the anatomy. When it was sculpted for Metello Vari, no one was shocked that a Christ was displaying ample and vigorous genitalia in a Roman church. Indeed, Michelangelo created a figure with a double torsion around the cross, which he keeps at a sufficient distance from the body, in order to avoid interference with appreciation of the anatomy. Once again there are powerful legs and the 'Italian' calves we have already encountered in the 'prisoners', whereas the arms that hold the cross are exceptionally slender, if compared with the possibly excessive fullness of the groin and the buttocks. The anatomy of a mature and therefore no longer young man is displayed in all its generous complexity. Only the ineffable expression reveals the divine nature of the Christ which, if it weren't for the beard, could be mistaken for an Apollo, or, even more, a Mars who has been caught in a moment of relaxed thoughtfulness. (FORCELLINO, 2009, p. 123) (tradução da autora).

A anatomia da figura em questão é, portanto, evocativa de uma materialidade muito próxima do natural, porém é ao mesmo tempo a composição de um homem maduro e complexo, e não simplesmente belo. Michelangelo cria um novo padrão de masculinidade e perfeição congregados para a constituição da representação de um personagem bíblico. Conforme Forcellino observa, se não fosse pela barba, é possível identificar a imagem como Apolo ou Marte. Todavia, a barba pode ser considerada um atributo de Cristo. Brandão (2014, p. 179) salienta que a partir do século VI as imagens de Jesus com barba tornam-se cada vez mais recorrentes, até o momento em que se transformam praticamente em um padrão, como que obedecendo a um invisível decreto, ou correspondendo à “verdadeira face” de Cristo. A barba e a “inefável” expressão da figura, em um momento de serena reflexão, constituem a construção da figura como Cristo. A nudez, ainda que delicadamente instituída pelo artista, é mais uma vez secundária neste caso, porque a corporeidade deste personagem é um instrumento para a compreensão de sua humanidade, mas não o principal elemento, tal como ocorre na *Pietà* de Cucé.

À primeira vista pode parecer que a forma de proceder de Michelangelo tem muito em comum com a do escultor grego arcaico [...]. Em ambos os casos, a obra é pacientemente liberada do bloco de mármore, camada por camada. Por um lado, se em ambos os casos a obra chega à sua forma definitiva através de um intenso processo de criação contínua, por outro há diferenças de importância vital. O ponteiro era o instrumento que mais se prestava à estilização arcaica. Por outro lado, nem mesmo trabalhando com o tipo mais fino de ponteiro Michelangelo teria conseguido dar forma concreta às suas concepções palpitantes de vida. O cinzel dentado, porém, permitia-lhe definir e redefinir as formas naturais e revelar as mais sutis modelações dos corpos, músculos, pele e traços fisionômicos. Mas ainda há mais. Em certo sentido, o modo de proceder de Michelangelo era diametralmente oposto ao do escultor arcaico. (WITTKOWER, 2001, p. 118)

Ao “libertar” as formas palpitantes de vida do interior dos blocos de mármore, de uma forma ao mesmo tempo inovadora e inspirada pelos moldes clássicos, Michelangelo criou imagens duradouras que ainda encontram ressonância na contemporaneidade, inclusive no espaço funerário. Numa renovada concepção de masculinidade cristã, este não é mais o Cristo sofredor, tampouco uma figura distanciada do humano. Expressa a um só termo o divino e o humano. Do mesmo modo, na *Pietà* de Cucé, não se vê um discurso diretamente relacionado à tragédia – Cristo parece estar adormecido. Não obstante estar morto, a posição horizontal e a

expressão serena prenunciam o despertar, a ressurreição que viria no terceiro dia. Rompe-se com o dramatismo medieval, das imagens alimentadas pelo contexto da peste e pelo profundo medo da finitude.

Entretanto, juntamente com a testa vincada de Maria, outro elemento atesta a morte do personagem: o braço pendente de Cristo, apoiado em um nível ligeiramente inferior (FIGURA 23).

FIGURA 23 – Detalhes do braço de Cristo na *Pietà* de José Cucé e na *Pietà Vaticana* de Michelangelo Buonarroti. FONTE: acervo da autora, 2014; 2015.



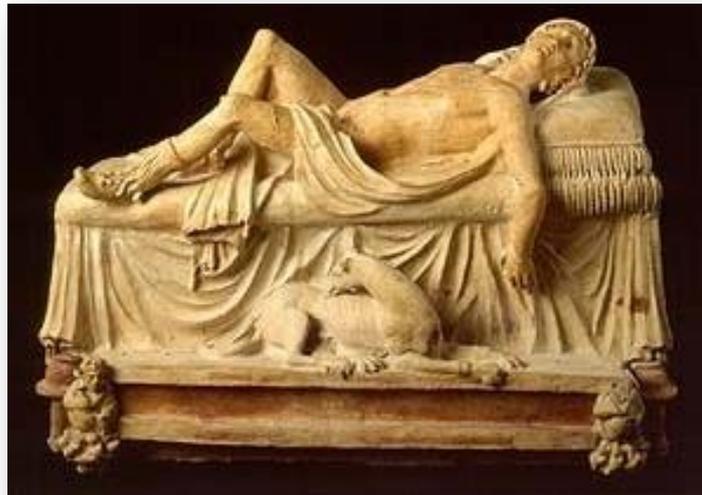
Este é um elemento já entrevisto na *Pietà Vaticana* e posteriormente apropriado por outros artistas, como em a *Morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David (1748-1825)⁴¹, como sintoma da finitude em suas representações imagéticas, sejam sacras, sejam profanas. A inércia do braço e a dramaticidade da posição da mão de Cristo são os elementos que acusam a dimensão terrena da composição. Tal como na *Pietà Vaticana*, trata-se de construir a humanidade do personagem, humanidade esta carregada tanto de vulnerabilidade quanto de resignação. É, em suma, um corpo morto, no ápice daquilo que é ser humano: o homem é o único ser que tem consciência de sua finitude. Ademais, despido, Cristo, assim como Marat, é vítima de uma morte

⁴¹ Na representação da sua morte, o revolucionário francês Jean-Paul Marat (1743-1793) é retratado como injustiçado, com o corpo inerte e o braço pendente na lateral da banheira na qual se encontra – evoca a pose de Cristo ao ser descido da cruz.

brutal, mas sua expressão é serena – não é revelada a sua agonia, assim como as marcas evidentes do ato de violência são minimizadas.

Na *Mater Dolorosa* concebida para a Família Piza o braço inerte e desprovido de vida assume posição central – é aquilo que atesta a finitude. O braço é o que levemente se desvia da composição maior para atestar a humanidade de Cristo. A fórmula do braço flacidamente pendente é inspirada no modelo de morte heroica da antiguidade, visto por exemplo no Monumento Funerário com Adônis Jacente ou A morte de Adônis (FIGURA 24). Nesta destacam-se dois elementos primordiais – a nudez heroica e o braço flácido que também revela a finitude do personagem.

FIGURA 24 – Monumento Funerário com Adônis Jacente (séc. III a. C.), escultura em mármore de autoria desconhecida, Musei Vaticani. FONTE: Acervo Online.



Na mitologia grega, fruto de uma relação incestuosa entre o rei Cíniras de Chipre e sua filha Mirra, Adônis desperta o amor das deusas Afrodite e Perséfone. A partir de uma intervenção de Zeus, o jovem passava parte do ano com Afrodite e parte com Perséfone, no submundo. Converteu-se, portanto, em um símbolo da vegetação que padece no inverno e retorna na primavera. Em uma das versões da sua história, teria sido ferido e morto por um javali, enviado pelo deus Ares, também amante de Afrodite, momento este retratado no referido monumento funerário. Este personagem é com frequência associado à vida, à morte e à ressurreição, cuja iconografia foi

replicada inúmeras vezes, inclusive influenciando as construções imagéticas crísticas – como visto no túmulo da Família Piza.

Por intermédio de uma plástica realista, a *Pietà* de Cucé é concebida sem descartar o referencial imagético cristão, mas renovando-o e colocando-o à serviço da modernidade estética. A postura da mãe é renovadora, a humanidade de Cristo é entrevista através do posicionamento do corpo, fragilizado e exposto pela morte, mas ao mesmo tempo sereno, adormecido. A monumentalidade da composição, de linhas sóbrias e traçado cuidadosamente geometrizado, converge para a masculinização de Cristo, humano como os demais humanos, consciente de sua finitude. Em seu leito de morte, tal como Adonis, desfruta do sono dos heróis.

2.3 A esqualidez da morte: a *Pietà* como recurso devocional e a plasticidade do Novecento

A última *Pietà* selecionada, de autoria do escultor italiano Galileo Emendabili (1898-1974), é parte da composição funerária da Família Ferreira (FIGURA 25).

FIGURA 25 – *Pietà* (1930), escultura em bronze de Galileo Emendabili, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Neste, encontra-se um Cristo esquelético, com os membros macilentos e costelas expostas. As órbitas dos olhos estão fundas mas, ainda assim, a expressão na face é serena, contida. As marcas da crucificação são discretas – Jesus poderia estar adormecido, com o corpo apoiado contra os joelhos da mãe. Maria está semigenuflexionada, à maneira de uma pranteadora, suporta o corpo inerte, com ambas as mãos sob suas axilas, escorando-o principalmente com a perna esquerda. Assenta a sua cabeça sobre a do filho, em um gesto de familiaridade ímpar, para além do simbolismo restritamente religioso. Os seus olhos também estão fechados, contribuindo para a pose resignada.

O italiano Emendabili concebeu, portanto, uma *Pietà* que reescreve os pressupostos clássicos, colocando-os à serviço da modernidade. A expressão dos personagens é serena, como na *Pietà* Vaticana, todavia Maria não é jovem, não traz o corpo de Cristo sobre os joelhos e este é muito mais esquelético que àquele quinhentista. Sua finitude aqui parece ser mais evidente, ou talvez sua humanidade é o elemento a ser destacado – humanidade esta que permite que seja levado à morte. “O tratamento eloquente conferido à sua superfície corporal, que enfatiza a estrutura óssea e muscular, revela o sofrimento e compõe a dramaticidade do momento que acompanha a morte.” (ZIMMERMANN, 2000, p. 61)

Sua nudez escancara a fragilidade da sua anatomia, sobretudo o torso descarnado: a faceta do personagem revelada pelo escultor não é a divina, mas a terrena. O clássico aqui partilha espaço com certo realismo, traço característico da poética de Emendabili, e que parece ter sido inspirada pelas representações de Cristo crucificado que se multiplicaram ao fim do século XIV – os chamados “crucifixos da peste”. Estes enfatizavam o realismo do sofrimento e da agonia, experiências humanas multiplicadas no chamado século negro e, assim como Giotto, são veículos dramáticos que buscam envolver o espectador em uma atmosfera mais sensível e humanizada.

As imagens dolorosas eram um instrumento de grande impacto emocional, servindo de suporte à dramaturgia catequética e às pregações, sobretudo das ordens mendicantes, estimulando a meditação acerca dos temas da Paixão e levando os fiéis a identificar-se com todo o sofrimento infligido a Cristo [...]. (ROQUE, 2012, p. 8)

Mais sensível ao sofrimento de Cristo e do próprio ser humano, este novo estilo naturalista serviu como espelho para as catástrofes da época e também foi responsável por efetuar uma transformação da própria espiritualidade (RENDERS, 2013, p. 15). Brandão (2014, p. 201) pontua que a cruz foi entre os séculos XII e XIV, aproximadamente, deixando de ser apenas uma apresentadora da redenção, enquanto sinal dicotômico da vida e da glória cristã por meio da morte-derrota, na qual a representação do sofrimento de Cristo é secundária, para se tornar a representação de sua amargura, consternação e agonia. Deste modo, os chamados *crucifixus dolorosus*, *Gabelkreuzen* ou *Pestkreuzen* – os crucifixos da peste, parecem ter surgido na Alemanha, por volta de 1300 e se espalharam para outros países da Europa.

Possivelmente, o primeiro *Gabelkreuz* é o da Igreja Santa Maria do Capitólio, da cidade de Colônia, datado de cerca de 1300 (FIGURA 26).

FIGURA 26 – *Gabelkreuz* (c.1300), escultura em madeira de autoria desconhecida, Igreja de Santa Maria do Capitólio. FONTE: Acervo Online.



Para Roque (2012, p. 08), o *Gabelkreuz* de Colônia define a tipologia das representações góticas do *Christus Patiens*, sofredor e doloroso, representado com a cabeça caída sobre o peito, sobre a qual tem-se a coroa de espinhos firmemente cravada, além dos olhos semicerrados e a boca entreaberta. Segundo Roque:

A imagem atroz do sofrimento é confirmada pelo corpo morto, todo ensanguentado e de uma extrema magreza, pesadamente suspenso pelos braços de acentuada verticalidade, acompanhando a forma da cruz, o esqueleto perceptível sob a pele esticada, a caixa torácica dilatada, com as costelas e a ponta do esterno salientes, o ventre afundado, os membros finos e descarnados, os pés sobrepostos. Os quadris estão envoltos pelo perizônio comprido que, apertado com um nó sobre o lado direito, cai em pregas sobre o joelho esquerdo. A cruz em ípsilon (Y), cujos braços se desenvolvem a partir da altura dos quadris da escultura, é representativa da escola renana e evoca a árvore do conhecimento do bem e do mal, no Éden, através da qual foi cometido o pecado original redimido pelo sacrifício de Cristo na cruz. (ROQUE, 2012, p. 08)

A evocação da árvore do conhecimento pela forma em tronco do crucifixo de Colônia é representativa, portanto, da remissão do pecado original cometido por Adão: o sacrifício de Cristo redime a humanidade. Este *Gabelkreuz* de Colônia se coloca como um protótipo, de forma que ao longo do século XIV é possível observar a incidência do que Roque chama de “tipologia de *Christus Patiens*” numa série de derivações conhecidas na França e na Espanha e, particularmente, na área catalã-navarro-aragonesa.

Num processo crescente de devoção ao Cristo sofredor, no referido período multiplicam-se as representações de Cristos esqueléticos, com costelas e membros descarnados, rostos macilentos e ensombrados, modelos estes outrora indesejados. “As *gabelkreuzen* acabaram por externar aquilo por que ansiavam os místicos: um Cristo que servisse de espelho doloroso para suas próprias angústias pessoais.” (BRANDÃO, 2014, p. 201) O autor esclarece que muitos viam nos sofrimentos de Cristo seus próprios infortúnios, diante da grande fome e da pandemia de peste bubônica que então assolavam a Europa. Assim, talvez não seja de se estranhar a semelhança na representação da flagelação de Cristo nas *Gabelkreuzen* com os ferimentos ocasionados pela peste.

É evidente que cada período histórico somente poderá retratar aquilo com o qual travou conhecimento, a menos que haja algum modelo imagético disponível; caso contrário, empregar-se-ão aqueles que se encontram em seu meio, adaptando-os. Assim, mesmo com o conhecimento da flagelação de Cristo, por meio da literatura bíblica, os artistas do medievo desconheciam como os romanos a executavam. (BRANDÃO, 2014, p. 203)

Contribuí para a composição do sofrimento a exposição do sangue, contra a nudez do corpo de Cristo, muito embora a crucificação não seja exatamente uma

morte sangrenta. O sangue acabou por se tornar, entre os séculos XII e XIII, um elemento iconográfico quase obrigatório nas representações da Paixão do Cristo. Segundo Pereira (2010, p. 03), sua disposição pelo corpo do Cristo, e para fora dele, é bastante diversa. No caso das imagens da flagelação e dos chamados “crucifixos dolorosos” – as *gabelkreuzen*, era comum que os artistas cobrissem o corpo com um pontilhado de manchas de sangue, como pode ser visto com efeito na imagem de Colônia.

A dor de Cristo se evidencia através da exposição das feridas, comumente do rosto cadavérico e do corpo magro ou até esquelético, com as costelas expostas, fatores combinados por múltiplos artistas, em maior ou menor medida, conforme é possível observar também na escultura de Emendabili, ainda que seja uma *Pietà* (FIGURA 27). A própria posição comum na cruz, com as pernas dobradas e os braços estendidos, presos pelos cravos, acentua a representação da agonia ante a morte. A narrativa bíblica relata que Cristo foi crucificado levando somente um cendal, e o seu corpo foi mutilado pelos algozes, tanto pelos cravos quanto por uma lança. A nudez se explica pelo fato de que os mesmos algozes teriam partilhado as vestes de Cristo, como mais uma forma de dor e humilhação a ser imposta ao condenado.

FIGURA 27 – Detalhe de *Pietà*. FONTE: acervo da autora, 2014.



A maioria de imagens sobre o calvário de Cristo mostram o seu corpo nu, mais ou menos exposto, muitas vezes humanizado ao máximo, em função da agonia ao mesmo infligida. Como afirmado outrora, o realismo do corpo e da nudez de Cristo se opõe ao tom caricatural das representações demoníacas, por exemplo. Entretanto, mesmo o realismo de Jesus não é levado ao extremo e a nudez, que já é reservada para o momento da crucificação, não se estendendo a outros eventos, nunca é evidenciada. Do mesmo modo, a masculinidade da figura crística também é colocada em segundo plano, juntamente com as demais características fisiológicas.

A dramaticidade destas representações a partir de 1300 são indicativas de um deslocamento do interesse artístico durante o declínio do período medieval. Segundo Gombrich (2013, p. 163-164), já não bastava saber a melhor maneira de contar uma história sacra, tão clara e impressionantemente quanto possível.

Os artistas, todavia, queriam ir além. Não se contentavam mais com o recente domínio da pintura de detalhes como flores ou animais tal como vistos na natureza; queriam explorar as leis da visão e adquirir suficiente conhecimento do corpo humano para incorporá-lo às suas estátuas e quadros tal como faziam os gregos e romanos. Uma vez que seus interesses enveredaram por esse caminho, a arte medieval encontrou efetivamente seu fim. Chegamos ao período que se costuma chamar de Renascença. (GOMBRICH, 2013, p. 164)

Tal deslocamento pode ser observado também nas primeiras figurações do tema da *Pietà*: as *vesperbilder*. Um significativo exemplo é a chamada *Pietà* Roettgen (c. 1325-1350), de autoria desconhecida (FIGURA 28)⁴². Sobre uma base, decorada com um motivo floral, Maria senta-se em um banco simples, com o Cristo morto posicionado em seus joelhos. A mãe segura o corpo com a mão direita, na altura das costelas, enquanto seus joelhos sustentam a maior parte do peso e a mão esquerda pode repousar sobre o filho. Com a cabeça levemente inclinada, mantém o olhar direcionado para o peito do corpo sem vida; sua expressão é aflita, com vincos de dor em sua frente. Sua dimensão divina é conturbada pelo horror da perda. Cristo é

⁴² Quase certamente um dos primeiros exemplares do gênero ainda sobrevivente, encontra-se atualmente parte do acervo do LandesMuseum Bonn, na Alemanha. Sendo sua autoria desconhecida, assim como a sua datação ainda controversa, a obra devocional porta o nome do seu último proprietário, o colecionador de arte renano Carl Roettgen (1837-1909). Esta escultura em madeira policromada, com 89 cm de altura, faz uso de intenso drama e um forte expressionismo, objetivamente exaltar as marcas físicas dos tormentos sofridos e, deste modo, possibilitar ao crente a experiência mística de participação espiritual da dor (MERCER, 2012, p. 04).

representado com profunda dramaticidade. O primeiro elemento que se destaca na composição é o fato de que sua anatomia é proporcionalmente menor que a de Maria. O corpo é magro e emaciado, porta a coroa de espinhos e um perizônio e sua cabeça se inclina violentamente para trás, talvez Maria não tenha a força suficiente para ampará-lo. Os olhos estão fechados e a boca ligeiramente aberta.

FIGURA 28 – Pietà Roettgen (c. 1325), escultura em madeira de autoria desconhecida, LandesMuseum Bonn. FONTE: Acervo Online.



Veem-se claramente as marcas da tortura que lhe foi impingida – feridas nas mãos, nos pés e no peito, marcadamente ensanguentadas e exageradas, contribuindo para a dramaticidade da cena. Baragli (2007, p. 115) aponta que os coágulos de sangue das feridas de Cristo são uma alusão ao personagem como a videira mística. Especialmente, a figura de Maria apresenta os traços que irão compor este tipo de imagem devocional – uma mãe marcada pelo sofrimento de contemplar o filho morto: “Sua expressão facial é uma de horror vazio e mudo, como pode ser visto no cenho, nos olhos fundos e nas faces rijas, atravessada com tristeza desesperada, enfatizada por boca e lábios voltados para baixo.”⁴³ (KIERAN, 2005, p. 169-171) (tradução da

⁴³ No original: Her facial expression is one of blank, mute horror, as seen in the brow, sunken eyes and stark cheekbones, shot through with desperate sadness, emphasised by the down-turned lips and

autora) O restante do seu corpo permanece estático, sem esboçar qualquer reação, enquanto contempla o corpo sem vida à frente. Ademais, a vulnerabilidade humana, expressa na obra, corresponde ao sofrimento próprio do século XIV, em grande parte da Europa, devastada pela peste, pela fome e por conflitos bélicos. O sofrimento retratado pela *Pietà* Roettgen nada mais é do que o sofrimento vivenciado pela sociedade no mesmo período. Tal conjuntura e o medo da morte, fariam com que as *vesperbilder* desfrutassem de grande popularidade, especialmente a partir da segunda metade do século XIV, rapidamente difundidas tanto no território germânico quanto para outras regiões da Europa, por meio da escultura e da pintura.⁴⁴

Ao desempenhar a função de imagem devocional, as primeiras *Pietàs* germânicas não poupavam o expectador – valorizavam elementos como a boca entreaberta, as costelas acentuadas, o estômago combalido, as muitas feridas cruamente sanguinolentas. Entretanto, a partir do século XV o modelo alemão de *vesperbild* passaria por uma renovação influenciada pelas novas abordagens estilísticas da escultura gótica, no mesmo período. Isso significaria uma preocupação artística em se criar composições que expressassem maior sensibilidade, fazendo com que as imagens de *Pietà* não aumentassem apenas em volume, mas também em expressividade. O dramatismo das primeiras obras dá lugar a uma perspectiva mais naturalista. As imagens deste gênero passam a ser chamadas de *schönes vesperbilder* por sua semelhança com a *schönes madonnen*: a bela madonna italiana.

Novamente o estilo influenciaria as composições no restante do território europeu, propagando o tipo em todo o mundo ocidental. Um exemplo é a *Pietà* componente do acervo do Bayerische Nationalmuseum, em Munique (FIGURA 29). Proveniente de um mosteiro próximo a Salisburgo, está imagem austríaca, datada de c. 1400-1430, e de autoria desconhecida, minimiza a dramaticidade narrativa das *vesperbilder* anteriores. Os ferimentos são menos exagerados e há uma busca por uma maior naturalidade, que pode ser vista, por exemplo, na materialidade das

mouth.” (KIERAN, 2005, p. 169-171)

⁴⁴ São exemplos dessa difusão diversas imagens vésperas, como a *Pietà* de Coburgo (Coburgo, c. 1360-1370) ou a *Pietà* Křivákova (Morávia, c. 1390–1400), ambas concebidas seguindo as características gerais do gênero das *vesperbilder*, sobretudo a dramaticidade narrativa (FORSYTH, 1953, p. 177). Podem ser observados em ambas as imagens alguns fatores em comum, tanto entre si, quanto com a *Pietà* Roettgen, tais como a expressão de dor de Maria, o corpo esquelético de Cristo, a presença dos ferimentos imputados, o ângulo formado pelos dois personagens, a cabeça inclinada de Cristo. Ambas são sintomáticas da notoriedade alcançada pelo gênero no decorrer do século XIV.

texturas ou nas lágrimas de Maria. A nudez de Cristo é minimizada, assim como a sua compleição esquelética. Conforme Banda (1997, p. 394) defende, a imagem de Maria não acusa a crueza realista da morte de Cristo – apresenta-se mais jovem, e com traços mais delicados que outrora. Diminui-se a dramaticidade e assim também a vulnerabilidade da cena é suavizada. O rigor realista é substituído por um naturalismo descritivo.

FIGURA 29 – *Pietà* Austríaca (c.1400-1430), escultura em madeira de autoria desconhecida, Bayerische Nationalmuseum. FONTE: Acervo Online.



Segundo Baragli (2007, p. 114), a qualidade excessivamente dramática das primeiras imagens foi transformada em algo mais elegante, sendo as novas composições imbuídas com um certo tipo de melancolia lírica, em maior conformidade com o gótico internacional. A partir de fins do século XV um novo tipo de *Pietà* teria lugar, cujo grupo englobaria imagens como um novo tipo de composição geométrica, entrevista sobretudo a partir da *Pietà* Vaticana. Com frequência, as figurações da *Mater Dolorosa*, na arte funerária, especialmente a partir do século XX, congregam a poética das representações mais clássicas, como as michelangelescas, com recursos e plasticidade próprias da modernidade, como é o caso de Emendabili.

Galileo Emendabili imigrou para o Brasil posteriormente aos primeiros fluxos populacionais. Quando se fixa em São Paulo, em 1923, já trazia consigo uma bagagem de estudos realizados em território italiano, que irão definir seu estilo também nas terras tropicais. Em 1915 iniciou um curso especial de escultura da Academia Real de Belas Artes de Urbino, na Itália, onde estudou com Domenico Jollo (1866-1938). Posteriormente, frequentou o ateliê de Arturo Dazzi (1881-1966), em Roma, e travou contato com obras de Ivan Mestrovic (1883-1962), Arturo Martini (1889-1947), Adolfo Wildt (1868-1931) e Ermenegildo Luppi (1877-1937). Em particular, o expressionismo da *Pietà* do escultor parece ter incorporado características de obras de Luppi, conforme destaca Zimmermann (2000, p. 161). Ao observarmos *Pietà* (1909) (FIGURA 30) e a compararmos com a escultura de Emendabili, concebida para a Família Ferreira, há evidentes pontos de convergência plástica entre ambas: o torso escarnado e esquelético, o posicionamento dos personagens, em especial do corpo de Cristo, ancorado por Maria.

FIGURA 30 – Detalhe da *Pietà* (1909), escultura em bronze de Ermenegildo Luppi, Cemitério de Brescia. FONTE: Lombardia BeniCulturali.



Chiarelli (1997, p. 68) pontua que a escultura de Emendabili desfruta de uma poética determinada, estruturada a partir da absorção dos influxos típicos do debate

escultórico europeu e internacional entre a passagem do século XIX para o século XX, e as primeiras décadas deste. O artista se coloca entre dois conceitos escultóricos: um baseado na revalorização dos ideais “clássicos” da arte e outro voltado para um prática escultórica que rompia com tais postulados tradicionais da linguagem em questão. Para o autor, Emendabili desenvolveu toda sua obra no sentido de restauração dos conceitos mais tradicionais da escultura.

Porém, o sentido restaurador da estatuária emendabiliana não se dá absolutamente em chave acadêmica, tendente à cristalização de conceitos e efeitos consagrados. Se ela não se desenvolve a partir da tradição moderna institucionalizada – Rodin, Brancusi, Arp, etc. -, traz, no entanto, a contaminação de expedientes formais também significativos para uma compreensão mais abrangente da escultura deste século. A princípio, a obra de Emendabili poderia ser colocada no interior de uma outra tradição menos prestigiada, talvez, porém não menos significativa. Refiro-me à tradição do retorno à ordem na escultura deste século que, partindo das teorias e da produção artística do escultor alemão Adolf Hildebrand, passaria – com as devidas adaptações -, por Maillol, Mestrovic, Wildt Barlach, Wotruba, no plano internacional e, no cenário brasileiro, por Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori e outros. (CHIARELLI, 1997, p. 65-66)

Um dos aspectos mais relevantes na poética emendabiliana é a influência advinda de Adolf von Hildebrand (1847-1921), autor de *O Problema da Forma na Pintura e Escultura*, publicado pela primeira vez em alemão em 1893, contribuindo para que Emendabili desenvolvesse um conjunto artístico bastante singular e sempre preocupado em sintetizar forma e conteúdo. Nesta obra de filosofia da arte o escultor alemão se propôs a refletir sobre o conceito de unidade da obra de arte, elemento que pode ser observado na *Pietà* em questão, conforme ver-se-á adiante. Para tanto, o autor desenvolve dois tipos de visão e, por conseguinte, dois tipos de formas para o objeto, conforme esclarece Chiarelli.

Na primeira, visão próxima, o olho percorre a forma numa série de ajustamentos, tateando-a. Com esse tipo de olhar, segundo Hildebrand, seria impossível alcançar a unidade, a totalidade da obra de arte.

Já no outro tipo de visão, a visão à distância, a imagem surge em sua totalidade, e todos os seus elementos que sugerem a terceira dimensão estariam projetados sobre um plano, como se a imagem fosse bidimensional. Para Hildebrand, a visão à distância seria a única que possibilitaria ao olhar a percepção da totalidade da imagem.

Como consequência o escultor propõe a definição de dois tipos de formas de objeto: a forma de existência e a forma de efeito.

A forma de efeito é obtida exatamente através dos efeitos que as condições ambientais provocam no objeto. Para Hildebrand, seria função do artista traduzir a forma de existência do objeto para a forma de efeito. Segundo ele, o artista conseguiria a forma de efeito se enfatizasse as características típicas – ou seja, identificadores – do objeto. (CHIARELLI, 1997, p. 70)

A existência do objeto em si não é suficiente, se não é combinada com a forma de efeito, que é alcançada através da ênfase nas características identificadoras do objeto – medida que pode ser visualizada na obra de Emendabili. Hildebrand enfatizava sobretudo o caráter artístico do relevo, a ser trabalhado em especial nas esculturas em bronze que, em função do tom escuro, demandavam relevos ainda mais salientes, permitindo a emersão dos elementos típicos da obra. Chiarelli esclarece que, em relação às esculturas ao ar livre, aos monumentos – e os túmulos podem ser pensados enquanto esculturas públicas; Hildebrand propôs a ênfase aos efeitos dos contornos, para que o olhar do observador possa sempre absorver integralmente a forma, construída como “um todo unitário e indissolúvel”, a partir da expressão intrínseca entre arquitetura e escultura. (CHIARELLI, 1997, p. 72)

Na *Pietà* da Família Ferreira observam-se os contornos bem marcados, que ressaltam a magreza de Cristo e conduzem a leitura do espectador. Arquitetura e escultura são aqui inerentes – a base para a escultura é subdividida em dois níveis, um para cada personagem. Juntos, proferem um discurso único – o da finitude humana. Denota-se claramente que os elementos arquitetônicos e os escultóricos foram concebidos em conjunto, em um contexto que é efetivamente cenográfico – trata-se de uma *mise-en-scène* cuidadosamente planejada.

A obra assume um caráter arquetípico, de modo a expressar a forma da existência por intermédio da forma do efeito, em harmonia com a proposta de Hildebrand. Cristo e Maria não são aqui figuras individualizadas mas contribuem igualmente para a figuração do tema da *Pietà*. Somente os marcadores mais essenciais são expressos por Emendabili, para a identificação das figuras – a vestimenta clássica de Maria, a sua pose de acolhida, a nudez de Cristo, sua barba e cabelos alongados, as marcas aparentes da crucificação.

Os dois personagens também são gestual e expressivamente contidos, além de não sofrerem nenhuma forma de interferência do entorno. Mais uma vez, a *Pietà* não é uma narrativa, mas uma imagem arquetípica – um paradigma. “A forma de efeito, empregada por Emendabili, torna-se efeito de silhueta em seus monumentos

em bronze. [...] o artista toma este partido, fechando visualmente as composições, que assim ficam preservadas das interferências do entorno.” (CHIARELLI, 1997, p. 73) Para a afetiva apreciação da totalidade da obra, há que se fazer uso da visão à distância, sob as recomendações de Hildebrand – trata-se de uma poética que recorda as opções artísticas de Rembrandt (1606-1669).

O pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn é um dos mais relevantes artistas barrocos. Pintou inúmeras imagens bíblicas, passagens mitológicas e cenas históricas, obras estas que buscam retratar a natureza humana. Mesmo nunca tendo se ausentado da região dos Países Baixos, aperfeiçoou-se habilmente na dualidade técnica do *chiaroscuro*, inicialmente influenciado por Caravaggio (1571-1610), constituindo cenários dramáticos, modelados a partir dos jogos de luz e de sombra. Ao lado desta maestria técnica, Rembrandt iria desenvolver um estilo próprio. Paulatinamente, suas obras refletem mais a sua sensibilidade artística, e menos o rigor do acontecimento em si. “A pincelada espessa, por vezes sobrecarregada de óleo e tinta, ao criar efeitos especiais de cor, forma, luz e sombreados, alia uma ilusão peculiar que obriga o observador a guardar uma certa distância da tela, para melhor apreciar todo o conjunto.” (NABAIS, 2008, p. 287) Com sucessivas camadas de cores, suas pinturas expressam profundidade e volume, exaltam as formas e com isso criam uma cenografia que valoriza a intensidade dos personagens, como podemos ver em *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632)⁴⁵.

Rembrandt evidencia a humanidade de seus personagens, e a expressão dos sentimentos, fazendo uso de uma técnica refinada. Da mesma forma, Emendabili se destaca pelos procedimentos metodológicos aliados à gravidade arquetípica dos personagens, como pode ser entrevisto em sua *Pietà*. Sobre a produção escultórica de Emendabili, Zimmermann destaca a postura do escultor diante do fazer artístico:

A produção escultórica de Emendabili demonstra apreço ao fazer artístico, ao planejamento e aos cuidados na execução das obras. Descendendo do aprendizado disciplinado do entalhe, seguido de um ensino escultórico acadêmico, regido por regras e desconectado das pesquisas avançadas, Emendabili, com essa formação artística certamente não desprezaria a

⁴⁵ A construção da corporalidade nesta obra se dá através de um contraste profundo entre áreas claras e escuras e transições suaves de cor na composição do rosto dos personagens, suas mãos, e sobretudo do cadáver, ponto funclral da imagem. Através deste jogo de cores e luzes, Rembrandt consegue transmitir profunda humanidade, mesmo na representação do corpo inerte (GOMBRICH, 2013, p. 322).

importância do metiê e de um procedimento manual-artesanal. Soma-se ainda, a resistência da escultura em modificar seus antigos procedimentos, e a fidelidade mantida aos materiais utilizados em suas obras: o bronze e o mármore. Sob outro aspecto. Em função do sistema que o adotou, deveria corresponder às expectativas de seus encomendantes, que viam na virtuosidade técnica, no bem elaborado e acabado um alto valor estético. (ZIMMERMANN, 2000, p. 61)

Rembrandt e Emendabili não precisam praticamente de gestos ou movimentos para expressar o significado íntimo de uma cena. A afirmação de Gombrich sobre Rembrandt se encaixa para pensar Emendabili: “Ele nunca é teatral.” (GOMBRICH, 2013, p. 323) Ao encontro da delicada execução das obras do escultor italiano, radicado em terras tropicais, com refletida técnica e virtuoso valor estético, destaca-se a contenção dramática dos personagens – um dos elementos presentes na *Pietà*. Este aspecto é tributário do escultor croata Ivan Mestrovic (1883-1962), assim como o gosto arcaizante e o tratamento da superfície das imagens, elementos que podem ser observados na escultura Mãe (1926) (FIGURA 31).

FIGURA 31 – Mãe (1926), escultura em mármore de Ivan Mestrovic, Snite Museum of Art. Fonte: McCORMICK et al, 2003, p. 41.



Chiarelli pontua que Mestrovic, mesmo quando produziu representações de figuras em repouso, manteve um tratamento de superfície tão saliente que ao espectador parece que essas esculturas possuem uma força interior, sempre prestes a expandir-se para além dos limites das peças escultóricas (CHIARELLI, 1997, p. 78-80). Emendabili também produzirá um tratamento sofisticado da superfície de suas peças, muitas das quais parecem prestes a ganhar vida.

A nudez de Cristo, nas *Pietàs* analisadas neste capítulo, funciona como um recurso adicional para expressar a humanidade do personagem, sua vulnerabilidade, a exposição do corpo morto, em geral protegida somente pelo perizônio – é o que se apresenta nas três imagens selecionadas. Não obstante serem três estilos escultóricos e poéticos diferenciados, alguns elementos em comum se destacam. A *Pietà* é uma imagem devocional que aqui é convertida em recurso funerário. À medida em que é tomada como paradigmática, coloca-se como patamar para a reflexão da finitude, da humanização de Cristo, homem igual aos demais homens, perecível e vulnerável, como todos. Ao mesmo tempo, pode servir como um lembrete da superação da morte e a possibilidade de uma nova vida, para aqueles que creem.

3 REPRESENTAÇÃO DO HOMEM PRANTEADOR: LAMENTO E RESIGNAÇÃO

**O choro vem quase chorando, como
a onda que toca na praia.
Descem dos céus ordens augustas
e o mar leva a onda para o centro.
O choro foge sem vestígios, mas
deixando náufragos dentro!**

(Cecília Meireles)



Pranteador, que ou aquele que pranteia. O termo deriva da palavra pranto, sinônimo de choro ou lamento, em geral associado à morte de um indivíduo, mas não restritamente. Destaca-se que o prantear vai além do ato de chorar ou lamentar: diz respeito à manifestação convencional de tristeza pelo falecimento de uma pessoa, que pode englobar o uso de símbolos exteriores para a manifestação desses sentimentos, como as vestimentas pretas, por exemplo, o tempo durante o qual a morte é usual ou oficialmente lamentada, a execução ou participação em determinados ritos. Estas atitudes são variáveis de acordo com tradições culturais e religiosas e as figurações do pranto são também comumente expressivas de determinados papéis de gênero, conforme ver-se-á adiante.

Especificamente, o termo pranto ainda remete ao gênero da poesia elegíaca grega – canto fúnebre em lamento e homenagem à morte de pessoas ilustres, derivado da poesia épica. Segundo Moisés (2004, p. 137-138), a elegia girava inicialmente em torno dos mais variados assuntos; Arquíloco (c. 680 a.C.-645 a.C.) e Simônides de Ceos (c. 556 a. C.-468 a.C.) introduzem a elegia melancólica e sombria a partir dos séculos VII e VI a.C, respectivamente, momento a partir do qual este gênero passou a adquirir um sentido especial, vinculado a ideia de lamento e pranto. Mais tarde englobaria outros sentimentos, em geral associados à dor da ausência, incluindo ao lado do lamento da morte as lamúrias do amor mal correspondido e da perda da pátria, por exemplo.

Neste viés, reitera-se a amplitude de associações que a concepção de pranto acarreta, as quais são construídas através da literatura e da arte, das práticas religiosas e da arquitetura e escultura fúnebres. Representações de lamentação remetem ao mobiliário funerário da Antiguidade, onde se destaca a presença de estatuetas de terracota, tanto em número quanto em recorrência espacial e cronológica. Dentre os gregos figuras de terracota de caráter votivo ou funerário são atestadas desde o Neolítico (7000 a.C-3200 mil a.C.). Deste conjunto estatuário dedicado à finitude, Aldrovandi (2006, p. 110) sublinha a existência das imagens funerárias em lamentação – as chamadas carpideiras. O termo carpideira advém do verbo carpir (etimologicamente derivado do latim vulgar, *carpīre* – arrancar), neste caso específico relacionando-se ao ato de arrancar fios de cabelo ou de barba como expressão de dor, tristeza ou lamento.

Conforme Carvalho (2009, p. 106-107), o ato de prantear é um costume ancestral das carpideiras – mulheres que choravam e lamentavam os mortos, cuja presença junto ao momento funerário remete à Antiguidade. Historicamente, à esta figura feminina cabiam as rezas, as lágrimas, os lamentos e os cantos durante o cortejo fúnebre, atribuições variáveis temporal e espacialmente. Para Bayard (1996, p. 181), em geral, tais lamentações tem o sentido de obrigação social, cujas manifestações ruidosas podem se realizar logo após a morte, no velório, nas exéquias ou durante os dias de luto subsequente.

Especificamente, quanto às figurações neolíticas apresentadas por Aldrovandi, o esquema formal dessas estatuetas carpideiras apresenta os gestos padronizados que se tornaram recorrentes posteriormente nas ocorrências do prantear no mobiliário funerário. Em suas palavras:

O esquema formal dessas estatuetas apresenta os gestos padronizados que se tornaram recorrentes nos períodos subsequentes: uma ou as duas mãos elevadas, as palmas apoiadas na cabeça, as mãos arrepelando os cabelos ou batendo no peito. Algumas interpretações sugeriram que as estatuetas, com as representações tridimensionais da lamentação fúnebre, acompanhavam o morto e seus parentes durante o funeral, numa espécie de lamento perpétuo. (ALDROVANDI, 2006, p. 110)

No Período Geométrico (c. 900 a.C-700 a.C) as estatuetas não sofrem alterações significativas. De forma mais elaborada, já no Período Arcaico (c. 700 a.C-480 a.C), encontram-se figuras em posturas de lamentação, confeccionadas também em terracota e posicionadas em mesas de jogos ou em diversos tipos de vasos e vasilhas. No Período Clássico (480 a.C-323 a.C), alguns exemplares foram encontrados, mas a produção de estatuetas com fins funerários não chegou a ser uma prática corrente, assim como nos exemplares encontradas a presença feminina é predominante. Em geral, são cenas de *próthesis* (cerimônia de exposição do cadáver para os parentes e amigos) e de *ekphorá* (cortejo fúnebre).

Um exemplo de *ekphorá* é uma miniatura de Vari, no sul da Ática, datada de meados do século VII a.C (FIGURA 32). É uma das primeiras terracotas do período arcaico. A *ekphorá* em questão é composta por uma coleção de figuras sobre um veículo e um cavaleiro isolado, que acompanha o cortejo. O corpo do falecido jaz oculto sob um tecido sobre o carro fúnebre, uma plataforma apoiada em quatro rodas;

os cavalos que a teriam puxado não se encontram mais ali. À frente, resta uma figura prostrada, possivelmente o condutor do veículo da procissão. Sobre a plataforma, quatro figuras possivelmente femininas rodeiam o morto, os braços estão erguidos em um gesto desolado: são carpideiras. Deitada sobre a mortalha, há ainda uma figura pequena, talvez uma criança, também com os braços erguidos em sinal de sofrimento, com um pássaro pousado ao seu lado. Principalmente o posicionamento dos braços são alusivos à lamentação em si, que ocorre durante o cortejo fúnebre, traço recorrente deste tipo de representação fúnebre.

FIGURA 32 – Miniatura de *ekphorá* (séc. VII a. C.), terracota de autoria desconhecida, National Archaeological Museum of Athens. FONTE: Acervo Online.



Além das terracotas, os vasos majoritariamente cerâmicos são extremamente frequentes no mobiliário mortuário, sendo utilizados como urnas cinerárias, para conter oferendas e até mesmo como marcos sinalizadores de túmulos, desde o Período Geométrico. São os principais suportes para a imagética funerária, tanto de *próthesis* quanto de *ekphorá*. Faz-se pertinente destacar que para a compreensão das práticas funerárias gregas o entendimento destes dois tipos de cenas é fundamental. Remontam à Idade do Bronze e se fazem comumente presentes nos vasos, sobretudo a partir do século VIII a.C., invariavelmente acompanhadas da lamentação – “são as representações em que a práxis funerária grega permaneceu explicitamente retratada.” (ALDROVANDI, 2006, p. 114)

Ainda que a representação das mulheres seja mais frequente quando associada às funções funerárias, com efeito, também podem ser encontrados exemplares de homens pranteadores ou lamentadores na arte grega, sobretudo nas composições cênicas de *próthesis*, cerimônia na qual o lamento perante o corpo morto é um elemento de grande relevância. É o caso do detalhe cênico encontrado em uma Ânfora *Dipylon*⁴⁶ do Período Geométrico (FIGURA 33), a qual representa o momento da exposição de um cadáver de gênero indefinido, sendo lamentado por um grupo constituído possivelmente tanto de homens quanto de mulheres.

FIGURA 33 – Ânfora *Dipylon* (séc. VIII a. C), cerâmica de autoria desconhecida, National Archaeological Museum of Athens. FONTE: Acervo Online.



⁴⁶ De acordo com Souza (2005, p. 53), *Dipylon* é o nome formal de um dos ceramistas gregos ativos em meados do século VIII a. C, bem como a denominação dada aos vasos associados à sua oficina, destinados aos enterramentos do mesmo período. Estes vasos estavam situados próximos ao portão Dipylon, na área do Cemitério do Cerâmico e nas Ruas Pireus e Kriezis, tendo sido identificados também ao norte e sul do Eridanos. Muitos desses vasos – crateras e ânforas; apresentam representações de *próthesis* e *ekphorá* e desempenhavam a função de marcadores de túmulos, muitos apresentando dimensões humanas.

Segundo informações providas pelo Centro de Pesquisa de Arte Clássica da Universidade de Oxford, está ânfora, de tamanho grande, possui fina moldagem e pintura, sugerindo ser fruto de uma encomenda especial para o funeral de um ateniense rico, talvez de uma mulher. As figuras da imagem desta *próthesis* apesentam estilização elegante, produzidas com cuidadosos padrões, que parecem ser um refinamento desenvolvido a partir de formas anteriormente mais arredondadas e que na imagem em questão são mais longilíneas. Os braços levantados dos personagens prosseguem o triângulo isósceles do torso.

O grau de esquematização da composição das cenas geométricas não permite identificar o gênero do morto. Todavia, os indivíduos em lamentação, por outro lado, eram concebidos com elementos distintivos, passíveis de identificação, portanto. Podem ser observados nestas composições cênicas duas tipologias de lamentadores – àqueles que erguem as duas mãos à cabeça e àqueles que erguem somente uma. O primeiro grupo corresponderia às mulheres, cujo gesto tradicional de lamentação remonta à Idade do Bronze e é recorrente até o Período Helênico (321 a.C.-31 a.C.) – os dois braços elevados acima da cabeça. Por sua vez, os homens se encontram inseridos no segundo grupo – este gestual é considerado representativo do pesar masculino. Nesta *próthesis*, o corpo morto ocupa posição central, cerimonialmente exposto aos familiares e amigos. Vários personagens se encontram ao seu redor, poucos masculinos e muitos femininos, de acordo com o posicionamento dos braços.

Não há nestas cenas grande preocupação com os referenciais espaciais ou temporais, ou com o detalhamento dos personagens, em geral. Eram a representação coletiva da morte, e desta forma, mais do que celebrar os indivíduos, celebrava o próprio status aristocrático do ateniense.

Dessa forma, independentemente da problemática da distinção individual, coletiva ou heróica do morto representado nas cenas, estas eram imagens para serem lembradas, para tornar viva a *timé* (honra) e a fama daquele guerreiro (enquanto categoria social) que se encontrava enterrado sob a marca do vaso. Através da guerra, da riqueza, da linhagem familiar e principalmente da morte, que a areté (virtude) e o status social dos aristoi eram re-afirmados e vivificados pela imagem funerária. Esta, imortalizava a lembrança dos rituais funerários grandiosos, como diz Jean-Pierre Vernant. J. Whitley complementa indicando que a imagem funerária, portanto, era a representação coletiva da morte, própria da aristocracia ateniense. (SOUZA, 2005, p. 63)

Os traços são simplificados e o detalhamento é mínimo, características próprias dos vasos do Período Geométrico. Estas características também são encontradas nas representações de *ekphorá*, muito embora estas tenham sido menos frequentemente produzidas. Entrementes, ainda que sejam minimamente expressos nas cenas em questão, por exemplo, com a diferenciada posição dos braços dos personagens, os papéis de gênero eram organizados de forma bastante distintiva no universo grego, de forma que não apenas são verificados no que diz respeito às práticas funerárias, mas inclusive na composição dos espaços arquitetônicos. A arquitetura do domicílio grego, por exemplo, refletia materialmente a estruturação social dos gêneros através da divisão entre *andron* ou *andronitis* e *gunaikonitis*, isto é, espaços específicos, distintos, cada qual reservado às interações, respectivamente de homens e mulheres (NEVETT, 2001, p. 70-71).

Esta divisão pode ter apresentado variáveis regionais, sendo consideravelmente mais complexa do que a clara fronteira parece sugerir, todavia, o *andron*, espaço este, a princípio, masculino, certamente era aquele reservado para as interações sociais mais amplas, especialmente o entretenimento de convidados para os simpósios. Tal como ocorria com as competições esportivas e com o treino militar, os simpósios eram eventos masculinos por excelência, e arenas para a exposição do corpo nu e seminu. Essa delimitação dos espaços e das funções corporais parece ter sido decisiva para as representações de masculinidade desde a Antiguidade, influenciando tanto o sentido do uso da nudez, quanto do pranto.

Em particular, a arquitetura e a escultura fúnebres são privilegiadas como suporte para a figuração do pranto, ou seja, do personagem que pranteia, da Antiguidade à contemporaneidade, sem desconsiderar as figurações de gênero. Este capítulo observa o pranto especificamente masculino associado à morte, em três distintas sessões, divididas em conformidade com as obras nomeadas: Lenda Grega, de Nicola Rollo (1889-1970); Sons Celestiais, de Galileo Emendabili (1898-1974) e, por fim, Pranteador, de Antelo Del Debbio (1901-1971).

3.1 Como Orfeu e Eurídice: o pranto diante da finitude e da dor além da vida

O primeiro pranteador analisado faz parte do complexo tumular da Família Trevisoli, concebido em 1920 pelo escultor Nicola Rollo (1889-1970) e instalado no

Cemitério da Consolação. Infelizmente não foram obtidas informações precisas sobre os sepultados ou as razões do motivo escolhido. A obra é denominada Lenda Grega, o que se deve ao fato de representar um excerto da narrativa mitológica de Orfeu e Eurídice (FIGURA 34).

FIGURA 34 – Lenda Grega (1920), escultura em bronze de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Segundo a narrativa mitológica, a ninfa Eurídice, amada de Orfeu, morreu após ser surpreendida por uma serpente. Tomado pela dor, Orfeu desceu até o Hades em busca da amada. Capaz de comover todas as criaturas com a beleza de sua música, ele encantou até mesmo os deuses do submundo, Hades e Perséfone, que lhe permitiram retornar ao mundo dos vivos com a esposa. Havia, contudo, a condição de que o herói não olhasse para Eurídice antes que estivessem de volta sob o sol. Quase ao fim da trajetória, Orfeu espreita por sobre o ombro, para averiguar se Eurídice o seguia. Deste modo, não cumpriu a condição e, ao olhar para trás, vê a sombra da amada ser arrastada novamente ao mundo dos mortos.

No túmulo encontra-se o corpo de Eurídice sendo pranteado pelo amado; a obra parece retratar a morte desta, após o assalto da serpente. No nível superior do túmulo (FIGURA 35) encontra-se o corpo jacente da ninfa, representado vestindo uma túnica translúcida, a qual evidencia seus contornos femininos e também a macilência da finitude. Ainda neste nível, um cortejo de anjos estilizados foi adicionado por Rollo. Na parte inferior, Orfeu é apresentado curvado sobre o próprio joelho, totalmente nu, em um momento de expressiva dor e lamento pela morte da esposa. Ao alcance de suas mãos, vê-se a sua lira, com a qual encantava animais e plantas, talvez numa vã tentativa de trazer Eurídice de volta à vida. Por fim, completa a composição mitológica dois pares de górgonas, entalhados no próprio granito da base tumular, um em cada lateral do conjunto.

FIGURA 35 – Detalhes de Eurídice e o Cortejo Angelical em Lenda Grega. FONTE: acervo da autora, 2014.



Conforme Ribeiro (1999, p. 888) ressalta, o projeto arquitetônico é composto a partir de numerosos blocos de granito rosa, posicionados horizontalmente e formando degraus que conduzem ao corpo principal, onde se encontram as esculturas em bronze. A disposição dos volumes como um todo transmite grandiosidade. Esta geometrização das formas, aliada à estilização do túmulo, dos anjos em cortejo e das górgonas, remete aos pressupostos do *art déco*. Isso se deve à maior incidência do cubismo e do futurismo sobre as artes decorativas e as formas arquitetônicas (DUCHER, 2001, p. 210).

Quanto à temática mitológica da obra, observa-se que este é um elemento advindo do mundo clássico e frequentemente revisitado na história da arte, recorrente na arte de matriz europeia, em diferentes conjunturas, dentre as quais o Renascimento, o Neoclassicismo, o Romantismo e mesmo na contemporaneidade. Dentre os artistas que elaboraram releituras mitológicas nos últimos séculos, destacamos o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917), o qual inclusive projetou uma versão própria do mito de Orfeu e Eurídice (FIGURA 36).

FIGURA 36 – Orfeu e Eurídice (1893), escultura em mármore de Auguste Rodin, The Metropolitan Museum of Art. FONTE: Acervo Online.



Originalmente pensada para a obra maior Porta do Inferno (1880-1917), a escultura Orfeu e Eurídice provavelmente foi modelada antes de 1887, ainda que tenha sido efetivamente esculpida por Rodin somente em 1893, adquirida pelo estadunidense Charles Tyson Yerkes (1837-1905) no mesmo ano. Esta representação do casal mítico não foi incluída na versão final da obra Porta do Inferno, muito embora o corpo de Eurídice seja reconhecível como o de uma das figuras angustiadas na referida obra, posicionada à esquerda do Pensador. Segundo Vincent (1981, p. 12), aqui Rodin infunde na figura do poeta toda a tristeza e incerteza do

evento traumático, sentimentos que são evidenciados no caimento de seus ombros, enquanto cegamente conduz sua amada, ainda mancando, através das sombrias trevas do submundo. É uma obra que personifica a angústia do amor perdido, reforçada pela maneira como as figuras parecem emergir do bloco de mármore.

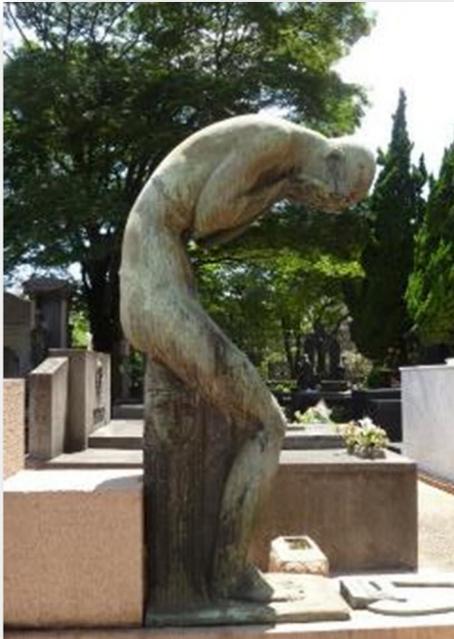
Tal como o Orfeu de Nicola Rollo, do túmulo da Família Trevisioli, o herói de Rodin cobre os olhos com uma das mãos, enquanto conduz Eurídice, buscando expressar o conceito da obra, para além das formas humanas em si. Influenciado pelo impressionismo e pelo simbolismo francês, Rodin se propunha trazer à superfície de suas obras o conteúdo emocional dos temas. No caso de Orfeu e Eurídice, observa-se o tensionamento das poses, o que permite o vislumbre dos sentimentos de amor e angústia do casal. Para Zanini (1971, p. 30), através de uma linguagem complexa, as obras de Rodin buscam atingir a verdade humana e representar a ilusão da vida, a qual se obtém na escultura pela modelagem adequada e pela expressão do movimento, este último componente essencial em sua estética.

A subsistência das formas mitológicas é um elemento próprio do *art déco*, o qual é também uma das características recorrentes na obra de Nicola Rollo, encontrado na obra O progresso (c. 1924)⁴⁷, parte do complexo escultórico instalado no Palácio das Indústrias, em São Paulo, assim como em O Pranto de Euterpe (1926), obra compositiva do jazigo do Maestro Luigi Chiafarelli (1956-1923) (FIGURA 37, lado esquerdo). Em contraste com a base de granito rosa do túmulo, ergue-se a figura de bronze de Euterpe, musa grega da Música, sentada sobre um banco alto, decorado com máscaras teatrais, também inspirado pelo *art déco*.

A estilização muscular da figura permanece: posicionada diante da “lira muda” a seus pés, com o rosto oculto pelas mãos e dobrada em pose de intensa tristeza, Euterpe lamenta a partida do sepultado, cuja música não será mais ouvida. O sentimento de fragilidade expresso pela escultura é ressaltado pelo estado de exposição do corpo nu, o que seria retomado em um terceiro túmulo do escultor, concebido em homenagem à Luiz Isola (1865-1927) (FIGURA 37, lado direito), instalado também no Cemitério da Consolação em 1927.

⁴⁷ O grupo escultórico O Progresso foi elaborado por Nicola Rollo no início da década de 1920, para decorar a fachada do Palácio das Indústrias, depois de sua proposta para o Monumento à Independência ter sido rejeitada, em 1919 (CAPPELLANO, 2005, s/p.). Dentre os temas do grupo, destaca-se a figura de uma quimera, ser mitológico representado por Rollo sobre um mastro.

FIGURA 37 – O Pranto de Euterpe (1926), escultura em bronze; túmulo em homenagem à Luiz Isola (1927), escultura em granito; de Nicola Rollo, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Sem resquícios da musculatura de Orfeu, a figura composta para o túmulo de Luiz Isola é profundamente esquelética e expressionista. Em que pesem as particularidades entre os túmulos, a nudez é o elo que une as três obras do escultor, sempre atestando a fragilidade humana diante da finitude. A dor que permanece diante da morte é ressaltada pela exposição corporal, estilizada à maneira do *art déco* e devedora das vanguardas europeias, que parecem ter influenciado sua trajetória artística, da Itália para o Brasil. O escultor italiano Nicola Rollo emigrou para o Brasil ainda na juventude, depois de ter estudado escultura com Ângelo Zanelli (1879-1942) e Arturo Dazzi (1881-1966), na Academia de Belas Artes de Roma (COMUNALE, 2015, p. 159).

Estabelecendo-se com a família em São Paulo, esteve comumente em contato direto com o mundo das artes. Em 1917, foi incumbido por Ramos de Azevedo (1851-1928) de construir a maquete do Monumento à Independência. No mesmo ano, iniciou o trabalho de estatuária para o Palácio das Indústrias. Em 1920, mesmo ano da construção tumulária em análise – Lenda Grega, Rollo começou a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios, onde permaneceu até 1934. Alfredo Oliani (1906-1988), Rafael

Galvez (1907-1998) e Nicolina Vaz de Assis (1874-1941) foram discípulos do artista, cuja obra apresenta alguns dos elementos que seriam marcantes no modernismo brasileiro, conforme podem ser entrevistados na Lenda Grega. Nesta obra, Orfeu é representado com sua musculatura evidente e tensionada, salientada pela nudez completa (FIGURA 38).

FIGURA 38 – Detalhes do Pranteio de Orfeu em Lenda Grega. FONTE: acervo da autora, 2014.



A pose de pranteio do personagem, a cabeça debruçada, o rosto oculto e a prostração são fatores que favorecem o retesamento dos membros e, por conseguinte, comunicam a angústia do evento da perda de Eurídice, sua amada. As mãos alcançam a lira, instrumento tão caro ao herói, mas que neste momento de lamento e desespero repousa abandonada ao silêncio. Genuflexo, Orfeu não parece disposto à melopeia. A composição como um todo transmite o desalento de Orfeu diante da finitude precoce de sua esposa, representado em uma espécie de letargia emocional, muito embora a sua compleição física seja atlética, jovem e viril, no auge de sua forma física.

Um termo mais específico para denominarmos as imagens desoladas que encontramos junto aos túmulos, até aqui referidas como pranteadores, é a expressão francesa *pleurant*. Esta expressão, que significa àquele “que chora”, é utilizada de forma alegórica para designar as figuras chorosas utilizadas como ornamento

funerário, em construções monumentais de homenagem aos mortos ou mesmo em túmulos individuais. Os *pleurants* fazem parte de inúmeros conjuntos escultóricos do gênero, assumindo a forma de homens, mulheres e figuras angelicais, vestidos ou despidos, muitas vezes desempenhando a função de homenagear grandes personagens, como reis, príncipes ou realizadores de grandes obras.

Sociedades ligadas à tradição judaico-cristã⁴⁸ em diferentes períodos parecem reproduzir, de variadas formas, a imagem do pranteador, em geral associada à representação dos papéis sociais de homens e mulheres em ritos fúnebres e espaços de sepultamento em geral. Portanto, a reprodução do prantear vai além do aspecto religioso, e engloba outras esferas da vida humana, assim como ocorria com as representações do lamento e do cortejo fúnebre na Grécia Antiga; oferecem lampejos e transpõe o horizonte do passado. “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes.” (DIDI-HUBERMAN, 2011C, p. 86-87)

O uso do *pleurant* como homenagem póstuma se perpetua na arte funerária dos cemitérios modernos, inclusive brasileiros. A presença destes personagens nos túmulos pode ser interpretada, conforme Carvalho (2009, p. 107), como uma continuidade da pompa fúnebre, ao perenizar o lamento junto ao túmulo. Talvez um *pleurant* se coloque como um marcador do vazio, marcador da finitude.

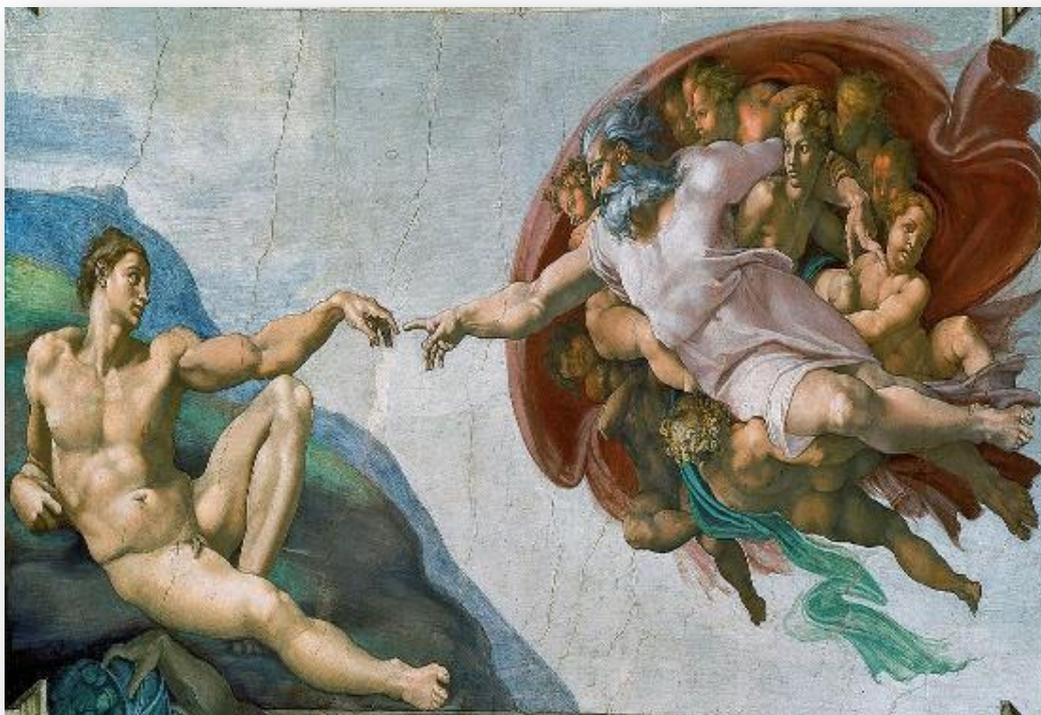
Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume – um volume, um corpo já – que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo, a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35)

⁴⁸ É um princípio fundamental da caridade judaica a honra e o respeito com relação ao corpo morto. A *Mishná* estipula que após o enterro a primeira refeição dos enlutados ou daqueles que pranteiam não deve ser de sua própria comida, mas sim provida e preparada por vizinhos, amigos ou parentes. Denominada *Seudat Havraá* (refeição do restabelecimento), consiste de pão e ovos duros (antigamente lentilhas). “O ovo, que é um símbolo de luto e de condolências, em sua redondez simboliza a natureza contínua da vida e também sugere, talvez, que renovação e alegria podem surgir depois do desespero.” (FRIDLIN, 2006, p. 73) Caso outros não tenham providenciado aos enlutados esta refeição, que se destina exclusivamente aos mesmos, eles podem comer da sua própria comida. Os enlutados são considerados impuros na tradição judaica, assim como a sua comida. Encontram-se referências à “comida costumeira dos pranteadores” nos registros bíblicos, o chamado “pão dos pranteadores, que torna impuro quem o come” (Ezequiel 24:17 e Oséas 9:4). Verifica-se que há uma percepção diferenciada do indivíduo que pranteia em relação aos demais, é alguém a ser curado.

Um *pleurant* seria, portanto, este volume imagético que mostra a perda de um corpo, mostra a morte e o vazio que resta em seu lugar. Mas o que mais mostraria? Que horizonte esta imagem transpõe? Depreende-se que os *pleurant* fazem-se presentes nas tumbas cristãs desde o período medieval, figuradas em forma de relevos nas laterais dos monumentos ou como esculturas independentes, sempre em desolação ou lamento – nas palavras de Didi-Huberman, “um operador temporal de sobrevivências”. Mas este operador, o *pleurant*, opera mais que a sobrevivência do morto então sepultado – é capaz de oferecer lampejos do próprio tempo. Que lampejos o Orfeu de Rollo oferece?

Na estruturação corpórea engendrada por Rollo são preservadas algumas similitudes com arranjos anatômicos compostos por Michelangelo Buonarroti (1475-1564), por exemplo, em A Criação de Adão (c.1511-1512) (FIGURA 39), afresco componente do teto da Capela Sistina.

FIGURA 39 – A Criação de Adão (c.1511-1512), afresco de Michelangelo Buonarroti, Capela Sistina. FONTE: TARTUFERI, 2014, p. 55.



Adão é concebido por Michelangelo não do barro, como conta a narrativa bíblica. Antes, o primeiro homem é inspirado pelo dedo divino, criado à imagem e semelhança de Deus, numa perspectiva claramente renascentista e antropocêntrica. Estudioso de anatomia humana, ao narrar o primeiro capítulo do drama escatológico cristão – a criação do homem, o renascentista expressa em sua obra a semelhança do humano e do divino. No afresco A Criação de Adão, homem e Deus se encontram no mesmo plano e o tamanho das representações é equivalente, valorizando-se em suma a figura humana: o corpo humano é exaltado como a mais perfeita das criações. A harmonia entre humano e divino se constrói a partir de um delicado jogo de cores e suaves contrastes. A pintura do braço direito de Deus e do esquerdo de Adão atesta essa harmonia – possuem praticamente a mesma dimensão e posicionamento.

Michelangelo destaca a musculatura do homem, retratado nu e no apogeu de sua juventude, enquanto Deus é apresentado vestido como uma túnica e envelhecido, acompanhado por criaturas celestiais que parecem O amparar. A figura de Adão está relaxada e estática, parcialmente apoiada sob o braço direito. Enquanto isso Deus e os anjos parecem ir ao encontro do homem para lhe infundir vida. Na narrativa bíblica afirma-se que Deus modelou o homem a partir do barro e lhe insuflou o sopro da vida. Michelangelo não apresenta a vivificação da nova criatura a partir de um sopro literal, mas do quase contato com o divino. A proximidade de Deus com o corpo humano é o que concede vida à criação.

Ao representar a vivificação do homem nestes termos, Michelangelo constrói uma narrativa humanista e antropocêntrica. Ainda que a sua iconografia não desafie propriamente a narrativa bíblica, constrói-se em termos que reabilitam a centralidade do humano, enquanto ser de racionalidade e criatividade próprias. Caracteriza ainda o retorno aos cânones clássicos, em conformidade com a filosofia e o pensamento renascentista. A nudez de Adão é aqui sinal da sua humanidade, do seu lugar enquanto criatura perfeita, portanto, a nudez é reveladora de sua força e potencial, tal qual se salienta na composição do herói por Nicola Rollo. Ao mesmo tempo prostrado pela finitude da morte, Orfeu se preserva forte e másculo em sua compleição corporal.

Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como o sedutor, em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça. Mas no final, fracassa em trazer sua bem-amada dos infernos, e seus próprios despojos, despedaçados, são espalhados num rio.

Talvez seja o símbolo do lutador que só é capaz de fazer o mal adormecer, sem conseguir destruí-lo, e que morre vítima dessa incapacidade de superar sua própria insuficiência. Num plano superior, representaria a busca de um ideal, ao qual se sacrifica apenas com palavras, e não com atos reais. Esse ideal transcendente nunca é atingido por aquele que não renunciou radical e efetivamente à sua própria vaidade e à multiplicidade de seus desejos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 662)

Apesar de ser um herói, um sedutor, fazendo uso da expressão de Chevalier e Gheerbrant, Orfeu não é capaz de subjugar a morte. A perda da amada expõe a fragilidade de sua própria existência, porque não é capaz de destruir o mal, mas apenas adormecê-lo. Fisicamente Orfeu é o símbolo do lutador, porém emocionalmente é atingido pela impotência diante do desconhecido. A solução estética exposta por Rollo na constituição do personagem revisita certos parâmetros da arte clássica, especialmente àqueles que se referem à representação da figura heroica, do personagem enquanto lutador. O mundo grego articulava-se em torno da expectativa de formação do homem ideal, por conseguinte, da formação social perfeita. Esta pretensão se reflete na concepção de *areté*⁴⁹, enquanto excelência virtuosa. Segundo Blackburn (2010, p. 19-20), a virtude é intrínseca à realização de uma função que lhe é própria, este é seu *telos* ou finalidade; em outras palavras, trata-se do meio que permite ao homem viver bem e atingir a perfeição.

Esta concepção da “excelência” na Grécia se reflete na História da Arte. Na escultura, sobretudo, vê-se a busca pela perfeição das formas. Policleto (ativo entre c. 460 a.C. e 420-410 a.C.) estabeleceu regras para a arte, em especial para a escultura, com a finalidade de criar uma representação perfeita e harmoniosa da figura humana. Seu tratado teórico intitulado *Cânone* reuniu o sistema de proporções anatômicas então postulado pelo artista, as quais foram corporificadas em seu trabalho escultórico *Doríforo*. Esta obra se inscreveu no domínio artístico enquanto modelo de beleza masculina, servindo como parâmetro por muitos séculos.

Da obra *Cânone* restam apenas referências feitas por outros estudiosos do período clássico, dentre eles o filósofo romano Cláudio Galeno (129-199). O princípio fundamental da obra de Policleto era sobrepôr à simples simetria das formas

⁴⁹ Vocábulo grego *ἀρετή*, expressa o conceito de excelência, de adaptação perfeita, virtude. Relacionado à noção de cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina, coincide com a realização da essência do ser, estendendo-se a todos os seres vivos (BLACKBURN, 2010, p. 405-406).

(conforme a arte escultórica era compreendida até então) uma relação harmônica entre fragmentos individuais do corpo. Para Tobin (1975, p. 308), Policleto escolheu uma parte específica do corpo humano, qual seja a falange distal do dedo mínimo, como base para uma complexa série de relações de valores quantificáveis para a compreensão da anatomia, a partir dos princípios da matemática pitagórica. Deste modo, o artista foi capaz de equilibrar as leis da natureza às exigências da arte.

O sistema de proporção aperfeiçoado no Doríforo foi construído sobre os mais básicos elementos da geometria pitagórica, e dentro da tradição matemática grega. O Cânone de Policleto pode representar a primeira instância na escultura grega de uma tentativa exitosa por um artista de criar um raro e fugaz equilíbrio entre as leis da natureza e as demandas de sua arte: “*artem ipsam fecisse artis opere...*” (TOBIN, 1975, p. 321) (tradução da autora)⁵⁰

A expressão latina *artem ipsam fecisse artis opere* é parte de uma citação maior advinda dos escritos do naturalista romano Plínio (23-79), quando este se refere ao Cânone. O escritor teria afirmado ser Policleto o único a criar uma obra de arte que criou uma arte por si, segundo esclarece Cancik (2012, p. 134). Dito de outra forma, Policleto foi capaz de renovar as convenções da arte grega e, por essa razão, criou uma nova arte. Em conformidade com as referências antigas ao Cânone, juntamente com o tratado escrito, Policleto teria esculpido a obra Doríforo (c. 440 a.C.), como ilustração e/ou corporificação de sua teoria – através da qual é possível perceber especificamente os parâmetros da “nova arte”. Assim como o texto, a escultura original não sobreviveu. Entretanto, várias cópias da obra podem ser vistas ainda hoje, incluindo àquela sobre a guarda do Museo Archeologico Nazionale di Napoli (FIGURA 40), considerada a reprodução mais fiel ainda existente do original do século V. a.C.

Alinhado à vanguarda de seu tempo e a artistas como Fídias (c. 480 a.C.-c. 430 a.C.) e Míron (ativo entre c. 480 a.C. e 440 a.C.), se não introduz, Policleto é sem dúvida responsável por consolidar o uso das representações de movimento na escultura, o que faz ao inserir o uso da técnica do *contrapposto*, entrevista não somente em Doríforo, mas também em outras obras do escultor. Este recurso, o qual

⁵⁰ No original: The system of proportion perfected in the Doryphoros was built upon the most basic elements of Pythagorean geometry, and within the Greek mathematical tradition. The Canon of Polykleitos may represent the first known instance in Greek sculpture of an artist's successful attempt to create a rare and elusive balance between the laws of nature and the demands of his craft: “*artem ipsam fecisse artis opere...*”. (TOBIN, 1975, p. 321)

tensiona a delicada relação entre repouso e movimento na escultura, rapidamente se converteu em um traço típico da estatuária clássica, após o emprego constante por Policleto e seus sucessores. A pose sugere o movimento eminente da figura humana, associado à uma plástica comum que evidencia a musculatura das figuras humanas, tal como ocorre na representação de Orfeu, concebida por Rollo.

FIGURA 40 – Cópia de Doríforo (séc. II a. C.), escultura em mármore de Policleto, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. FONTE: Acervo Online.

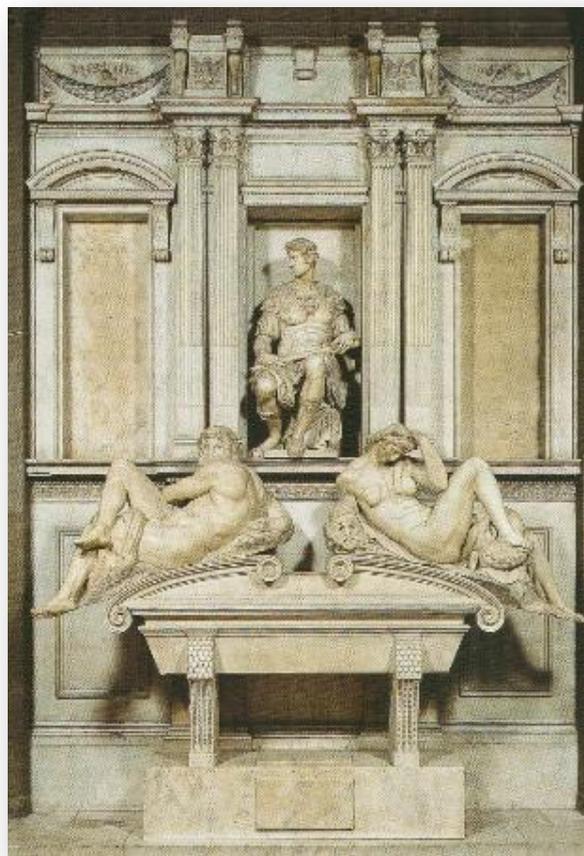


Ao observar a escultura de Michelangelo, as similitudes com a obra de Rollo são ainda mais evidentes. Dentre as figuras que o artista produziu para o grupo escultórico das tumbas da Capela Médici, em Florença, na Itália, no século XVI, encontram-se as estátuas dos sepultados da família nobiliárquica Médici, cada qual acompanhada por um par de figuras nuas, alegorias do Dia e da Noite em um túmulo, e da Aurora e do Crepúsculo no outro.

Na tumba de Juliano de Médici (1479-1516) (1525-1530) (FIGURA 41), a estátua feminina representa a Noite. Seus atributos são uma tiara com uma lua

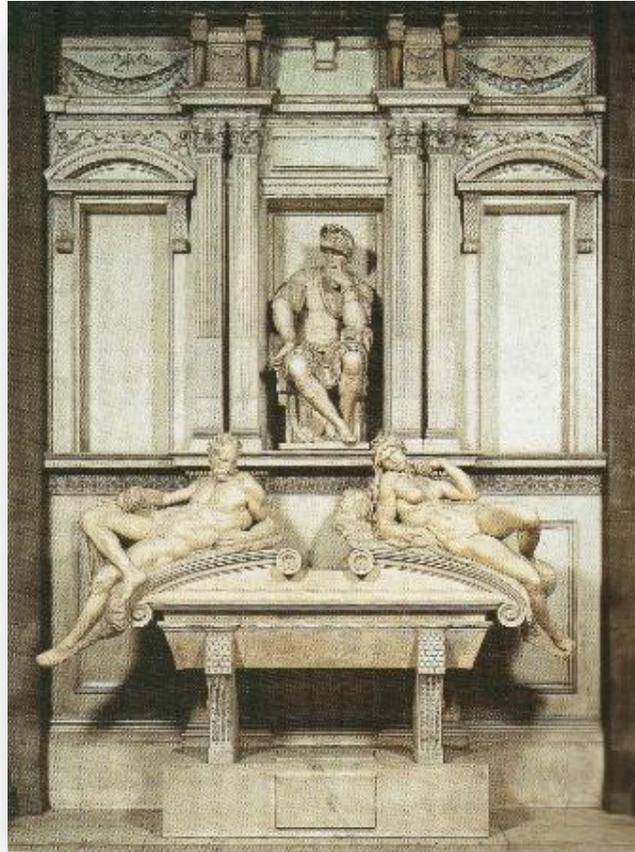
crescente e uma estrela, uma coruja, um feixe de papoulas e uma máscara grotesca. A própria superfície altamente polida dessa estátua parece ter sido pensada como uma referência à “fria claridade lunar”, enquanto o Dia, à sua direita, tem como único atributo uma certa textura mais inacabada e grosseira, em relação à primeira, uma tentativa do artista de capturar a luz cálida do sol (PAOLUCCI, 2010, p. 86). Esse detalhe pode ser observado sobretudo no rosto e nos pés da figura.

FIGURA 41 – Tumba de Juliano de Médici, escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Capela Médici, Basilica de São Lourenço. Fonte: CRISPINO, 2010, p. 104.



Na segunda tumba, a de Lourenço de Médici (1492-1519) (1531-1533) (FIGURA 42), a imagem masculina representa o Crepúsculo, sua face é cabisbaixa e desprovida de polimento, como se estivesse a ponto de adormecer. A alegoria feminina à sua direita, a Aurora, se espreguiça, como se despertasse do sono. Ela expressa certa languidez e maior feminilidade, se comparada à outra alegoria feminina, a Noite.

FIGURA 42 – Tumba de Lourenço de Médici, escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Capela Médici, Basílica de São Lourenço. Fonte: CRISPINO, 2010, p. 105.



Dois pontos em comum podem ser observados nas quatro alegorias. Primeiro: os corpos pesadamente reclinados expressam pesar, apesar do comedimento nos traços faciais, e aludem reflexivamente à relação entre a passagem da vida para a morte e as horas do dia. O segundo ponto é a valorização da anatomia masculina. Mesmo as alegorias da Noite e da Aurora, são esculpidas por Michelangelo de forma realista e masculinizada. Os quatro personagens se encontram reclinados sobre um sarcófago, parcialmente de costas um para o outro. Apesar da posição relaxada dos mesmos, os contornos musculares, delicadamente polidos, evidenciam sua fortaleza.

Mesmo para as representações dos nobres sepultados o escultor recorre à seminudez e à valorização anatômica, destacando sobretudo a musculatura torácica dos personagens. Não obstante as alegorias michelangelescas das tumbas da família Médici, tal como o Orfeu de Rollo, posicionarem-se em repouso; suas formas

corpóreas realistas, com a musculatura evidenciada e os membros retesados, sugere movimento latente e fortaleza. Ambos os artistas fazem uso das alegorias e do conteúdo mitológico a fim de refletir sobre a finitude e a transitoriedade humana. Constrói-se um paradoxo: a força física e a masculinidade dos personagens não é suficiente para subjugar a morte e perecibilidade humana.

3.2 Estilização da dor: o retorno ao clássico para a dramatização do pranto

A expressão do conceito da obra por meio da plástica escultórica é algo que também se visualiza nas obras de Galileo Emendabili (1898-1974), como é o caso do pranteador esculpido para o túmulo da Família Borin Refinetti Rappa, parte do conjunto artístico denominado Sons Celestiais (1925), do Cemitério da Consolação (FIGURA 43).

FIGURA 43 – Sons Celestiais (1925), escultura em bronze de Galileo Emendabili, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Com base de granito marrom bruto, o túmulo apresenta formas geométricas bem definidas, as quais dão sustentação ao todo escultórico. A parte superior é elaborada com blocos de granito preto, organizados simetricamente e que funcionam como pedestais para a exibição das esculturas. Completa a composição uma placa de granito estilizada ao fundo, posicionada como uma cabeceira, colaborando para o isolamento das figuras, preservando-as das interferências externas. A geometrização das formas e a estilização da cabeceira são elementos próprios do *art déco*. Duas figuras femininas estão dispostas ao fundo da composição (FIGURA 44).

FIGURA 44 – Detalhe de Sons Celestiais. FONTE: acervo da autora, 2014.



Posicionadas quase identicamente, ambas tocam liras e trajam vestes longas. Segundo Ribeiro (1999, p. 462), o rico planejamento e as linhas das estátuas transmitem a sensação de movimento e leveza. Ambas as figuras têm a cabeça levemente reclinada, voltando-se à figura do *pleurant*, centralizado e posicionado em um nível inferior. O caimento das vestes das mulheres, dando a impressão de uma delicada cascata, contribui para a expressividade da obra. Nas palavras de Zimmermann:

O túmulo da família Borin, denominado de Sons Celestiais, apresenta duas musas quase idênticas, com seus atributos específicos – as líras – talvez uma possível correlação com a vida do morto. Emendabili, nessas figuras, apesar das longas túnicas e do tratamento meticuloso dedicado às dobras do planejamento, que realçam as partes dos corpos femininos, optou por uma iconografia “atualizada”, devido a ausência da tradicional coroa de flores ou mesmo de louros. (ZIMMERMANN, 2000, p. 158)

Para a autora é uma obra tradicional, mas que se vale da estilização, sendo um dos primeiros trabalhos fúnebres emendabilianos que se têm conhecimento. Tal como a *Pietà* composta pelo artista para o túmulo da Família Ferreira, o pranteador é esquálido, macilento e tem a estrutura óssea evidenciada pela magreza (FIGURA 45).

FIGURA 45 – Detalhe do pranteador de Sons Celestiais. FONTE: acervo da autora, 2014.

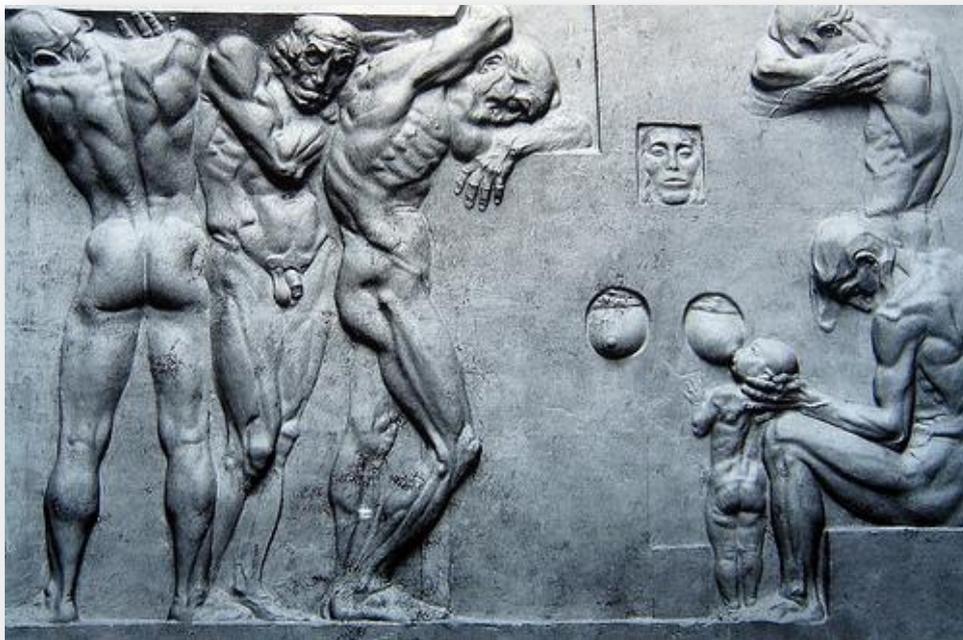


Centralizado entre as duas figuras femininas, expressa a dor e a angústia diante da finitude, por meio de uma plástica original e cuidadosa, característica da arte emendabiliana. A escultura, em bronze, é de grande expressividade. O homem está sentado sobre a perna direita, curvado sobre si mesmo, com o rosto apoiado sobre o joelho esquerdo. O braço direito apoia-se na base, enquanto o esquerdo abraça o

próprio peito. O conceito expresso pelas formas corporais da figura masculina é o de desalento, de resignação ou mudo desespero diante da finitude. A nudez contribui para esta construção, à medida em que expõe cruamente os contornos corporais, da mesma forma que o Cristo de sua *Pietà*: a anatomia é frágil e o torso descarnado.

A cabeça fortemente curvada, o braço que aperta o próprio peito, as costelas expostas e a musculatura retesada são elementos que constroem a expressividade do pranteador da obra *Sons Celestiais*. Este tratamento da superfície é um dos aspectos da estética de Emendabili, tal como expresso no capítulo anterior, quando da análise de sua *Pietà*. A forma de efeito é mais relevante que a forma do objeto em si, e é através desta que o sentido da obra é acessado. A figura é gestualmente contida e exprime a influência advinda de outros artistas, como o croata Ivan Mestrovic (1883-1962). Ao observar, por exemplo, *A Construção de Skadar* (1906) (FIGURA 46), de autoria do referido escultor, destacam-se a nudez, a caracterização esquelética e a contenção dos pranteadores.

FIGURA 46 – A Construção de Skadar (1906), relevo em bronze de Ivan Mestrovic, localização desconhecida. FONTE: HOSAFLOOK, 2012, p. 260.



O tema abordado no relevo por Mestrovic é a lenda sobre a construção do castelo albanês de Rozafa. Segundo a lenda, três irmãos que buscavam erigir uma

fortaleza consultaram um sábio, o qual disse que os muros só permaneceriam estáveis se a esposa de um deles fosse sacrificada, sendo sepultada entre as pedras da construção. A esposa escolhida, Rozafa, pediu que deixassem seu seio exposto enquanto a cercavam com pedras, para que pudesse amamentar seu filho (BARLETI, 2012, p. 261). A composição do escultor croata apresenta a cena do sepultamento. Rozafa, com o rosto e os seios estão expostos, amamenta o filho, que é auxiliado por um homem. Outros quatro homens lamentam, apoiados contra o muro. Contorcidos, esqueléticos e melancólicos, são representados com as cabeças reclinadas, músculos contraídos e costelas aparentes, o que ressalta a atmosfera de luto e arrependimento associada à infeliz necessidade do sacrifício.

Conforme pontua Chiarelli, a obra de Mestrovic se coloca como um modelo para Emendabili, sobretudo o gosto pela monumentalidade e o frêmito de vida que parece prestes a expandir-se dos personagens, na obra de ambos os escultores.

Além dessas características, é preciso salientar que Emendabili quando representa o movimento – mesmo contendo-o em planos ideais determinados (como propunha Hildebrand) –, saberá preservar as características nervosas e tensas, tão frequentes na obra escultórica de Mestrovic. (CHIARELLI, 1997, p. 80)

Sobre as preferências e orientações escultóricas, Zimmermann (2000, p. 46) observa que a produção emendabiliana se orienta através de dois eixos fundamentais: a derivação clássica e a vocação à monumentalidade, conforme já pontuado. Nesta perspectiva, faz-se pertinente salientar que o contato com o escultor Arturo Dazzi (1881-1966) concedeu empréstimos formais e estilísticos relevantes ao italiano Galileo Emendabili, assim como também à Victor Brecheret (1894-1955), conforme já assinalado. Com o mentor, Emendabili compartilha a gestualidade contida e a geometrização, em maior ou menor medida, associada ao realismo. Observa-se que tais elementos, advindo da tradição italiana, são experimentados pelo artista em solo tropical, mesclados à elementos do moderno/modernismo brasileiro. Com efeito, Zimmermann esclarece que uma parte significativa da produção cemiterial emendabiliana pode ser compreendida a partir da poética mediadora do “retorno à ordem”. Esta corrente, própria do *Novecento*, combina a tradição italiana com o moderno. Neste viés, *moderno* é associado ao naturalismo não-descritivo e sintético.

As obras de Emendabili, com destaque para Sons Celestiais, se propõem a apreender o natural, mas sem uma preocupação profunda com o verismo dos personagens. Este era um traço característico da plástica de Auguste Rodin (1840-1917). De seu acervo, destaca-se a obra O pensador (1903) (FIGURA 47).

FIGURA 47 – O pensador (1903), escultura em bronze de Auguste Rodin, Musée Rodin. FONTE: acervo da autora, 2015.



Originalmente projetado como componente da obra Porta do Inferno (1880-1917), O pensador, moldado por volta de 1880, ganhou uma versão em escala maior em 1903, vindo a público no ano seguinte. O objetivo inicial do escultor era o de representar Dante Alighieri (1265-1321) diante dos Portões do Espaço Sideral, refletindo sobre sua obra – A Divina Comédia (1304-1321). Neste viés, trata-se da personificação de um homem atormentado, diante de nove infernos e toda a sorte de punições, decidido a transcender o seu sofrimento por intermédio da poesia. A primeira versão, com efeito, era chamada por Rodin de O poeta. Mergulhado em pensamentos, ainda que não seja um *pleurant*, como o de Emendabili, encontra-se diante da mesma problemática: a transitoriedade humana. A obra combina certa

tensão, em virtude da introspecção do personagem, com força latente. O cuidado anatômico é inspirado por Michelangelo e agrega realismo e dramaticidade, elementos próprios da obra de Rodin, cuja exteriorização é resultado do processo criativo do escultor, que tenta conciliar as forças internas e externas da composição.

A superfície do corpo, a fronteira entre o que consideramos interno, particular, e o que reconhecemos como externo e público, é a sede do significado na escultura de Rodin. E é uma superfície que expressa igualmente os resultados das forças internas e externas. As forças internas que condicional a superfície da figura são, evidentemente, anatômicas, musculares. As forças que dão forma à figura a partir de seu exterior provêm do artista: o ato da manipulação, o artifício, seu processo de elaboração. (KRAUSS, 2010, p. 36)

Segundo Krauss (2010, p. 37), Rodin obriga o observador a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. Deste modo, o significado não precede a experiência, mas se constrói no processo empírico, como também para ocorrer com a poética emendabiliana. Partindo destas premissas, o resultado plástico composto por Emendabili é a dramaticidade de suas composições, alcançada através da contenção e da simplicidade. Com frequência, o artista “depura a forma a fim de afiná-la ao tema” (ZIMMERMANN, 2000, p. 175). Ainda que não seja essencialmente moderno, o artista confere modernidade à tradição.

Sua obra pode e deve ser entendida como talvez a mais completa e coerente realização do neoclassicismo escultórico deste século ocorrido no Brasil, uma obra que deve ser estudada para, ao mesmo tempo, despertar o público para as qualidades intrínsecas do trabalhos do artista e para – a partir de suas peculiaridades estéticas tão presentes – poder problematizar a maneira salutar a permanência de um ideário fundamentalmente classicizante no campo da escultura brasileira da primeira metade deste século. (CHIARELLI, 1997, p. 86)

O recurso ao clássico, não apenas em Emendabili, mas também em Rollo, coloca-se como caminho para a constituição do sentimento de luto. Lenda Grega e Sons Celestiais constroem a dramaticidade de seus personagens por intermédio de certo espírito classicizante. O pranto é apresentado de forma corporificada, por meio destes homens, que, desconsolados, traduzem sua angústia perante a morte reclinando suas frentes. Não obstante as diferenças de estilo e de composição destes artistas, corporificar o pranto por meio destas representações de masculinidade diz

respeito a compor um cenário moderno, mas que não abandona os rastros do passado. Como visto, a figuração do pranto remete à antiguidade, mas é o período medieval que passou a congrega a expressão da angústia da finitude e a monumentalidade das representações. Do final do medievo, destaca-se a obra escultórica de autoria do escultor franco-flamengo Claus Sluter (c. 1340-1405), denominada “Poço de Moisés” ou “Fonte de Moisés” (FIGURA 48)⁵¹.

FIGURA 48 – Detalhes do Poço ou Fonte de Moisés, em calcário, de Claus Sluter, Monastério de Champmol. FONTE: French American Museum Exchange (FRAME).



⁵¹ O escultor foi contratado por Philippe de Valois (1342-1404), duque de Borgonha, para colaborar com a decoração de um monastério cartuxo em Champmol, próximo a Dijon. Sluter não demorou a assumir a direção de toda a decoração escultórica do edifício religioso, a qual dedicou o resto de sua vida. Após produzir as imagens para a entrada da igreja, ocupou-se de esculpir uma fonte – o “Poço de Moisés”, originalmente base para um “Calvário”, que continha uma cruz de seis metros de altura, do qual preservaram-se somente fragmentos. Dentre estes fragmentos destaca-se o busto de Cristo, considerado obra prima do escultor, em virtude da intensidade da expressão de dor sem precedentes com a qual retratou o personagem, atualmente parte do acervo do Museu Arqueológico de Dijon. Mariano (2011, p. 222-223) esclarece que provavelmente ao final do século XVIII a parte superior do conjunto, que incluía o Cristo crucificado, a Virgem, São João e Maria Madalena, foi destruída por revolucionários iconoclastas. Atualmente, no local, resta do conjunto apenas a base, o “Poço de Moisés”.

A obra é composta por uma pilastra hexagonal ornamentada com seis profetas – Moisés, Davi, Jeremias, Zacarias, Daniel e Isaías. Esculpidos em tamanho natural, são os que prenunciaram a morte de Cristo, apresentados aqui portando os rolos que contêm o texto, em latim, de suas respectivas predições. Este conjunto escultórico de caráter fortemente narrativo ainda apresenta seis anjos, que também adornam a pilastra hexagonal. Tratam-se de anjos *pleurants*, também chamados anjos carpideiros.

[...] choram a morte do Cristo e, assim, compõem o cortejo fúnebre daquele a quem a obra exalta epiditicamente. E, de modo concomitante, eles estão ligados aos profetas, posicionados sobre colunas que estão dispostas em cada ângulo da base hexagonal. São personagens, portanto, que participam tanto do anúncio, quanto da catástrofe. (MARIANO, 2011, p. 227)

Estes anjos *pleurants* pranteiam a morte de Cristo e ao mesmo tempo realizam a transição do passado para o presente (FIGURA 49). O posicionamento inclinado das faces com a testa vincada, aliado ao gestual sobretudo das mãos, sugere certo desconforto para com a morte.

FIGURA 49 – Detalhes dos Anjos *Pleurants* no Poço ou Fonte de Moisés. FONTE: French American Museum Exchange (FRAME).



O passado, do Antigo Testamento, é àquele prenunciado pelos profetas, enquanto o presente, do Novo Testamento, é o da morte de Cristo. Conforme Mariano (2011, p. 228), os anjos *pleurants* fazem parte das duas cenas, porque ainda que existam colunas que os ligam ao passado, posicionando-os entre os profetas, suas expressões de dor e sofrimento diante do testemunho da crucificação os relaciona ao momento posterior.

Os anjos carpideiros condensam etapas, como figuras de linguagem, como metonímias, uma vez que pertencem ao tempo do drama sem pertencer exclusivamente a nenhum dos dois momentos representados pelo conjunto. Os oradores do gênero epidítico, como o artista no caso do Poço de Moisés, têm um objetivo presente: louvar o Cristo morto, exaltar sua glória, mas também visam a obter a admiração dos espectadores. Para isso, a cena principal liga-se a argumentos do passado. Os anjos exercem essa função retórica, chamam a atenção do espectador para os momentos dos discursos, unem Velho e Novo Testamento, passado e presente e ainda conclamam, com suas variadas expressões de dor, o olhar dos espectadores, convocando-os afetivamente. (MARIANO, 2011, p. 228)

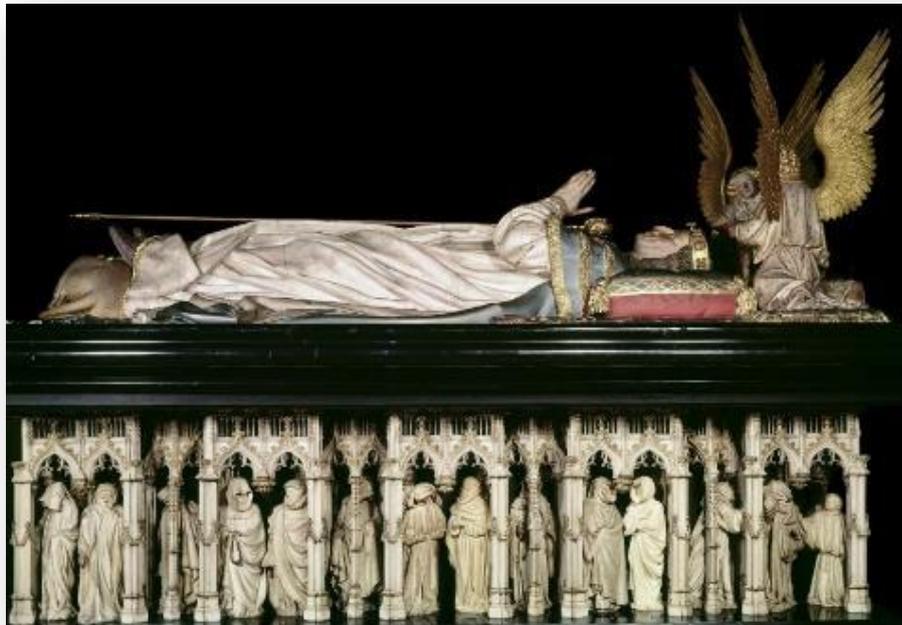
Junto às lápides, esse é o papel dos homens pranteadores. Ainda que a morte daqueles sepultados não tenha sido prevista, os pranteadores também desempenham um papel transitório. Através do pranto, buscam honrar os mortos, celebrando sua memória, ao mesmo tempo em que sua expressão de dor e resignação ante o evento da finitude convoca afetivamente o espectador. Esta convocação se dá à medida em que se colocam como mostradores da perda, da finitude, em outras palavras, como marcadores do vazio. É esse o papel desempenhado por Orfeu, aos pés de sua ninfa: demarcar a finitude e a dor da perda.

Com efeito, segundo Huizinga (1996, p. 191), o gênio de Sluter e dos seus discípulos conseguiu transformar o motivo dos *pleurants*, motivo comum na arte sepulcral de Borgonha, na mais profunda expressão de luto que se conhece em arte – uma marcha fúnebre de pedra. A partir desses primeiros exemplares, o gênero se converteria em objeto de desejo de muitas famílias nobiliárquicas, conjugando a angústia da finitude à monumentalidade crescente. Honour e Fleming (2004, p. 427) destacam o realismo das figuras concebidas por Sluter, portadoras de transparente corporeidade, ao refletir sobre a tragédia ali ocorrida – a morte de Cristo. Os profetas

e os *pleurants* combinam espiritualidade e realismo, misticismo e lógica, tendo sido inspiradores para a arquitetura e para a escultura gótica.⁵²

O tema dos *pleurants* seria retomado por Claus Sluter, para o túmulo de Philippe II da Borgonha (1342-1404), dito “Philippe, o Temerário” (FIGURA 50), iniciado pelo artista e finalizado após a sua morte por Claus de Werve (c. 1380-1439), obra esta atualmente parte do acervo do Musée des Beaux-Arts de Dijon. A iconografia não é nova, mas reproduz uma tradição advinda de meados do século XIII, empregada na construção de monumentos nobiliárquicos franceses.

FIGURA 50 – Túmulo de Philippe II da Borgonha, dito “Philippe, o Temerário”, em mármore e pedra calcária, de Claus Sluter e Claus de Werve, Musée des Beaux-Arts de Dijon. FONTE: Acervo Online.



⁵² Um exemplo da inspiração promovida pelo escultor franco-flamengo Claus Sluter (c.1340-1405) e pelo gênero dos *pleurants* é o túmulo gótico do nobre borgonhês Philippe Pot (1428-1493). Proveniente da Capela de São João Batista da Abadia de Cîteaux (Côte-d'Or), a construção, datada de c. 1480-1483 e medindo 1,80 x 2,60 metros, confeccionada em calcário policromado; atualmente se encontra sob a curadoria do Museu do Louvre, em Paris. A autoria da obra é ainda desconhecida. Muito embora o trabalho do túmulo de Philippe Pot tenha sido atribuído inicialmente à Antoine Le Moiturier (c. 1425-1495), artista proveniente de Avignon e instalado em Dijon em 1465, a qualidade de execução contradiz tal atribuição de autoria. Isto porque este artista não parece reunir as habilidades necessárias para ter conduzido este projeto, muito embora tenha executado outros exemplares do gênero, no mesmo período. Um cortejo de oito cavaleiros *pleurants* carrega nos ombros uma laje, sobre a qual está depositado o corpo de Philippe Pot, trajando uma armadura medieval, com as mãos em posição orante. (Montalbetti, 2015, s/p.)

Na parte inferior do túmulo encontra-se um cortejo de *pleurants* constituído por quarenta e um personagens, esculpido em mármore branco, em contraste com a parte superior, em mármore negro. Posicionados nas arcadas inferiores das estruturas, sob arcadas góticas de delicado rendilhado, arranjadas entre pilastras aos pares, tais personagens buscam corporificar todas as etapas do luto e efetivamente são os elementos mais marcantes e originais da obra tumular. O detalhe na sequência, excerto da obra de Sluter e de Werve, exemplifica esta corporificação dos sentimentos diante da finitude (FIGURA 51).

FIGURA 51 – Detalhe de um dos *Pleurants* no Túmulo de Philippe II da Borgonha, dito “Philippe, o Temerário”. Fonte: BARON et al, 2009, p. 140.



Dentre elas há figuras de padres, monges, coroinhas e leigos da casa ducal. Cada estatueta mede cerca de 40 cm de altura e representa um pranteador em uma pose específica: olham contemplativamente para os céus, enxugam lágrimas, estendem as mãos em oração, caminham cabisbaixas ou ocultam respeitosamente os rostos sob os capuzes. Trata-se de um gestual que transmite uma miríade de sentimentos diante da perda, dentre os quais consternação, desolação e resignação.

Apesar de não ter sido o precursor no uso dos *pleurants* na arte funerária, este túmulo estimulou o uso do pranto para a figuração das cenas fúnebres no período, em virtude sobretudo da monumentalidade da tumba e da eloquência na representação

do príncipe jacente.⁵³ O gênero contribuiria para operar mudanças no que diz respeito ao tratamento do morto neste contexto. Paulatinamente, celebra-se a memória do indivíduo, em detrimento da memória coletiva. Estas construções monumentais e nobiliárquicas, largamente personalizadas, indicam a transformação das atitudes perante à finitude e antecipam o tratamento da morte burguesa, que teria lugar principalmente a partir de meados do século XVIII.

Borges (2003, p. 07) pontua que aos poucos, a atitude do homem diante da morte torna-se eminentemente um discurso de abrangência mais social. Desse modo, a simbologia profana vai-se sobrepondo à cristã, pois ela se presta a reforçar os valores do cidadão civil. Os cemitérios extramuros, que começam a ser construídos mais largamente a partir do século XVIII na Europa e do século XIX no Brasil; atestam estas modificações nas atitudes e sensibilidades perante à morte. Ademais, estes cemitérios, muitas vezes chamados “tradicionais”, passam a ser o principal destino para a exposição dos *pleurants*, incluídos àqueles ora em análise neste capítulo.

Prostrados ao lado das sepulturas, demarcam a transitoriedade da existência humana. Emendabili, ao combinar dramaticidade e monumentalidade, constrói um discurso expressionista diante da finitude da Família Borin Refinetti Rappa. O *pleurant*, exposto em sua nudez e revestido de modernidade, possibilita a reflexão diante da finitude, ao mesmo tempo em que busca perenizar a memória do sepultado. O corpo esquálido é a própria personificação da essência e da vulnerabilidade do ser humano, ao se defrontar com as intermitências da morte.

⁵³ O próprio filho de Philippe II da Borgonha quis para si uma obra de monumentalidade comparada à do seu pai, encomendando-a, conforme o costume, antes de sua morte, a ser feita em conformidade com o estilo daquela construída por Sluter e de Werve e a ser instalada no mosteiro de Champmol. Jean I da Borgonha (1371-1419), filho de Philippe II da Borgonha, desejava que a tumba abrigasse seus restos ao lado dos de sua esposa, Margarida da Baviera (1363-1423). Embora o duque tenha sido morto em 1419, os arranjos para a construção não foram feitos até 1435 e o responsável pela obra, igualmente Claus de Werve, morreu em 1439, antes de obter o alabastro necessário para erigi-la. Em 1443 a construção teve início sob o comando de Jean de La Huerta (1413-1462). Quando de La Huerta partiu de Dijon, em 1456, a tumba já havia sido instalada, mas os elementos escultóricos menores, incluindo anjos e *pleurants* ainda não. A obra seria completada por Antoine le Moiturier (1425-1495) em 1470. Tal como no túmulo de Philippe II, o de Jean I apresenta a efígie ducal guardada por um par de anjos, porém, ladeada pela efígie da esposa, repousadas sobre um leito de mármore negro. Sob a laje encontra-se um arranjo semelhante ao túmulo mais antigo, composto por *pleurants* dispostos entre colunas, sob arcadas góticas (BARON et al, 2009, p. 33-39).

3.3 A poesia da dor: o lirismo da modernidade diante da finitude

O último pranteador selecionado é de autoria do escultor italiano Antelo Del Debbio (1901-1971). O artista nasceu em Viareggio, na Itália, radicando-se no Brasil em 1904. Após ter sido discente do Instituto de Belas Artes de São Paulo, retornou à Itália para estudar na Scuola Dell'Arte Della Medaglia, em Roma e em Lucca. No Brasil, venceu concursos para a construção de diversas obras escultóricas, entre os quais os monumentos à Revolução de 1932, em Santos e em São Carlos, e o Monumento a Camões, oferecido pela colônia portuguesa de Ribeirão Preto. Ruggiero (2014, p. 89) salienta que Del Debbio se tornou um dos escultores mais afirmados na grande cidade brasileira – São Paulo, sendo de sua autoria uma grande quantidade de monumentos funerários, contratados pelas famílias da alta burguesia da pauliceia.

Ao estudar os escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana, Ribeiro (1999, p. 252-254) identificou mais de oitenta obras funerárias advindas do ateliê de Del Debbio, o qual funcionou em plena atividade até a década de 1960. Segundo a autora, o artista teve uma clientela bastante diversificada, construindo desde jazigos simples, seguindo um projeto padronizado, com apenas vasos ou portões simples, por exemplo, até obras monumentais exclusivas, de significativo valor estético e artístico. Sua temática é essencialmente religiosa, com muitas ocorrências de Maria e de Cristo, embora seja possível encontrar obras alegóricas e composições celebrativas à personagens ou famílias emergentes, sobretudo de origem sírio-libanesa.

É o caso do túmulo erigido em homenagem ao poeta libanês Fauzi Maluf (1899-1930) (FIGURA 52). A estrutura é composta a partir de blocos de granito preto, com estatuária em bronze. Esta construção dá grande ênfase à verticalidade da cabeceira do monumento, em conformidade com os pressupostos do *art déco* e do modernismo. O nível superior destina-se a proporcionar certo senso de elevação e serve de plataforma para a maior parte do conjunto escultórico, o qual se apoia em uma cabeceira bastante alta, posicionada verticalmente. O nível da base serve de ponto de apoio para uma estátua isolada, foco principal da análise.

FIGURA 52 – Pranteador (1930), escultura em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



O túmulo apresenta um conjunto escultórico composto por cinco figuras, sendo quatro reunidas no nível superior (FIGURA 53).

FIGURA 53 – Detalhes do Pranteador. FONTE: acervo da autora, 2014.



Um homem seminu recebe uma coroa de louros e é alçado a um plano mais elevado por duas figuras femininas envoltas em panejamentos esvoaçantes, enquanto uma terceira figura feminina nua jaz presa ao solo em pose de lamentação. As feições masculinas e femininas são de beleza idealizada e clássica. Apesar de semelhantes, o homem é composto com os membros mais musculosos que os das mulheres que o acompanham. Paralelamente, a quinta figura, um segundo homem, encontra-se isolada na base do túmulo (FIGURA 54).

FIGURA 54 – Detalhe do Pranteador. FONTE: acervo da autora, 2014.



Trata-se de um jovem homem, representado no que parece ser um estado de torpor, adormecido ou desolado sobre as páginas de um livro. Sua pose denota fragilidade. O homem parece se resignar diante da perda – sua expressão não sugere desespero em nenhum momento. A composição tumular sugere que o homem ali representado sonha com a composição acima, o desenlace da finitude que conduz a um plano superior. Observa-se que uma das figuras masculinas, de rosto angelical, é marcada pela leveza, alçando voo em uma pose delicada, angelical; a outra

debruçada sobre o livro, é inativa, resignada. Entretanto, ambas se assemelham às mulheres da composição geral no que se refere ao porte físico, não existindo grande ênfase à musculatura ou à solidez da construção do corpo masculino, ainda que todos apresentem o corpo jovem e bem torneado.

Como um todo, a composição sugere a valorização da delicadeza da condição humana em face da finitude. Aqui vê-se a representação da nudez associada à sensibilidade, através da apresentação das duas figuras masculinas com compleição comedida. Em especial, o homem que se encontra isolado está em posição pranteadora e conformada, cuja composição funerária reforça a desolação ante a perda. Deste modo, a sensibilidade perante a morte não é de exclusividade feminina. Neste túmulo, como em outros, encontram-se exemplares masculinos que evidenciam uma postura de anuência perante à morte e de certo sofrimento contido. Os traços não conduzem a uma possível leitura de feminilidade da estrutura masculina, visto que ainda expressam uma força latente, por meio do corpo bem estruturado, além dos cabelos curtos e do perfil demarcado.

Conforme já expresso, as composições tumulares propagam determinados valores morais da sociedade burguesa, como trabalho, família e religiosidade, ou buscam sintetizar de forma mais particular certos atributos do falecido, como uma forma de perenização de sua memória. É o caso deste túmulo, constituído em homenagem ao libanês Fauzi Maluf (1899-1930). Fawzi Maluf ou Fawzi al-Ma'luf foi um destacado poeta Mahjar (grupo formado por escritores árabes migrantes). Depois de estudar em Zahle, onde nasceu, e em Beirute, imigrou para o Brasil, onde se estabeleceu com sua família em São Paulo. Ali, dedicou-se tanto às atividades industriais e comerciais, quanto à atuação poética.

Segundo Meisani e Starkey (1998, p. 501), Maluf fundou em 1922 o Clube Zahle (al-Muntada al-Zahli), no qual apresentava peças de sua autoria sobretudo para membros da comunidade sírio-libanesa. Dentre suas obras, de teor romântico e simbolista, destacam-se peças teatrais e o poema No tapete do vento, traduzido para múltiplas línguas. O pai Iskandar Maluf (1859-1956) e o irmão Shafik Maluf (1905-1976) também foram poetas e jornalistas, o que salienta a relevância concedida à escrita e à literatura na família. Com efeito, este é um dos elementos que se destaca na composição tumular de Del Debbio: o homem pranteador, isolado na base do túmulo, encontra-se debruçado sobre um livro.

Sobre o poema de Maluf, *No tapete do vento*, Badawī (1999, p. 201) esclarece que se trata de uma narrativa alegórica, na qual a figura concebida por Maluf – que pode ser um alter ego literário do próprio escritor; sonha que, fazendo uso de um avião, traça uma trajetória ascendente, durante a qual trava contato com os pássaros, as estrelas e, por fim, os espíritos. Como um ser humano, ele é recebido com suspeita e hostilidade pelos seres que encontra, contudo se desculpa pela sua humanidade, afirmando que é um poeta. Portanto, o personagem seria capaz de se elevar acima da matéria, em busca do mundo dos espíritos, porque a poesia possui uma natureza espiritual elevada. Nas palavras de Badawī:

A questão toda tem a intenção de ser um comentário poético sobre a condição humana, o trágico conflito entre corpo e, uma alegoria para mostrar como o anseio do homem pelo mundo dos espíritos só pode ser satisfeito por breves momentos de devaneio durante os quais a autoalienação romântica do poeta cessa e ele é novamente uno com sua alma. (BADAWÍ, 1999, p. 201) (tradução da autora) ⁵⁴

Ao refletir sobre a condição humana, Maluf faz uso da alegoria do sono⁵⁵. Da mesma forma, *Del Debbio* a utiliza para a constituição tumular em questão. Se a obra concebida pelo escultor for tomada como uma releitura do poema referido, a figura isolada que se encontra é o próprio Fauzi Maluf, não necessariamente em atitude de pranteio, mas de sono. Sonha com a elevação do próprio espírito, acima da matéria. É relevante assinalar que o poema de Maluf é concluído quando o poeta desperta do sonho e tudo que resta é uma caneta e o próprio livro para o consolar da própria condição humana. Em seu túmulo, da mesma forma, após a sua prematura morte, tudo que resta é a alegoria do sono e do sonho. Não um simples alter ego, é o próprio Fauzi Maluf que é carregado em direção aos céus, conforme se denota da parte superior do arranjo escultórico.

A associação dos sepultados com o conteúdo escultórico funerário é recorrente na obra de *Del Debbio*. Concebida para homenagear Daud Constantino Cury (1860-

⁵⁴ No original: The whole thing is intended to be a poetic comment on the human condition, on the tragic conflict between soul and body, na allegory to show how man's yearning for the world of the spirit can be satisfied only in very brief moments of dreaming during which the romantic poet's self-alienation ceases and he is once more United with his soul. (BADAWÍ, 1999, p. 201)

⁵⁵ A alegoria do sonho não é de exclusividade de Maluf. Em *O sonho da razão produz monstros* (1799), de Francisco de Goya (1746-1828), gravura de destaque da coleção dos *Caprichos*, é apresentada a alegoria da liberdade desencadeada pela fantasia do sonho que, sendo desvencilhada da razão, produz monstros (OSTROWER, 1997, p. 16).

1936), a escultura denominada Vitória (1939) faz uso da narratividade para valorizar as origens e a família do morto (IMAGEM 55).

FIGURA 55 – Detalhes de Vitória (1939), escultura em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



O túmulo de Daud Constantino Cury é composto por uma plataforma robusta de granito preto, os contornos geométricos destacando-se como uma série de blocos. Sobre a plataforma, ergue-se uma alta placa de granito, com uma configuração que lembra a de um livro aberto, com uma cruz posicionada ao centro. Logo à frente deste bloco, centralizado em relação à cruz, encontra-se o conjunto escultórico de bronze constituído por três homens adultos, um dos quais segura os ombros de um menino, uma mulher com um bebê e uma figuração da vitória acompanhada por duas mulheres. A vitória está solitária no topo, e a concentração de personagens aumenta

rumo à base, o que dá ao conjunto um aspecto piramidal; isso, em conjunção com o braço erguido da vitória — que segura uma guirlanda, na qual se apoia uma pequena figura de Hermes — e as poses das figuras femininas logo abaixo, alegóricas da música, transmite ainda uma impressão de movimento ascendente, de elevação, e reforça a verticalidade já estabelecida pelo “livro” e pela cruz de granito.

A impressão de elevação parece remeter à iconografia cristã que trata do desprendimento em relação às amarras terrenas, num ato de ascensão rumo aos céus; por outro lado, o enquadramento formulado pelo artista, com as figuras devidamente emolduradas pela placa de granito, remete ainda a um senso de narrativa — especialmente quando se considera que as figuras estão dentro de um “livro”. No centro e na base da composição deste enredo, está a família. Do lado direito, um homem abraça por trás uma mulher, a qual segura um bebê — em si, esta parte do conjunto já sintetiza uma visão clássica de família: o homem enquanto protetor da unidade doméstica, a mulher como mãe e protetora da prole. Do lado esquerdo, um homem mais velho, de bigode, segura os ombros de um menino.

É significativo que ambos os adultos são representados usando vestes estilizadas, semelhantes a togas romanas. São, afinal, à maneira do que ambiciona o ideal do domicílio burguês, *pater familias* à maneira romana, provedores, educadores, senhores e defensores de seus lares. Seus corpos, parcialmente expostos através dos vãos entre as dobras de tecido, exibem os corpos moldados para as atividades másculas; a mulher, ao contrário, veste saias longas, e está parcialmente despida apenas na altura do torso, onde estão os seios que amamentam — os papéis são limitados com clareza nesta composição. A obra expressa a hierarquia familiar em seu sentido mais vertical: o mais velho como protetor e detentor de conhecimentos e práticas que devem ser transmitidos à geração mais jovem, sob sua tutela; o menino segura um livro e aparenta estar recitando algo, orando ou cantando.

Entre essas duas partes do conjunto, situa-se um homem em postura de lamento – um *pleurant* (FIGURA 56). Com a cabeça apoiada em uma das mãos, está sentado sobre uma plataforma achatada. Ele cobre o colo com uma ampla dobra de tecido, que passa também sobre o ombro, tal como as togas estilizadas dos demais personagens; de resto, está nu. Ironicamente, em meio a uma composição repleta de personagens, ele está só, pois a perda o atinge justamente na medida em que fere a unidade familiar, que se torna mais fraca; o todo sofre quando um se perde.

FIGURA 56 – Detalhe do pranteador em Vitória. FONTE: acervo da autora, 2014.

A estrutura como um todo parece convergir à trajetória do sepultado. Nascido na Síria, Daud Constantino Cury figura entre os milhares de imigrantes árabes que aportaram no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Cury foi professor, poeta, compositor e dramaturgo; sua produção literária e artística teve início em sua cidade natal, Homs, muito antes de sua vinda para o Brasil. Ao trabalhar na cidade de Damasco, participou do grupo de teatro de Abu Khalil Al-Qabbani (1835-1902), o que fez de Daud Cury um dos pioneiros do teatro árabe. Como professor, dramaturgo e jornalista, fez parte de uma geração que ficou conhecida como “Renascença Árabe” – os primeiros a produzir textos em árabe depois de quatro séculos sob o domínio otomano. Em 1926, Cury se estabeleceu em São Paulo, onde já se encontravam seus dois filhos. Viria a falecer no ano de 1939, mas a sua história se perpetuaria.⁵⁶

⁵⁶ No ano de 2012, seu bisneto Otavio Cury (1971-) dirigiu o documentário de longa metragem denominado Constantino, produzido em Damasco, na Síria, e em São Paulo. Segundo o portal Foco Jornalístico (2012, s/p.), o documentário parte de manuscritos de Daud Constantino descobertos na década de 1960 por um diplomata sírio chamado Shakir Mustafá (?), o qual viria a ser Ministro da Informação em Damasco anos mais tarde. Dessa forma, o livro com as obras completas do professor viria a ser publicado na Síria – Obras Completas do Professor/Mestre Daud Constantino al-Khoury. Com cerca de quinhentas páginas escritas em árabe clássico, a obra apresenta algumas das primeiras peças de teatro encenadas em solo sírio, além de inúmeros poemas e crônicas. Representativo da Renascença Árabe, o livro viria a ser encontrado por Otávio Cury, no ano de 2001, quando de uma viagem à Síria. Até então, do avô sabia somente que havia sido um professor. Através do livro, a história do bisavô começou a ser desvelada, mais de seis décadas após a sua morte. Após a tradução da obra, em 2009 Otavio retornaria a Síria a fim de seguir os rastros de Daud Cury.

O epitáfio gravado no túmulo é um poema de autoria do sepultado, em árabe, e atesta a sua perspectiva para com a vida: “Os corpos acabam, e com o tempo suas figuras também; seja virtuoso, nada dura para sempre, além de Deus e a memória do bem.” A Vitória concebida por Del Debbio expressa precisamente “a memória do bem” praticada por Cury em vida. A obra é representativa dos múltiplos lugares a partir dos quais Daud Cury atuou, figurando alegoricamente o ensino, a música, as letras e o comércio, elementos tecidos na perspectiva da família, a partir da qual os demais valores podem se edificar. O conjunto escultórico é a apoteose tanto da obra de Daud Constantino Cury – representado alegoricamente em seu túmulo; quanto das realizações de Antelo Del Debbio – à medida que expressa no bronze seus caminhos plásticos e estéticos, bem como sua visão narrativa.

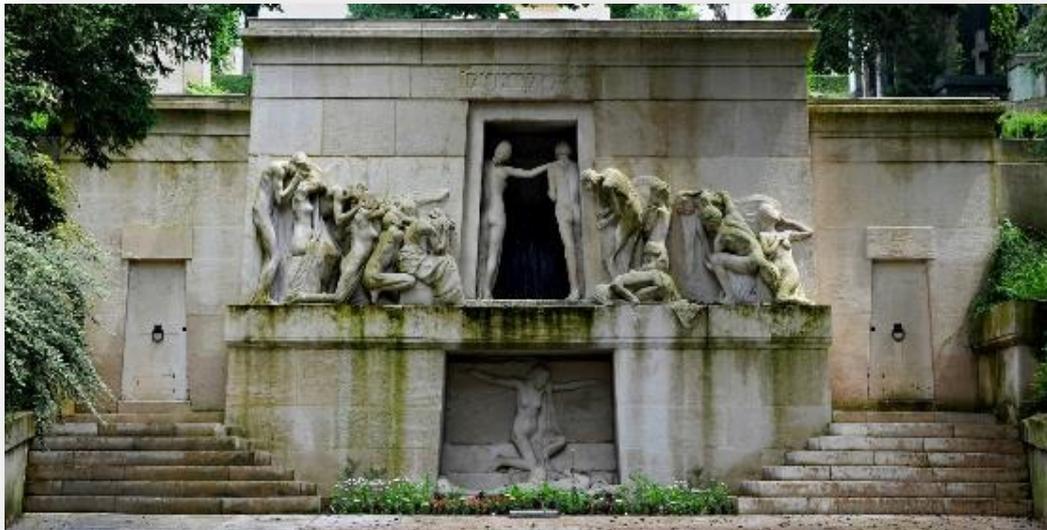
O emprego de narrativas tem encontrado seu lugar nas artes visuais das sociedades que listam entre seus produtos culturais alguma forma de representação figurativa. Engendradas com os propósitos de decorar, entreter, rememorar e educar, narrativas visuais encontram-se estampadas em construções e objetos artísticos diversos. No cerne da construção de tais narrativas jaz o desejo de perpetuá-las, oferecendo aos observadores posteriores um vislumbre de um passado devidamente congelado e enquadrado, tal como talhado pelo artista que a compôs. Assim como outras modalidades de figuração artística — o retrato, o signo, a alegoria; a arte funerária apropria-se também das narrativas para seu conjunto de dispositivos representacionais. O poder que estas possuem de recortar, ordenar e expor eventos em um formato claro e visualmente interessante, formulando memórias ao longo do caminho, torna-as particularmente relevantes no meio estético e imagético.

Denota-se que a narratividade é um recurso utilizado de forma recorrente para se lidar com a problemática da finitude. Diante do desejo ou da necessidade catártica de perenizar a memória dos mortos, os vivos constroem marcos e/ou monumentos celebrativos. O pressuposto que motiva tais construções é a expectativa de sintetizar a identidade e a memória dos mortos, buscando elementos e valores considerados então relevantes para tanto. A aspiração de eternizar os mortos é uma constante na história da humanidade. Fustel de Coulanges (1830-1889), em sua obra *A cidade antiga* (2006, p. 284), afirmara que a preocupação com a propriedade privada é decorrente da atenção para com os mortos. Inúmeras civilizações cunharam múltiplas

deidades para lidar com a perda, e muito investiram em concepções de vida após a morte.

Portanto, observa-se que as artes visuais, em geral, e a arte funerária, em particular, compartilham da narratividade para a construção e expressão de determinados discursos simbólicos e comumente celebrativos, conforme visto nos trabalhos escultóricos de Del Debbio. Nessa perspectiva, uma obra que se destaca é o Monumento aos Mortos (1887-1899), de autoria do pintor e escultor francês Albert Bartholomé (1848-1928)⁵⁷ (FIGURA 57), instalado em homenagem aos mortos, no Cemitério Père-Lachaise, em Paris.

FIGURA 57 – Monumento aos Mortos (1887-1899), esculturas em mármore de Albert Bartholomé, Cemitério Père-Lachaise. Fonte: LE NORMAND-ROMAIN, 1995, p. 371.



Após desenvolver uma série de estudos técnicos e experimentos escultóricos, Bartholomé apresentou uma primeira versão do Monumento no Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes de Champ-de-Mars, em 1895, em Paris – um modelo em

⁵⁷ Albert Bartholomé deu início à carreira de escultor em virtude da morte prematura de sua esposa Prospérie de Fleury (1849-1887). Profundamente deprimido, foi convencido pelo amigo e pintor Edgar Degas (1834-1917) a esculpir um monumento para a tumba de Prospérie. Segundo Martinez (2006, p. 04), inicialmente cético, Bartholomé dedicou-se à obra com uma espécie de raiva interior e exaltação mística. Isso resulta em uma escultura realista e emotiva: aos pés de um grande Cristo crucificado, representou a si mesmo debruçado sobre a esposa morta. Esta obra marcaria sua transição da pintura para a escultura.

gesso com dimensão aproximada de seis metros de altura por seis de comprimento. Por decisão do Conselho Municipal de Paris, a obra foi adquirida conjuntamente pelo Estado e pela cidade, por iniciativa de Raymond Poincaré (1860-1934), então ministro de Belas Artes, sendo instalado em 1899 na alameda principal do Cemitério Père-Lachaise. O Monumento aos Mortos, de dimensões monumentais, possui dois níveis, além das alas laterais, onde se distribuem vários personagens, todos nus. A solução arquitetônica eleita por Bartholomé para o Monumento é inspirada nas mastabas egípcias – túmulos de base retangular e forma trapezoidal.

No nível inferior, de forma trapezoidal, encontra-se um nicho na parte central, dentro do qual se inserem quatro personagens (FIGURA 58).

FIGURA 58 – Detalhe do nicho inferior do Monumento aos Mortos. Fonte: LE NORMAND-ROMAIN, 1995, p 374.



Uma mulher nua se encontra com os braços abertos, como se estivesse apoiando a parede atrás de si. Ao seu lado a inscrição: “Sobre os que viviam / na terra / da sombra da morte / uma luz resplandeceu.” (tradução da autora)⁵⁸ À sua frente um casal está deitado, acompanhado de uma criança. Encontram-se entrelaçados diante da morte. É uma composição paradoxal, visto que a frase e a composição da

⁵⁸ No original: Sur ceux qui habitaient / le pays / de l'ombre de la mort / une lumière resplendit.

personagem feminina são vivazes, ao passo que o casal e a criança desfrutam do sono da morte. Na parte superior um portal ocupa a área central, onde se encontram dois personagens, um homem e uma mulher, posicionados de costas para o espectador (FIGURA 59).

FIGURA 59 – Detalhe do nível superior do Monumento aos Mortos. Fonte: LE NORMAND-ROMAIN, 1995, p 372.



O braço da mulher se estende e repousa sobre o ombro do homem. Um gesto de confiança ou de fragilidade. Ao assumir a forma de uma mastaba egípcia, a parte superior evoca a ideia de passagem da vida para a morte, tal como ocorria nas construções propriamente egípcias. Segundo Le Normand-Romain (1995, p. 377), o casal simboliza a humanidade, que avança com fé e resignação em direção à noite eterna. Em ambas as laterais, outros personagens se encontram como que em um cortejo, em uma procissão, sete de cada lado⁵⁹. Avançam para o desfecho irremediável e expressam diferentes sentimentos: ansiedade, recusa, renúncia ou aceitação. Expressam o protesto do ser contra a destruição final, numa perspectiva que não se afilia à nenhum discurso precisamente religioso; ali se encontram homens e mulheres, de diferentes idades e compleições, *pleurants* em direção à própria morte.

⁵⁹ O Monumento aos Mortos parece ter sido inspirado em um dos frisos do Parthenon, o qual retrata a Procissão Panatenaica do Portão Dipilônico em Carameico até a Acrópole, datado de 438 a. C., assim como em parte da obra Porta do Inferno, de Auguste Rodin (1840-1917), iniciada em 1880, mas finalizada somente em 1917. Em ambas as obras o elemento da passagem e da coletividade se sobressai, assim como pretendeu Bartholomé na concepção do Monumento aos Mortos (LE NORMAND-ROMAIN, 1995, p. 370-378).

O artista se propõe a erigir uma obra que se destine a todos os mortos, sem distinção; seu esforço é pautado por um viés universalizante. Separados pelo Portal central, os dois grupos caminham em direção à finitude. Expressam uma miríade de sentimentos, apoiam uns aos outros, mas não se firmam – seguem rumo ao desconhecido. A morte é irrefreável. *Pleurants* e nus, não pranteiam pelos entes queridos – pranteiam por si mesmos. Lamentam o próprio destino inexorável. Encurvados, debruçados, orantes ou não, estes homens e mulheres retratam a dor perante à finitude, mas ao mesmo tempo se encarregam de reforçar o fato de que a morte é um destino coletivo, ao qual toda a humanidade está condenada.

A narrativa em questão é o enredo da própria humanidade, seres para a morte. Morte esta entrevista sob múltiplos prismas – a morte que pode ser luz resplandecente, através da mulher do nicho inferior; a morte que pode ser um sono eterno, com a família jacente, na base; a morte que desperta uma miríade de sentimentos e atitudes, destaque do duplo cortejo; a morte que é destino inexorável, perante à qual a humanidade se resigna ao fim. A obra de Bartholomé, no conjunto da arte funerária, é um marco modernista, que destaca pela clareza dos traços, sem adornos excessivos. Nota-se a influência clássica, mesclada às soluções modernistas, do final do século XIX e que seriam utilizadas até meados dos século XX, não apenas na França, mas na Europa de forma geral, e também na América Latina, incluindo o Brasil. Em face da dor, a modernidade faz uso dos *pleurants*, por exemplo, para refletir sobre a morte e construir outros caminhos e estratégias, aproximando-se de novas poéticas e lirismos, em detrimento do puro e simples desespero.

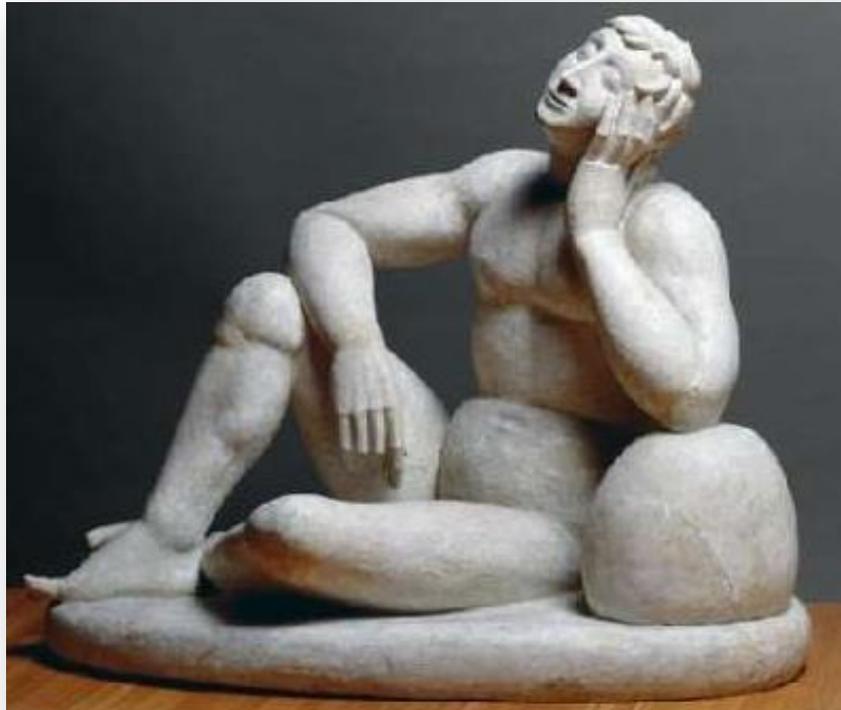
Com efeito, a plástica de Del Debbio para a composição do *pleurant* na modernidade guarda certas peculiaridades, a começar pela nudez da figura – aspecto compartilhado com Bartholomé. Ao ser representado nu, o indivíduo revela a fragilidade da existência humana, tal como pretendia o próprio Fauzi Maluf em seu poema. A leitura escultórica de Del Debbio faz uso de recursos modernos, à medida em que sobreleva a verticalidade da composição, acentuada pelas placas graníticas ao fundo do túmulo, as quais endossam o todo escultórico e direcionam o olhar do espectador. À exemplo de Emendabili, Del Debbio revisita os postulados clássicos, atualizando-os com uma roupagem moderna. As figurações do túmulo de Fauzi Maluf são concebidas pelo artista com expressividade contida, apesar de não compartilhar do mesmo realismo de Emendabili.

O conjunto escultórico em torno do pranteador/sonhador parece ter absorvido os influxos do *Novecento*, assim como a ênfase à forma de efeito. Para além do objeto em si, determinadas características identificadoras são destacadas através da saliência dos contornos. A pose de pranteio ou de sono e a verticalidade dos personagens superiores são elementos que convergem para a construção da alegoria do sonho. As estátuas ganham sentido por meio da estética do escultor e da expressividade plástica então concebida. Sua estética articula-se, portanto, aos preceitos vistos em outros artistas italianos, como Emendabili e Brecheret, por sua vez devedores da arte de Arturo Dazzi (1881-1966).

Os personagens, em uma roupagem muitas vezes classicista, mas ao mesmo tempo modernizante, são constituídos de forma cuidadosa, com o emprego de uma dramaticidade contida. Sua escultura parece dialogar estreitamente com a fórmula da arte monumental italiana, própria sobretudo da primeira metade do século XX (BRAUN, 2010, p. 146). O resultado deste cenário artístico é a convergência de tendências modernistas, como o Futurismo, e academicistas, como o retorno à ordem. Em outras palavras, observa-se um equilíbrio delicado, que encontra sua síntese no trabalho de artistas como Arturo Martini (1889-1947). Este balanceia influências classicistas e formas expressivas em seus trabalhos, criando obras muito características. Este diálogo pode ser observado a partir do colacionamento entre as obras de Del Debbio e outras de Martini. Um exemplo que demonstra as similitudes entre os dois escultores é a obra denominada *O adormecido* (1921) (FIGURA 60).

Trata-se de um homem, sentado sobre o chão, com as pernas dobradas, apoiando a cabeça sobre a mão esquerda, o braço repousando sobre uma pedra. A figura é estilizada, embora rica em detalhes anatômicos. Em vez de delinear músculos e ossos com clareza, o grafismo adotado pelo artista valoriza os volumes robustos do corpo, decompondo o mesmo em sessões levemente geometrizadas, correspondendo a cada um dos membros. As articulações que ligam essas sessões estão dobradas em uma composição harmônica e pacífica, que não apresenta grande tensão ou impressão de movimento latente. Ao contrário, a pose e a expressão facial do personagem adormecido sugerem tranquilidade e resignação. Tal como Fauzi Maluf, poderia estar sonhando.

FIGURA 60 – O adormecido (1921), escultura em gesso de Arturo Martini, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. FONTE: Acervo Online.



O sono e o modo como este é expresso são pontos em comum entre as obras de Martini e Del Debbio. O tema é tratado com uma construção da anatomia e da pose que prezam mais pela serenidade e pela harmonia do conjunto que pelo realismo e pela dramática impressão de movimento iminente. Em ambos os casos, a expressividade é contida, não composta de gestos amplos, mas da resignação e do ânimo estático do sono. No que se refere à estética da obra *O adormecido*, Martini compõe uma cena que oscila entre as convenções classicistas da representação anatômica fiel e a ousadia modernista, que o leva a buscar distorções que ampliam a expressividade do momento capturado.

Precisamente pelo caráter eclético e irônico do trabalho de Martini, capaz de assimilar diversas influências históricas, sem apresentar particular reverência por qualquer uma delas, o mesmo é um artista que “complica a equação” (BRAUN, 2010, p. 146), constituindo um ponto de confluência de estilos aparentemente conflitantes. É o que em certo sentido pode ser denotado da estética de Del Debbio: observa-se

nesta a confluência dos elementos clássicos e vanguardistas, sem desconsiderar possível influência do *Novecento* italiano.

A lamentação no momento da morte é uma constante na história das mais diversas civilizações. Na história da arte, encontram-se múltiplos testemunhos acerca da maneira como a perda é trabalhada pela humanidade e sintetizada por intermédio das imagens.

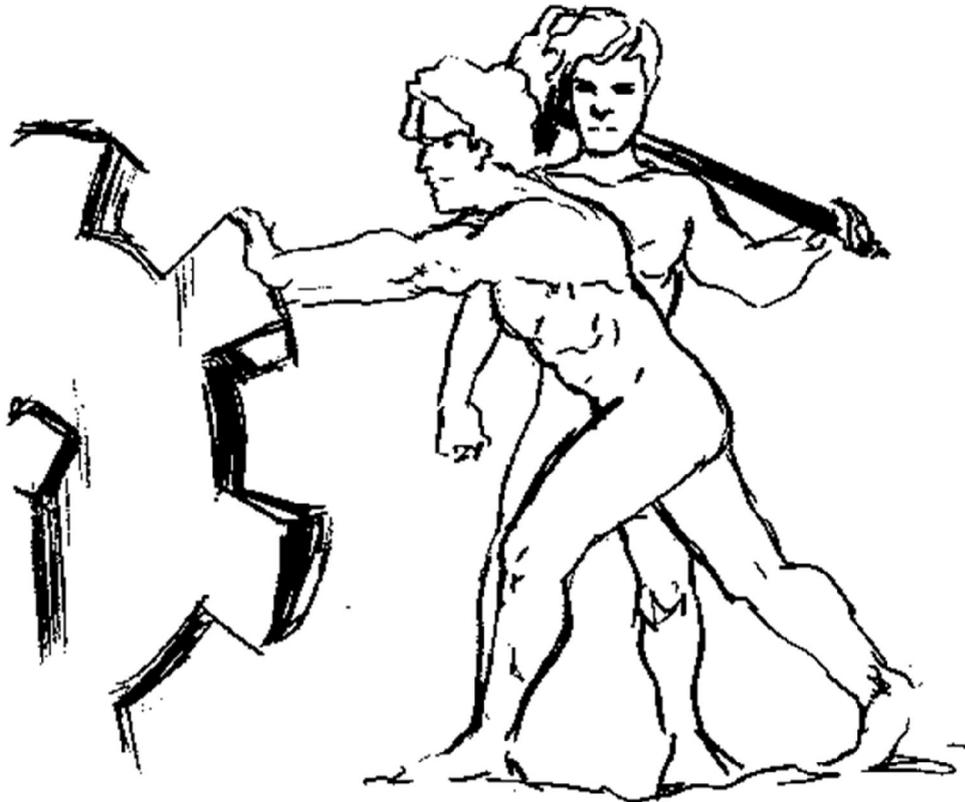
Pois em cada produção testemunhal, em cada acto de memória ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43)

Cada uma das construções tumulares em análise é um ato de memória. Neste ato, as imagens dos homens que pranteiam, fruto imaginativo, parecem surgir para compensar não somente a lacuna da própria linguagem, mas a lacuna da perda e, assim, mais uma vez resolver a problemática da finitude.

4 REPRESENTAÇÃO DO HOMEM NO TRABALHO: VIRIL E PROVIDOR

**O correr da vida embrulha tudo.
A vida é assim: esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa, sossega e
depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem.**

(Guimarães Rosa)



Como berço dos Jogos Olímpicos, a Grécia Antiga atribuía significativa importância ao esporte e ao cultivo do corpo. Homens concebiam o tempo nos ginásios como uma oportunidade de preparação para a guerra. Qualquer sinal de fraqueza ou debilidade era percebido como feminino e indesejável. O corpo deveria ser cuidado como garantia de força e poder. Para Viegas (2008, p. 17), nessa sociedade de guerreiros, deve se prezar pela integridade física, pelo corpo, belo e forte, modelo dos homens ideais, dos *aristoi* – os melhores, na acepção grega antiga, àqueles indivíduos considerados “excelência pública”. Esta cosmovisão certamente sugere a existência de determinados códigos de gênero, demonstrando que papéis masculinos e femininos são atribuídos social e culturalmente há muitos séculos.

A masculinidade não é tomada enquanto um discurso único, homogêneo e/ou verticalizado, mas como uma coleção de informações atribuídas e debatidas em diferentes tempos e espaços, assim como também ocorre com os discursos acerca da feminilidade. O conceito de gênero, em particular, tem sido uma categoria utilizada e difundida de forma crescente nas últimas décadas. Matos (2005, p. 22) destaca que a proposta basicamente relacional deste conceito ressalta que “a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados.”

Diante do pressuposto que as relações de gênero são um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças hierárquicas que distinguem os sexos, em outras palavras uma forma primária de relações significantes de poder; ainda segundo Matos, deve-se evitar as oposições binárias fixas e naturalizadas. No interior desse debate se insere a reflexão sobre a categoria de masculinidade a partir das construções tumulares. Este capítulo se volta à leitura de determinados códigos de masculinidade associados à categoria de trabalho. Como visto, tais códigos são forjados como parte da resposta ao problema da finitude na sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

Há milhares de anos, o trabalho é uma categoria identificadora do homem. Dentre as múltiplas teorias sobre a evolução humana e espécimes catalogados, destaca-se o chamado *Homo Ergaster*, popularmente chamado *Homo Erectus Africano*. *Ergaster*, vocábulo latino, significa “trabalhador”. O mais provável ancestral humano conta com registros de labor: teria utilizado instrumentos de pedra, osso e madeira bem elaborados e tido um bom domínio do fogo, para o cozimento de

alimentos e defesa, conforme resquícios fósseis de acampamentos desse homínido. Dawkins (2005, p. 66-67) sugere que esse espécime foi um dos primeiros a se aventurar territorialmente, propagando-se muito além da sua gênese africana.

Para atender as necessidades mais básicas para a própria sobrevivência, o homem foi imediata e irremediavelmente impulsionado ao trabalho, inicialmente com as próprias mãos e, progressivamente, com o auxílio de diferentes ferramentas, as quais foram sendo aperfeiçoadas a cada geração, evoluindo tanto quanto o próprio homem. Paulatinamente, o trabalho contribuiu para a construção de divisões no interior dos agrupamentos humanos, estabelecendo atribuições específicas, pautadas em diferenças de gênero, classes e/ou estamentos sociais, procedência e faixa etária. Ao mesmo tempo, ao trabalho foram sendo atribuídos distintos sentidos simbólicos.

Segundo Woleck (2002, p. 02), na Antiguidade, majoritariamente o trabalho era entendido como a atividade dos que haviam perdido a liberdade, cujo significado confundia-se com o de sofrimento ou infortúnio, com frequência vinculado à escravidão. A própria etimologia latina do vocábulo carrega consigo o sentido do trabalho enquanto atividade punitiva.

O significado de sofrimento e de punição perpassou pela história da civilização, diretamente se relacionando ao sentido do termo que deu origem à palavra trabalho. Essa vem do latim vulgar *tripalium*, embora seja, às vezes, associada a *trabaculum*. *Tripalium* era um instrumento feito de três paus aguçados, com ponta de ferro, no qual os antigos agricultores batiam os cereais para processá-los. Associa-se a palavra trabalho ao verbo *tripaliare*, igualmente do latim vulgar, que significava "torturar sobre o *tripalium*", mencionado como uma armação de três troncos [...]. (WOLECK, 2002, p. 03)

Dentre os povos da Antiguidade, representações de trabalho e trabalhadores são habituais, sendo observadas especialmente em representações artísticas egípcias, gregas e romanas. É relevante observar que diferentes regimes de trabalho (escravo, servil, assalariado, autônomo, cooperativo, corporativo ou comunitário) incluem distintos códigos sociais e, por conseguinte, de masculinidade. No Egito Antigo, a compreensão das diferentes categorias associadas ao trabalho é complexa, porque o Egito não contou com a escravidão no sentido greco-romano: um indivíduo privado de sua liberdade, vivendo sob a autoridade absoluta de um mestre, devido ao nascimento ou motivações bélicas. Na sociedade egípcia existiam múltiplos níveis de

dependência que ligavam os homens entre si, assim como distintos regimes de trabalho.

A análise das pinturas murais da Tumba de Nakht e de sua esposa Tawy (século XIV a.C.) auxilia na apreensão de aspectos da concepção egípcia de trabalho (FIGURA 61). Estas pinturas incluem diversas cenas cotidianas, dentre as quais a cena de caça e pesca selecionada, posicionada na lateral direita da entrada para a câmara posterior. Nesta encontram-se tanto a representação do casal sepultado, Nakht e de sua esposa Tawy, quanto de camponeses e/ou servos em atividades de trabalho.

FIGURA 61 – Tumba de Nakht e de sua esposa Tawy (século XIV a.C.), pintura mural de autoria desconhecida, Necrópole de Tebas. FONTE: Projeto Osiris Net.



Nakht, que significa “forte”, era um dos funcionários de elite do Novo Império, astrônomo, escriba e sacerdote de Amon, durante o reinado de Tutmés IV (c. 1401-1391 a.C. ou c. 1397-1388 a.C.) e possivelmente do sucessor Amenófis III (c. 1391-

1353 a.C. ou c. 1388-1351 a.C.), ambos faraós da XVIII dinastia. Foi sepultado junto à esposa Tawy, no complexo tumular denominado TT52, situado na Necrópole de Tebas, do lado oeste do Vale do Nilo, juntamente com mais de duzentos outros complexos. Em conformidade com as construções tumulares habituais do período, a construção TT52 consiste de um pátio aberto, com duas câmaras internas, estruturalmente sob a forma de um “T” invertido, além de uma adição subterrânea.

A pintura mural é dividida em dois registros, com Nakht e Tawy sentados com as costas voltadas para a entrada da câmara posterior em ambos, recebendo ofertas de camponeses. Na parte superior há uma cena de captura de peixes e aves nos pântanos. Destaca-se o fato de que é o próprio Nakht que protagoniza tais atividades – aqui apresentadas como esporte ou lazer, acompanhado pela esposa, filhos e possivelmente alguns camponeses. Segundo Márquez (2012, s/p.), a representação dos esportes reais é comum nos túmulos dos altos dignitários e funcionários do Novo Império, como é o caso da tumba TT52. Na parte inferior, destaca-se a colheita da uva, a preparação do vinho, o trato das aves e a remoção da plumagem, atividades praticadas por múltiplos camponeses.

A esposa e os filhos, assim como os camponeses, são representados ao lado do escriba em proporções reduzidas. A composição obedece à tradição artística egípcia, de forma que os personagens são representados proporcionalmente em ordem de importância, com a finalidade de aferir maior potência ao nobre. “A imagem de Najt [Nakht] idealizada nos transmite sua juventude, fortaleza e confiança em si mesmo, a visão de um homem pleno de vitalidade e poder.” (MÁRQUEZ, 2012, s/p.) (tradução da autora)⁶⁰ Concorrem para tanto também as transformações vivenciadas pelo Egito durante o Alto Império, que conduziram a uma maior estabilidade econômica e política, assim como à ampliação da opulência social, fatores rapidamente absorvidos pela arte (HAUSER, 2005, p. 19).

A florescência material e cultural do período se reflete nas pinturas murais da Necrópole de Tebas, onde verifica-se o emprego de contornos mais refinados e flexíveis e de cores mais contrastantes, na formulação de vívidas e dinâmicas composições, em relação aos parâmetros artísticos até então desenvolvidos. Na

⁶⁰ No original: La imagen de Najt [Nakht] idealizada nos transmite su juventud, fortaleza y confianza en sí mismo, la visión de un hombre lleno de vitalidad y poder. (MÁRQUEZ, 2012, s/p.)

medida em que a arte se torna um recurso acessível para indivíduos que não estão circunscritos no meio da realeza – como Nakht e Tawy, as representações artísticas paulatinamente passam a atender mais para temas cotidianos e para uma figuração menos esquemática e convencional, aberta a novas sensibilidades. Isso também conduz a uma releitura da própria masculinidade.

O conjunto TT52 reúne a representação de vários momentos cênicos. Ao ser estabelecida para garantir a passagem tranquila dos falecidos para a vida após a morte e contribuir para o seu renascimento, a cena é carregada simbolicamente de elementos que buscam representar vitalidade e juventude. Esta vitalidade se observa não somente na composição de Nakht e Tawy e seus filhos, mas também na dos camponeses e mesmo dos animais. O Egito contava com trabalhadores “especializados” e “não especializados”, conforme esclarece Henry (2004, p. 03). Segundo o autor, há um amplo setor da população egípcia composto por trabalhadores “não especializados”, que se dedicam à prática da agricultura e à construção de grandes monumentos durante parte do ano. Os excedentes de alimentos produzidos pelos mesmos permitem o desenvolvimento não apenas de uma complexa burocracia, mas também de uma classe de trabalhadores “especializados”, sobretudo artesãos.

Na cena em questão observa-se a presença de trabalhadores “não especializados”, possivelmente camponeses, mas podendo ser servos ou escravos. São representados executando atividades cotidianas: auxiliando na captura dos peixes e na caça das aves, colhendo uvas, preparando vinho, etc. Em sua maioria, são jovens e trajam apenas saiotas brancas, semelhantes aos do próprio escriba, apresentando-se com o torso nu e os pés descalços. Alguns estão nus, especificamente àqueles que se dedicam à atividade de puxar a rede de pássaros. Dedicam-se às tarefas com vitalidade, enfatizando-se certa potência que se pretende para a vida após a morte.

Cenas como a representada na pintura mural em questão, de caça e pesca, eram comuns no Novo Império. No caso do complexo tumular de Nakht e Tawy, observa-se o escriba em uma atividade propriamente de lazer, na qual a obtenção dos alimentos não é o componente fundamental. A vitalidade da representação atinge tanto Nakht e sua família, quanto seus servos. Os elementos referentes ao trabalho – tanto os instrumentos quanto à representação das atividades em si, das quais os

camponeses são um elemento essencial; concorrem para enfatizar a potência do próprio sepultado. Sendo os trabalhadores viris, jovens e fortes, integralmente dedicados às atividades em questão, também será o escriba tão viril, jovem e forte quanto seus subordinados.

Portanto, a concepção de trabalho na TT52 não é necessariamente degradante e não expressa uma esfera punitiva. Contribui para tanto o regime político egípcio, qual seja teocrático, através do qual se pressupõe que os estamentos subalternos ao faraó desempenham atividades que lhes são destinadas em nome de uma estrutura que também lhes sustenta adequadamente. Com efeito, as relações de trabalho no Egito Antigo eram um componente fundamental da estrutura funcional existente, aliadas à uma hierarquia bastante rígida e desenvolvida em função da teocracia. É possível afirmar que o trabalho aqui é concebido como um elemento estrutural da sociedade egípcia, desempenhando uma função mais ampla que o simples sustento.

Faz-se pertinente observar que na tradição abraâmica, segundo Woleck (2002, p. 03), em conformidade com as narrativas do Antigo Testamento, o trabalho associava-se à noção de punição, de maldição, uma condenação pelo pecado original, assumindo a dimensão de obrigação, dever e responsabilidade: *Tu comeras o pão e o suor do teu rosto* (Gn 3,19). Por sua vez, o advento da cristandade contribui para a dignificação do conceito de trabalho, que passa a ser um instrumento para a conquista do Reino dos Céus e, por consequência, contribui para a manutenção da estrutura social própria do medievo. Constrói-se uma concepção mais ampla de trabalho, assim como ocorria no universo egípcio.

Os escritos teológicos de Santo Agostinho (354-430) foram de fundamental importância para desfazer a concepção de trabalho como maldição. Para o filósofo da Igreja, ao estabelecer uma distinção entre o “exterior” e o “interior”, o “visível” e o “secreto”, o trabalho a rigor não é bom nem mau, porque é uma dimensão exterior. Portanto, será o uso que o ser humano, enquanto dimensão interior, fizer do trabalho que concederá sua valoração. Para Matias (2014, p. 258-265), o trabalho é a ferramenta para a transformação do mundo criado por Deus e, através de sua graça e do livre-arbítrio, o homem poderá escolher o caminho do bem e assim fazer da terra um melhor lugar para se viver.

[...] desde o século VIII, o termo labor e seus derivados e compostos [...] desenvolvem um novo sentido, centrado na ideia

de aquisição, de ganho, de conquista, sobretudo no meio rural, onde a palavra se associa, de fato, à noção de arroteamento. Esta evolução semântica traduz outra conquista: a da promoção ideológica e mental do trabalho e dos trabalhadores. Valorização ainda ambígua, já que o trabalho é, sobretudo, exaltado para elevar o rendimento e a docilidade dos trabalhadores. Mas, tal valorização já é sem dúvida o resultado da pressão dos trabalhadores sobre a ideologia e a mentalidade medievais. (LE GOFF, 2013, p. 258)

Inicialmente punitivo, progressivamente tomado como inelutável ao longo do medievo, o trabalho passou a ser finalmente visto enquanto instrumento de salvação e como uma forma de realizar a vontade divina, com a ascensão da Reforma Protestante, a partir do século XVI. Para Barbosa (2007, p. 18), a Reforma Protestante ultrapassou o âmbito religioso e influenciou e/ou suscitou movimentos reformistas nas demais áreas da estrutura social, as quais também ultrapassaram as fronteiras nacionais – aí inclusa a esfera do trabalho. Nas palavras de Sanson:

A Reforma Protestante muda radicalmente a visão sobre o trabalho conduzindo-o a um pleno reconhecimento. Será através da Reforma, que o trabalho assumirá verdadeiramente um status de importância e contribuirá decisivamente para uma outra subjetividade manifesta no trabalho. (SANSON, 2009, p. 28)

A partir da Reforma e subsequentes transformações, os séculos XVI e XVII assistiram a emergência de um novo sentimento individualista e racionalista, o qual consolida-se na emergência do Iluminismo, no século XVIII – o chamado Século das Luzes. Da mesma forma, tais mudanças conjunturais também alimentaram a sedimentação do capitalismo na modernidade, da qual trata Weber em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Faz-se pertinente salientar que o protestantismo, em particular o Calvinismo, defende uma ética diferenciada que se torna fundamental para a constituição de um novo olhar acerca do trabalho e do capital, em um viés cada vez mais individualizado. Diferente do que a cristandade havia postulado até então, o protestantismo não parece condenar o lucro, mas o vê como resultado de uma racionalidade metódica do próprio trabalho. Sanson (2009, p. 29-30) esclarece que é em Calvino que o trabalho assumirá um caráter mais radical de valorização, associado ao individualismo, passando mesmo a se tornar um dever – deve ser uma muralha contra a preguiça.

Para além da dimensão religiosa, o protestantismo constrói os fundamentos para um novo *ethos* no que se refere ao trabalho.

A visão protestante, para além de uma valorização religiosa do trabalho, contribui para criar um “espírito” motivacional para o empreendedorismo. A contribuição de Weber é mostrar que o capitalismo ensejado pela Revolução Industrial tinha, em sua base, uma concepção de trabalho vinculada ao ascetismo secular do protestantismo. Foi essa concepção de trabalho, que liberou moral e eticamente os homens – os capitalistas – à aquisição de bens, à obtenção do lucro, à cobrança de juros e à acumulação de capital. Esse *ethos* – conjunto de valores culturais – exortava que a acumulação do capital deveria ser reinvestida em novos empreendimentos que gerassem mais empregos. Esse círculo virtuoso – trabalhar, acumular e reinvestir – permitia o estabelecimento da harmonia social. Será esse *ethos* que fomentará a atividade capitalista. (SANSON, 2009, p. 32)

No interior desse novo *ethos*, passa-se a valorizar a concepção do trabalho associada ao progresso humano, não apenas em termos econômicos. O progresso só é possível individualmente, mas é através do coletivo de individualidades que o todo acaba por progredir, mesmo no caso tecnológico. O trabalho passa a ser tomado sob um viés cada vez mais afirmativo, mais dignificante, que se pauta nos sentimentos de autonomia, individualidade e racionalidade humana. É esta dimensão que é com frequência expressa nas construções tumulares, nas quais o trabalho assume o papel de mitificador dos sepultados, pedra de toque da construção de suas identidades. A morte é uma problemática social, que se concretiza de múltiplas formas no espaço cemiterial, em torno da busca por perenizar a memória do ambiente que o abriga. Portanto, o que se propõe ao longo deste capítulo é refletir que memória é perenizada através destas representações associadas ao labor.

4.1 Atributos de trabalho: a morte e a identidade do imigrante burguês

Oficialmente, os cemitérios públicos brasileiros foram secularizados ao final do século XIX, após a Proclamação da República. Ainda que o processo tenha sido encaminhado e pensado por membros da elite política e intelectual do período, gradativamente estes espaços funerários passaram a assumir novos papéis no espaço urbano. Ao serem novamente incorporados às cidades, após o transcurso do processo de medicalização e, em seguida, de secularização, os cemitérios passaram

a refletir o universo de cada época e sociedade, nos quais cristalizam-se as relações entre as representações sociais, a memória e as práticas identitárias.

Portanto, a arte funerária não é sinônimo de sacralidade – ainda que muitas vezes as necrópoles sejam tomadas pela via da religiosidade. Constitui-se com base em uma miríade de influências, advindas de tempos múltiplos, que em muito transcendem tanto a função primeira, o sepultamento dos corpos, quanto o âmbito religioso e/ou espiritual. Sobre a arquitetura e a estatuária funerária, Borges afirma:

Elas valem por si mesmas e sua presença é suficiente para integrar-se ao inconsciente coletivo da comunidade vigente. Como mantêm um compromisso com as representações do luto, alicerçadas no discurso religioso, moral e econômico do grupo social de que procedem, sua abrangência é mais ampla do que se supõe [...]. (BORGES, 2003, p. 86)

No decorrer do século XIX, deu-se a preparação de uma série de novos gestos referentes aos mortos, à morte e ao morrer, conforme pontua Sorio (2009, p. 26), organizados a partir de dois referenciais, quais sejam a família e a pátria, logo transportados aos cemitérios a céu aberto. As “novas” atitudes apresentavam-se em geral como reaproveitamento das tradições, eventualmente presentes há séculos, mas agora “deformadas e retomadas” sob novo ângulo. Os espaços da morte, sobretudo os cemitérios públicos, passam a conjugar elementos sacros e profanos, religiosos e civis, constituindo um universo familiar, um cenário cada vez mais propício para a exibição da chamada “morte burguesa”;

Borges salienta que a sociedade burguesa, como meio de afirmação social, passou a encomendar a escultores e artistas-artesãos obras que expressassem seu gosto e suas pequenas fantasias advindas do inconsciente coletivo, atitude da qual também trata Ariès.

Adotando padrões estéticos convenientes a arte funerária contribuiu para desenvolver um ideário estético determinado.

[...] essas construções tumulares estão imbuídas de signos que expressam valores religiosos e socioculturais de fácil assimilação. Enfim, a arte funerária burguesa misturou com harmonia os símbolos cristãos e profanos que despertam nos sobreviventes o mais profundo e significativo sentimento. (BORGES, 2004, p. 01)

Do conjunto da arte funerária em questão, uma das escolhas burguesas é a imagética relacionada ao trabalho. A primeira escultura a ser analisada procede do

túmulo da Família Rizkallah Jorge (1949), situado no Cemitério da Consolação, de autoria do escultor Antelo Del Debbio (1901-1971) (FIGURA 62).

FIGURA 62 – Túmulo da Família Rizkallah Jorge (1949), relevos em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Trata-se de uma edificação em formato capelar, com dimensão monumental e verticalizada, predominantemente construída fazendo uso de linhas retas, revestida com placas de granito polido marrom.

O projeto arquitetônico é verticalizado e consiste na superposição de três volumes de granito, todos com base quadrada, mas progressivamente menores, no sentido ascendente. O bloco inferior é ligeiramente mais elevado que os demais. No alto, o conjunto é arrematado por um campanário de granito com um sino de bronze.

O acesso à capela se faz por uma alta porta frontal de bronze, cuja metade superior apresenta um fundo de vidro, entrecruzado por duas lâminas verticais de bronze e três horizontais. Sobre cada uma das seis intersecções dessas barras, vê-se um pequeno painel retangular – igualmente em bronze – com símbolos alusivos à Paixão de Cristo, a saber: tenaz e colher de pedreiro; três lanças; três cruzes; as iniciais JHS e uma cruz; os cravos da crucificação; um azorrague. Uma cruz de bronze sobrepõe-se ao conjunto, exceto no quinto superior da parte

envidraçada. Abaixo desta, veem-se diversas inscrições em árabe. (RIBEIRO, 1999, p. 400-401)

Em cada face da construção foram inseridos dois conjuntos escultóricos confeccionados em bronze, todos com as mesmas dimensões. Nas faces frontal e posterior da edificação, encontram-se figurações que remetem primordialmente à família (FIGURA 63).

FIGURA 63 – Detalhes dos relevos frontais e posteriores do Túmulo da Família Rizkallah Jorge.

FONTE: acervo da autora, 2014.



RELEVO FRONTAL SUPERIOR



RELEVO POSTERIOR SUPERIOR



RELEVO FRONTAL INFERIOR



RELEVO POSTERIOR INFERIOR

No primeiro nicho, encontra-se um trabalhador, de corpo nu, acompanhado por duas mulheres e duas crianças. A figuração inferior é de uma *Pietà*, com os traços escultóricos próprios do artista – dramaticidade contida e pose hierática. Na parte posterior, encontra-se no painel superior outra composição que remete ao conceito de família: um casal, acompanhado por três crianças. Enquanto a mulher apresenta uma vestimenta peculiar às representações bíblicas femininas, o homem, por outro lado, tem o torso nu, e calças contemporâneas – vestuário comum para um homem de classe operária, no período. No painel inferior, a figura do mesmo trabalhador, em segundo plano, é acompanhada por outras duas imagens femininas. Uma é caracterizada com vestuário árabe, possivelmente uma referência à origem do sepultado, e a outra, mais uma vez, é figurada a partir das convenções bíblicas; ambas portam uma guirlanda, representativa da saudade, diante da finitude.

Conforme FIGURA 64, na lateral esquerda, na sessão superior, a imagem composta por Del Debbio é diretamente alusiva ao trabalho. Aos pés das três figuras masculinas desnudas, encontram-se uma bigorna e uma roda dentada. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 783), a roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com certa valência de imperfeição: refere-se ao mundo do vir a ser, da contingência, da criação contínua. É a associação com a criatividade que incentiva o uso como referencial de trabalho. A figura central porta uma balança, a qual pode ser alusiva tanto à justiça, quanto à prática do comércio – elemento fundamental na biografia do sepultado. O painel logo abaixo evoca as atividades filantrópicas da Família Rizkallah Jorge, que incluem o Orfanato Lar Sírio e a Igreja São Jorge, ambos os edifícios representados em forma de maquetes, acompanhando as figuras em questão: um santo, uma mulher, um jovem e uma criança.

Na lateral direita, no nicho superior, o trabalhador é representado juntamente com três figuras femininas, uma das quais ampara uma criança, exaltando o conceito de amor materno. Uma vez mais, Del Debbio recorre à edificação dos valores burgueses, sendo um deles o valor da instituição familiar, que é entrevisto pela figuração da mãe, recorrente nos diversos painéis. Por sua vez, no oitava e último nicho, veem-se três figuras, alusivas ao esporte: uma mulher segurando uma raquete e uma peteca, uma segunda mulher com uma coroa de louros e um homem com um disco. A imagem masculina, em especial, está nua, coberta apenas por uma faixa de

tecido, exibindo uma musculatura vigorosa, que sinaliza a virilidade e a constituição do ser homem, tal como os homens trabalhadores do primeiro painel lateral, à direita.

FIGURA 64 – Detalhes dos relevos laterais do Túmulo da Família Rizkallah Jorge.

FONTE: acervo da autora, 2014.



RELEVO ESQUERDO SUPERIOR



RELEVO DIREITO SUPERIOR



RELEVO ESQUERDO INFERIOR



RELEVO DIREITO INFERIOR

Os personagens compostos por Del Debbio possuem uma pose hierática, sóbria e contida. Não apresentam gestos bruscos ou dramaticidade. O geometrismo da capela, inspirado pelo *art déco*, também se encontra presente na concepção das figuras. O tratamento anatômico é volumétrico e moderno, em detrimento do realismo,

tal como ocorria com as obras de Arturo Martini (1889-1947), conforme capítulo precedente. A monumentalidade da construção vertical engrandece os sepultados, ao mesmo tempo em que o conjunto de painéis objetiva a construção de uma narrativa identitária para os mesmos. Entretanto, a compreensão do enredo proposto por Del Debbio é prejudicada pela abundância e concentração de personagens e atributos.

No todo, a configuração escultórica de Del Debbio é alusiva à família, ao trabalho e aos valores considerados relevantes pela Família Rizkallah Jorge, como as atividades filantrópicas do sepultado. O imigrante armênio Rizkallah Jorge Tahan (1867-1949), ao desembarcar no porto de Santos, passou a se dedicar à fundição de cobre. Após três anos, inaugurou a chamada Casa da Bóia. A empresa do imigrante, inicialmente dedicada à confecção de boias sanitárias, continua em atividade, atuando como distribuidora de metais não ferrosos e materiais hidráulicos. Nas palavras de Geraissati:

Sua trajetória na capital foi bastante singular. Ao contrário da maioria dos imigrantes de mesma procedência que chegavam à cidade e se envolviam com a comercialização de tecidos e outros objetos, tornando-se, assim, mascates, Rizkallah Jorge procurou uma profissão que se adequasse à atividade que exercia em sua terra natal: a fundição de cobre. Isto mostra uma peculiaridade deste imigrante dentro do grupo de sírio-libaneses que migraram ao Brasil, pois a grande maioria destes homens eram camponeses analfabetos, já este sabia ler, escrever e era um artesão bem posto em sua sociedade de origem, algo que era notado dentro da comunidade aqui fixada e que foi explorado por ele como fator de distinção social e de capitalização (BOURDIEU, 1992). (GERAISSATI, 2013, p. 340-341)

A edificação projetada pelo imigrante é um dos principais exemplares do ecletismo arquitetônico na capital paulista, tendo sido tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo em 1992 e restaurado em 2008 (FIGURA 65). Originalmente, o andar térreo possuía funções comerciais e o pavimento superior servia de moradia ao proprietário e seus familiares. Atualmente, o prédio ainda abriga a empresa da família – a Casa da Boia, e um museu que busca preservar a historicidade de seu empreendedor, Rizkallah Jorge. Segundo Geraissati (2013, p. 347), a filantropia foi o principal fator que contribuiu para afirmar o imigrante dentro das comunidades que frequentou e para a sua mitificação.

FIGURA 65 – Fachada da Casa da Boia (início do séc. XX), fotografia de autoria desconhecida, Museu da Casa da Boia. FONTE: acervo da autora, 2014.



A leitura conjunta dos elementos tumulares concebidos por Del Debbio e da trajetória do sepultado Rizkallah Jorge conduz à percepção do valor ressaltado: o trabalho. Este é a espinha dorsal da figuração do escultor, que contribui para a mitificação do imigrante enquanto burguês que se destacou na tessitura industrial de São Paulo. Seu desempenho de sucesso é marcadamente exaltado através dos conjuntos escultóricos, os quais também fazem constante referência à família e ao lugar ocupado pelo sepultado em seu meio social: mais que um imigrante ou um burguês bem-sucedido, ressalta-se o trabalhador.

As representações do trabalho claramente não se restringem a arte funerária. Durante o período realista, destacam-se as obras de Gustave Courbet (1819-1877), artista preocupado em representar o cotidiano e os trabalhadores, como vê-se em *Os quebradores de pedra* (1849)⁶¹ (FIGURA 66).

⁶¹ Exposta em Dresden, infelizmente, foi destruída no bombardeio da cidade em fevereiro de 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. *Os quebradores de pedra*, obra considerada por muitos como

FIGURA 66 – Os quebradores de pedra (1849), óleo sobre tela de Gustave Courbet, destruída.

FONTE: FABRIS, 2013, p. 171.



No centro da composição estão dois trabalhadores, um adulto, que reduz pedras com um martelo, e um menino, que carrega os fragmentos em um grande cesto, possivelmente filho do primeiro. Ambos são representados de forma pouco idealizada, debruçados sobre suas tarefas com resignação. Seus rostos não aparecem, de modo que seus trajés, gastos e rasgados, compõem sua identificação: são anônimos como tantos outros trabalhadores; o próprio cenário parece indicar que vivem à margem. Junto dos trajés, as ferramentas e a marmitta postas de lado, em meio ao local de trabalho, compõem um cenário de simplicidade e rudeza. Ao fundo, destaca-se a grande sombra de uma colina, que dá espaço a um pequeno fragmento de céu. Os trabalhadores, em sua movimentação forçosa e monótona, destacam-se contra o painel desolado e monocromático.

Portanto, representados de maneira quase fotográfica, os dois quebradores de pedra de Courbet são figurados em trajés humildes em uma paisagem ruralista. O artista é considerado o criador do realismo social na pintura, ao se voltar para temas cotidianos e à figuração de personagens ordinários, como os ferreiros de Goya.

fundadora do realismo, despertou inúmeros comentários críticos à época de sua concepção. Exposta no Salão de Paris em 1850-1851 juntamente com *Os camponeses de Flagey retornando da feira* (1848) e *Enterro em Ornans* (1850), constitui com estes uma espécie de trilogia realista de Courbet (TAYLOR, 2005, p. 552-554).

Courbet voltou-se à pintura de pessoas comuns, trabalhadores, camponeses, burgueses rurais. Mas estes às vezes recebiam o escopo monumental que deveria ser reservado à pintura histórica. O realismo significou o “desaparecimento do tema”, no sentido de uma cena ou evento já tornado canônico pela história, pela religião ou pela cultura clássica e que a pintura se propõe a representar. Mas os acontecimentos comuns sem esse significado estabelecido recebem a dignidade de tratamento antes restrita aos que o possuíam. Isso foi intencionalmente uma rejeição da hierarquia e, em certo sentido, um deslocamento. Esses novos “temas” estavam tomando o lugar dos antigos; uma afirmação estava sendo feita sobre sua dignidade. (TAYLOR, 2005, p. 554)

Courbet não pretendeu idealizar as suas representações do cotidiano. Suas obras buscam propriamente a expressão do real, renunciando em especial a toda retórica romântica que lhe era contemporânea. A dignificação do trabalhador não se dá pela via da idealização do tema, mas antes pela visualidade que concede à personagens comuns, anônimos – como os quebradores de pedra. Ao invés de fazer uso de temas e da inspiração mitológica, o objetivo de Courbet era retratar a vida e os problemas reais do seu tempo. Desse modo, o discurso pictórico de Courbet, e mesmo dos realistas em geral, assume o trabalho como uma peça central de sua visão de mundo. Ao tratar de forma individual tais eventos mundanos, tal como ocorrem, estes artistas fazem a opção de romper com as narrativas convencionais da arte acadêmica de então. Com isso, a figura do próprio trabalhador, para além da arte, é repensada, à medida em que expressa a própria complexidade histórica do cenário europeu no período. Chiarelli salienta que, muito embora a obra de Gustave Courbet, comprometido com a realidade social francesa, tenha sido a mais radical entre todas as iniciativas realistas do período; efetivamente não é exclusiva neste contexto.

Antes e em paralelo a tal produção, era possível perceber na cena inglesa e francesa um interesse crescente de certos artistas em eleger paisagens campestres ou suburbanas, trabalhadores das classes sociais menos favorecidas do campo e da cidade, como temas para suas obras. (CHIARELLI, 2007, p. 217)

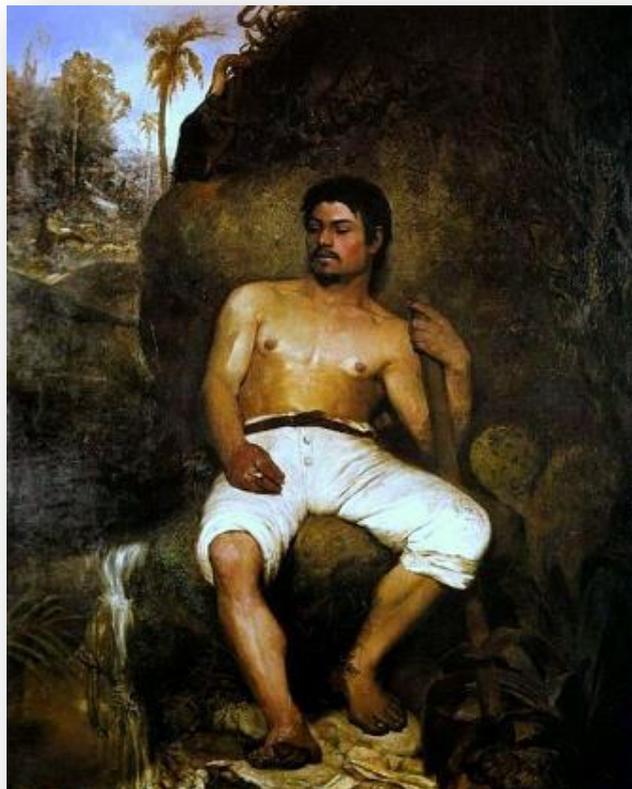
Tais iniciativas não ficaram restritas ao contexto europeu. No Brasil, Almeida Júnior (1850-1899)⁶² é o artista que melhor assimilou o legado realista de Courbet,

⁶² O pintor, de origem humilde e proveniente do interior do Estado de São Paulo, iniciou seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Mais tarde, em função de uma bolsa de estudos cedida pelo Imperador, ingressou na Escola de Belas Artes de Paris. Segundo Frias (2013, p. 30),

articulando-o à uma abordagem regionalista e introduzindo temáticas até então inéditas na produção acadêmica brasileira.

Tal como Courbet, Almeida Júnior concede amplo destaque a personagens ordinários e anônimos. Dedicou-se especialmente a criar um vívido retrato da cultura caipira, sobretudo paulista, num viés real-naturalista, em detrimento da monumentalidade até então em voga no ensino artístico oficial. Ademais, o artista foi capaz de criar uma impressão de proximidade entre o espectador e a cena retratada, constituindo-se um ambiente intimista. Do conjunto de sua obra, destacam-se as composições de caráter regionalista, as quais retratam a arquitetura de pau-a-pique e o homem do interior, de barba rala e pés descalços, dentre as quais *O derrubador brasileiro* (1879) (FIGURA 67).

FIGURA 67 – O derrubador brasileiro (1879), óleo sobre tela de Almeida Júnior, Museu Nacional de Belas Artes. FONTE: Acervo Online.



sendo um pintor de formação acadêmica, sua produção pictórica se caracterizava pela excelente qualidade técnica, mantida durante toda a sua trajetória.

Exposta no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a referida obra é a primeira de sua autoria a apresentar temática nacional. “Esta obra foi produzida no período em que o pintor estava na Europa e a paisagem que foi pintada de memória, difere das demais obras regionalistas que foram pintadas a partir da observação do real.” (FRIAS, 2013, p. 31) Ainda que os traços acadêmicos de sua formação não sejam totalmente abandonados, sua plástica é autêntica e inovadora à medida em que são mesclados elementos do realismo europeu, à temática tropical, sem prescindir de delicado refinamento técnico, para a concepção de uma imagem efetivamente nacional.

Nas palavras de Souza:

Pintada em Paris em 1879, trai, na presença do rochedo, a concepção grandiosa do Realismo; mas nos demais elementos, nos coqueiros, na natureza tropical do pequeno trecho de paisagem, nas feições mestiças da figura, exprime a nostalgia da pátria distante. É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Candido Portinari parece não ter sido insensível. (SOUZA, 1974, p. 120)

O personagem ao centro da composição busca traduzir com clareza e força uma identidade, seja brasileira, seja especificamente interiorana. Esta se expressa tanto nos traços faciais nitidamente mestiços do homem de pele bronzeada e barba rala (ainda que o modelo utilizado tenha sido um italiano); quanto em sua pose displicente, marca de uma força física em estado de repouso: apoia-se no machado, pernas abertas, os pés repousando à vontade, palheiro entre os dedos, costas reclinadas contra a rocha. São elementos que caracterizam tanto a atividade do personagem, enquanto derrubador, quanto a sua masculinidade, associada ao seu vigor físico e, talvez, certa brutalidade em sua caracterização e gestualidade.

Este corpo forte e em repouso transmite também uma sensualidade latente na ênfase que dá o artista aos contornos da musculatura, ressaltada com brilhos de suor, e ao enquadramento, que situa os músculos abdominais e o baixo-ventre do trabalhador como ponto fulcral da figuração. Sobre esta sensualidade na tessitura da composição, Perutti argumenta que a luminosidade da própria tela contribui para a construção discursiva em questão: “as pernas abertas da personagem [...], ocupando uma área significativa na pintura, forma uma espécie de grota, com espaços bem

delimitados geometricamente e que conferem às partes baixas de seu corpo um grande destaque na cena.” (2007, p. 211)

O cenário ao redor é uma declaração identitária tão forte quanto a figura humana: coqueiros, cactos, bromélias e samambaias emolduram o derrubador, construindo uma paisagem acima de tudo brasileira. Ao mesmo tempo, a obra é tributária do estilo paisagístico anteriormente visto em Courbet, em sua composição Os quebradores de pedra. O céu ao fundo denota, associado ao brilho do corpo, a importância do trabalho com a luz para o artista: embora se trate de uma obra composta em estúdio, o tratamento da luminosidade é dotado de nuances e contrastes, podendo ser pensada como proto-impressionista.

Dentre as questões que permeiam a produção regionalista de Almeida Júnior, uma das mais complexas é a questão do clareamento da paleta de cores apresentado nestas obras. As cores usadas nas obras regionalistas são mais vivas, o artista altera alguns tons de cores de sua paleta tornando-a mais clara. Uma das explicações dos críticos para o uso das “novas cores” estaria relacionada à representação da luminosidade natural das paisagens que o pintor retratou, que seriam reflexos da natureza tropical. Outra explicação seria a influência da “luz impressionista” com a qual o pintor teria tomado contato durante o período em que esteve em Paris. (FRIAS, 2013, p. 33)

Almeida Júnior aprimora a representação do caipira e/ou do homem trabalhador em obras subsequentes, como Caipira picando fumo (1893) e Amolação Interrompida (1894). Através destas e de outras obras, de acordo com o que postula Chiarelli, Almeida Júnior pode ser tomado como o elo problemático, unindo a paisagem física local à paisagem humana. Deste modo, para o autor, as pinturas “caipiras” do artista seriam “uma espécie de arrolamento estético-documental do que o paulista do final do século XIX supostamente deixava de ser – um miserável, vivendo em condições degradantes, submetido a uma apatia pouco produtiva.” (2009, p. 138) Talvez o artista do interior paulista tenha pretendido preservar nas telas esse tipo humano supostamente em extinção, ameaçado ora pelos imigrantes cada vez numerosos, ora pelos “novos paulistas”, entretidos com a prosperidade da economia cafeeira.

Talvez seja o que acontece com a representação dos trabalhadores por parte de Del Debbio nas construções tumulares, tanto da Família Rizkallah Jorge, quanto da Família Demétrio Calfat, a ser analisada adiante, ambos do final da década de 1950. Especificamente, no que diz respeito à arte funerária, a presença dos

trabalhadores funciona como afirmação da classe burguesa, muitas vezes proveniente dos fluxos imigratórios do início do século XX. No caso de Rizkallah Jorge, as alegorias relacionadas ao labor se propõe a reafirmar o seu protagonismo no cenário paulistano. Para o imigrante, o trabalho, seja agrícola, comercial ou industrial, era com frequência a alternativa para a ascensão social e econômica. A presença das representações de trabalho nos túmulos, por intermédio dos atributos e/ou dos trabalhadores, é uma forma de perenização da ideia do mesmo como enobrecedor, perspectiva esta que contribui para a mitificação do burguês, sobretudo do imigrante burguês.

Absorvidos pela sociedade brasileira, na grande maioria dos casos os imigrantes experimentam uma relação entre o homem e a terra e entre o trabalhador e o proprietário que havia se tornado difícil no país de origem [...]. Em consequência, a interpretação que o próprio imigrante desenvolveu sobre a acumulação primitiva, a expropriação, a expulsão e a migração para a sociedade brasileira assumiu um conteúdo conservador. A sociedade de adoção aparentemente recriava relações que estavam desaparecendo no país de origem e se apresentava para ele como a “boa sociedade”, pois os que o expulsaram da terra e que se beneficiaram com a expulsão não estavam aqui. A sociedade brasileira, de certo modo, oferecia-lhe de volta o que lhe haviam tirado no país de origem. (MARTINS, 1979, p. 119)

Deste modo, a via do trabalho assume a função de sintetizar a identidade do imigrante/trabalhador (mesmo para àqueles já enriquecidos e que efetivamente não tiveram uma trajetória necessariamente camponesa e/ou operária): são as terras tropicais que permitiram a ascensão social destes personagens e é esta memória que deverá ser perenizada nas edificações marmóreas. Ademais, a representação do trabalho é diretamente conexa à concepção de masculinidade, claramente reforçada a partir da consolidação do sistema capitalista. Nas palavras de Nolasco:

A partir da Revolução Industrial, os valores e a dinâmica capitalista passam cada vez mais a reforçar e a definir os padrões de comportamento masculinos. Desejar construir um patrimônio e ter status e poder podem ser parâmetros tanto para analisarmos os valores do sistema capitalista como para identificarmos as principais diretrizes que um homem deva tomar para si. É pela determinação da função do que é o trabalho, segundo a especificação capitalista, que estará sendo mantida a direção para os comportamentos e projetos homens. (NOLASCO, 1993, p. 52)

O trabalho, portanto, assume a função de caractere identificador do conceito de homem e de masculinidade. O autor ainda pontua que, para os homens, o trabalho equivale ao significado que a maternidade assume para as mulheres e para a feminilidade: a única possibilidade de realização, àquilo que identifica um homem como tal. Conforme Martins (1979, p. 150), no caso brasileiro, o paternalismo e o populismo burgueses estão diretamente fundados nessa concepção do trabalho masculinizado, do homem protetor, o que favorece a consolidação da ideologia do trabalho dignificante, legitimando a exploração do trabalhador.

4.2 O caminho viril: força física e trabalho como síntese mitificadora

Na mesma linha simbólica, o escultor Antelo Del Debbio (1901-1971) concebeu outro conjunto tumular que apresenta o tema do trabalho em sua tessitura. É a construção da Família Demétrio Calfat (FIGURA 68).

FIGURA 68 – Túmulo da Família Demétrio Calfat (c. 1950), esculturas em bronze de Antelo Del Debbio, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



A data da edificação do túmulo da Família Demétrio Calfat no Cemitério da Consolação é imprecisa, visto que a data de sepultamento de Demétrio Calfat é desconhecida – possivelmente remonta à década de 1950. É sabido que a Família Calfat, de origem libanesa, desempenhou relevante papel no processo de industrialização de São Paulo. O libanês Miguel Calfat (1881-1957) (irmão de Demétrio Calfat) teria emigrado para o Brasil em 1901, tendo inicialmente se dedicado à atividade comercial em Dourados. Mais tarde, mudou-se para São Paulo com os irmãos Elias, Demétrio e Gabriel, ali fundando a firma comercial e industrial Elias Calfat & Irmãos, empresa têxtil. As atividades comerciais ligadas a este ramo foram sendo ampliadas pelo grupo familiar ao longo dos anos.

O complexo tumular Calfat é uma estrutura monumental, predominantemente verticalizada, revestida com placas de granito preto polido, estabelecida sobre uma grande base, do mesmo material. Em um plano elevado, está afixado um conjunto escultórico confeccionado em bronze, acompanhando o ângulo formado pelas faces frontal e lateral esquerda da construção, sem sustentação inferior. O grupo é formado por cinco figuras humanas e uma figura angelical, sem contar os infantes que as acompanham (FIGURA 69).

FIGURA 69 – Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio. FONTE: acervo da autora, 2014.



Na parte frontal, observa-se o busto em baixo relevo retratando Demétrio Calfat. Sob uma figura angelical, de contornos femininos, encontram-se cinco personagens, além dos infantes. Da direita para a esquerda, veem-se uma mulher acompanhada por um menino, ao seu lado uma segunda mulher, segurando um bebê em seu colo, um homem com o torso nu, posicionado no exato ângulo frontal esquerdo, ladeado por outra figura feminina e um segundo personagem masculino, também com o torso nu, fechando o grupo. A composição tecida por Del Debbio exalta precisamente três valores fundamentais à burguesia: a religião, a família e o trabalho. De forma semelhante ao que ocorreu na Itália, após a unificação, conforme visto no primeiro capítulo; a industrialização crescente marca o contexto paulistano nas primeiras décadas do século XX, o que influencia a formação/propagação dos valores burgueses no período.

Favaro observa uma relação intrínseca entre a ampla transformação econômica, via industrialização, e a intensa promoção dos valores burgueses, quais sejam: “[...] a família (base da força-trabalho, de um lado, e da concentração do capital, de outro), a autoridade paterna e, evidentemente, do tão decantado, incansável, incondicional e insubstituível amor materno.” (FAVARO, 2002, p. 135) As duas figuras femininas apresentadas na parte frontal da composição tumular (FIGURA 70) representam a valorização da família: acompanhadas de duas crianças, são figurativas da família burguesa e, sobretudo, do amor materno. Ambas as figuras são representadas em uma pose protetiva, em relação ao menino e ao bebê – parecem representar a maternidade.

Segundo Marquezan (2006, s/p.), faz-se relevante notar que na sociedade pré-moderna a família não tinha função afetiva, oportunizava a ajuda mútua entre um homem e uma mulher numa época em que isolados tinham chances reduzidas de sobrevivência. Neste contexto, a concepção do conceito de infância era ainda incipiente. Foi a propriedade privada que ensejou a monogamia e ambas se constituíram nos principais fatores que geraram a instituição familiar moderna, como forma de assegurar a transmissão da herança aos descendentes. Por sua vez, a família burguesa se estruturou no período entre o final do séc. XVIII e início do séc. XIX, constituída pela nova classe dominante cujos padrões de relacionamento familiar e social se diferenciavam claramente dos modelos então vigentes. A criança abraçada à mãe sugere esta perspectiva burguesa de amor familiar, muito embora à

representação do homem posicionado centralmente, com vestuário de trabalhador e pés descalços, não corresponda à caracterização tradicional de um burguês.

FIGURA 70 – Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio. FONTE: acervo da autora, 2014.



O homem ao centro, situado diante do anjo (FIGURA 71), está com o torso nu e apresenta uma pose ereta, hierática. A figura angelical parece acolher todos os personagens, desempenhando uma função protetiva. Há um rolo de tecido entre as pernas, uma faixa do material esticando-se sobre sua perna direita e subindo até unir-se às dobras do pano no qual a mulher à sua direita segura o bebê. Há ainda uma dobra de tecido sobre o ombro esquerdo da figura central. O ritmo composicional parece ser construído para dar a impressão de uma continuidade, que vai da figura masculina até à mulher e o menino, também com panejamentos envolvendo-os.

FIGURA 71 – Detalhe do Conjunto Escultórico do Túmulo da Família Demétrio. FONTE: acervo da autora, 2014.

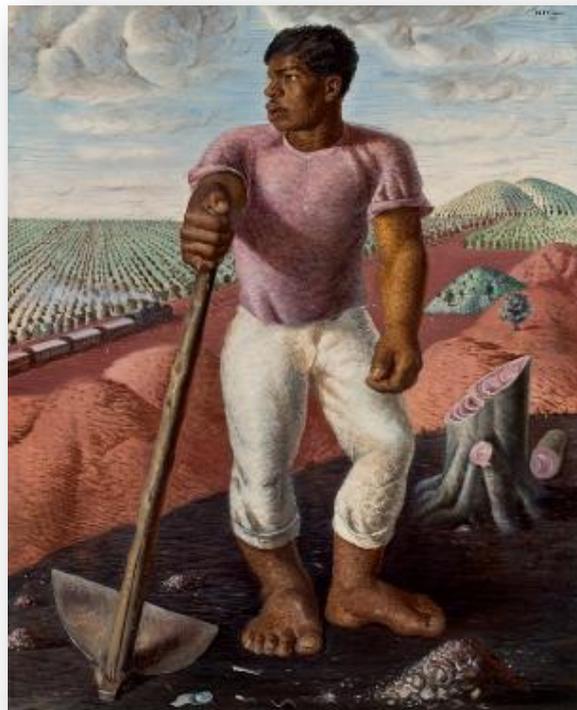


Considerando o envolvimento da família Calfat com o comércio de têxteis, o rolo de tecido adquire um sentido relevante, envolvendo os personagens em dobras do material. Este sentido é especialmente forte dada a presença, ao lado do personagem central, da roda dentada, símbolo do trabalho; combinados, os dois elementos, tecido e roda dentada, discursam sobre o ramo de atividades que inseriu a Família Calfat na sociedade paulistana. À esquerda, as figuras são concebidas com atributos divinos. No extremo da composição, uma figura de Hermes, brandindo um caduceu na mão esquerda, com um capacete alado a seus pés, uma vez mais, traz o motivo têxtil enrolado em torno de sua cintura. Na Grécia Antiga, Hermes era cultuado como deus protetor dos viajantes e também do comércio. O caduceu, o báculo segurado pelo deus, em torno do qual se entrelaçam duas serpentes, pode ser utilizado como síntese simbólica do valor do comércio. Mais uma vez observa-se, no conjunto simbólico do túmulo, o discurso burguês relativo ao valor do trabalho e da atividade mercantil. Completa a composição uma terceira imagem feminina, desta vez

coroada com louros e carregando duas guirlandas, simbologia associada ao heroísmo e a saudade – possivelmente uma forma de coroar as conquistas do sepultado Demétrio Calfat e salientar sua memória, associada à saudade.

De acordo com a análise dos túmulos anteriores de Del Debbio, assim como o da Família Calfat, ora em questão, vê-se uma plástica modernista, na qual a configuração dos personagens é mais volumétrica e hierática, do que necessariamente realista. A expressividade da composição é obtida por meio da conjugação da monumentalidade e do geometrismo das formas. É o que pode ser observado nas pinturas de Candido Portinari (1903-1962), artista que também fez uso da lente modernista, conforme apreende-se da análise de O lavrador de café (1934) (FIGURA 72).

FIGURA 72 – O lavrador de café (1934), óleo sobre tela de Candido Portinari, MASP. FONTE: Acervo Online.



Assim como em O derrubador, de Almeida Júnior, Portinari situa um trabalhador no centro de sua composição, e também dá grande destaque a seus dotes físicos, buscando salientar a relação do mesmo com o ambiente que o cerca. Utilizando-se

de distorções expressionistas, Portinari enfatiza a robustez dos braços e pernas do lavrador de café, dotando-lhe de mãos e pés desproporcionalmente grandes, possivelmente uma referência ao papel desempenhado pelo lavrador: o de trabalhador braçal, valorizado sobretudo por sua força física. O personagem se apoia sobre a enxada e lança um olhar grave para o lado esquerdo; embora seja deixado claro seu status social na simplicidade da caracterização, ele é representado de forma altiva, monumental.

O personagem é emoldurado por um forte cenário nacional; aqui, todavia, não é o componente bucólico da paisagem brasileira que ganha destaque, mas o cenário econômico, expresso nas atividades da derrubada de matas para o plantio, na cultura do café em amplas extensões de terra, e na ferrovia, signo de modernidade que serve ao propósito de transportar esta nova fonte de riqueza agrícola. À frente de tudo isso, porém, no discurso pictórico de Portinari, está o titânico trabalhador agrícola, mestiço e descalço, a espinha dorsal desta grande máquina econômica. Portinari não pretende preservar a imagem do caipira, como fizera seu antecessor Almeida Júnior; talvez esse personagem não possa mais ser preservado, dada a conjuntura nacional contemporânea ao pintor modernista. O que se destaca, em contrapartida, é propriamente a contradição entre a economia progressista de São Paulo, de um lado, e os pés descalços do lavrador de café, do outro. Chiarelli pontua que a pintura em questão é uma versão modernista d'O derrubador brasileiro, a qual faz ressurgir o antigo lavrador:

[...] antes cansado da lida, agora em pé e altaneiro, ligado à terra não apenas pela deformação expressiva dos pés que aparecem plantados ao solo, mas também pela maneira como segura a ferramenta de trabalho, extensão do seu corpo, índice de sua função no mundo. (CHIARELLI, 2007, p. 131)

Portinari, segundo o autor, constrói um discurso muito específico acerca da relação do homem com o ambiente: a natureza é o lugar do trabalho do homem – de ação direta e de transformação. “É de se reparar como a figura do lavrador olha ao longe, orgulhoso, e, ao mesmo tempo, aparentemente alheio à locomotiva que, ao longe, não ameaça seu papel de protagonista em mais essa alegoria positiva do país.” (CHIARELLI, 2007, p. 132) A postura do personagem – altiva, orgulhosa; é executada a partir da instrumentalização de vários aportes dos estilos artísticos precedentes ao

artista, para construir um discurso apologético do Brasil, entrevistado a partir do lavrador. Em outras palavras, o lavrador é a síntese discursiva do que é o Brasil.

Segundo Fabris, a arte e a poética de Portinari poderia ser sintetizada em uma única preocupação: o homem. Em busca do homem “real” é que o artista modernista construiu um discurso autêntico: “uma monumentalidade escultórica, uma corporeidade pura, que se transforma simultaneamente em visão do homem social.” (FABRIS, 1996, p. 36) O lavrador desfruta de deformação expressiva na definição do corpo e do rosto, resultando numa pintura antinaturalista, tratamento difundido entre os modernistas, por vezes referida como “deformação expressionista”. Entretanto, esta opção não é sem propósito em Portinari, mas carrega consigo a intenção de sublinhar a monumentalidade da forma.

A deformação expressionista, que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva (por exemplo, Nolde), não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante). (ARGAN, 2008, p. 240).

Em O lavrador de café, portanto, uma síntese se constrói por intermédio de tal deformação: o exagero das formas busca efetivamente salientar o papel do trabalhador na composição do Brasil, com todas as suas contradições. Não se vê um trabalhador sofrido ou fustigado pelo trabalho árduo, mas uma figura forte que tem na enxada – prolongamento de si, sua própria identidade. Pés e mãos salientam a vinculação do artista com a temática social. A deformação expressionista busca construir a síntese da obra e o vínculo entre o homem e o trabalho, como se observa também em Café (1935).

Em Del Debbio, a exemplo de Portinari, por intermédio do geometrismo e da volumetria das formas corpóreas dos personagens, parcialmente desnudos, ganham ênfase os braços e as pernas musculosas, os pés descalços e os braços fortes, signos da vida ganha através do esforço físico e do corpo condicionado à labuta. Por intermédio da linguagem expressionista, conjugada à força emotiva e psicológica de sua deformação proposital, Portinari denunciou as contradições do mundo do trabalho. Por sua vez, Del Debbio constrói um discurso dignificante e enobecedor do trabalho, tecido pela lente modernista. Pela via da monumentalidade, as figuras

expressam força latente, não obstante a pose sóbria e hierática, com o olhar voltado à linha do horizonte.

A indumentária do trabalhador representado por Del Debbio e afixado ao centro do conjunto escultórico é composta por uma calça simples, de camponês ou operário. Descalço, sua caracterização assemelha-se à do escravo do período colonial, e não à de um operário ou proletário urbano. Todavia, a roda dentada que acompanha o trabalhador define a contemporaneidade da composição: faz referência ao contexto industrial. O escultor italiano Rizzoli Pasquale (1871-1953) interpretou o tema do trabalho, também fazendo uso deste atributo. É um dos elementos centrais da obra concebida pelo artista para a sepultura da Família Ronzani (1904) (FIGURA 73), constituinte do acervo do Cemitério Monumental de Certosa, em Bologna, na Itália.

FIGURA 73 – Túmulo da Família Ronzani (1904), escultura em mármore de Rizzoli Pasquale, Cemitério Monumental de Certosa. Fonte: PESCI, 1998, p. 281.



Sob a encomenda de Alessandro Ronzani (?-1926), Pasquale compôs um monumento moderno, no qual a rigidez do grande anjo ao fundo se contrapõe à vivaz representação neomichelangelesca da figura masculina, posicionada na parte inferior da composição. Nu, o homem apoia-se sobre uma monumental roda dentada; o corpo musculoso e forte se contrapõe à expressão contida e quase pesarosa. A obra se insere na perspectiva verista e realista do início do século XX, na Itália, correspondente ao momento em que a afirmação da sociedade industrial havia favorecido a formação de uma alta burguesia capitalista. Esta classe via na criação da “tumba de família” o monumento da própria autocelebração e a possibilidade de manifestar o sucesso obtido (PESCI, 1998, p. 252-253).

Especificamente quanto ao uso da roda dentada como símbolo industrial, faz-se pertinente salientar que este atributo, juntamente com a corrente, é o principal meio utilizado na indústria para transmitir potência e movimentar mecanismos onde se requer deslocamento positivo e posicionamento perfeito. É o elemento que transmite a ideia de eficiência industrial. Se a bigorna simboliza precisamente o trabalho individual e braçal, a roda dentada, por sua vez, é um sintoma da consolidação do capital e do trabalho industrial, para o qual é necessário mais do que a força motriz do próprio trabalhador. Sua função nestes túmulos, ao lado dos trabalhadores, é evocar tanto a esfera industrial, quanto a própria classe burguesa, da qual os sepultados fazem parte.

Segundo Martins (1979, p. 146), o advento do trabalho livre separou a pessoa do trabalhador da sua capacidade de trabalho, da sua força de trabalho. Os mecanismos ideológicos que então legitimavam a sujeição da pessoa e a desigualdade de que ela provinha perderam a sua eficácia, sendo substituídos por novas engrenagens. A sujeição da pessoa foi substituída pela sujeição do trabalho ao capital.

Logo, o mito anterior da desigualdade de origem entre as pessoas já não servia para justificar e legitimar as novas relações, baseadas na compra e venda de força de trabalho. Através destas últimas instituíam-se a igualdade formal entre o burguês e o operário. Como, então, sendo eles formalmente iguais, um ficava cada vez mais rico e o outro não? (MARTINS, 1979, p. 146)

É o reconhecimento do trabalho enquanto fonte de riqueza que o legitima na era do capital e cria um novo *ethos*. Efetivamente, o burguês precisa da força de trabalho do trabalhador para enriquecer e este precisa do emprego para ganhar dinheiro e comprar a terra que representará o seu enriquecimento. Cria-se um aparato ideológico segundo o qual todos os indivíduos têm condições iguais de progresso. Segundo o autor (MARTINS, 1979, p. 147), com frequência o imigrante é identificado a partir desta ótica, como detentor de uma ética diferenciada para com o trabalho, uma espécie de privilégio cultural, da qual o trabalhador brasileiro era excluído. Apesar de equivocada, com frequência esta ótica do trabalho como fonte do progresso individual, definidor do caráter, é utilizada como identificador dos imigrantes, inclusive na arte funerária.

A industrialização brasileira encontrou no mito do burguês enriquecido pelo trabalho e pela vida penosa um ingrediente vital. Ao contrário da burguesia agrária, que tivera de enfrentar o problema da produção e elaboração da ideologia de transição do trabalho escravo para o trabalho livre, a burguesia industrial já encontrou prontas a justificativa e a legitimação da exploração do trabalhador, ainda que com base numa concepção pré-capitalista de trabalho independente. (MARTINS, 1979, p. 150)

Ideologicamente, o trabalho independente e o esforço das próprias mãos constituem as fontes para o sucesso do burguês. É este o discurso que se encontra expresso nas lápides funerárias da classe burguesa. A dominação e a exploração burguesas passaram a ser concebidas como legítimas à medida que a riqueza não seria fruto do trabalho proletário, mas sim do trabalho burguês individual. Um dos principais propagadores desta ideologia na primeira metade do século XX, em São Paulo, é o industrial Francesco Matarazzo (1854-1937), conhecido como Conde Matarazzo. Italiano de origem, imigrou para o Brasil em 1881. Inicialmente atuando como mascate, enriqueceu e veio a se tornar o criador do maior complexo industrial da América Latina no início do século XX. Este personagem fazia uso do discurso do enriquecimento por meio do próprio esforço, de acordo com as palavras de Martins:

Sempre que se dirigia aos trabalhadores, enfatizava os dados da sua biografia que podiam ser tomados como indicação de que havia sido um imigrante pobre e sem recursos que enriquecera no Brasil graças ao trabalho árduo e à aspiração de independência. Quando, porém, se dirigia à própria burguesia procurava enfatizar os componentes da sua biografia que destacavam a sua origem fidalga. Em decorrência, difundiu-se entre os trabalhadores, durante mais de meio século, a

concepção de que Matarazzo havia sido um imigrante muito pobre que, após trabalhar sofredamente nas fazendas de café, como colono, tornara-se vendedor ambulante, vivendo de pão e banana. Com isso conseguira guardar dinheiro, montar de início uma pequena fábrica de banha e, depois, outras indústrias, para finalmente tornar-se milionário, dono de muitas empresas, patrão de milhares de operários. (MARTINS, 1979, p. 149-150)

O trabalho é, portanto, tomado como redentor, a possibilidade de libertação das mazelas sociais, se houver esforço suficiente para tanto. O complexo funerário erigido no Cemitério da Consolação, em homenagem ao filho do chamado Conde Matarazzo, é expressivo desta ideologização (FIGURA 74).

FIGURA 74 – Mausoléu da Família Matarazzo (1925), em granito, mármore e bronze, de Luigi Brizzolara, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



De autoria do escultor italiano Luigi Brizzolara (1868-1937), o Mausoléu da Família Matarazzo é uma das maiores edificações do gênero, ocupando uma área total de 150 metros quadrados. Construído em granito bege, a estrutura é adornada com um grande conjunto escultórico em bronze. A porção central tem cerca de vinte

metros de altura e é coroada por uma cruz latina e uma *Pietà*. Outras figuras são as de Santa Inês, São Francisco, Santa Filomena e São Constabilis, todas em bronze. A parte frontal é decorada ainda pelo brasão da família flanqueado por anjos, esculpido em mármore. Nas laterais encontram-se conjuntos escultóricos em homenagem à “família” e ao “labor” (FIGURA 75).

FIGURA 75 – Detalhe do Mausoléu da Família Matarazzo. FONTE: acervo da autora, 2014.

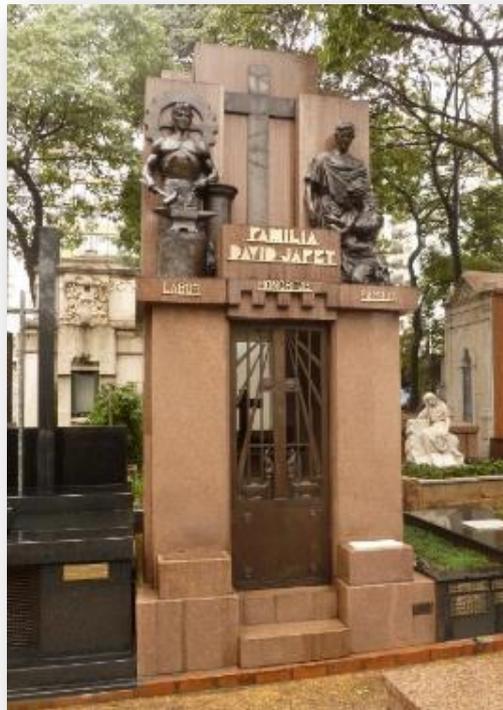


No caso da representação do trabalho, observa-se a representação de uma figura masculina, nua, sentada ao lado da mulher e de duas crianças. O trabalho aqui é indissociável da concepção de família. A atividade é o que dignifica o homem e possibilita a sua redenção. O sucesso individual do burguês é fruto do empenho de suas próprias mãos. Não obstante as convenções plásticas do tema postuladas por Brizzolara, para esta sepultura, tenderem ao realismo, e àquelas concebidas para as sepulturas de Rizkallah Jorge e da Família Calfat por Del Debbio serem mais modernas e hieráticas, o discurso ideológico inerente a ambos os escultores é similar: o trabalho é o alicerce do caráter e do enobrecimento do imigrante/burguês.

4.3 Representações de força e labor: a forja da identidade

A última imagem a ser analisada procede do túmulo da Família David Jafet (FIGURA 76), instalado no Cemitério da Consolação, de autoria do escultor Germano Mariutti (1923-2010).

FIGURA 76 – Túmulo da Família David Jafet (c. 1950), esculturas em bronze de Germano Mariutti, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



A Família Jafet, em questão, faz parte também da geração pioneira de imigrantes libaneses em São Paulo, fundamental para a formação da elite industrial paulistana, cujos símbolos e legados ainda se fazem presentes na cidade (KHOURI, 2013. p. 61 *et seq*). O primeiro membro da Família Jafet a vir para o Brasil foi Benjamin Jafet (1864-1940), em 1887, sendo seguido pelos irmãos. Após desenvolver atividades de mascate, a primeira loja de armarinhos e tecidos da família foi estabelecida em 1890. Os Jafet se destacaram como grandes atacadistas e precursores da indústria têxtil brasileira, sendo Benjamin e seus irmãos Nami (1860-1923), Basílio (1866-1947) e João (?) os responsáveis por montar as bases de um

dos maiores conglomerados empresariais de toda a América Latina (MARCOVITCH, 2006, p. 55-56).

À época, eram o grupo empresarial mais importante da capital paulista; além das iniciativas têxteis, a família atuou na área metalúrgica, financeira e imobiliária. David Jafet, sepultado do túmulo em questão, casou-se com uma das filhas de Benjamin, Monira Jafet (1900-?). Ressalta-se que os elementos escolhidos para a individualização da memória familiar em um túmulo são significativos para os determinados grupos que fazem parte dos elos sociais em determinado período e que são transferidos para o espaço cemiterial. No caso particular da construção da Família David Jafet se trata de um conjunto escultórico monumental, cuja estrutura é confeccionada em granito polido marrom e estatuárias em bronze.

Construído em formato capelar, apresenta dois níveis distintos, constituídos de forma a destacar tanto a verticalidade da estrutura como um todo quanto o nível superior (FIGURA 77), onde encontramos duas composições em bronze e a cruz, ao centro, assim como a designação do túmulo, também em bronze: FAMÍLIA DAVID JAFET. A obra é possivelmente do início da década de 1950, em função da data de falecimento do sepultado David Jafet (1888-1951).

FIGURA 77 – Detalhe do Nível Superior do Túmulo da Família David Jafet. FONTE: acervo da autora, 2014.



No nível inferior, destacam-se a porta frontal e as janelas laterais, elementos constituídos em bronze. Encimando este nível, encontramos em bronze as palavras: LABOR, HONORITAS e FAMÍLIA, da esquerda para a direita, enfatizando o trabalho, a glória e os laços familiares. Em consonância com estes valores, à direita observa-se um conjunto familiar composto por um homem, uma mulher e uma criança, caracterizado de forma estilizada à maneira da Antiguidade Clássica: tanto o homem quanto a mulher vestem o quíton grego e usam penteados estilizados e referenciais à arte clássica e de influência classicista. A pose da mulher, semi-genuflexa e segurando a criança, aos pés do *pater familias*, parece remeter à estrutura familiar romana (FIGURA 78).

FIGURA 78 – Detalhe do Conjunto Familiar do Túmulo da Família David. FONTE: acervo da autora, 2014.



A família romana era caracterizada por uma formação nuclear básica, além dos agregados – aí inclusos escravos e servos. Por volta do século I d. C., a estrutura era patriarcal, em função da hierarquia e relação de poder que se estabelecia. Para Brucia e Daugherty (2009, p. 09), o *pater familias*, figura masculina dominante do domicílio

familiar romano, era o único indivíduo da casa que desfrutava de direitos integrais perante a lei romana. Todos os outros membros da família, bem como escravos e agregados, estavam sujeitos às orientações e comandos do *pater*, que poderia exercer, inclusive, punições sobre eles, tais como o banimento e a execução, se julgasse legítimo. Essa formação era a base da estrutura social romana, tendo se perpetuado no universo ocidental como modelo a ser seguido. É apropriada pela burguesia na modernidade, quando novamente o patriarca ou *pater familias* desempenha o papel de espinha dorsal do mesmo familiar e, por conseguinte, elemento central da tessitura social.

Por sua vez, à esquerda temos a representação de uma figura masculina, com o torso nu, brandindo ferramentas de trabalho (FIGURA 79).

FIGURA 79 – Detalhe do Trabalhador do Túmulo da Família David Jafet. FONTE: acervo da autora, 2014.



O homem é representado empunhando um martelo na mão direita e uma tenaz na mão esquerda, posicionados contra uma bigorna. Especificamente, a bigorna é um elemento simbólico e passivo que reforça a masculinidade, porque o ferreiro é o

princípio ativo que o fecunda – “bater na bigorna é regar à terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 132), é de onde resultam as criações do ferreiro, do artífice. Em outras palavras, a bigorna é o princípio passivo, feminino, que complementa o princípio ativo, masculino, que é o homem ferreiro. A figura veste somente um avental de ferreiro, enquanto o torso é preservado desnudo; apoia o braço da tenaz sobre uma coluna, e sua vestimenta não corresponde àquelas do conjunto familiar. Observam-se elementos clássicos e contemporâneos em simbiose. Em sua frente se encontra uma coroa de louros, referência de glorificação e de heroísmo, utilizada desde a Antiguidade.

O louro está ligado, como todas as plantas que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade; simbolismo que, sem dúvida, não foi esquecido pelos romanos, quando fizeram do louro o emblema da glória, tanto das armas como do espírito. [...] Arbusto consagrado a Apolo, simboliza a imortalidade adquirida pela vitória. É por isso que sua folhagem é usada para coroar os heróis, os gênios e os sábios. Árvore apolínea, significa também as condições espirituais da vitória, a sabedoria unida ao heroísmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 561)

Na Antiguidade, a coroa de louros, também chamada láurea ou coroa triunfal, era concedida em Roma aos generais vitoriosos. É um desdobramento das premiações olímpicas advindas da Grécia Antiga. No túmulo da Família David Jafet desempenha a função de glorificar o sepultado e o labor desempenhado pelo mesmo. Neste viés, atrás da estátua é afixada uma roda dentada, referência simbólica à indústria e ao trabalho, conforme visto quando da análise da construção tumular da Família Rizkallah Jorge, de Del Debbio.

A ideia geral de trabalho é reforçada pela posição ereta e pela musculatura evidente com as quais a figura é apresentada, além dos elementos supramencionados – os instrumentos do artífice, a roda dentada e a palavra “labor”. Observamos a convergência para a construção discursiva do trabalho como valor de enobrecimento burguês, ou seja, do homem que se tornou destacado socialmente através do próprio esforço corporal, ao invés de ter nascido de uma linhagem nobre ou privilegiada, como o Davi que triunfa sobre Golias, pelos méritos corpóreos próprios. Tal discurso se faz presente em muitos túmulos de famílias imigrantes, que vieram para o Brasil na virada do século XIX para o século XX, por exemplo, nos quais o trabalho é representado pela via dignificante e progressista, sem considerar as idiosincrasias e antinomias

que atingiam a vida dos trabalhadores e operários. A escultura denominada Labor (1892) (FIGURA 80), instalada na sepultura de Gaetano Simoli (?-1892), de autoria do artista italiano Tullo Golfarelli (1852-1928) e instalada no Cemitério Monumental de Certosa, em Bologna, compartilha certos elementos da representação do ferreiro de Mariutti.

FIGURA 80 – Labor (1892), de Tullo Golfarelli, Cemitério Monumental de Certosa. Fonte: PESCI, 1998, p. 265.



Esculpido em mármore, em tamanho natural, trata-se da personificação do próprio labor, resultante da encomenda do próprio sepultado, ferreiro do município de Bologna. Um ferreiro com traços realistas é representado com um avental, calças de operário e uma camisa simples com as mangas dobradas. Ao seu lado, uma bigorna, onde o homem apoia seu martelo, sobre o qual uma das mãos descansa. A outra mão permanece junto ao quadril. A pose é altiva e resoluta, a conformação corporal é forte e musculosa, a expressão é ao mesmo tempo serena e orgulhosa. A obra não manifesta os dilemas da vida dos trabalhadores do período.

Com efeito, a esfera do trabalho é frequentemente permeada por inúmeras contradições. A arte expressa com propriedade este debate, especialmente a partir da emergência de dois movimentos: o romantismo e o realismo. Associados a grandes

eventos históricos, como revoluções e conflitos bélicos, ou em atividades do cotidiano, os trabalhadores ganham espaço na figuração artística do século XVIII. A pintura *A forja* (1819), do artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828)⁶³, já em seu período tardio, revela a preocupação do artista com a dignidade do trabalho e parece corresponder a figuração do trabalhador da sepultura de David Jafet (FIGURA 81).

FIGURA 81 – A forja (1819), óleo sobre tela de Francisco de Goya (1746-1828), The Frick Collection. FONTE: Acervo Online.



Nesta obra, encontram-se três ferreiros trabalhando sobre uma bigorna. Goya captura um momento fugaz do labor dos personagens, que parece ter sido inspirada nas representações tradicionais do tema da Forja de Hefesto/Vulcano, o ferreiro dos deuses da antiguidade greco-romana. A composição se estrutura em forma de pirâmide, tendo como eixo principal o personagem de camisa branca no primeiro

⁶³ A Forja não é fruto de nenhuma encomenda ou qualquer tipo de financiamento, tendo sido herdada pelo filho do artista, quando de sua morte e, após passar por alguns conjuntos particulares, atualmente é integrante do acervo da Frick Collection, em Nova York. Deste modo, já em sua fase tardia, *A forja* é o que Ostrower chama de “síntese de todas as experiências anteriores” (1997, p. 34). Segundo a autora, vivendo em Bordeaux, Goya teve a oportunidade de observar as ruas movimentadas e cheias de vivacidade, plenas de crianças brincando e homens e mulheres em seus afazeres. Isso colocou o artista no caminho de uma temática nova, que sintetiza a sua poética desde as suas tapeçarias até as *Pinturas Negras*: a dignidade do trabalho, do simples ser, da cotidianidade.

plano. Como um pilar do esquema pictórico apresentado, ele se apoia sobre as pernas musculosas parcialmente à mostra e, ao erguer a marreta, sugere dinamismo e movimento. Situada entre este e os outros personagens, está a bigorna, que é o ponto central da pintura. Sobre este suporte, um segundo homem, também jovem e forte, segura a folha de metal com tenazes. Um terceiro homem, de aparência grisalha e envelhecida, está situado entre os dois mais jovens, empurrando foles para atizar o calor do metal. Parece expressar com maior intensidade a dureza enfrentada pelo trabalhador do século XIX.

A obra assume certa monumentalidade. Ainda que o tema fulcral seja o trabalho de forja com inspiração mitológica, os trabalhadores são dignificados e recebem um tratamento contemporâneo. Goya foi capaz de enfatizar a musculatura das figuras em questão, dotando-lhes de grande imponência, ao serem “forjados” com braços fortes e traços pesados, que denotam certa aspereza e masculinidade à cena. O artista parece ter tido a pretensão de representar a classe trabalhadora espanhola do século XIX, e tornar seus personagens identificáveis para o homem comum. Em resumo, a obra evoca a preocupação do artista com a temática do trabalho e a situação dos homens ordinários, em suas trajetórias cotidianas. Essa é uma temática recorrente na poética de Goya, tendo sido também motivo da obra *O pedreiro ferido* (1786-1787).

Segundo Ryskamp et al (1996, p. 58), com dimensões monumentais, *A Forja* de Goya evoca o esquema representacional normalmente utilizado no tema mitológico de Vulcano, mas o adapta para a pesada realidade da Europa em fase de industrialização. Praticamente não há distrações na composição piramidal dos trabalhadores ferozmente concentrados na folha aquecida de aço. A caracterização do ferreiro de Mariutti da mesma forma pode ser interpretada como alusiva ao personagem mitológico grego Hefesto, ou ao seu equivalente Vulcano, do universo mitológico romano – em função da força, da figuração parcialmente clássica, dos atributos relacionados ao trabalho.

Filho de Zeus e Hera, Hefesto é o deus da tecnologia, dos ferreiros artesãos e escultores, dos metais, do fogo e dos vulcões. Considerado o ferreiro dos deuses, é comum a sua associação à metalurgia. Hefesto é a personificação de determinada concepção de masculinidade, conjuga em si atributos particulares que o habilitam como símbolo de força e virilidade. Em um confronto com Ares, por exemplo, conforme

esclarece Alvarenga (2007, p. 188), Hefesto teria feito enfrentado o deus da guerra com o auxílio do elemento fogo e não teria sido submetido pelo mesmo.

Podemos pensar em Hefesto como um aspecto do masculino não identificado com a energia destrutiva e conquistadora, representada por Ares, e tão presente numa dinâmica patriarcal defensiva. A ira de Hefesto se traduz então em ressentimentos e vingança, diferentemente da truculência da força bruta. Hefesto agride para se defender, ou para defender alguém. (ALVARENGA, 2007, p. 188)

Deste modo, Hefesto é forte e viril em uma perspectiva diferenciada, não relacionada tão somente à força bruta – como ocorre com Ares. Inicialmente, as forjas de Hefesto localizavam-se no vulcão de Lemnos, ativo até a época de Alexandre Magno (356 a.C. - 323 a.C.). A relação com o fogo é uma constante em suas narrativas; o domínio das chamas faz de Hefesto um personagem de caráter xamânico, que desempenha fundamental papel para o desenvolvimento da civilização. O poeta Homero (c. 850 a.C.), em seu Hino a Hefesto, parte de uma coletânea de cânticos de sua autoria, salienta a importância do ferreiro dos deuses:

Canta, Musa de voz límpida, sobre Hefesto ínclito pelo engenho; Que com Atena Glaucópida dons esplêndidos aos homens ensinou sobre a terra; Que antes em cavernas viviam como feras; Mas ora, conhecem os engenhos através de Hefesto ínclito por sua perícia, facilmente; Até que os anos tragam seu fim eles vivem no conforto de seus lares. Venha já, sê propício, Hefesto; dai-nos virtude e riqueza. (CRUDDEN, 2002, p. 84-85) (tradução da autora)⁶⁴

Ou seja, o poeta refere-se à Hefesto como o deus que retirou os seres humanos da condição de meros animais, ao ensinar-lhes o trabalho, na forma das artes produtivas capazes de lhes conceder conforto e uma vida efetivamente civilizada. A utilização da imagem de Hefesto no túmulo da Família Jafet, em questão, é significativa, portanto, à medida em que se exalta o trabalho, enquanto atividade que pode ser pensada como definidora da própria humanidade. O ser homem é ser trabalhador, é o que o distingue dos animais. “Os homens saem da condição de seres

⁶⁴ No original: Sing, you clear-voiced Muse, of Hephaistos renowned for craft; Who with bright-eyed Athena taught splendid works to humans on earth; They had before then been dwelling in caves on the mountains like beasts; But now, knowing works through Hephaistos renowned for his skill, with ease; Till the year brings its end they live in comfort within their own homes. Come now, be kindly, Hephaistos; grant us prowess and wealth. (CRUDDEN, 2002, p. 84-85)

primitivos para a condição de seres capazes de trabalhar e transformar a natureza. Essa é a tônica do culto a Hefesto.” (ALVARENGA, 2007, p. 194)

O trabalho é, portanto, o caminho de humanização, arquétipo de masculinidade enquanto força e virilidade à serviço da criatividade, da transformação da natureza e de aprimoramento técnico. Seja Hefesto, seja Vulcano, seja simplesmente um ferreiro, desde que o homem aprimorou o domínio dos metais, os homens conhecedores da metalurgia e responsáveis pela manufatura das ferramentas e armas passaram a ocupar um papel de destaque social. Mais que um trabalhador, a figuração do ferreiro no túmulo da Família David Jafet é a figuração do próprio trabalho. Outrora dádiva de Hefesto para a humanidade, aqui representa a dádiva da Família Jafet para a pauliceia. Salienta-se uma vez mais que as representações escolhidas são as representações possíveis de serem construídas e exibidas tendo em vista o espaço em questão a moral regente.

A representação do homem seminu na construção tumular de David Jafet implica a valorização da masculinidade viril, do homem provedor, associado ao mundo do trabalho, em face da presença de instrumentos e/ou de atributos que remetem à atuação profissional, conforme visto. Observa-se que as representações de masculinidade associadas à virilidade, à força e ao vigor físico, como o exemplo ora apresentado, são as mais hegemônicas imagens do ideal de “ser-homem” no mundo burguês. Isso se deve a valorização do trabalho e a função deste como engrandecimento social. Há que se ressaltar que a simbologia presente nos túmulos serve muitas vezes à individualização da sepultura e a construção da memória do falecido e/ou da sua família. A memória que esta família busca perenizar é àquela associada ao empreendedorismo da família Jafet no espaço urbano paulistano.

Afirma Nolasco:

O trabalho e o desempenho sexual funcionam como as principais referências para a construção do modelo de comportamento dos homens. Desde cedo, os meninos crescem assimilando a ideia de que, com o trabalho, serão reconhecidos como homens. (NOLASCO, 1993, p. 50)

Essa associação tão intrínseca entre homem e trabalho encontra sentido no contexto de industrialização crescente de São Paulo desde a virada do século XIX para o XX, conforme discutido no primeiro capítulo. Ainda conforme o autor,

efetivamente o trabalho define a primeira marca de masculinidade, porque no plano social viabiliza a saída da própria família, ao conferir ao homem certo status de independência. O homem passa a ser um “indivíduo comprometido com uma obsessão “produtiva” e com a reprodução dos valores da ordem capitalista.” (NOLASCO, 1993, p. 51)

Segundo Berresford (2004, p. 128-130), representações de trabalho em associação com a figura do falecido começam a se tornar mais comuns entre as décadas de 1850 e 1860, pois assim como a mulher será identificada com a maternidade e a caridade, o homem será identificado com seu trabalho. Tais figuras podem consistir da imagem do sepultado em trajes contemporâneos, portando signos de seu ofício, como as balanças da justiça para um advogado, por exemplo. Monumentos mais elaborados podem incluir alegorias caracterizadas mais especificamente de acordo com o ramo de atuação do falecido. A aparição da figura de um trabalhador humilde não é necessariamente um elogio às classes subalternas, mas ao burguês, industrial ou comerciante, que se promove socialmente através do trabalho – justamente o que ocorre nos túmulos em questão. O advento do Realismo Social na década de 1880, na Itália, não elimina certas convenções simbólicas e mitológicas da arte funerária, embora imprima maior dignidade à estatuária como um todo e incorpore elementos como o trabalhador, o avental de couro e as ferramentas, por vezes sobrepondo-os a elementos então mais convencionais, como o retrato do falecido e as figuras religiosas.

A estátua em questão, da estrutura tumular da Família David Jafet, incorre em uma relação triangular, estabelecida a partir de três pontos, quais sejam masculinidade, trabalho e virilidade, neste caso tomados como indissociáveis. Em particular, a esfera viril é expressa através da musculatura anatomicamente exagerada – trata-se de um maneirismo visual. A estética que se destaca pela hipervirilidade é observada em determinados conjuntos escultóricos, presentes na História da Arte desde a Antiguidade. Nestes casos, observam-se figuras de musculatura extremamente desenvolvida, o que é ressaltado pela pose e pela caracterização.

Assinado pelo escultor Glykon (séc. III) e adquirido pelo imperador Caracalla (188-217), em 212, o Hércules Farnese (FIGURA 82) é uma reprodução de um original produzido em bronze de autoria do escultor grego Lísipo (séc. IV a.C.). A obra em

mármore foi produzida em 323 a.C. e é uma representação do mítico herói grego Hércules em um momento de repouso, sua pele de leão e sua clava postos de lado (TODD, 2005, p.30). Mais que um personagem reconhecido, Hércules é um arquétipo de fortaleza, masculinidade e heroísmo. Em sua imagem são sintetizados estes valores de tal forma que se apresenta como referencial para a configuração física de heróis posteriores.

FIGURA 82 – Hércules Farnese (323 a.C.), estátua em mármore de Glykon, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. FONTE: Acervo Online.



A associação entre virilidade e musculatura também faz parte da tessitura de diversas obras de Michelangelo. A primeira delas a ser referida é a figuração de Davi (1501-1504), síntese de um ideal heroico expresso através de sua fisicalidade (FIGURA 83). Tal como Hércules, Davi também representa um herói, neste caso do Antigo Testamento, sendo tradicionalmente representado como o homem que matou o gigante Golias e um dos primeiros reis hebreus (HIRST, 2000, p. 487). O tema foi amplamente favorecido pelo Renascimento florentino, tendo sido representado em um afresco de Domenico Ghirlandaio (1449–1494), datado de 1485, e em bronzes de

Bartolomeo Bellano (1438–1497), Andrea del Verrocchio (1435–1488) e Donatello (1386–1466), que compôs duas versões: uma em mármore (1408–1409) e uma em bronze (c.1440).

FIGURA 83 – Davi (1501-1504), estátua de mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze. FONTE: acervo da autora, 2015.



Com 5,17m de altura, a versão de Michelangelo se destaca das demais pelas dimensões, mas também pela abordagem. As versões anteriores apresentam a figura de Davi como o vitorioso matador do gigante Golias. Michelangelo, por outro lado, capta o herói momentos antes da luta contra Golias. Ao uso clássico do *contrapposto*, o escultor acrescentou uma torção ao tronco e à cabeça que transmitem a impressão de que o personagem está se virando para encarar o oponente. Este efeito é intensificado pelo tensionamento da frente e da musculatura do pescoço, assim como os movimentos sugeridos das mãos: a esquerda aperta a funda; a direita, envolvendo o projétil, tem veias aparentes. Observa-se ainda que essa construção muscular também é visível em pinturas do autor, como é o caso das sibilas, que adornam o teto

da Capela Sistina (1505-1512), profetisas pagãs apresentadas com costas e braços bem desenvolvidos.⁶⁵

Embora estejam afastadas por séculos e representem homens de culturas diversas, tanto a imagem de Davi quanto a de Hércules Farnese remetem aos mesmos temas: duas figuras de homens em estado de repouso ou reflexão, deixam clara a ação latente em seus corpos momentaneamente estáticos. Embora o Hércules apresente contornos consideravelmente maiores, ambas as esculturas valorizam os pormenores da anatomia masculina: constituem-se enquanto um santuário, com força destrutiva capaz de esmagar inimigos, mas também de converter-se em um objeto de beleza, a ser contemplado e admirado.

Ainda na perspectiva da associação entre virilidade/masculinidade e musculatura/força, outra obra michelangelesca relevante é a escultura Moisés (1513-1515), esculpido para ornamentar a tumba do papa Júlio II (FIGURA 84).

FIGURA 84 – Moisés (1513--1515), escultura em mármore de Michelangelo Buonarroti, Basílica de São Pedro Acorrentado. Fonte: CASTI, 2013, p. 58.



⁶⁵ Michelangelo se colocou como modelo para a representação da masculinidade, sobretudo para o movimento artístico maneirista. Por exemplo, o escultor maneirista Giambologna (1529-1608) expressa o ideal de virilidade heroica em algumas de suas obras, como Hércules e Nesso (1599), O Rapto das Sabinas (1579-1583) e Sansão e o Filisteu (c. 1562) (KEMP, 2000, p. 188).

Com 2,35m de altura, a estátua representa o profeta Moisés, reverenciado pelas religiões abraâmicas (CRISPINO, 2010, p. 79). Michelangelo o representa apoiando as tábuas dos mandamentos, com uma a mão direita, que também segura mechas da longa barba, enquanto a esquerda repousa sobre o colo. Sua veste cai suavemente em dobras sobre as pernas e o cabelo e a barba são delineados com grande detalhismo. Entre os cabelos, brotam pequenos chifres. Apesar de representar um homem idoso e um profeta, cujo poder residiria principalmente na ordem do espiritual, a estátua exibe braços densamente musculados através da túnica sem mangas. Seu porte físico é o de um herói que se destaca pela força e pela virilidade. Tal como o Davi, porém, ele não age: está no limiar da ação, a cabeça em ligeira torção, também lançando um olhar agressivo e de frente vincada; uma força em estado de repouso.

Evidencia-se a virilidade como figurativa da própria força de caráter dos personagens, como também demonstrado na obra da composição funerária da Família David Jafet, a qual salienta o labor humano como fundamento da formação identitária do homem em questão. Para além da sua identidade, destaca-se a formação do caráter do homem pela via do trabalho.

A masculinidade é conquistada vencendo-se pequenas batalhas com honra e louvor. Talvez seja por esta razão que Pablo Neruda afirmava: “sucede que me canso de ser homem”. No Ocidente, a masculinidade não vem facilmente; ela é conquistada através de muito esforço. (NOLASCO, 2001, p. 97)

A representação do trabalhador agrega os atributos que compõe com frequência a própria concepção de masculinidade. Nolasco (2001, p. 99) pontua ainda que os atributos masculinos podem variar em cada uma das sociedades; porém, comumente envolvem um rol de características mais consolidadas, dentre as quais ser protetivo, guerreiro, configurar-se enquanto um provedor adequado, mantendo um componente erótico, sendo potente e viril. As construções tumulares neste capítulo expressam, portanto, a masculinidade através das figurações dos trabalhadores. Edificam-se como forma de enobrecimento e perenizam a memória dos sepultados enquanto homens de sucesso e honra.

5 REPRESENTAÇÃO METAFÍSICA DO AMOR: LEGADO E EROTISMO

**Amo-te afim, de um calmo amor prestante
E te amo além, presente na saudade.
Amo-te, enfim, com grande liberdade
Dentro da eternidade e a cada instante.
Amo-te como um bicho, simplesmente
De um amor sem mistério e sem virtude
Com um desejo maciço e permanente.
E de te amar assim, muito e amiúde
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.**

(Vinicius de Moraes)



Imagens, apesar de tudo. Para Didi-Huberman (2012, p. 160), todo o ato e imagem é arrancado à impossível descrição de um real – as imagens nunca mostram tudo, mais que isso, permitem que se entreolhe a ausência dentro do todo daquilo que mostram. Para o autor, os artistas, em particular, recusam-se à vergarem-se ao irrepresentável. Mesmo diante de experiências esvaziantes e/ou desastres quase inomináveis, artistas tem triturado o irrepresentável de todas as formas possíveis, permitindo a expressão de algo para além do silêncio puro. Nas suas obras, o mundo histórico torna-se obsessão, flagelo imaginativo traduzido na proliferação das figuras – das semelhanças e das dissemelhanças – em torno de um mesmo turbilhão temporal.

Nesta perspectiva, uma necrópole e seu complexo arquitetônico e escultórico – imagético por definição, coloca-se no limiar entre visível e invisível, entre o que pode e o que não pode ser visto. Diante da presença, demonstram a ausência. A dor da morte, irrepresentável para os que ficam, torna-se visível no bronze, que passa a ser ao mesmo tempo mudo e discursivo.

Não podemos <ver o desejo> enquanto tal, mas os pintores souberam utilizar o escarlate para o mostrar; não podemos <ver a morte>, mas os escultores souberam modelar o espaço como se fosse a porte de um tumulto que <nos olha>; não podemos <ver a palavra>, mas os artistas souberam construir as suas figuras como uma série de dispositivos enunciativos; não podemos <ver o tempo>, mas as imagens criam o anacronismo que nos mostra o seu trabalho; não podemos <ver o lugar>, mas as fabulas tópicas inventadas pelos artistas mostram bem – por meios simultaneamente sensíveis e inteligíveis – o poder de uma <evidencia>. Toda a história das imagens pode assim ser contada como um esforço para dar a ver a superação visual das oposições triviais entre o visível e o invisível. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 171)

Mais que consolar a dor da separação, a imagem erigida sobre uma sepultura demarca a perda, exprime a dor e abre o tempo, continuamente. A celebração da memória do morto e a busca por sua perenização e continuidade dentre os vivos, para além da sua partida, remete à Antiguidade. A Coluna de Trajano, por exemplo, construída entre 107 e 113 d.C., pelo arquiteto Apolodoro de Damasco (65-125 d.C.), é um dos marcos mais conhecidos de Roma (FIGURA 85). Com trinta metros de altura, além dos cinco metros do pedestal sobre o qual está instalada, a Coluna celebra a vitória do imperador Trajano (98-117 d.C.) sobre os dácios, povo que vivia ao sul do Danúbio. Os eventos, que “se enrolam” em torno da coluna, à maneira de

um pergaminho ou de um tecido, podem ser uma adaptação dos conteúdos do livro intitulado *Dacica*, relato da conquista escrito pelo imperador (DAVIES, 1997, p. 43).

FIGURA 85 – Coluna de Trajano (107 e 113 d.C.), monumento em mármore de Apolodoro de Damasco, Roma. FONTE: Portal National Geographic.



O pedestal é decorado com relevos representando os despojos tomados da Dácia pelas legiões romanas. Esta base é relevante não apenas no sentido arquitetônico, mas também na medida em que o saque tomado dos dácios, ali representado escultoricamente, foi fundamental para a construção enquanto financiamento. Por sua vez, a coluna em si, esculpida em mármore, apresenta uma sequência de imagens em espiral narrando a conquista política da Dácia.

Curiosamente, a dinâmica da narrativa apresentada na coluna assemelha-se à das histórias em quadrinhos — podendo, talvez, ser considerada uma precursora das mesmas. As imagens são dispostas em sequência, 155 cenas ao todo, compreendendo uma infinidade de personagens envolvidos em atividades de combate, construção, marcha, discursos e ritos religiosos. Tal como ocorre com as

histórias em quadrinhos, as cenas são divididas em painéis, empregando árvores como marcos divisórios (FIGURA 86).

FIGURA 86 – Detalhe dos recursos divisórios da Coluna de Trajano. FONTE: Portal National Geographic.



Embora a sequência de cenas se desdobre em uma espiral, um eixo vertical de imagens forma uma versão “resumida” da narrativa, permitindo que o observador assimile a mensagem sem a necessidade de circunambular o monumento (DAVIES, 1997, p. 45). Aliados, a representação dos espólios de guerra no pedestal e a narrativa louvando os feitos militares e arquitetônicos dos romanos, sob a liderança de Trajano, compõem um cenário de forte carga simbólica. Ao morrer, o imperador foi cremado e a urna com suas cinzas foi depositada sob a coluna, acrescentando à mesma, até então um memorial de vitória, a função de ser também um marco funerário.

Aqui, a narratividade desempenha o papel de celebrar tanto os eventos históricos relacionados à vitória romana sobre os dácios, quanto a memória e heroísmo do imperador Trajano. É compreensível a conversão da Coluna em marco funerário após a morte do mesmo, à medida em que os eventos ali espiralados buscam perenizar seus feitos, paralelamente à celebração de sua memória particular. Em menor escala, no âmbito da arte funerária cemiterial, encontram-se construções

tumulares que aspiram à tal imortalização da memória dos mortos, como resolução da problemática da finitude.

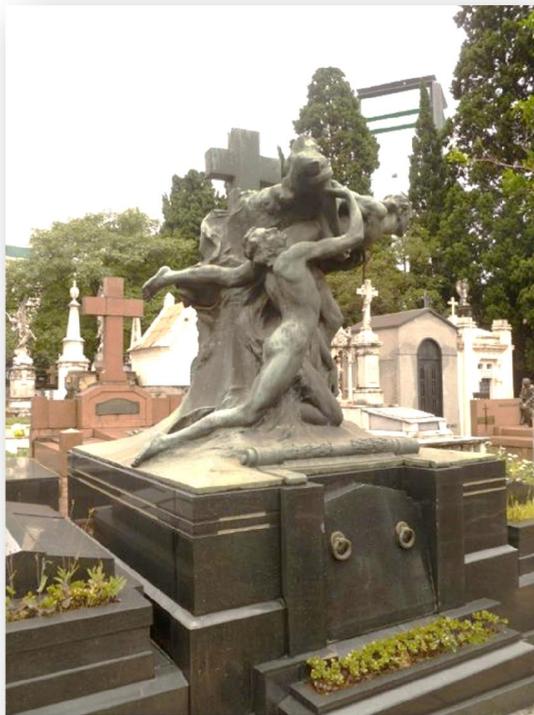
A narratividade imagética composta pelo artista sobre uma sepultura não ressuscita, mas desvela. “Ela só é <redenção> no segundo – extremamente precioso – em que passa: forma de exprimir a dilaceração do véu apesar de tudo, apesar de todas as coisas serem de novo imediatamente veladas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214) Imagens, as esculturas funerárias elevam-se sobre os túmulos, apesar de tudo; apesar da dor, apesar da desolação, apesar da finitude. Apesar de mortos, os sepultados permanecem vivos através dos entrelaçamentos da memória daqueles que ficam. Ao mesmo tempo inexistem, porque decompostos pela morte, e subsistem, pelos laços de amor que impedem que desapareçam por completo.

Este capítulo se volta às imagens que, de modo mais particular, diante da finitude, criam soluções estéticas que privilegiam a narratividade do amor. Este sentimento é expresso pela via da representação do legado que um pai deixa para seus descendentes, conforme a obra *Os vencedores*, de Luigi Brizzolara (1868-1937). Paralelamente as obras *O último adeus* e *Triste Separação*, ambas de autoria do escultor Alfredo Oliani (1906-1988), também objetivam a imortalização do amor, neste caso pela ótica dos amantes, separados pela morte, mas perenizados no bronze.

5.1 A narratividade da transmissão do legado: os laços indelévels do amor paterno

Gerações nascem e morrem, deixando atrás de si uma coleção de rastros, laços invisíveis que ligam pais e filhos, famílias, comunidades, culturas. São laços invisíveis repassados uns aos outros, (re)significados e agregados a novos olhares e prismas. Legados herdados e transmitidos. Uma dessas tessituras temporais, a costurar ausência e presença, é encontrada na construção tumular de Brasília Machado (1848-1919), de autoria do escultor italiano Luigi Brizzolara (1868-1937), composta em 1921. Trata-se de uma escultura tumular em bronze, integrante do acervo do Cemitério da Consolação, denominada “Os vencedores”. Sobre uma estrutura retangular de granito polido negro foram edificadas uma cruz e duas estátuas masculinas em bronze (FIGURA 87).

FIGURA 87 – Os vencedores (1921), escultura em bronze de Luigi Brizzolara, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



Os dois corpos masculinos são esguios, viris e se encontram nus, numa composição que objetiva traduzir o movimento de ascensão. A composição implícita a representação de uma corrida, talvez contra a própria morte, quiçá em direção a ela. Ambos emergem da base da estrutura escultórica, que parece os envolver ou os libertar; tem parte das pernas e dos braços encobertos, como se estivessem presos no bronze ou sendo drenados por ele (FIGURA 88). Uma das figuras, a que ainda está empunhando uma tocha flamejante e está à esquerda, parece estar enfraquecendo, sucumbindo à finitude, e tenta passar o archote à outra figura, esta ainda no auge de seu vigor. A segunda figura está com a frente erguida, dando a impressão de vislumbrar seu destino, ou sua vitória, mas não se desvencilha por completo da primeira, à qual parece estar unida por laços invisíveis e indelévels.

Tais elementos convergem para a construção discursiva da vitalidade humana, mesmo diante da morte. Trata-se de um recurso para o enobrecimento burguês, ou seja, a exaltação do homem que se tornou destacado socialmente e cuja memória se torna indelével. Os elementos escolhidos para esta individualização são significativos

para os determinados grupos sociais que fazem parte dos elos sociais em determinado período e que são transferidos para o espaço cemiterial, conforme já afirmado. Neste caso, a trajetória de vida do sepultado Brasília Machado é relevante para a tessitura da escultura funerária em questão.

FIGURA 88 – Detalhe d’Os vencedores. FONTE: acervo da autora, 2014.



Natural de São Paulo, Brasília Augusto Machado de Oliveira foi advogado, professor, escritor e político (MARCHETT, 2006). Presidente da província do Paraná, nos anos de 1884 e 1885, foi também membro de institutos culturais e academias, sendo um dos fundadores da Academia de Letras de São Paulo, do Instituto Histórico de São Paulo e da Federação Católica. Na juventude escreveu contos e folhetins sob o pseudônimo de Júlio D’Alva e ao atuar como professor fez alguns trabalhos sobre poesia popular que foram divulgados no Almanaque Literário. Um de seus filhos, José de Alcântara Machado de Oliveira (1875-1941), também se dedicou à política, à carreira jurista e às letras, parecendo seguir os passos do pai.

Na observação da obra composta por Brizzolara, é possível tomar a cena como representação da transmissão do legado de Brasília Machado ao seu filho, Alcântara

Machado. Ambos foram ligados à política, ao direito e às letras. A tocha presente na composição (FIGURA 89) parece evocar simultaneamente os sentidos de iluminação, força vital e transitoriedade, este último alusivo também à ideia de legado, de herança. O fogo, que arde intensamente, pode ser empregado como analogia para a vida humana, fugaz por vezes, mas intensa. Desde a antiguidade grega, o fogo se associa a procissões e ritos religiosos, bem como ao enfrentamento das trevas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 886). Segundo Keister (2004, p. 123), em um espaço funerário as chamas usualmente representam a vida eterna ou a vigilância constante.

FIGURA 89 – Detalhe d’Os vencedores. FONTE: acervo da autora, 2014.



O gesto de passar adiante a tocha carrega o simbolismo da continuidade, à medida que os vivos assimilam dos mortos uma miríade de conhecimentos, práticas e modos de vida, fazendo-os seus e eventualmente transmitindo-os quando chega o momento. Com efeito, na base da escultura ainda há um detalhe adicional, que reafirma esta perspectiva: a frase latina *Et quasi cursores vitae lampada tradunt*. Como corredores, eles transmitem o facho da vida. Esta frase foi enunciada pelo poeta e filósofo latino Tito Lucrécio Caro (c. 99 a.C.-c. 55 a.C.) em sua obra *Sobre a natureza das coisas* (*De rerum natura*), livro II, linha 79. Segundo Medeiros, o escritor compara a transmissão da vida humana às corridas de revezamento da Antiguidade, nas quais

os atletas gregos transmitiam um facho aceso aos corredores subsequentes. Trata-se de uma alusão àqueles que morrem, após terem deixado descendência – transmitem o facho da vida e depois desaparecem. “O homem percorre a vida, transmite-a a seus filhos e mergulha na morte.” (MEDEIROS, 2015, p. 62)

Palagia e Spetsieri-Choremi (2015, p. 68-69) esclarecem que a *lampadedromia* ou corrida de tochas era um dos eventos mais populares nas panateneias, os jogos de Atenas, embora nunca tenham sido parte do programa de outros ciclos de jogos pan-helênicos, como os de Olímpia, por exemplo. A popularidade da *lampadedromia* pode ser atestada em razão dos altos prêmios atribuídos aos vencedores e ao grande número de pinturas em peças de cerâmica ática representando diferentes estágios da competição (FIGURA 90).

FIGURA 90 – Atleta ático com uma tocha (séculos V – IV a.C.), cerâmica de autoria desconhecida, Hermitage Museum. FONTE: Acervo Online.



Na cidade de Atenas, corridas do tipo ocorriam ainda em outros festivais de inspiração religiosa, como a *Hephaisteia* e a *Prometheia* (PALAGIA; SPETSIERI-CHOREMI, 2015, p. 225). As divindades celebradas nestes eventos, Hefesto e Prometeu, tem uma evidente relação com o fogo: o primeiro, sendo o deus da metalurgia, criando objetos a partir do fogo; o segundo, é o titã que teria roubado a dádiva do fogo para dá-la aos homens, retirando-os das trevas, do barbarismo e da condição de animais. O fogo possui, portanto, forte apelo sógnico: é fonte de luz, de conforto e de indústria, portanto de humanidade; preservá-lo e carregá-lo adiante é dar continuidade à própria existência humana.

Brizzolara dá vida aos laços entre o sepultado e seus descendentes, através da obra *Os vencedores*. A tocha representa o legado deixado por Brasília Machado quando de sua morte, antes de ser sucumbido pela finitude. Apesar da morte, a sua imagem subsiste, da mesma forma que, apesar da finitude, o seu legado permanece. Deste modo, a obra expressa o amor paterno que se torna definidor da identidade do homenageado, mais que as suas contribuições à política ou à literatura. Segundo Lopes (2012, p. 191), o túmulo da Família de Brasília Machado é resultante de uma encomenda feita quando da primeira passagem de Luigi Brizzolara pelo Brasil, quando o artista recebeu algumas requisições privadas, nomeadamente para a edificação de monumentos fúnebres. Sobre a obra:

O escultor cria uma estrutura arquitetônica simples, uma cruz instaurada sobre um pedestal de arestas sinuosas. Entorno desta estrutura, vemos a escultura de dois homens, um deles, exausto, tomba de joelhos, enquanto o segundo, projeta-se a frente, tomando em seus braços a tocha acesa que, em um último esforço, lhe estende o homem extenuado. A rigor, esta distinção entre arquitetura e a escultura não existia, já que toda a peça foi igualmente modelada em bronze. Contudo, Brizzolara dá um tratamento diferenciado a matéria, envolvendo as figuras humanas numa espécie de névoa sobrenatural, sugerida pela fluidez vibrante da massa sobreposta a rigidez das linhas arquitetônicas. (LOPES, 2012, p. 191-192)

Esta “névoa sobrenatural” que parcialmente encerra os personagens é obtida a partir da modelagem contrastante de Brizzolara, que cria diferentes texturas no bronze, o que transforma a base em uma massa ao mesmo tempo fluida e envolvente. Este recurso parece ser uma opção moderna da técnica do *non finito*⁹¹

⁹¹ Vocábulo italiano, que significa “não terminado”, utilizado para identificar as esculturas deliberadamente inacabadas. Segundo Camargo (2008, p. 50), a superfície inacabada de Michelangelo

micelangelesco. Muitos exemplares da obra escultórica de Michelangelo (1475-1564) apresentam esta característica distintiva. Jones (2009, p. 193) afirma que esse é um traço predominante nas obras do escultor, posto que o nível altíssimo de polimento visto na *Pietà* Vaticana e em Moisés estão ausentes da vasta maioria de suas estátuas. Com efeito, em alguns trabalhos, há áreas com níveis muito diferentes de acabamento, do mais polido ao mais grosseiro (BAROLSKY, 2013, p. 107).

Wittkower esclarece que Michelangelo esculpia em vista única pela técnica “tipo relevo”, revelando a escultura através da remoção de seus planos frontais, esculpindo em direção ao interior do bloco: “[...] a obra é pacientemente liberada do bloco de mármore, camada por camada.” (2001, p. 118) A potência expressiva do *non finito* é particularmente visível nas figuras dos Escravos, quatro esculturas confeccionadas em mármore e originalmente idealizadas para decorarem o túmulo de Júlio II, juntamente com o Moisés. Não está claro qual seria o lugar ocupado pelas estátuas no complexo tumular, planejado para ser uma estrutura espetacular, com quarenta estátuas. Em 1534, Michelangelo partiu para Roma, a fim de realizar o afresco do Juízo Final, e deixou as estátuas inacabadas. Estas foram doadas pelo sobrinho do artista ao grão-duque Cosme I de Médici (1519-1574). Elas foram mantidas nos jardins Boboli até 1909, quando foram trasladadas para Galleria dell’Accademia di Firenze, para fins de conservação (TARTUFERI, 2014, p. 70-72).

O Escravo Despertando (1520-1523) (FIGURA 91, lado esquerdo), a menos talhada das quatro estátuas, é uma figura quase totalmente envolta pelo mármore bruto. Em um movimento que lembra o de alguém se espreguiçando, o personagem parece “brotar” da rocha, com braços, pernas, tronco e pescoço já parcialmente contornados, mas sem extremidades e com traços faciais apenas sugeridos. O Escravo Atlante (1530-1534) (FIGURA 91, lado direito), posicionado como se sustentasse algo pesado sobre os ombros, apresenta contornos bem definidos na região do torso e do abdômen, embora às costas se destaque o mármore não-trabalhado. As pernas foram esculpidas parcialmente, ainda cercadas por seções de rocha bruta, tal como o braço esquerdo. Mãos, pés, genitália e braço direito não foram talhados, e o rosto foi apenas iniciado, com leves escavações indicando onde ficariam os olhos.

é decorrente de seu posicionamento subjetivo em relação à matéria, ocorrida quando esculpia diretamente o bloco e não quando utilizava técnicas de traslado de medidas de modelos menores.

FIGURA 91 – Escravo Despertando (1520-1523) e Escravo Atlante (1530-1534), esculturas em mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze. Fonte: CRISPINO, 2010, p. 114-115.



O Escravo Barbado (1530-1534) (FIGURA 92, lado esquerdo), aparenta estar reclinado, erguendo algo com o braço direito. O personagem foi delineado quase totalmente, apresentando mármore bruto onde ficariam as mãos, os ombros e a parte de trás das pernas. O braço esquerdo, o torso e as coxas são trabalhados com minúcia, mas o rosto, a genitália e o rosto carecem de acabamento e a mão esquerda e o braço direito foram deixados com contornos mais grosseiros. Situação semelhante é a do Escravo Jovem (1530-1534) (FIGURA 92, lado direito), que tem boa parte do corpo liberta da rocha. O personagem se contorce, cobrindo parcialmente o rosto com o braço esquerdo. Novamente, as partes que recebem mais destaque são o tronco e as porções frontais das coxas, joelhos e canelas, enquanto, mãos, rosto e genitália são deixados em estado mais tosco e sem finalização.

FIGURA 92 – Escravo Barbado (1530-1534) e Escravo Jovem (1530-1534), esculturas em mármore de Michelangelo Buonarroti, Galleria dell'Accademia di Firenze. Fonte: CRISPINO, 2010, p. 116-117.



Todas apresentam graus contrastantes de áreas quase finalizadas e mármore em estado bruto. Traços faciais, músculos e articulações emergem da rocha em poses dramáticas, sugerindo que os corpos contorcidos buscam se libertar da rocha. Embora não esteja clara a motivação de Michelangelo para adotar o método do *non finito*, diferentes historiadores teorizaram que isso pode ter sido desencadeado por um interesse estético pelo contraste, semelhante aos efeitos de pinceladas adotados na pintura; por um desejo de evidenciar para o observador como se dá o próprio processo de “retirada” da imagem da pedra, através do desbaste gradual; por uma crença de que o trabalho, independentemente de ser mais ou menos polido, era nítido e bem-trabalhado o bastante para transmitir a mensagem que o artista idealizara; ou por um pensamento religioso ou de influência platônica, que buscava representar, na libertação da estátua da pedra bruta, a própria libertação do espírito da “prisão” da matéria (JONES, 2009, p. 193-200).

De forma semelhante a Michelangelo, Auguste Rodin (1840-1917) também fez uso do *non finito*. Em esculturas em mármore como *Andrômeda* (1886) (FIGURA 93), o escultor explora as possibilidades expressivas do corpo, jogando com o contraste entre a figuração minuciosa de pele, articulações, músculos e cabelos, e a rudeza impolida do mármore em sua forma bruta. Enquanto outros artistas do século XIX haviam produzido efeitos semelhantes, estes se restringiram a modelos ou esboços preparatórios, enquanto Rodin incorporou a seus trabalhos o acabamento tosco, deixando visíveis marcas do processo de moldagem (GETSY, 2010, p. 39-42).

FIGURA 93 – Andrômeda (1896), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.

FONTE: Acervo Online.



Este processo faz parte do ato criativo de Rodin. Conforme Krauss pontua, o significado da poética de Rodin reside na fronteira da superfície corporal e tensiona a relação entre o que se considera interno e externo. Em suas palavras:

Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. E tal percepção converte-se em outro fator a impor ao observador aquela condição a que já me referi: o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra. (KRAUSS, 2010, p. 37)

A *Mão de Deus* (1898) (FIGURA 94), em particular, utiliza tal recurso para expressar como a figura humana, bem-acabada, é moldada pelo Criador, a partir da

rudeza da matéria mineral. Com 94 centímetros de altura, consiste de uma grande mão que se projeta de um bloco de mármore. A mão, altamente polida e rica em detalhes, segura um monte de argila, da qual emergem duas figuras emaranhadas: Adão e Eva. Parcialmente polidas e imersas na argila, representada pela rocha trabalhada grosseiramente, as figuras são concebidas como obras de um escultor divino.

FIGURA 94 – A Mão de Deus (1898), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.

FONTE: Acervo Online.



Tendo percebido que a expressividade do inacabado e do resumido podia ser maior que a construção realista do corpo humano, de forma semelhante ao que se dá com a caricatura, Rodin teria optado pelo recurso por seu potencial para sugerir uma gama mais ampla de movimentos e emoções em suas esculturas, fato claramente evidenciado em Porta do Inferno (1880-1917) (FIGURA 95). Este grupo escultural foi elaborado a partir da narrativa A Divina Comédia (1304-1321) de autoria de Dante Alighieri (1265-1321). Medindo seis metros de altura por quatro metros de largura, a obra é composta por cento e oitenta figuras de tamanhos variados, algumas das quais seriam ampliadas posteriormente e apreciadas como obras individuais, tais como O Pensador (1903) e O Beijo (1882-1889). Nos relevos dos frisos laterais, no dintel e nas folhas da porta podem ser vistas figuras humanas contorcidas e amontadas, submetidas aos horrores do inferno.

Destacando-as da desolação disforme do plano de fundo, sugerindo sua emergência da superfície da porta, Rodin parece ter estendido o efeito do *non finito*, tradicionalmente usado na escultura em pedra, para a escultura em bronze.

FIGURA 95 – Porta do Inferno (1880-1917), escultura em bronze de Auguste Rodin, Musée Rodin. FONTE: VIÉVILLE, 2009, p. 37.



Este efeito se faz ver, em menor escala, na obra *Os vencedores*, de Brizzolara. O recurso confere maior impressão de movimento e dramaticidade à composição, à medida em que as figuras parecem se debater entre serem drenadas pela névoa ou se libertarem da mesma. Outro túmulo do Cemitério da Consolação, de autoria do escultor italiano Materno Giribaldi (1870-1935), parece expressar a influência de Rodin em sua plástica escultórica. Trata-se da composição erigida em homenagem à Nami

Jafet (1860-1923). Construído em granito marrom, encontra-se completamente circundado por estátuas fundidas em bronze, algumas das quais se projetam na seção frontal, à maneira da proa de um barco (BORGES, 2011B, p. 67). Com efeito, as figuras em torno do jazigo destacam-se do friso, aparentemente emaranhadas e entremeadas por flores amontoadas, que dão uma textura áspera e peculiar à base da escultura. Tal como feito por Rodin na obra Porta do Inferno, Giribaldi imprime ao bronze um efeito similar ao da escultura em pedra, sugerindo que as figuras se “projetam para fora”, emergindo de um caos disforme ou apenas ligeiramente delineado (FIGURA 96).

FIGURA 96 – Túmulo de Nami Jafet (1932), esculturas em bronze de Materno Giribaldi, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2014.



O efeito de *non finito* utilizado por Giribaldi contribui para a teatralidade na representação das figuras. A nudez associada às poses expressa lirismo e sensualidade, combinando elementos simbolistas e do *art nouveau* (FIGURA 97).

FIGURA 97 – Detalhes do Túmulo de Nami Jafet. FONTE: acervo da autora, 2014.



Tal como este artista, certas composições de Brizzolara também parecem capturar um movimento em curso ou iminente, combinando a tensão entre elementos estáveis e assimétricos e a expressividade das figuras humanas, em sua gestualidade e poética. Lopes lança luzes sobre a estética particular de Brizzolara. Nascido em Chiavari, Itália, Luigi Brizzolara (1868-1937) era filho de Antonio Brizzolara, um entalhador, com quem aprendeu o ofício da escultura em madeira ainda na infância. Seguindo os passos de escultores profissionais em ateliês e frequentando a *Regia Scuola d'Arte* de Chiavari, Brizzolara veio a aprender a trabalhar com o bronze e a pedra. Em Gênova, estudou na *Accademia Ligustica di Belle Arti*, sendo premiado na Exposição Internacional de Arte da Mostra Ítalo-Americana, em 1892, revelando, desde então uma preferência pela escultura monumental em relação a trabalhos de salão (LOPES, 2012, p. 7). Em 1898 concluiu, em Chiavari o Monumento a Vittorio Emanuele II, trabalho que lhe angariou grande reconhecimento.

Segundo Lopes, “as personagens retratadas por Brizzolara possuiriam, não raro, uma nota teatral, como se surpreendidos em ação” (2012, p. 16). Essa qualidade teatral, expressa no gestual exagerado, na sugestão dramática de movimento captado em pleno curso, uma representação quase fotográfica em sua natureza, é visível na tessitura da obra escolhida para análise e em outras, como Condor (1922) (FIGURA 98), parte do conjunto escultórico do Monumento a Carlos Gomes, instalado na Praça

Ramos de Azevedo, na capital paulista, fruto do período em que esteve no Brasil, entre 1919 e os primeiros anos da década de 1920.

FIGURA 98 – Condor (1922), estátua em bronze de Luigi Brizzolara, Praça Ramos de Azevedo.

Fonte: LOPES, 2012, p. 201.



Com efeito, o escultor se tornaria conhecido por obras monumentais presentes em vários cemitérios, o que conduziu a uma carreira internacional a partir da primeira década do século XX. Neste período, Brizzolara trabalhou na Argentina e no Brasil, produzindo diversos trabalhos, um dos mais conhecidos sendo o Mausoléu da Família Matarazzo (1920-1925), instalado no Cemitério da Consolação, apresentado no capítulo precedente. Ao retornar para a Itália, em 1928 o escultor retomaria o tema composto para o túmulo de Brasília Machado para homenagear Giovanni Parma (?), sepultado no Cemitério Urbano Monumental de Lavagna (FIGURA 99). A obra ainda conta com duas figuras masculinas e o tema do archote sendo legado de um para o outro, assim como a replicação da frase latina *Et quasi cursores vitae lampada tradunt*. Todavia, os personagens apresentam condições físicas diferenciadas, visto que um deles é representado envelhecido e quase desfalecido, posicionado aos pés do

segundo homem, para o qual entrega o archote. Este segundo personagem, por sua vez, é representado no auge de sua virilidade e força. Sua face expressa altivez e determinação.

FIGURA 99 – Túmulo da Família Parma (1928), escultura em bronze de Luigi Brizzolara, Cemitério Urbano Monumental de Lavagna. FONTE: Portal Warburg.



A obra preserva a dramaticidade e expressividade da escultura anterior, *Os vencedores*, de 1922. Nesta, a nudez expressa a virilidade e a potência masculina, ficando implícito certo erotismo latente, que parece advir de seu mentor, Giovanni Scanzi (1840-1915), um dos mais proeminentes escultores genoveses. Com efeito, a autoria do túmulo erigido para Nicola Bertollo (1841-1915), no Cemitério Monumental de Staglieno, em Gênova, na Itália, em 1915 (FIGURA 100); é atribuída tanto a Scanzi quanto a Brizzolara, muito embora seja assinado somente pelo mentor. Datando do ano da morte de Scanzi, Brizzolara teria honrado o contrato firmado anteriormente, finalizando a escultura (LOPES, 2012, p. 196).

FIGURA 100 – Detalhe do Túmulo de Nicola Bertollo (1915), escultura em mármore de Giovanni Scanzi e Luigi Brizzolara, Cemitério Monumental de Staglieno. Fonte: LOPES, 2012, p. 198.



Nas palavras de Bataille (2013, p. 53), o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Sua presença na escultura funerária é uma maneira de familiarizar a finitude: “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina.” (2013, p. 36) Para o autor, o que está sempre em questão neste caso é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda, apropriado diante da perda. Isso faz com que o ser permaneça, ainda que a vida seja finita. Com efeito, ao observar o conjunto artístico de Brizzolara, é possível afirmar que o artista Leonardo Bistolfi (1859-1933), de veia simbolista, influenciou-o largamente. Brizzolara compunha figuras marcadas pelo dinamismo da ação e da virilidade latente, pela forte dramaticidade e pela valorização dos contornos corporais, sutilmente sensualizada, obtida pelo tensionamento das articulações, tal como pode ser verificado quando se compara uma obra como Os Vencedores à escultura O Sacrifício (1911), de Bistolfi (FIGURA 101).

FIGURA 101 – O Sacrifício (1911), escultura em mármore de Leonardo Bistolfi, Monumento Nacional a Vittorio Emanuele II ou Altar da Pátria. FONTE: acervo da autora, 2015.



Ambas são caracterizadas pela configuração teatral da pose, pela forte expressividade e pelo destaque dado ao físico dos personagens, carregados de sensualidade latente, recursos utilizados como resposta para a finitude. Segundo Nuzzo (2008, p. 62), Bistolfi ofereceria um modelo novo e sensual para a representação emblemática da morte, modelo este a ser utilizado pelos escultores para além da emergência da Primeira Guerra Mundial, dentre os quais Luigi Brizzolara. Parte do impacto da morte é subtraído pela representação da humanidade; no caso da escultura de Brizzolara pela representação da masculinidade em sua virilidade e potência latente, na edificação do legado. O encontro entre Eros e Thanatos, próprio da plástica simbolista de Bistolfi, ainda ecoaria na arte modernista e em escultores como Alfredo Olini (1906-1988), para sublimar o amor, mesmo que esfumado pela morte.

5.2 Um beijo para a eternidade: a estética do erotismo como preservação da essência do ser

Os gregos possuíam três diferentes vocábulos para definir amor: *eros*, *filia* e *ágape*, relacionados, respectivamente, ao amor sexual, à amizade e ao amor espiritual. Vê-se que, desde a Antiguidade, o amor é associado à esfera do erótico. Filho do Caos, Eros figura entre os deuses primordiais; o mais belo dos belos deuses, é a “força fundamental que garante a perpetuação dos seres e a coesão do universo” (QUADROS, 2011, p. 165) Mas nem sempre este amor orientou a definição das relações matrimoniais, sendo por vezes idealizado e visto como inalcançável. O amor romântico, surgiu somente no século XIX, intrinsecamente conectado à consolidação da família burguesa moderna (CARLOS, 2011, p. 70). Este modelo de amor, já no século XX, passa a englobar o prisma erótico em sua acepção, abrindo novas interpretações e possibilidades representacionais de suas práticas.

A narratividade do amor é o elemento central da composição *O último adeus* (c. 1945), do escultor Alfredo Oliani (1906-1988), concebida para o túmulo da Família Cantarella, no Cemitério São Paulo (FIGURA 102). A composição parte de uma série de blocos de granito preto polido, dispostos geometricamente, a fim de dar suporte à escultura confeccionada em bronze. É quase como um altar, porque o espectador precisa alçar três degraus para alcançar a mesma, sendo ainda possível circundar a obra e observá-la de todos os ângulos. Sobre essa estrutura, um vigoroso homem nu reclinava-se sobre o corpo de uma jovem mulher, para dar-lhe um último beijo – *O último adeus*. Nas palavras de Martins:

Aquele Beijo já deu o que falar. O conjunto escultórico *Último Adeus*, de Alfredo Oliani, no Cemitério São Paulo, é a mais comentada obra de arte cemiterial da cidade de São Paulo. Muitos a consideram uma proclamação de erotismo estético, até mesmo uma ousadia profunda e indevida na arte funerária paulistana. Enganam-se. Está localizada logo à direita de quem entra pelo portão principal do Cemitério, na Rua Cardeal Arcoverde. É inevitável que o visitante logo a veja, seja pelo volume seja pelo tema. Um portão lateral menor dá quase na frente da bela obra. Ali é o túmulo de Antônio Cantarella, falecido nas antevésperas do Natal de 1942, com 65 anos de idade, e de sua esposa, Maria Cantarella, dez anos mais moça. (MARTINS, 2006, s/p.)

Maria Cantarella faleceria muitos anos depois do marido. Ainda assim, parece tê-lo amado até o último de seus dias.

FIGURA 102 – O último adeus (c. 1945), escultura em bronze de Alfredo Oliani, Cemitério São Paulo. FONTE: acervo da autora, 2014.



Quando do falecimento de Maria, em 1982, o epitáfio gravado na pedra reafirma seu amor: “Aqui repousa Maria Cantarella ao lado de seu inseparável e amado esposo...”; já expresso quarenta anos outrora, quando da separação que dá sentido à obra: “Ó Nino, meu esposo, meu guia e motivo eterno de minha saudade e de meu pranto. Tributo de Maria”. Para Martins, tanto a esposa enlutada, quanto o artista contratado, fazem as vezes de escritores.

Os dois escritores vão muito além da maioria dos textos em memória dos mortos de nossos cemitérios. Especialmente o da própria Maria, uma intensa e direta palavra de amor, uma recusa em reconhecer o tenebroso abismo da morte. Tanto a palavra de Maria quanto a própria obra de arte enchem de luz aquele recanto do cemitério. A escultura de Oliani é sem dúvida uma das nossas mais finas e mais belas representações da dor da separação, porque a nega na intensidade carnal do encontro entre um homem e uma mulher. (MARTINS, 2006, s/p.)

Aos corpos o artista imprimiu contornos de sensualidade (FIGURA 103).

FIGURA 103 – Detalhe de O último adeus. FONTE: acervo da autora, 2014.



O objetivo de Maria era reconhecer o marido ainda vivo em sua vida, mesmo após a sua partida, enquanto ela mesma se sentia morta, sem a sua companhia. “A extraordinária beleza do túmulo do casal Cantarella está na eloquente recusa da anulação do corpo e da sexualidade pela morte, na eloquente declaração de amor sem disfarce, de Maria por Antônio, o Antonino, o Nino.” (MARTINS, 2006, s/p.). Esta eloquência é obtida pela conjugação da monumentalidade da obra e sua temática erótica, elementos que se aliam à plástica modernista, que carrega traços dos movimentos vanguardistas europeus.

Mesmo desfalecida, a mulher não é decrépita ou apresenta sinais visíveis de decadência física; o homem, por sua vez, é moldado no auge de seu vigor, possui linhas fortes e musculatura bem desenhada, ressaltada pela pose prostrada, com articulações tensionadas. Ele se atira sobre a mulher e a beija com paixão, seus braços entrelaçados aos dela, as mãos segurando o rosto da amada; ao segurá-la, ele a eleva, puxando-a para si em um último rompante de ardor. Ele tem os olhos fechados e o cenho vincado, o sobrolho erguido, em uma clara demonstração de entrega emocional. A despedida dos dois é espetacularizada em uma mostra de afeição ao mesmo tempo íntima e franca.

A originalidade da composição de Oliani, ao menos no que tange aos cemitérios paulistas, parte do desejo expresso pela própria Maria Cantarella quando da

encomenda. A obra é expressiva do sentido do amor para o casal, que apresenta uma relação invertida, de profunda demonstração de paixão e de amor, alinhado ao componente erótico: é a familiarização da morte por intermédio do libertino, conforme afirmara Bataille (2013, p. 36) Na escultura, a mulher está morta e o homem, no auge de sua virilidade, despede-se da amada (FIGURA 104).

FIGURA 104 – Detalhe de O último adeus. FONTE: acervo da autora, 2014.



Apesar de ser paulistano, e não italiano como a maioria dos demais artistas referidos, sua estética carrega a influência da arte íta. Segundo Comunale (2015, p. 39-41), filho de pai italiano e mãe paulista, Alfredo Olini demonstrou talento artístico desde a juventude. Em 1920, começou a frequentar o ateliê do artista italiano Nicola Rollo (1889-1970), onde também funcionava uma pequena fundição de bronze, a qual deve ter incentivado o aprofundamento técnico do artista.

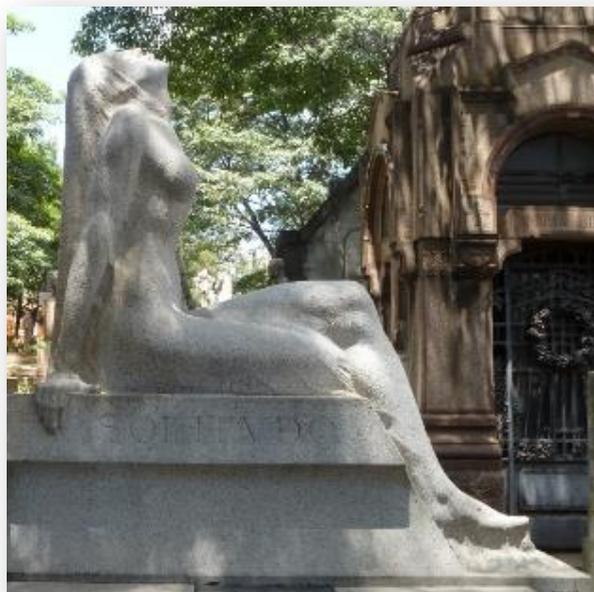
Decidido a estudar a arte da escultura, entre os anos de 1921 e 1922, Olini entra para o Liceu de Artes e Ofícios onde estuda Perspectiva com o italiano Aladino Divani (1878-1928) e Desenho Ornato com o próprio Rollo. [...] Para aprimorar seus estudos, em 1926 matricula-se no curso de Escultura na recém fundada Escola de Belas Artes de São Paulo. Durante seus

estudos teve como professores artistas renomados, entre eles: Leopoldo e Silva (1879-1948), Oscar Pereira da Silva (1865-1939) e Amadeu Zani (1869-1944). (COMUNALE, 2015, p. 41-42)

Mais tarde, receberia menção honrosa junto ao I Salão de Belas Artes de São Paulo, o que contribuiria para que, em 1936, fosse escolhido como professor de Modelagem na Escola de Belas Artes de São Paulo. No ano seguinte, o artista foi contemplado com uma viagem à Itália para aprimoramento técnico, na área escultórica, junto à Academia de Belas Artes de Florença, onde estudou com Giuseppe Graziosi (1879-1942), fotógrafo, pintor e escultor, que fora influenciado pela estética rodaniana. Ao retornar, participou de vários salões de arte e teve atuação e produção prolíficas, muitas vezes destacando elementos como a sensualidade feminina e a nudez.

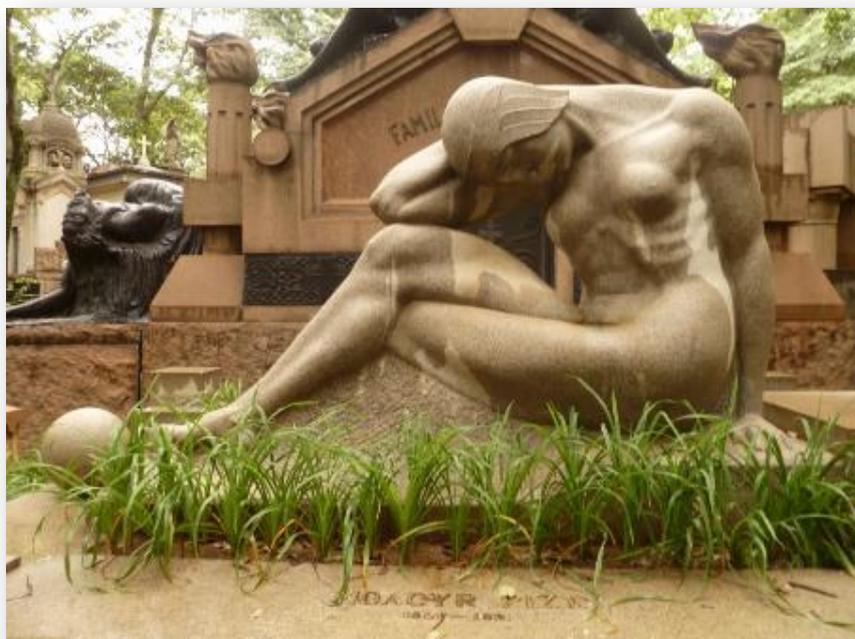
Suas obras combinam elementos do *art déco* e do modernismo. Segundo Comunale (2015, p. 139), três são as referências artísticas mais relevantes para a plástica de Oliani: Auguste Rodin (1840-1917), Amadeu Zani (1869-1944) e Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948). É de autoria deste último artista a obra Solitude (1922) (FIGURA 105), o primeiro nu feminino a ser instalado no Cemitério da Consolação.

FIGURA 105 – Solitude (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2013.



Sentada, a figura feminina apresenta as costas eretas e as pernas cruzadas, uma sobre a outra. As mãos estão apoiadas na lateral do corpo e a cabeça é arremessada para trás. Esculpida em granito, parece se encontrar em êxtase. Está coberta por um véu translúcido, que não diminui a sensualidade de suas formas, que se insinuam delicadamente a partir da pedra que lhe dá existência. A obra foi composta para a sepultura do advogado Theodureto de Carvalho (?) e sua esposa. Leopoldo e Silva acrescentaria outro nu feminino ao acervo do Cemitério da Consolação: a obra *Interrogação* (1922) (FIGURA 106).

FIGURA 106 – Interrogação (1922), estátua em granito de Francisco Leopoldo e Silva, Cemitério da Consolação. FONTE: acervo da autora, 2013.



Trata-se de uma mulher nua, sentada e com as pernas parcialmente estendidas, uma sobre a outra, a representar um ponto de interrogação. Segundo Martins (2008B, p. 14), a mulher, semi-reclinada e pesarosa, expressa o desafio de compreensão da morte de Moacir de Toledo Piza (1891-1923), ao celebrar a memória de uma tragédia. Moacir Piza, advogado da turma de 1915 da Faculdade de Direito, matou-se com um tiro, numa noite, dentro de um táxi, após matar sua amante Nenê Romano (?). Apesar das formas geometrizadas de ambas e certa contenção, ambas

exprimem sensualidade e erotismo latente, traços que ecoariam nas composições de Oliani duas décadas mais tarde.

Estas imagens femininas tratam-se de esculturas que evocam sensualidade e “transbordante feminilidade” (VOVELLE, 1997, p. 331) através do mármore a partir do qual são esculpidas. Não é a sensualidade um uso comum entre as imagens femininas em cemitérios brasileiros. Ao estudar as pranteadoras em cemitérios de Porto Alegre /RS, Carvalho observa que, ao contrário, são comuns representações clássicas do feminino, no mesmo período aos qual nos reportamos, qual seja o da Primeira República. São comuns imagens imbuídas de forte significação alegórica, assim como diretrizes educacionais e ideológicas. “A mulher retratada com ênfase em seu papel social e familiar, condizente com a concepção moral da época, fortemente conservadora.” (CARVALHO, 2009, p. 88) Como explicar, portanto, estas outras imagens do feminino, que fogem aos padrões conservadores?

Ao analisar as imagens femininas associadas à memória, nos cemitérios paulistas, incluindo o Cemitério da Consolação, a autora Rahme pontua que no início do século XX veem-se tipos que estão presentes na arte funerária europeia desde meados do século XVIII. Em suas palavras: “São imagens de mulheres totalmente envoltas por véus diáfanos e, mesmo como figuras isoladas, não parecem solitárias, comunicam-se através da exposição de seus corpos.” (RAHME, 2000, p.130-131). São esculturas leves, sensuais, vestidas ou nuas, imagens que se projetam ante ao luto, simbolizando aspectos espirituais e emocionais.

O corpo feminino desempenha um papel preponderante na cultura ocidental, cuja recorrência das formas deu origem a um imenso acervo de imagens. Senna nos esclarece que o nu se estabelece como uma espécie de suporte preferencial, palco onde se projetam paixões de ordem estética, religiosa, política e social. Deste modo, a arte fez do tema uma referência para instaurar diferentes valores, positivos e negativos, “já que o nu feminino transporta conotações ambíguas que oscilam no limite entre ideal e real, permitido e proibido, desejável e inconveniente.” (2007, p.132) As colocações de Senna podem ser estendidas quanto à obra *O último adeus*, de conotação deliberadamente sensual e erótica, também posicionada nas intermitências entre ditos e interditos.

Como símbolo do belo, o corpo feminino é empregado para normatizar todo um sistema de proporções e percepções, de tal forma que os artistas, predominantemente

do sexo masculino, modelaram os cânones que dão conta da feminilidade e da sensualidade feminina. Do latim *tardio sensualitate*, a sensualidade é a qualidade daquilo que é sensual, associado à lubricidade, à volúpia, à lascívia. A conotação daquilo que é sensual é extremamente associada à própria sexualidade, que é inerente ao humano. Para Jordão (2005, p.49), enquanto o erotismo está relacionado com aquilo que é explícito, desenvolvido e preciso, e tem intenção meramente exibicionista, a sensualidade não possui a intenção de mostrar claramente, ou seja, é implícita. Maliciosamente concede ao expectador somente o vislumbre, convidando-o à fantasia.

É com o advento dos movimentos simbolista e *art nouveau* que se busca representar a libertação da imaginação humana do material.

Seu sonho era uma ilusão consciente, enriquecida com as experiências sensuais em sentido estético, as quais podiam afastar a mente de preocupações banais para sugerir e evocar experiências não caóticas nem desordenadas, mas imprevistas e fortuitas, repentinamente ordenadas pela imaginação humana, cheias de sugestões emocionais e sensuais. (GOWING, 2008, p.04)

Em geral, as obras do período não buscavam ser explícitas nem totalmente inteligíveis, mas antes “sugestivas” ou “insinuantes”, como ocorre, por exemplo, na obra *O beijo* (1907-1908), de Gustave Klimt (1862-1918). O autor esclarece que buscavam a experimentação da provocação sensual da imaginação. Há que se observar ainda que os referidos movimentos não podem ser claramente diferenciados, porque eram interdependentes de forma complexa. “O movimento simbolista reuniu em seus diferentes grupos numerosos escritores e pintores. A *Art Nouveau* foi essencialmente um fenômeno visual.” (GOWING, 2008, p. 16)

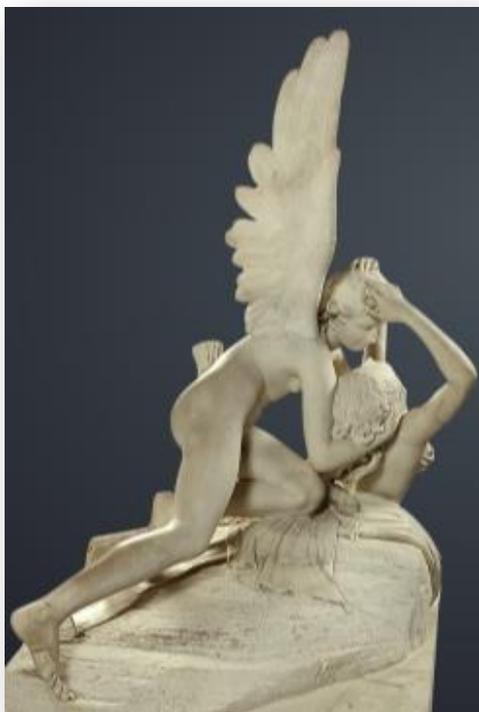
Para Valladares (1972, p.603), a sensualidade é o fundamento ético do *art nouveau* como condição plena de vivência e grandeza, ou seja, trata-se de um recurso para mostrar o corpo humano na plenitude de seus atrativos, atingindo um plano realístico de revelação da natureza humana. O corpo humano é tomado, portanto, enquanto lugar de performance, de modo que a sensualidade composta por Oliani é um movimento performático, à medida em que registra o amor da esposa pelo amado.

Berresford (2004, p. 163-165) comenta que embora o erotismo seja, até certo ponto, uma questão subjetiva, posto que muitas obras que olhos contemporâneos

contemplam como eróticas podem não ter sido concebidas com esse caráter, há exemplos na estatuária cemiterial do século XIX que são certamente carregados de erotismo. A tendência, afirma a autora, tenderia a aumentar na virada para o século XX, pela infusão de valores das obras de escultores como Rodin e Bistolfi, especialmente no que dizia respeito ao nu feminino, muito respeitado como mídia expressiva válida. Embora poses e expressões que evidenciam êxtase religioso, e que podem remeter ao observador uma impressão de êxtase sexual, já estejam presentes em obras como O Êxtase de Santa Teresa (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), essas expressões tornaram-se mais comuns e ganharam evidência com a emergência do simbolismo e sua incorporação à arte cemiterial, conforme aferido.

A temática do beijo é recorrente na história da arte e com frequência combina singeleza e erotismo. Composta em mármore branco, Eros e Psiquê (1793) (FIGURA 107), do artista italiano Antonio Canova (1757-1822), retrata o momento em que Eros, deus do amor, ressuscita Psiquê de seu torpor.

FIGURA 107 – Detalhes de Eros e Psique (1777), escultura em mármore de Antonio Canova, Musée du Louvre. FONTE: Acervo Online.



O mito de Eros e Psiquê foi narrado na obra *Metamorfoses*, de Lucio Apuleio (125-170 d.C.), também conhecida como *O Asno de Ouro*, e ocupa cerca de um quinto da totalidade desta narrativa (BRANDÃO, 1987, p. 209-251). A história trata de como Psiquê (do grego, *ψυχή*, *Psykhé*, significando “Alma” ou “Borboleta”), a mais bela das três filhas de um rei, é punida por Afrodite por atrair muita atenção com sua beleza. Afrodite manda seu filho, Eros, para enganá-la. Entretanto, Eros acaba se apaixonando de verdade por Psiquê e desafia a vontade de sua mãe, pedindo a Zeus que permita sua união com a mortal. A permissão é concedida e o Amor e a Alma tornam-se unidos pela eternidade.

A escultura de Canova captura o beijo dado por Eros para reviver Psiquê. O deus está prestes a pousar, suas asas ainda estendidas, quando suspende o corpo de Psiquê, segurando sua cabeça com uma mão, o corpo com a outra, tocando-lhe um dos seios; Psiquê, por sua vez, toca os cabelos de Eros, que está prestes a beijá-la. Por mais que a figuração do deus seja quase tão delicada e esguia quanto a da personagem feminina, ele se impõe a ela, tal como ocorre com a figura masculina de Oliani. Eros toma a iniciativa e puxa o corpo de Psiquê para si, em uma atitude agressiva que poderia ser marcada como um atributo de masculinidade (HUNTSMAN, 2016, p. 244). Enquanto a figura feminina encontra-se horizontalizada, em estado de semi-reposo, Eros assume uma postura dominadora, em um movimento de descendência vertical, com os pés começando a tocar o solo e as asas ainda estendidas. A pose assemelha-se à da figura máscula concebida por Oliani, com um dos joelhos no solo e o corpo precipitando-se sobre a companheira. A nudez em ambas as composições corrobora com a virilidade e a sexualidade latente dos personagens.

Outra referência que parece ter inspirado a tessitura escultórica de Oliani e na qual se vê a mesma potência masculina das demais é a obra escultórica *O beijo* (1888-1889), de Auguste Rodin (1840-1917) (FIGURA 108). O beijo é possivelmente uma das obras mais emblemáticas de Rodin. Representando um casal envolvido em uma apaixonada troca de carícias, a obra é elaborada de forma a ressaltar o entrelaçamento das duas figuras e a sensualidade intrínseca aos contornos sinuosos dos corpos nus. Jaz na composição o ar de latência do momento: o instante congelado do beijo como uma cena capturada em meio ao ato de amor. Segundo Wittkower (2001, p. 251), Rodin se destaca por seu desejo de pensar a escultura enquanto figura

“livre”, feita para ser observada de todos os ângulos – tal como em O último adeus; o beijo, portanto, expressa um exercício cuidadoso de composição que contempla os corpos na totalidade de sua interação – são corpos expressivos, carregados de tensão.

FIGURA 108 – O beijo (1888-1889), escultura em mármore de Auguste Rodin, Musée Rodin.

FONTE: Acervo Online.



O Beijo (1907-1908), do escultor romeno Constantin Brâncuși (1876-1957), é um exemplo de escultura formalmente muito distinto de outros analisados nesse trabalho (FIGURA 109). De estrutura rigorosamente geometrizada, O Beijo representa um casal ligado em um gesto de afeto, os braços entrelaçados. Em termos de estrutura, o a figura se constitui de um único bloco de gesso, no qual as formas humanas são restritas às linhas mais básicas do esquema reconhecível. O primitivismo da figura pode ser rastreado a influências africanas ou às tendências

sintéticas que se tornariam particularmente relevantes na arte europeia do início do século XX (MIHOLCA, 2014, p. 13-15). Embora inovadora em termos de construção, O Beijo respeita ainda o meio figurativo e trata de um tema convencional, que a liga à obra de Olympe de Gouze: o amor sentimental.

FIGURA 109 – O beijo (1907-1908), escultura em calcário de Constantin Brâncuși, The Philadelphia Museum of Art. Fonte: MIHOLCA, 2014, p. 14.



Borges (2016, p. 17-18) esclarece que Brancusi foi pioneiro ao colocar, no túmulo da anarquista russa Tania Rachevskaia (1885-1908), sua amiga, uma segunda versão da sua obra O Beijo, entre 1909-1910 (FIGURA 110), no Cemitério do Montparnasse, em Paris.

Brancusi esculpe, em um único bloco de pedra de calcário, o casal se beijando e se abraçando frontalmente, em um grau de abstração das figuras que reduz o homem e a mulher a uma estilização elegante de linhas, restringindo os corpos a um ajustamento de suas formas primordiais. Essa é uma cena que nos leva a contemplar o amor e a ternura do casal. Sabe-se que a moça se suicidou por amor aos 23 anos de idade. Essa obra tornou-se símbolo da ruptura estilística do artista e da renovação do espaço do cemitério, pois evoca diretamente o amor humano dentro do padrão do purismo formal, instalado em um local até então imaginável. (BORGES, 2016, p. 18)

Brancusi, portanto, celebra o amor, ainda que em um momento de tragédia.

FIGURA 110 – O beijo (1907-1908), escultura em calcário de Constantin Brâncuși, Cemitério do Montparnasse. FONTE: acervo da autora, 2015.



Entremetidos, juntamente como a exposição do amor sentimental, a composição do beijo conforme visto na composição de Oliani desfruta de um elemento erótico, que pode ser visualizada como compensação da finitude: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.” (BATAILLE, 2013, p. 35) Eros e Tanatos são defrontados e/ou confrontados em sua tessitura artística. Sobre o sentido do erotismo, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. Em suas palavras:

A aprovação da vida até na morte é desafio; tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, ela é desafio, por indiferença, à morte. A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de tal forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível,

incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz. (BATAILLE, 2013, p. 47)

O uso do erotismo é para o autor o combate à finitude, é a continuidade, não obstante a morte. É o que a obra de Oliani expressa. Parece não ser somente uma representação do êxtase do amor, da profundidade da paixão do casal, mas também de saudade. Mais uma vez, a morte é um problema para os vivos. São os vivos que enfrentam a dor da separação e da perda, e devem conviver com a saudade dilacerante.

A obra expressa certa fusão entre o que Giddens (1993, p. 185) conceitua como “amor romântico” e “amor paixão”. Enquanto a paixão resulta da conexão entre o amor e a ligação sexual e implica um envolvimento emocional invasivo, o amor romântico apresenta o predomínio do amor sublime sobre o apelo sexual. “O *amor romântico* abarca a sexualidade, mas a ultrapassa e a pessoa com a qual o indivíduo se relaciona é distinguida como especial, capaz de tornar sua vida completa.” (CARLOS, 2011, p. 72) Em geral, o conceito de amor romântico busca suprimir a esfera da paixão e o discurso erótico é minimizado ou extinto. Não é o caso da composição de Oliani, na qual o discurso erótico surge como via de expressividade do amor romântico.

O amor está para além do erotismo. Nas palavras de Paz:

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que atravessa pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (PAZ, 2001, p. 87)

O último adeus eterniza um átimo – o beijo apaixonado, a separação. Narra esse gesto, do homem que se despede da amada e, deste modo, evoca os sentimentos de transcendência e perenidade do amor, tanto romântico quanto erótico, que se sobrepõe à transitoriedade da existência humana.

5.3 Prantear a perda do amado: a imortalidade do amor

O artista Alfredo Oliani notabilizou-se pelas contribuições à arte funerária, tendo projetado capelas funerárias e outros monumentos fúnebres, além do já referido O último adeus, concebido para os Cantarella. Uma das composições de destaque é

a obra escultórica denominada Triste Separação (1948) (FIGURA 111), instalada no Cemitério São Paulo. Concebida por Oliani para a Família Giannini, apresenta os mesmos elementos estéticos de O último adeus. A construção tumular foi edificada dois anos após o falecimento de Emílio Giannini (1884-1946), possivelmente sob encomenda de sua esposa – Maria Clara de Mello Barreto Giannini (?-1974).

FIGURA 111 – Triste Separação (1948), escultura em bronze de Alfredo Oliani, Cemitério São Paulo. FONTE: acervo da autora, 2014.



A plataforma de linhas simples é feita a partir de blocos de granito preto. O conjunto escultórico de bronze é composto por quatro figuras: uma mulher e três homens. Destes, um está completamente nu, e é visível apenas de costas; os outros dois têm as genitálias cobertas por faixas languidamente posicionadas. A figura feminina encontra-se prostrada no primeiro nível da plataforma, a parte superior do corpo debruçada sobre o segundo nível, e está relativamente separada do restante do conjunto, onde as figuras masculinas estão concentradas – talvez representando Maria Clara, enlutada pela morte do marido.

Um dos homens jaz deitado em um pedaço de tecido de contornos estilizados, as dobras quase geométricas, posicionando-se sobre a parte principal da plataforma tumular. O homem de costas apoia-se na coxa do desfalecido, apoiando delicadamente seu pé em uma das mãos. O terceiro homem, prostrado de pernas abertas, em um particular gesto de entrega, está cabisbaixo e entrelaça o braço direito no braço do homem caído. Em contraposição ao gestual teatralizado e lânguido, quase sensualizado, dos corpos, os rostos dos vivos não transmitem grande variação emocional, mas uma espécie de resignação, a melancolia expressa apenas nas pálpebras cerradas e no suave franzir dos cenhos (FIGURA 112).

FIGURA 112 – Detalhes de Triste Separação. FONTE: acervo da autora, 2014.



A anatomia das figuras masculinas sugere virilidade e potência sexual. Os corpos são representados de forma máscula e forte, apesar da finitude que os reúne; a musculatura é evidente e a caixa torácica é desenvolvida. A despedida é o núcleo da representação, em virtude do corpo morto ali presente. Medeiros pontua que a

representação da morte é repleta de corpos plenos de vida, de juventude e de beleza, como estes concebidos por Oliani:

[...] basta observarmos os inúmeros exemplos de cenas de martírios, de crucificação, de deposição da cruz (piedades e lamentações) para percebermos que a beleza dos corpos expostos é tamanha que nos esquecemos da morte em si, da dor, da tão propalada finitude da matéria. Obviamente, esse tipo de representação da morte também estava em consonância com os ensinamentos religiosos (o corpo como templo da alma e a ressurreição da carne). (MEDEIROS, 2008, p. 41-42)

Deste modo, a iconografia e a imagética corporal em cenas religiosas ou vistas como sacras, como é o caso de uma necrópole, oscilam entre visões de êxtases, agonias e mortes. Mesmo considerando-se o teor macabro ou fúnebre de certas pinturas e esculturas, não há como negar a carga erótica que impregnou insuspeitadas representações da cristandade, por exemplo, incendiando a imaginação de fiéis (MEDEIROS, 2008, p. 42). O espaço dos cemitérios no Brasil, com frequência, é tomado como sacro e/ou religioso, ainda que tenha sofrido um processo de secularização ainda ao final do século XIX. Observa-se que, durante o período barroco, em particular, religiosidade e erotismo coexistiram, coexistência esta muitas vezes expressa através da arte como uma forma de catarse mística.

O Barroco como um todo foi uma ode ao erótico, mas esse erotismo, embora provocasse a libido de fiéis e infiéis, foi sempre negado na verborragia oficial dos clérigos. E assim se estabelece um paradoxo: enquanto a sensualidade era exposta inclusive nos altares, tentava-se converter os incautos para as delícias de uma vida ascética, distante dos prazeres da carne – sedução através da imagem, danação através da palavra. [...] Nessa aparente dicotomia entre os discursos visual e verbal, o erotismo constitui-se numa metafísica, ou seja, a iconografia cristã com sua sensualidade implícita ou explícita expõe o corpo para dar visibilidade à beleza das coisas espirituais, para, ecoando a doutrina platônica, fisgar os fiéis através da beleza sensual e levá-los à contemplação das belezas eternas. Um apelo à transcendência, à superação mística do carnal e de seus apetites. (MEDEIROS, 2008, p. 43)

Nesta perspectiva a obra de Oliani parece desfrutar dessa dicotomia, mas não sob o prisma religioso do período barroco. O erotismo aqui se converte em uma esfera metafísica, por intermédio da qual o corpo é exposto em toda a sua potência e virilidade, como uma forma de sublimar a ideia do amor e torná-lo eterno, ainda que o seu objeto, o amado, tenha partido. Neste sentido:

O corpo – referência máxima da beleza no Renascimento e no Barroco – ascendeu aos altares para ser sacralizado, para tornar-se símbolo da imortalidade, desencarnado de sua finitude e de sua sexualidade. Também por causa disso, o erotismo consentido e idealizado que verificamos em cenas religiosas e mitológicas infectou a arte ocidental até, pelo menos, o século XIX. (MEDEIROS, 2008, p. 43-44)

Um dos escultores barrocos que faz uso do erotismo como elemento compositivo em suas obras é Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Isso pode ser visto em diversas de suas composições, dentre as quais O Rapto de Proserpina (1621-1622) (FIGURA 113).

FIGURA 113 – Detalhes de O Rapto de Proserpina (1621-1622), escultura em mármore de Gian Bernini, Galleria Borghese. FONTE: Acervo Online.



Esta obra ilustra a versão romana do rapto de Perséfone por Hades: Bernini ilustra o rapto de Proserpina por Plutão. Encantado pela beleza da jovem, o deus do

submundo a teria raptado e levado para as profundezas da Terra. Na composição escultórica do artista barroco, observa-se o momento climático do rapto da deusa. Plutão está segurando o corpo de Proserpina e apresenta os músculos tensionados em virtude da ação que se desenvolve. Enquanto a figura tenta se libertar, o deus a mantém aprisionada, tendo uma das mãos afundada na carne de Proserpina. Ao contrário do que se vê na obra de Michelangelo, a qual cede a homens e mulheres contornos igualmente robustos, conforme pontuado anteriormente, a poética escultórica de Bernini apresenta um maior dimorfismo corporal. A figura masculina é forte e apresenta uma pose que ressalta o traçado muscular, enquanto a figura feminina, por outro lado, é menor e tem formas suaves, o que é ressaltado pelo efeito dado pelo artista ao afundamento dos dedos rijos do deus na pele tenra da deusa.

Plutão viola o espaço de Proserpina; segundo Bataille, “[...] o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (2013, p. 40) Trata-se de uma violação que confina com a morte, um abismo que pode ser fascinante. Para o autor, o homem é um ser descontínuo, mas a morte coloca em questão a sua [possível] continuidade.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade. (BATAILLE, 2013, p. 36)

Deste modo, é o desejo de continuidade visto na morte que fascina e a torna erótica, violadora. Em Êxtase de Santa Teresa (1647-1652) (FIGURA 114), Bernini representa a experiência mística de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), quando esta é trespassada por uma seta de amor divino. Segundo Pires (2007, p. 142), a obra recorre às características do barroco, tais como movimento, os contrastes acentuados de luz e sombra, realismo, a expressão intensa dos sentimentos e a sensualidade. O erotismo da composição é a forma de expressão mística, construído por Bernini em conformidade com os próprios relatos escritos da Santa. Um anjo suspenso acima de Teresa segura na mão direita uma flecha com a qual acabou de perfurar o peito desta. Teresa está recostada, os olhos fechados e a boca entreaberta num meio arquejo, como se não pudesse sustentar o êxtase que a alma experimenta.

FIGURA 114 – Detalhes de Êxtase de Santa Teresa (1647-1652), de Gian Bernini, Basílica de Santa Maria da Vitória. Fonte: SIQUEIRA, 2013, p. 45.



Bernini captura no mármore a expressão da dor erótica e mística. Segundo Morris, é uma dor que tem o poder de transcender o mundo material e os limites da carne, é uma dor que liberta e permite ingressar em comunhão com o divino. É um sentimento metafísico que não deve ser curado ou mesmo suportado: “A dor visionária emprega o corpo para nos libertar do corpo. Inicia ou acompanha uma experiência que escapa do mundo ligada ao tempo do sofrimento humano.” (MORRIS, 1996, p. 56) (tradução da autora)⁹² O êxtase da Santa equivale a dor de Maria Clara, diante da perda do amado; sua intensidade permite a libertação do plano físico de tal forma que sofrimento não mais se distingue do próprio amor.

O erotismo na tessitura poética tanto de Bernini quanto de Oliani é uma solução para a libertação do ser, para a sua transcendência. Para Bataille (2013, p. 41), toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado. Seja a união mística com o divino, seja o reencontro com o ser amado, a erotização da arte

⁹² No original: El dolor visionario emplea el cuerpo para liberarnos del cuerpo. Inicia o acompaña una experiencia que escapa del mundo ligado al tiempo del sufrimiento humano. (MORRIS, 1996, p. 56)

busca expressar a busca metafísica da continuidade do ser. Mesmo diante da mortalidade, preserva-se o ser para além da vida.

A estética de Bernini conjuga a expressão maneirista aos modelos da arte antiga, erigindo uma obra de grande expressividade e sensibilidade criativa, que utiliza a via do erotismo como suporte para a representação de um momento dramático. Nas palavras de Pires (2007, p. 142):

A arte barroca rompe o equilíbrio entre a razão e emoção, entre a arte e a ciência, característico do Renascimento. Propõe a expressão e exaltação dos sentimentos, visando comover intensamente o espectador. É uma época de conflitos espirituais e religiosos. A igreja converte-se numa espécie de palco onde são encenados esses dramas. A fé deveria ser alcançada através dos sentidos e da emoção, e não apenas pela razão. O barroco traduz a tentativa de diálogo entre forças antagônicas: bem e mal, Deus e Diabo, paganismo e cristianismo, espírito e matéria. (PIRES, 2007, p. 142)

Podem se observar paralelos deste gestual em trabalhos de escultores posteriores, como é o caso de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e a obra O protomártir Santo Estevão (1879) (FIGURA 115).

FIGURA 115 – O protomártir Santo Estevão (1879), escultura em bronze de Rodolfo Bernardelli, Museu Nacional de Belas Artes. FONTE: Portal Warburg.



O artista replicaria a obra de 1879 para adornar a sepultura da própria família, localizada no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro. A obra original faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33, é representado por Bernardelli enfrentando seu martírio. O realismo teria sido desaprovado pela Seção de Escultura da Academia Imperial de Belas Artes, em razão do “realismo excessivo” que apresenta (SILVA, 2006, p. 124). O Santo, extremamente esguio e delicado, rasteja pelo chão, segurando o peito; há algumas pedras ao seu redor, os projéteis de seu suplício. A expressão no rosto do santo é tremendamente dramática de dor. Por outro lado, sua face e pose fazem também referência ao êxtase explorado por Bernini em Santa Teresa: os contornos dos olhos e a ligeira abertura da boca tornam a figura ambigualmente capaz de expressar dor, êxtase espiritual e sensualidade, tal qual ocorre com os homens projetados por Oliani.

A exposição do corpo erotizado, a ser contemplado e admirado, pode ser compreendida como uma forma de sublimação. “A admiração é o meio moral e estético de sublimar o desejo.” (JEUDY, 2002, p. 23) O corpo é oferecido ao olhar como uma fonte de prazer, revestido de idealizações e ilusões, mais uma forma de fuga da fatalidade da morte. Para o autor, essa realidade ilusória é avaliada na intensidade das dores e dos prazeres particulares.

Que a realidade do corpo seja ou não fruto de nossa imaginação, isso não muda em nada o poder que concedemos a tal ilusão. E esta nos permite ao menos mudar tudo o que somos susceptíveis de experimentar quando imaginamos nosso próprio corpo e o do outro como objetos. Nós não temos, portanto, necessidade alguma de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva. (JEUDY, 2002, p. 15)

Revestido de arte, o corpo é imortalizado, engana a finitude. As representações escultóricas de Oliani – O último adeus e Triste Separação, são representações discursivas do amor. Erotizados, os corpos de bronze são figuras de morte. Ainda que os homens sobre o túmulo de Emílio Giannini sejam revestidos de erotismo, não são sexualizados: “[...] Colocado sobre um pedestal, o corpo está ali para ser admirado, e não tocado; torna-se inacessível.” (JEUDY, 2002, p. 23) As necrópoles, lugares por definição permeados pela dramaticidade e pela dor, diante da finitude, por vezes assumem a exposição do êxtase e da sensualidade, como via para aplacar a angústia diante da finitude, através das composições escultóricas: “São corpos que anunciam

miríades de prazeres que jamais se concretizam – nesse sentido, são verdadeiros fetiches e territórios privilegiados da sublimação.” (MEDEIROS, 2008, p. 48)

O escultor italiano Leonardo Bistolfi (1859-1933) compôs obras que congregam a dor e a expressão sensual e/ou erótica em suas figurações humanas. Conforme Berresford (2004, p. 75), o artista tinha a característica de imprimir à sua arte funerária a mesma monumentalidade e o mesmo “linguajar” escultórico dos memoriais de guerra a ele encomendados no período entre guerras, algo que pode ser observado no Monumento Folchi (1925) (FIGURA 116), instalado no Cemitério Maior de Pádua. Pela veia simbolista, destacam-se a minúcia na figuração corporal, a impressão de movimento e o vigor físico com o qual as figuras são representadas.

FIGURA 116 – Detalhe do Monumento Folchi (1925), escultura em mármore de Leonardo Bistolfi, Cemitério Maior de Pádua. Fonte: BERRESFORD, 2004, p. 74.



No monumento em questão, uma figura feminina angelical carrega um cordão com flores, o qual enrola-se no braço direito de uma forte figura masculina, que parece empreender uma marcha decidida. O tecido esvoaçante da veste da figura feminina

se enrola no braço esquerdo do homem e cobre sua genitália. A figura angelical tem contornos delicados e foi esculpida em uma pose que ressalta essa característica. Sua veste diáfana deixa transparecer parte de sua perna esquerda, e a movimentação do tecido, em conjunto com o desenho das asas, transmite a sensação de que uma lufada de vento encontra a personagem. O personagem masculino, em oposição, dá uma passada determinada para frente, como se seguisse conduzido pela graça do anjo. O movimento brusco evidencia a construção robusta de seu corpo.

A Cruz (1899-1907) (FIGURA 117), também de autoria de Leonardo Bistolfi, monumento encomendado para o túmulo do senador Tito Orsini (?), presente no Cemitério Monumental de Staglieno, em Gênova, permaneceria o monumento funerário italiano de maior relevância do início do século XX (BERRESFORD, 2004, p. 73).

FIGURA 117 – Detalhe de Cruz (1899-1907), esculturas em mármore de Leonardo Bistolfi, Cemitério Monumental de Staglieno. Fonte: BERRESFORD, 2004, p. 73.



O monumento consiste de onze figuras em alto-relevo, dispostas contra uma cruz, posicionada no plano de fundo. As figuras fazem referência à Filosofia, ao Amor Filial, à Juventude, à Infância, à Maternidade, à Fé e ao Trabalho. No primeiro plano, uma figura masculina se prostra, lamentando. Assim como as outras figuras

masculinas do conjunto, a alegoria da Filosofia e a do Trabalho, o homem do primeiro plano exibe o cuidado de Bistolfi com a composição da anatomia masculina e a preocupação em transmitir vigor e ação através da escultura, compondo imagens que expressam sensualidade e erotismo latente. O artista italiano é reconhecido internacionalmente como líder do simbolismo e como “poeta da morte”. Segundo Borges (2011B, p. 70-71), Bistolfi procurava amenizar o luto ao destacar em suas obras o sentido pleno do amor universal e o lado espiritual da vida.

Del Priore (2011, p. 15), pontua que o termo erótico foi dicionarizado pela primeira vez no século XVI, na França, para designar, necessariamente, algo que tivesse relação com o amor ou deste sentimento fosse precedente. Observa-se, portanto, a estreita relação que o erotismo guarda com o amor. Nestes túmulos assumem, junto com a laceração da finitude, um único espaço: dor, erotismo e amor se prestam a um único propósito – imortalizar o ente perdido e garantir a continuidade do ser. Ao refletir sobre as figuras femininas presentes nas necrópoles, sensuais e de idealizada beleza, Robinson discute certos paradoxos destes espaços de morte.

Eu vejo cemitérios como lugares de otimismo infinito onde a vida eterna assume prioridade sobre a mortalidade. A morte não é negada, mas não é celebrada. Em vez disso, a morte é deslocada no cemitério à medida que o foco ali muda do passado temporal para a vida eterna adiante. Monumentos são instrumentos de tributo e esperança, e as pranteadoras desempenham um papel fundamental para ambos, refletindo a dualidade do cemitério. (ROBINSON, 1999, p. 123) (tradução da autora)⁹³

Assim como as mulheres analisadas por Robinson, os homens esculpidos por Oliani, em sua nudez e latência erótica, são suportes de espiritualidade, representando paixão e compromisso. Sua beleza é diretamente proporcional à dor, à tragédia e à profundidade da perda. Para Leopold (2012, p. 17-24), a bússola emocional e morfológica da nudez masculina é suficientemente vasta para tratar da condição humana em toda a sua gama de estados físicos e psicológicos. Ao longo da história da arte, observa-se que o corpo masculino é cada vez mais expressivo da

⁹³ No original: I see cemeteries as places of infinite optimism where eternal life takes precedence over mortality. Death is not denied, but neither is it celebrated. Rather, death is displaced in the cemetery as the focus there turns from the temporal past to the eternal life ahead. Monuments are instruments of both tribute and hope, and the Saving Graces have a role to play in each, reflecting the dualism of the cemetery. (ROBINSON, 1999, p. 123)

própria humanidade, em toda a sua carga emocional e simbólica, cada vez mais atingido pela dúvida, ansiedade e melancolia.

Conforme Didi-Huberman (1998, p. 10) ressalta, uma representação é repleta de dobras paradoxais, através das quais, com um extraordinário parentesco com paradigmas teológicos do poder imagético; ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência de um corpo. “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29) E o que nos olha? O que podemos ver?

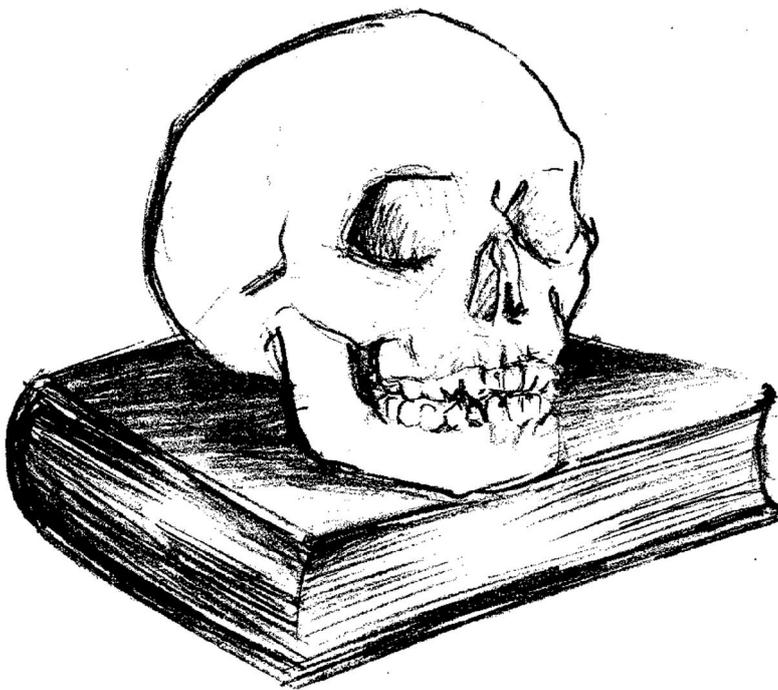
“Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta”... (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30-31)

Talvez seja por isso que o erotismo se torna uma linguagem das imagens funerárias. Para que, neste espaço, prioritariamente de morte, seja possível fechar os olhos e não encarar o vazio que está do outro lado. Talvez seja possível, apenas por um momento, evitar o turbilhão de melancolia e dor que uma perda desperta e que espreita cada homem. Uma imagem, quando é suportada pela perda, é inelutável – olha, concerne, persegue. A exposição pública dos corpos através da arte, ainda que os exponha erótica e sensualmente, numa celebração metafísica do amor, colabora para a idealização do mesmo e para a sublimação do desejo, tornando-os (corpo e desejo) intocáveis e inatingíveis, conforme defende Medeiros (2008, p. 48). Triste Separação congrega o erotismo e a nudez das imagens à finitude irreparável do amado. Porém, ainda celebra o amor que transcende a morte, eternizado no bronze.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Esta vida é uma estranha hospedaria,
De onde se parte quase sempre às tontas,
Pois nunca as nossas malas estão prontas,
E a nossa conta nunca está em dia.**

(Mário Quintana)



Desnudar a tessitura da masculinidade do acervo funerário paulistano é o fio de Ariadne destas páginas. Resultado de uma trajetória iniciada na graduação, ora apresentam-se as considerações finais da investigação das representações do nu e do seminu masculino na composição da arte funerária paulistana, entre 1920 e 1950. Da análise do conjunto de esculturas e artistas em questão, reuniu-se uma gama de impressões, rastros e vestígios, muitas vezes anacrônicos e sobrepostos, os quais abriram novos e velhos espaços e evidenciaram encruzilhadas temporais.

Os doze túmulos analisados reservam similitudes entre si. Além dos traços de nudez e seminudez das estátuas masculinas que oferecem ao olhar, apresentam também marcas da expressão italiana nas terras tropicais. Estas marcas são fruto sobretudo da trajetória de seus escultores – italianos de nascimento ou descendência. Em certa medida, no período delimitado (1920-1950), logo após os grandes fluxos imigratórios de italianos (para o Brasil em geral e para a capital paulista em particular), os cemitérios expressam em uma pequena escala a presença de uma Itália virtual, em termos plásticos e estéticos, inspirada nos pressupostos e intenções do Mediterrâneo, mas adaptada aos humores nacionais.

As soluções encontradas para cada túmulo também têm uma motivação comum: buscam tornar cada ausente novamente presente; procuram solucionar o problema da finitude e imortalizar no granito, no mármore ou no bronze a memória daquele que partiu. Refletem sobre a finitude humana e, ao mesmo tempo, combatem a desintegração do ser. Por consequência, estes cemitérios compartilham das mesmas características ecléticas dos espaços dos vivos, não apenas em termos estéticos, mas também no que diz respeito às expressões simbólicas mais submersas, nem sempre intencionais ou transparentes.

Observa-se que o número de representações de masculinidade com traços de nudez e seminudez é numericamente limitado, concentrado na primeira metade do século XX. Não obstante, apresenta uma perspectiva estética e simbolicamente significativa, alimentada pela eclosão do Movimento Modernista, tornando relevante a proposição deste trabalho. Ainda que o uso da nudez não seja uma novidade deste período, sua utilização pode ser então compreendida de maneira particular. As lentes da história e da arte foram instrumentos fundamentais neste trabalho, as quais permitiram observar que o conjunto de esculturas analisadas nesta tese apresenta

uma simbiose entre velhos e novos padrões históricos e artísticos, ora voltados ao *Novecento* ao “retorno à ordem”, ora vanguardistas.

Há nestes túmulos a permanência de certos aspectos sociais inerentes às representações. O pensamento burguês do início do século XX é evidenciado nas obras, sobretudo àquelas relacionadas à família e ao trabalho. As noções de trabalho e de amor, por exemplo, são moldadas aos interesses classistas desta burguesia emergente. Recorrem às representações possíveis para a solidificação de determinados lugares sociais, muitas vezes recorrendo aos parâmetros e convenções da arte clássica e/ou acadêmica. Nestes túmulos, o nu e seminú são mitificados para a mitificação daqueles que se foram.

Por outro lado, o espaço funerário é modernizado e permite uma maior pluralidade temática e estética no período. A céu aberto e secularizados, os cemitérios propiciam a instalação de obras com maior liberdade expressiva, o que contribui para a heterogeneidade tanto dos sentidos da arte quanto das representações de masculinidade. Ao lado do patriarcalismo burguês, observa-se a emergência de novas emoções, que colocam em questão a ideia dos homens enquanto seres fortes e sempre seguros de si.

A arte moderna remodela as estruturas antigas e amplia os sentidos do uso da nudez e da seminudez e, por conseguinte, da própria masculinidade. As esculturas funerárias em cada tipologia refletem diferentes níveis de experiências temporais e espaciais, articulados e recompostos de forma única em sua concepção. Cada conjunto tipológico, em que pese as particularidades dos escultores e dos anseios dos proprietários, é revelador de determinada perspectiva representacional de masculinidade.

No segundo capítulo, intitulado Representação do homem na cristandade: a *Pietà* como suporte da fé cristã; abordou-se a nudez/seminudez de Cristo, no tema da *Pietà*. Nestas a nudez desempenha a função de expressar a fragilidade de Cristo, no momento de sua finitude; o corpo encontra-se morto e exposto, a esfera divina da figura é minimizada diante da sua suscetibilidade terrena. Juntamente com este elemento, a presença da *Mater Dolorosa* contribui para a discursividade das obras: o sofrimento daqueles que ficam diante da partida dos entes queridos.

A masculinidade representada é a de Cristo. Porém, o propósito é evidenciar a sua humanidade: tão homem quanto os outros homens. Trata-se de um recurso

devocional, utilizado como suporte para a reflexão da fragilidade humana. Cristo é na *Pietà* humanizado ao máximo, vítima da crucificação e das vicissitudes à que todos estão sujeitos; é um espelho que reflete a condição da cidade dos homens e memoriza a fé na salvação e na continuidade em um outro plano.

Por sua vez, no terceiro capítulo, Representação do homem pranteador: lamento e resignação; apresentam-se as esculturas dos pranteadores. Tal como nas representações de Cristo morto, estes homens se encontram nus ou seminus, expostos e fragilizados. Porém, desempenham um papel diferenciado sobre as estruturas tumulares: pranteiam e expressam a dor da separação; a sua angústia permanece, preenchendo o espaço deixado pela ausência dos mortos.

Ainda que seus corpos sejam fortes e a musculatura evidente, em maior ou menor medida, são emocionalmente arrebatados pela tragédia da morte. A dramaticidade das composições combina com a representação de uma masculinidade individualizada e contemporânea, mais suscetível à melancolia do tempo presente, quando a virilidade própria do homem não é o bastante para combater a perecibilidade da vida humana. Estes homens são expressivos de uma sensibilidade particular em relação à morte, cada vez mais sentida na modernidade, ainda que seja progressivamente mais escamoteada nos espaços públicos.

Intitulado Representação do homem no trabalho: viril e provedor; o terceiro capítulo introduz as representações de homens trabalhadores nos túmulos de famílias imigrantes. Enquanto categoria identificadora do homem, o trabalho é referido como atividade dignificadora, enobrecedora. A exposição dos corpos não denota fragilidade, ao contrário, expõe a força física e a virilidade dos personagens. Másculos, desafiam a finitude. Ainda que demarquem o espaço da morte dos entes queridos, neste caso servem como marcos memoriais e identitários dos sepultados, a serem lembrados pela identificação com a força geradora do labor.

A nudez e a seminudez, nestas esculturas, é um recurso para a construção da masculinidade viril. Representam o homem que, pelo esforço das próprias mãos, é um alicerce social; é a sua força física que sustenta o edifício do seu caráter. Tal força se coloca ao mesmo tempo enquanto legado e referência, inspirando outros homens a seguirem os passos destes precursores – sua fortaleza é também a da sociedade, porque são os mantenedores desta ordem. Ademais, a grandeza e altivez física destes homens simboliza o progresso econômico do qual eram participantes e

incentivadores; em outras palavras são personificações da masculinidade viril e patriarcal burguesa.

No último capítulo, Representação da metafísica do amor: legado e erotismo; as esculturas representam uma maior individualização da narratividade da dor da separação. Nestas o amor é celebrado como solução para a recomposição do sentido existencial para os que ficam. Celebra-se a ideia de eternidade do amor e da memória dos mortos, tanto entre pai e filho, quanto entre amantes. A perspectiva das obras é a da celebração metafísica do amor. A perda do ente é irreparável, mas a sua memória e o seu legado podem ser preservados de forma transcendente.

A nudez dos personagens é expressiva de uma masculinidade erótica e viril. A potência latente forjada no bronze é a via da continuidade do ser, mesmo na morte, de forma que o erotismo é sublimação da dor, à medida em que congrega angústia e sensualidade. A temática das obras é individualizada, concebida de acordo com a historicidade de cada sepultado, narratividade esta valorizada com a modernidade. De forma intimista e dramática, as obras discursam sobre as emoções humanas e o desejo de perenidade do amor. A masculinidade potente dos homens é a potência do próprio amor.

Vê-se que cada conjunto tipológico expressa uma via de masculinidade, ora tendendo a demonstrar a fragilidade e transitoriedade da vida humana, ora discursando sobre a força e a potência do ser e do homem, mesmo após a finitude. Conjugando a poética dos escultores aos anseios familiares, cada obra dialoga com o meio social e paulistano do período em questão e, em maior ou menor medida, reflete os rumos da modernidade. Cada escolha estética é lida anacronicamente, à maneira de Didi-Huberman: feridas as imagens colocam diante do tempo; não um tempo único ou homogêneo, mas caleidoscópico, difuso. A organização da tese em capítulos e subtítulos em conformidade com as tipologias e as diferentes obras favorece a leitura sob este ângulo.

Cada imagem é atravessada por diferentes domínios e guarda relações com múltiplas temporalidades e influências. Sua leitura é um tensionamento das fronteiras que a delimitam. No presente, colocam-se como resultado de diferentes tempos e sobrevivem – imagens, apesar de tudo. Nas palavras de Baxandall “[...] o anacronismo pode atravessar todas as contemporaneidades.” (2006, p. 16) Isso porque cada obra é proveniente de experiências visuais concretas e específicas, de culturas e tempos

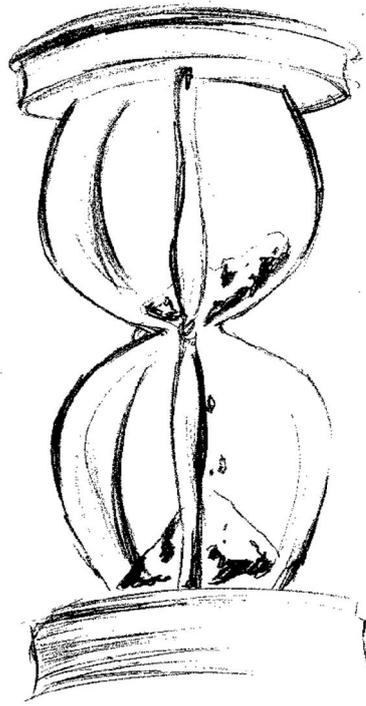
peculiares, em que os dados de intenções de diferentes níveis se articulam e se sobrepõe na explicação histórica e estética. Cada obra analisada nesta tese é vista como resultado destas articulações, ao mesmo tempo em que se colocam como referência para novas aberturas e costuras temporais.

Olhar um túmulo, argumenta Didi-Huberman (1998, p. 37), abre a experiência do indivíduo em duas. Impõe aos seus olhos uma cisão. Inicialmente, vê-se a evidência de um volume, a massa de pedra ou mármore, a obra, mais ou menos figurativa – neste caso, a escultura de um homem, em granito ou bronze, desnudo, prostrado ou altivo, forjado pelo mundo da história e da arte, uma miríade de elucubrações. É o que primeiro se vê. Em seguida, aquilo que olha de volta. Poderia ser um esvaziamento, mas não o é assim tão simplesmente. Porque é um esvaziamento que encara e que diz respeito ao inelutável por excelência.

Suas palavras inspiram este trabalho.

“[...] o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. [...] Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37-38)

Olhar um túmulo é afrontar um espelho que escancara o inelutável. Um abismo entre o visível e o invisível – vazio revelador do próprio eu.



DESENLACE

REFERÊNCIAS

SITES CONSULTADOS

APÊNDICES

REFERÊNCIAS

ALDROVANDI, Cibele Elisa Viegas. **As exéquias do Buda Sākyamuni**: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhāra. 2006, 474 p. Tese (Doutorado em Arqueologia), Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade São Paulo. São Paulo, 2006.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. **Morte, Cultura, Memória – Múltiplas Interseções**: Uma interpretação acerca dos cemitérios oitocentistas situados nas cidades do Porto e Belo Horizonte. 2007, 320 p. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

ALMEIDA, Rosana Garcete Miranda Fernandes de. **A morte no cinzel de Victor Brecheret**: Musa Impassível. 2015, 161 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ALVARENGA, Maria Zelia de (org.). **Mitologia simbólica**: estrutura da psique e regências míticas. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

ALVES, Susana Rita Rosado. **A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até o Concílio de Trento**. 2012, 163 p. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro), Programa de Pós-Graduação em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012.

ANCHIETA, José de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta, S.J. (1554-1594)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

ANDRADE, Mário de. **São Paulo! comoção de minha vida...** São Paulo: Ed. Unesp; Prefeitura Municipal; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa: Portugalia, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia de Letras, 2008.

BADAWĪ, Muḥammad Muṣṭafá. **A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry**. New York: Cambridge University Press, 1999.

BANDA, José Fernando Gabardón de la. Los grupos escultóricos bajomedievales de La Piedad em la Archidiócesis Hispalense. In: **Laboratório de Arte**. Nº 10, 1997, p. 391-401.

BARAGLI, Sandra. **Art Through the Centuries: European Art of the Fourteenth Century**. Getty Publications: Los Angeles, 2007.

BARBOSA, Luciane Muniz Ribeiro. **Igreja, Estado e educação em Martinho Lutero: uma análise das origens do direito à Educação**. 2007, 239 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BARBOSA, Maria Ignez. Convertida ao Modernismo. In: **Estadão**. São Paulo, 29 mai 2010.

BARLETI, Marin. **The siege of Shkodra: Albania's courageous stand against Ottoman conquest, 1478**. Tirana: Onufri, 2012.

BARNET, Peter; WU, Nancy Y. **The Cloisters: Medieval Art and Architecture**. Metropolitan Museum of Art: New York, 2005.

BAROLSKY, Paul. The Strange Case of the Young Michelangelo. In: **Arion: A Journal of Humanities and the Classics**. Boston, Vol. 21 No. 1, p. 103-112, Spring/Summer 2013.

BARON, Françoise et al. **Les Tombeaux des ducs de Bourgogne: Création, Destruction, Restauration**. Paris: Somogy, 2009.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2013.

BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX**. 2011, 287 p. Tese (Doutorado em História), Setor de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2011.

BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. In: **Revista Científica/Fap**. Curitiba, v. 5., p. 125-148, jan./jun. 2010.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAYARD, Jean Pierre. **Sentido oculto dos ritos mortuários: Morrer é morrer?** São Paulo: Paulus, 1996.

BELLOMO, Harry Rodrigues. **Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia**. Porto Alegre: EDUPUCRS, 2008.

- BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BERRESFORD, Sandra. **Italian Memorial Sculpture 1820-1940**. A legacy of love. London: Frances Lincoln Limited, 2004.
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida**: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BLAINEY, Geoffrey. **Uma breve história do cristianismo**. São Paulo: Fundamento, 2012.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**, New York: Mc Graw-Hill, 2001.
- BORGES, Maria Elizia et al. **Estudos cemiteriais no Brasil**: catálogo de livros, teses, dissertações e artigos. Goiânia: UFG/FAV/Ciar/FUNAPE, 2010.
- BORGES, Maria Elizia. A estatuária funerária no Brasil: representação iconográfica da morte burguesa. São Luís. In: **VII Abanne - Gt Antropologia da Emoção**. Edições do GREM, 8, 2004.
- BORGES, Maria Elizia. **Arte funerária no Brasil (1890-1930)**: Ofícios de Marmoraristas Italianos em Ribeirão Preto. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. In: **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Rio Grande do Sul: PUCRS, 2003.
- BORGES, Maria Elizia. Imagens Devocionais nos Cemitérios do Brasil. In: **Anais do XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. São Paulo: ANPAP, 2001.
- BORGES, Maria Elizia. O prazer da dor: sensuais e acolhedoras, as jovens divindades esculpidas por Materno Giribaldi enriquecem cemitérios de São Paulo. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 6, nº 65, 2011B, p. 66-71.
- BORGES, Maria Elizia. Resignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. In: **Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, 2011A.
- BORGES, Maria Elizia. Três encantamentos do Brasil com a arte funerária italiana. In: **Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2015, p. 239-249.

BORGES, Maria Elizia. Um olhar indagador sobre os cemitérios: as representações modernas da morte. In: OMENA, Luciane Munhoz de; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (orgs.). **As Experiências da Morte: Diálogos Interdisciplinares**. Campinas: Unicamp, 2016. No prelo.

BORZELLO, Frances. **The Naked Nude**. London: Thames and Hudson, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: a Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (orgs.). **A morte na Idade Média**. São Paulo: EDUSP, 1996.

BRAGA, Mariângela Porto. **Descendentes de imigrantes italianos em Belo Horizonte e o impacto da dupla cidadania na construção da identidade ítalo-brasileira – 1900 a 2008**. 2009, 206 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. O Sudário de Turim: entre a História da Arte e a Datação do Carbono 14. **Revista Lumen et Virtus**. V. 5, p. 169-207, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis, Vozes, 1987.

BRAUN, Emily. Bodies from the Crypt and Other Tales of Italian Sculpture between the Wars. In: SILVER, Kenneth E. **Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936**. Nova York: Guggenheim Museum, 2010.

BROWN, Peter. A Morte. In: **História da vida privada 1**. Do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRUCIA, Margaret A.; DAUGHERTY, Gregory N. **To Be a Roman: Topics in Roman Culture**. Mundelein: Bolchazy-Carducci Publishers, 2009.

CALSANI, Rodrigo de Andrade. **O imigrante italiano nos corredores dos cafezais: cotidiano econômico na Alta Mogiana (1887-1914)**. 2010, 113 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2010.

CAMARGO, Carlos Augusto Nunes. **Minhas mortes: encontros poéticos suspensos no tempo**. 2008, 189 p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CAMARGO, Luís Soares de. As origens do Cemitério da Consolação. In: MARTINS, José de Souza. **História e arte no Cemitério da Consolação**. São Paulo: Secretaria de Cultura/Secretaria de Serviços/Prefeitura de São Paulo, 2008.

CAMARGO, Luís Soares de. Um passeio pelo Beco dos Aflitos. **Informativo do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís**. V. 3, p. 3, 2005.

CAMARGO, Luís Soares de. **Viver e Morrer em São Paulo**: a vida, as doenças e a morte na cidade do século XIX. 2007, 545 p. Tese (Doutorado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPOS, Eudes. São Paulo antigo: plantas da cidade. In: **Informativo Arquivo Histórico Municipal**. 4 (20): set/out.2008.

CAMPOS, Eudes. São Paulo: desenvolvimento urbano e arquitetura sob o Império. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CANCIK, Hubert. The awareness of cultural diversity in Ancient Greece and Rome. In: SPARIOSU, Mihai I.; RÜSEN, Jörn. **Exploring Humanity**: Intercultural Perspectives on Humanism. Gottingen: V&R Unipress, 2012.

CAPPELLANO, Luiz Carlos. **Nos dédalos da memória, ao encontro de dois enigmas**. 2005. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/lucappellano/meu-livro--nos-dedalos-da-memoria-ao-encontro-de-dois-enigmas/>>. Acesso em: 16 out 2015.

CAPRETTI, Elena. **Michelangelo**. Florença: Giunti, 2009.

CARLOS, Paula Pinhal. **“Sou para casar” ou “pego, mas não me apego”?**: práticas afetivas e representações de jovens sobre amor, sexualidade e conjugalidade. 2011, 265 p. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

CARNEIRO, Maristela. **Construções tumulares e representações de alteridade**: materialidade e simbolismo no Cemitério Municipal São José, Ponta Grossa/PR/BR, 1881-2011. 2012, 165 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas), Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2012.

CARNEIRO, Maristela. Dos primeiros estudos franceses às redes: breve percurso histórico das pesquisas sobre a morte e os cemitérios – o caso das Associações de Pesquisa. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH – Associação Nacional de História**. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

CARONE, Edgard. Prefácio. In: DEAECTO, Marisa Midori. **Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)**. São Paulo: Senac, 2002.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke. **A antiguidade clássica na representação do feminino**: pranteadoras do Cemitério Evangélico de Porto Alegre (1890-1930). 2009, 256 p. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARVALHO, Maria João Vilhena de. **Normas de Inventário**. Escultura: artes plásticas e artes decorativas. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.

CASTI, Gabriele Bartolozzi. **La Basilica di San Pietro in Vincoli**. Roma: Viella, 2013.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **A São Paulo de Menotti del Pichia**. Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda, 2008B.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Aqui jaz uma morte**: atitudes fúnebres na trajetória da empresa funerária da família Haas de Blumenau. 2013, 399 p. Tese (Doutorado em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

CASTRO, Elisiana Trilha. **Aqui também jaz um patrimônio**: identidade, memória e preservação patrimonial a partir do tombamento de um cemitério (o caso do Cemitério do Imigrante de Joinville/SC, 1962-2008). 2008, 195 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Santa Catarina, 2008A.

CAVALIERI, Daniel Gonçalves. **Os imigrantes italianos e os ítalo-descendentes em Belo Horizonte**: identidade e sociabilidade (1897-1942). 2011, 130 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2011.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. "Andiamo in Merica". São Paulo: Edusp, 2003.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Portugal: Difel, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. A obra de Galileu Emendabili: síntese e superação de influências. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Monumento a Ramos de Azevedo**: do concurso ao exílio. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XX e XIX. In: **Crítica Cultural**. Florianópolis, vol. 4, n. 2, pp. 125-161, dez. 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **L'Italia è qui**: una presentazione. In: BRANCA, Marzia (org.). **Novecento sudamericano**. Relazione artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Eskira Editore, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza.** A crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois:** Arte no Brasil - primeira metade do século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

Cinquant'anni di lavoro degli italiani in Brasile. Roma: Societa Editrice Italiana, 1936.

COELHO, Teixeira; MOLINO, Denis. **Romantismo.** A arte do entusiasmo. São Paulo: Coleção MASP, 2010.

COMUNALE, Viviane. **A redescoberta da arte de Alfredo Oliani:** sacra e tumular. 2015, 259 p. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga.** São Paulo: Editora das Américas, 2006.

CRISPINO, Enrica. **Michelangelo.** Florença: Giunti, 2010.

CRUDDEN, Michael. **The Homeric Hymns.** New York : Oxford University Press, 2002.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas:** Volume I. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

CYMBALISTA, Renato. **Cidades dos Vivos.** Arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2002.

CYMBALISTA, Renato. **Sangue, Ossos e Terras:** os mortos e a ocupação do território na América Portuguesa. São Paulo: Alameda, 2011.

DAVIES, Penelope J. E. The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration. In: **American Journal of Archaeology.** Vol. 101, No. 1, Jan. 1997, p. 41-65.

DAWKINS, Richard. **The ancestor's tale:** a pilgrimage to the dawn of evolution. New York: Houghton Mifflin Company, 2005.

DE MICHELI, Mario. **Le avanguardie artistiche del Novecento.** Milão: Feltrinelli, 2014.

DE PASCALE, Enrico. **Death and Ressurrection in Art.** Los Angeles: Getty Publications, 2009.

DEAECTO, Marisa Midori. Livros e leituras na São Paulo oitocentista. In: **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. Campinas: ANPUH/SP; UNICAMP, 2004.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia (orgs.) **História dos Homens no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011A.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico)**. In: Projeto Ymago. Lisboa: KKYM, 2011B. Disponível em <<http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3>>. Acesso: em 30 abr 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011C.

UCHER, Robert. **Características dos Estilos**. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESCOBAR, Miriam. **Esculturas no espaço público em São Paulo**. São Paulo: Vega, 1998.

EUGÊNIO, Alisson. **Reforma dos Costumes**. Elite médica, progresso e o combate às más condições de saúde no Brasil do Século XIX. 2008, 231 p. Tese (Doutorado em História Econômica), Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

FABRIS, Marcos. Revolução, realismo e realidade fotográfica em Gustave Courbet. In: **Revista Lumen et Virtus**. Vol. IV Nº 8, p. 169-178, 2013.

FAVARO, Cleci Eulália. **Imagens femininas: contradições, ambivalências, violências**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FERNANDES, Fátima Regina; MASCHIO, Michelle. Giotto e o Purgatório: a difícil missão de salvar a alma de um usurário. In: ZIERER, Adriana (coord.). **Mirabilia 12**. Paraíso, Purgatório e Inferno: a Religiosidade na Idade Média. Num. 12. Jan-Jun 2011, p. 160-174.

FERRARI, Márcio. Modernidade intercontinental. Coleção fundadora do MAC USP revela a importância da arte moderna italiana no Brasil. In: **Pesquisa Fapesp**. ED. 212, Out 2013. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2013/10/82-85-mac-212.pdf>>. Acesso em: 20 ago 2015.

FORCELLINO, Antonio. **Michelangelo: A Tormented Life**. Cambridge: Polity Press, 2009.

FORSYTHE, William H. Medieval Statues of the Pietà in the Museum. In: **The Metropolitan Museum of Art Bulletin - New Series**. Vol. 11, No. 7, 1953, p. 177-184.

FOSSI, Gloria et al. **L'Arte italiana: pittura, scultura, architettura dalle origini a oggi**. Florença: Giunti, 2013.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval. In: **Revista de História**. São Paulo, v. 136, p. 9-24, 1997.

FRIAS, Paula Giovana Lopes Andrietta. A representação do universo caipira: fator de renovação na produção de Almeida Júnior. In: **Revista Educare CEUNSP**. Vol. 1, Número 1, pp. 30-35, 2013.

FRIDLIN, Jairo (org.). **Minchá e Arvit - Com tradução e transliteração**. Com as leis de assistência aos enfermos e do luto judaico. São Paulo: Chevra Kadisha, 2006.

GARCIA, Gláucia. **A História da Musa Impassível**. Disponível em: <<http://www.saopauloantiga.com.br/a-historia-da-musa-impassivel/>>. Acesso em: 08 abr 2016.

GERAISSATI, Renata. Trajetória de um patricio: conhecendo Rizkallah Jorge Tahan e a construção de seu poder simbólico. In: **Revista Outras Fronteiras**. Cuiabá, vol. 1, n. 2, jul-dez., pp. 302-323, 2014.

GETSY, David. **Rodin: sex and the making of modern sculpture**. New Haven: Yale University Press, 2010.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: Unesp, 1993.

GIORDANO, Carolina Celestino. **Ações sanitárias na imperial cidade de São Paulo: mercados e matadouros**. 2006, 218 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação na área de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ciências Ambientais e de Tecnologias, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007.

GLEZER, Raquel. Visões de São Paulo. In: BRESCIANI, Stella (org.). **Imagens da Cidade**. Séculos XIX e XX. São Paulo: Anpuh/Marco Zero/Fapesp, 1994.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação social**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GOWING, Lawrence. **História da Arte: do simbolismo ao surrealismo**. Barcelona: Folio, 2008.

HAMMER-TUGENDHAT, Daniela. On the Semantics of Male Nudity and Sexuality. A Retrospective. In: NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. **Nude Men: from 1800 to the present Day**. München: Hirmer, 2012.

HAUSER, Arnold. **Social History of Art**. Volume 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages. London: Routledge, 2005.

HENRY, John F. The Social Origins of Money: The Case of Egypt. In: WRAY, L. Randall (org.). **Credit and State Theories of Money: The Contributions of A. Mitchell Innes**. Northampton: Edward Elgar, 2004.

HIRST, Michael. Michelangelo in Florence: "David" in 1503 and "Hercules" in 1506. In: **The Burlington Magazine**. Vol. 142, No. 1169, 2000, p. 487-492.

HONOUR, Hugh; FLEMING, John. **A World History of Art**. Londres: Laurence King Publishing, 2004.

HOSAFLOOK, David. Appendix Four. In: BARLETI, Marin. **The Siege of Shkodra: Albania's Courageous Stand Against Ottoman Conquest, 1478**. Tirana: Onufri, 2012.

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

HUNTSMAN, Penny. **Thinking About Art: A Thematic Guide to Art History**. West Sussex: Wiley Blackwell, 2016.

JANOVITCH, Paula. Além Muros. In: **Revista Cidade**. Revista do Departamento do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1996, p. 126-129. Disponível em: <<http://versaopaulo.wordpress.com/tag/historia-dos-cemiterios-na-cidade-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 05 ago 2014.

JEUDY, Jean-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, Christopher Evan. **A portrait of the artist as an old man: Michelangelo's Rondanini Pietà in ate-life development**. 2009, 267 p. Dissertação (Doutorado de Filosofia em Religião). Faculty of the Graduate School, Vanderbilt University, Nashville, 2009.

JORDÃO, Flávia. **O erotismo e a sensualidade da mulher na publicidade e na propaganda**. 2005, 114 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Marília. Marília, 2005.

JORGE, Karina Camarneiro. **A Saúde Pública na Cidade de São Paulo no Século XIX – Hospitais, Lazaretos e Cemitérios**. 2006, 231 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. (orgs.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri, SP: Estação das Letras, 2008.

KEISTER, Douglas. **Stories in Stone. A Field Guide to Cemetery Symbolism and Iconography**. Salt Lake City: Gibbs Smith, 2004.

KEMP, Martin. **The Oxford History of Western Art**. New York: Oxford University Press, 2000.

KIERAN, Matthew. **Revealing Art**. Londres: Routledge, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KUZMICKAS, Luciane; DEL LAMA, Eliane Aparecida. Utilização de métodos não destrutivos no patrimônio histórico: estudo de caso da escultura O Sepultamento de Victor Brecheret. In: **Revista Brasileira de Geologia de Engenharia e Ambiental**. V. 4, p. 9-22, 2014.

LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. **Mémoire de Marbre**. La sculpture funéraire en France. 1804-1914. Paris: Agence culturelle de Paris, 1995.

LEDDICK, David. **The Male Nude**. Hohenzollernring: Taschen, 2012.

LE MOS, Carlos Alberto Cerqueira. Ambientação Ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

LEOPOLD, Elisabeth. Poetry of the Body. The Naked Man in the History of Art. In: NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. **Nude Men: from 1800 to the present Day**. München: Hirmer, 2012.

LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. 2015. 286 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de História/ Universidade Federal do Pará, 2015, p. 122-123.

LOPES, Fanny Tamisa. **Cenografia e paisagem urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo**. 2012, 216 p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. **Origem Histórica dos Cemitérios**. São Paulo: Secretaria de Serviços e Obras da Prefeitura do Município, 1977.

LOYN, Henry Royston. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras no Acervo do MAC USP. In: **Modernidade Latina**. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html>>. Acesso em: 20 abr 2015.

MARCHETT, Tatiana Dantas. **Brasílio Augusto Machado de Oliveira**. Um paulista no Paraná Provincial. 2006. Disponível em: <http://www.arquivopublico.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/texto_brasilio_oliveira.pdf>. Acesso em: 16 nov 2015.

MARCOVITCH, Jacques. **Pioneiros e Empreendedores: A Saga do Desenvolvimento no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

MARIANO, Paloma Lima Santos. A retórica epidítica e o conjunto escultórico do Poço de Moisés. In: **Revista de História**. São Paulo, n. 165, p. 217-232, jul./dez. 2011.

MÁRQUEZ, Mar. **La tumba de Najt – Escena de Caza y Pesca**. Disponível em: <<https://estoesiesunapipa.wordpress.com/2012/03/14/la-tumba-de-najt-escena-de-caza-y-pesca/>>. Acesso em: 19 dez 2015.

MARQUEZAN, Reinoldo. Enfoque psicopedagógico na relação família e escola. In: **Revista Educação Especial (UFSM)**. V. 2, n. 28, p. 287-296, 2006.

MARTINEZ, Nelly. Albert Bartholomé, un peintre devenu sculpteur par chagrin. In: **La Lettre Blanche**. nº 26, Septembre 2006.

MARTINS, José de Souza. “O que a morte não leva”, entrevista a Miguel Glugoski. In: **Jornal da USP**. Ano XXIV, nº 847, 6 a 12 de outubro de 2008, p. 12-13. São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social - USP, 2008A.

MARTINS, José de Souza. **História e arte no Cemitério da Consolação**. São Paulo: Secretaria de Cultura/Secretaria de Serviços/Prefeitura de São Paulo, 2008B.

MARTINS, José de Souza. **O Cativo da Terra**. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1979.

MARTINS, José de Souza. O Último Adeus, de Alfredo Oliani. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 out 2006.

MASTROMAURO, Giovana Carla. **Urbanismo e Salubridade na São Paulo Imperial: O Hospital de Isolamento e o Cemitério do Araçá**. 2008, 138 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008.

MATIAS, Antônio Augusto Nogueira. O trabalho à luz da teologia de Santo Agostinho. In: **Pensar: Revista Eletrônica da FAJE**. V. 5, p. 257-266, 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru: Edusc, 2007.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades.** Bauru: Edusc, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

MATRANGOLO, Breno Henrique Selmine. **Formas de bem morrer em São Paulo: transformações nos costumes fúnebres e a construção do cemitério da Consolação (1801-1858).** 2013, 223 p. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

McCORMICK, Robert B. et al. **Ivan Meštrović at Notre Dame.** Selected Campus Sculptures. South Bend: Snite Museum of Art; University of Notre Dame, 2003.

MEDEIROS, Afonso. **O Imaginário do Corpo entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia.** Goiânia: Funape, 2008.

MEDEIROS, Pedro Paulo da Silva. **Dicionário de Palavras e Expressões em Latim.** Boa Vista: Pégaso, 2015.

MEISANI, Julie Scott; STARKEY, Paul. **Encyclopaedia of Arabic literature.** Nova York: Routledge, 1998.

MERCER, Christia. Knowledge and Suffering in Early Modern Philosophy: G.W. Leibniz and Anne Conway. In: EBBERSMEYER, Sabrina. **Emotional Minds.** Ontario: De Gruyter, 2012.

MIHOLCA, Amelia. **Constantin Brancusi's Primitivism.** 2014, 109 p. Tese (Mestrado em Artes). Mestrado em Artes, Arizona State University. Tempe, 2014.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A.; JOVCHELOVITCH, Sandra. **Textos em representações sociais.** Petrópolis: Vozes, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTALBETTI, Valérie. **Tombeau de Philippe Pot (1428 - 1493), grand sénéchal de Bourgogne.** Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/tombeau-de-philippe-pot-1428-1493-grand-senechal-de-bourgogne/>>. Acesso em: 06 out 2015.

MORRIS, David. **La cultura del dolor.** Santiago: Andres Bello, 1996.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social.** Petrópolis: Vozes, 2007.

NABAIS, João-Maria. Rembrandt - o quadro A Lição de Anatomia do Dr. Tulp e a sua busca incessante pelo autoconhecimento. In: **Ciências e técnicas do patrimônio. Revista da Faculdade de Letras**. Porto: Série I, v. VII-VIII, 2008-2009. p. 279-296.

NASCIMENTO, Ana Paula. **O nu além das academias**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. **Nude Men: from 1800 to the present Day**. München: Hirmer, 2012.

NEVES, Cylaine Maria das. **A Vila de São Paulo de Piratininga: fundação e representação**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

NEVETT, Lisa C. **House and Society in the Ancient Greek World**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Origem da Tragédia: proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson: banalização da violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NORONHA, Marcio Pizarro. A favor da História da Arte, um enunciado em suas implicações filosóficas: da Estética à Filosofia da Arte enquanto problemas e fundamentos para uma disciplina histórica. In: **Saeculum – Revista de História**. V. 13, João Pessoa, jul./ dez. 2005.

NUZZO, Maria Carmen. **Rappresentazione della memoria**. Tra disegno di progetto, analisi grafica e disegno di architettura. 2008, 358 p. Tese (Doutorado de pesquisa in Ingegneria civile). Dipartimento di Ingegneria Civile ed Architettura, Università degli Studi di Parma, Parma, 2008.

OLIVEIRA, Milena Fernandes de. **Consumo e cultura material, São Paulo “Belle Époque” (1890-1915)**. 2009, 420 p. Tese (Doutorado em Economia), Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OLIVEIRA, Terezinha; NUNES, Meire Aparecida Lôde. Educação e Iconografia Medieval: rosto de Cristo de Coppo di Marcovaldo e Giotto di Bondone. In: **Revista Contrapontos**. Itajaí, SC., v. 12, n. 3, p. 317-326, nov. 2012.

ONARHEIM, Leonora. God among Thorns: on Anselm Kiefer's Pietà. In: CHRISTOFFERSEN, Svein Aage et al. **Transcendence and Sensoriness: Perceptions, Revelation, and the Arts**. Koninklijke Brill: Leiden, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Goya**: artista revolucionário e humanista. São Paulo: Editora Imaginário, 1997.

PAGOTO, Amanda Aparecida. **Do âmbito sagrado da igreja ao cemitério público**: transformações fúnebres em São Paulo, 1850-1860. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

PALAGIA, Olga; SPETSIERI-CHOREMI, Alkestis. **The Panathenaic Games**: proceedings of an international conference held at the University of Athens. Oxford: Oxbow, 2015.

PALMER, Allison Lee. **Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture**. Lanham: Scarecrow, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Tomb Sculpture**. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.

PAOLUCCI, Antonio. **The Sistine Chapel**. Vaticano: Edizione Musei Vaticani, 2010.

PARRON, Milton. **São Paulo, a trajetória de uma cidade**. São Paulo: Nobel, 2004.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 2001.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Projeto Arte do Século XX - Visitando o MAC na Web**. Módulo II - Modernismo Brasileiro e Modernidade. 2001. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html/>>. Acesso em: 20 jul 2015.

PECCININI, Daisy. **Brecheret**. A linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2011.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla (orgs.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. La ornamentalidad de la sangre en imágenes tardo-medievales y barrocas de la Pasión. In: **Actas III Simposio Internacional sobre religiosidad, cultura y poder**. Buenos Aires: GERE, 2010.

PEREIRA, Syrléa Marques. **Entre histórias, fotografias e objetos**: imigração italiana e memórias de mulheres. 2008, 279 p. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007, 313 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PESCI, Giovanna (orgs.). **La Certosa di Bologna: Immortalita' della memoria.** Bolonha: Editrice Compositori, 1998.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego:** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, Raquel Elisabeth. Erotismo e religião: um diálogo instigante. In: **Revista Brasileira em Psicanálise.** Vol. 41, nº 2. São Paulo, 2007.

PONTIGGIA, Elena. **Il Novecento Italiano.** Milão: Abscondita, 2003.

PORTAL FOCO JORNALÍSTICO. **Constantino retrata uma viagem do diretor ao passado através do livro de seu bisavô.** Disponível em: <http://www.focojornalístico.com.br/conteudo_aberto.php?conteudo=1088/>. Acesso em: 12 nov 2015.

QUADROS, Elton Moreira. Eros, Filia e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. In: **Acta Scientiarum.** Human and Social Sciences. V. 33, p. 161-164, 2011.

RAHME, Ana Maria. Musa impassível cumpre destino mítico. In: **IV Encontro de história da arte.** IFCH / UNICAMP, 2008.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. **Imagens Femininas em Memória à Vida:** a escultura nos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950. São Paulo: FAUUSP, 2000.

REIS, João José. **A morte é uma festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RENDERS, Helmut. Cristologia iconográfica: das suas linguagens imagéticas clássicas a uma expressão única latino-americana no fim do século 20. In: **PLURA, Revista de Estudos de Religião.** Vol. 4, nº 2, 2013, p. 4-31.

REZENDE, Eduardo Coelho Morgado. **O céu aberto na terra:** uma leitura dos cemitérios de São Paulo na geografia urbana. São Paulo: E. C. M. Rezende, 2006.

RIBEIRO, Ana Carolina Froés. **Tradição, nacionalismo e modernidade.** O Monumento a Duque de Caxias. 2006, 258 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2006.

RIBEIRO, Josefina Eloína. **Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana.** 1999, 1262 p. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ROBINSON, David. **Saving Graces: Images of Women in European Cemeteries.** New York: WW. Norton & Company, 1999.

RODRIGUES, Cláudia. **Lugares dos mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

RODRIGUES, Cláudia. **Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX).** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

RODRIGUES, Cláudia; FRANCO, Maria da Conceição Vilela. O corpo morto e o corpo do morto entre a Colônia e o Império. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. **História do Corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011.

RODRIGUES, José Carlos. **O Corpo na História.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

ROQUE, Maria Isabel. Imagens esculpidas de Cristo na dor. In: **Lumen Veritatis: Boletim da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa.** V. 25, p. 8–10, 2012.

ROTELLINI, Vitaliano (org.). **Il Brasile e Gli Italiani.** Pubblicazione dei "Fanfulla. Florença: R. Bemporad & Figlio, 1906.

RUGGIERO, Antonio de. Os empreendedores toscanos do mármore nas cidades brasileiras (1875-1914). In: FAY, Claudia Musa; RUGGIERO, Antonio de. **Imigrantes empreendedores na história do Brasil: estudos de casos.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lucifer: The Devil in the Middle Ages.** Nova York: Cornell University Press, 1986.

RYSKAMP, Charles A. et al. **Art in The Frick Collection: Paintings, Sculpture, Decorative Arts.** Nova York: Abrams, 1996.

SANSON, Cesar. **Trabalho e subjetividade: da sociedade industrial à sociedade pós-industrial.** 2009, 156 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SARFATTI, Margherita. "Il significato del Novecento Italiano" dal catalogo della mostra "Novecento Italiano", Amburgo, 1927. In: PONTIGGIA, Elena. **Il Novecento Italiano.** Milão: Abscondita, 2003.

SCHMALE, Wolfgang. Nakedness and Masculine Identity. Negotiations in the Public Space. In: NATTER, Tobias G.; LEOPOLD, Elisabeth. **Nude Men: from 1800 to the present Day.** München: Hirmer, 2012.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SCHWARCZ, Lília Moritz. População e Sociedade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **A abertura para o mundo**: 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SENNÁ, Nádya da Cruz. **Donas da beleza**: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007, 212 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHINYASHIKI, Clarice Barbier; SALGADO, Ivone. Obras públicas na cidade de São Paulo no Século XIX: o Cemitério do Araçá, o Matadouro da Vila Mariana e o Novo Mercado Municipal. In: **Anais do XIII Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas**. Campinas: UNICAMP, 2008.

SILVA, Elza Maria Tavares. Ensino de direito no Brasil: perspectivas históricas gerais. In: **Revista Psicologia Escolar e Educacional**. Campinas, v. 4, n. 1, 2000.

SILVA, Joseli Maria et al. **Espaço, gênero & masculinidades plurais**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2011.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. A formação do escultor Rodolfo Bernardelli na Itália (1877-1885): uma análise de sua trajetória a partir de fontes primárias. In: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. V. 6, p. 123-136, 2007.

SIQUEIRA, Sônia Maria Gonçalves. Iconografia de Santa Teresa D'Ávila. In: **Ângulo – FATEA**. V. 01, p. 36-48, 2013.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**: ensaios de Teoria e Metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SORIO, Livia. **Cemitérios da província**: história e arte cemiterial em Porto Alegre. Porto Alegre: Edição do Autor, 2009.

SOUZA, Camila Diogo de. **Estruturas e Artefatos**: o culto heroico em sítios gregos da Idade do Ferro (séc. XI ao VIII a. C.). 2005, 228 p. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Pintura brasileira contemporânea: os precursores**. São Paulo: FFLCH/USP, ano 5, p. 120-129, 1974.

SOUZA, Pablo Bráulio de. Imagens em movimento: Moralidade pública, cultura política e caricatura na Imperial Cidade de São Paulo. In: **Revista Eletrônica Cadernos de História**. Vol. VI, ano 3, n.º 2, dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/116/>>. Acesso em: 05 ago 2014.

TARTUFERI, Angelo. **The Great Masters of Art: Michelangelo**. Florença: Scala, 2014.

TATEM, Sue. **Michelangelo: Faces and Anatomy in His Art**. Bloomington: Xlibris, 2010.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. São Paulo: Loyola, 2005.

TIMPANARO, Mirtes. **A morte como memória: imigrantes nos cemitérios da Consolação e do Brás**. 2006, 246 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TOBIN, Richard. The Canon of Polykleitos. In: **American Journal of Archaeology**, Vol. 79, No. 4., 1975, p. 307-321.

TODD, Jan. The History of Cardinal Farnese's "Weary Hercules". In: **Iron Game History**. Vol. 9, Nº. 1, 2005, p. 29-34.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2014.

URCCI, Michelle Yara. **Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940**. 2009, 405 p. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo, 2009.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Arte e Sociedade nos Cemitérios Brasileiros**. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

VERMEULE, Emily. **Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.

VIEGAS, Alessandra Serra. **A importância do corpo na sociedade grega: na vida e na morte**. In: Nearco – Revista Eletrônica de Antiguidade. Nº I, ano I, p. 13-26, 2008. Disponível em: < <http://www.revistanearco.uerj.br/arquivos/numero1/arquivo2.pdf/>>. Acesso em: 26 nov 2015.

VIEIRA, Jorge Edilson Reis. **Imigração Italiana: Economia Cafeeira e Industrialização no Brasil - 1890 – 1930**. 2002, 38 p. Monografia (Especialização em Docência do Ensino Superior), Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2002.

VIEIRA-SENA, Taísa. **A construção da identidade masculina contemporânea por meio da roupa íntima**. 2011, 187 p. Dissertação (Mestrado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

VIÉVILLE, Dominique. **Guide des Collections du Musée Rodin**. Paris: Éditions du musée Rodin, 2009.

VINCENT, Clare. Rodin at The Metropolitan Museum of Art. In: **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**. V. 38, Nº. 4, 1981.

VITELLI, Celso. Corpos e “modelos” de masculinidades: o foco nas mídias. In: **Revista FAMECOS**. V. 19, p. 355-372, 2012.

VOVELLE, Michel. **Imagens e Imaginário na História**. Fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997.

WECHSLER, Diana Beatriz. Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione. Incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. In: BRANCA, Marzia (org.). **Novecento sudamericano**. Relazione artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Eskira Editore, 2003.

WILKINSON, Philip. **Guia Ilustrado Zahar: Religiões**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WOLLECK, Aimoré. **O trabalho, a ocupação e o emprego: uma perspectiva histórica**. In: **Revista Leonardo Pós**. Indaial, 2002.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix; Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971.

ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. **A Obra Escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano**. 2000, 216 p. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo, Universidade São Paulo, São Paulo, 2000.

SITES CONSULTADOS

Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: 14 jul 2014.

ArquiAmigos – Associação Amigos do Arquivo Histórico de São Paulo. Disponível em: <<http://arquiamicos.org.br/blog/>>. Acesso em: 12 jul 2014.

Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/>>. Acesso em: 14 jul 2014.

Arte Funerária no Brasil. Disponível em: <<http://www.artefunerariabrasil.com.br/>>. Acesso em 12 abr 2014.

Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais. Disponível em: <<http://abecbrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr 2014.

Association of Significant Cemeteries in Europe - ASCE. Disponível em: <<http://www.significantcemeteries.org/>>. Acesso em: 20 abr 2014.

Basílica de Santa Maria sobre Minerva. Disponível em: <<http://www.santamariasopraminerva.it/>>. Acesso em: 20 mai 2016.

Basílica Papal de São Pedro. Disponível em: <<http://www.vaticanstate.va/content/vaticanstate/en/monumenti/basilica-di-s-pietro.html>>. Acesso em: 15 mar 2016.

Bayerische Nationalmuseum. Disponível em: <<http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/>>. Acesso em: 15 abr 2015.

Capela dos Scrovegni. Disponível em: <<http://www.cappelladegliscrovegni.it/>>. Acesso em: 12 jun 2014.

Catedral de Colônia. Disponível em: <<http://www.koelner-dom.de/interessantes.html>>. Acesso em: 16 mai 2015.

Catedral de Lichfield. Disponível em: <<http://www.lichfield-cathedral.org/>>. Acesso em: 05 fev 2016.

Cemitério Monumental de Certosa. Disponível em: <http://www.storiaememoriadibologna.it/certosa>. Acesso em: 11 set. 2015.

Cemitério Monumental de Staglieno. Disponível em: <http://www.staglieno.eu/it/>. Acesso em: 12 abr 2015.

French American Museum Exchange (FRAME). Disponível em: www.framemuseums.org. Acesso em: 09 nov 2016.

Galleria Borghese. Disponível em: <http://www.galleriaborghese.it/>. Acesso em: 02 set. 2015.

Galleria dell'Accademia di Firenze. Disponível em: <http://www.accademia.org/>. Acesso em: 02 nov. 2015.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Disponível em: <http://www.gnam.beniculturali.it/>. Acesso em: 10 mar 2016.

Hermitage Museum. Disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org>. Acesso em: 06 abr. 2015.

Histórico Demográfico do Município de São Paulo. Disponível em: http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php. Acesso em: 14 jul 2014.

Igreja de Santa Maria do Capitólio. Disponível em: <http://www.maria-im-kapitol.de/>. Acesso em: 25 set 2015.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 14 jul 2014.

LandesMuseum Bonn. Disponível em: <http://www.landesmuseum-bonn.lvr.de/de/startseite.html>. Acesso em: 13 fev 2016.

Musée des Beaux-Arts de Dijon. Disponível em: <http://mba.dijon.fr/>. Acesso em: 26 abr 2016.

Musée du Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/>. Acesso em: 13 abr. 2016.

Musée Rodin. Disponível em: <http://www.musee-rodin.fr/>. Acesso em: 25 abr 2016.

Musei Vaticani. Disponível em: <<http://www.museivaticani.va/>>. Acesso em: 18 fev 2016.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Disponível em: <<http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/>>. Acesso em: 15 abr 2016.

Museu da Casa da Boia. Disponível em: <<http://www.casadaboia.com.br/nosso-museu/>>. Acesso em: 06 out. 2015.

Museu da Cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/>>. Acesso em: 22 jul 2014.

Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://museudaimigracao.org.br/>>. Acesso em: 20 jul 2015.

Museu de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: <<http://museu.ccsi.ime.usp.br/exposicao/14/>>. Acesso em: 02 set 2015.

Museu de Arte de São Paulo – MASP. Disponível em: <<http://masp.art.br/>>. Acesso em: 06 mar. 2015.

Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

Museum of Modern Art – MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/>>. Acesso em: 16 out 2015.

National Archaeological Museum of Atenas. Disponível em: <<http://www.namuseum.gr/>>. Acesso em: 15 fev 2016.

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <www.pinacoteca.org.br/>. Acesso em: 20 mar 2016.

Portal National Geographic. Disponível em: <<http://nationalgeographic.org/>>. Acesso em: 10 out. 2015.

Portal Warburg. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/warburg.php>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Project Osirisnet. Disponível em: <<http://www.osirisnet.net/>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

Red Iberoamericana de Cementerios Patrimoniales. Disponível em: <<http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 abr 2014.

The Association for Gravestone Studies. Disponível em: <<https://www.gravestonestudies.org/>>. Acesso em: 20 abr 2014.

The Frick Collection. Disponível em: <<http://www.frick.org/>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collection/>>. Acesso em: 12 ago 2015.

The Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/>>. Acesso em: 04 out. 2015.

APÊNDICES

- APÊNDICE I** CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MORTE E AS ASSOCIAÇÕES DE PESQUISA
- APÊNDICE II** TRAJETÓRIA PESSOAL NOS ESTUDOS
CEMITERIAIS
- APÊNDICE III** PLANTAS DA CIDADE DE SÃO PAULO
- APÊNDICE IV** POSTURA DE 1856 SOBRE OS ENTERROS NA
CIDADE DE SÃO PAULO
- APÊNDICE V** LISTA DE CEMITÉRIOS ADMINISTRADOS PELO
SERVIÇO FUNERÁRIO MUNICIPAL DO MUNICÍPIO
DE SÃO PAULO (SFMSP)
- APÊNDICE VI** DADOS SOBRE A IMIGRAÇÃO ITALIANA NO BRASIL
E EM SÃO PAULO – DADOS FORNECIDOS PELO
MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO
PAULO

APÊNDICE I – CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA MORTE E AS ASSOCIAÇÕES DE PESQUISA

Inspirados por Certeau, em “A Escrita da História”, afiança-se que buscar o diálogo com os mortos é o que todos fazemos: buscamos, honramos e sepultamos os mortos através da história. De acordo com o autor (2011, p. XVI), a história moderna ocidental começa efetivamente com a diferenciação entre o presente e o passado. Ao fazer “falar o corpo que se cala”, pela intermediação dos documentos e pelos murmúrios do passado, o historiador vislumbra presenças dos já ausentes e também a própria “imensidão desconhecida que seduz e ameaça o saber”. Para Certeau:

A medicina moderna é uma imagem decisiva deste processo, a partir do momento em que o corpo se toma um quadro legível e, portanto, tradutível naquilo que se pode escrever num espaço de linguagem. Graças ao desdobramento do corpo, diante do olhar, o que dele é visto e o que dele é sabido pode se superpor ou se intercambiar (se traduzir). O corpo é um código à espera de ser decifrado. (CERTEAU, 2011, p. XVII)

Este código à espera de decodificações define-se a partir do século XVII, quando o corpo se transforma em extensão, “em interioridade aberta como um livro, em cadáver mudo exposto ao olhar” (CERTEAU, 2011, p. XVII), originando uma medicina e uma historiografia modernas que nascem quase simultaneamente da clivagem entre um sujeito supostamente letrado e um objeto supostamente escrito de forma codificada.

Neste processo de clivagem, a historiografia se transforma e interage, em razão das novas fontes e abordagens, das diferentes possibilidades e imperativos, em comunhão com as diferentes necessidades de orientação temporal da sociedade. Dentre os plurais territórios de investigação e linhas de pesquisa histórica, destacam-se as convergências que levam à “História da Morte”, beneficiada, especialmente a partir da década de 1950, com o desenvolvimento da demografia e do estudo das mentalidades, duas componentes essenciais da chamada “Nova História” (LEBRUN, 1993, p. 564).

O alargamento da demografia representou a exploração de fontes e temas pouco abordados, tendo ampliado de modo notável o conhecimento sobre a família livre e a escrava, sobre a criança e a mulher, sobre as relações de sociabilidade e, em especial, acerca das taxas de mortalidade e possíveis consequências. Os primeiros “historiadores da morte” evidenciaram o papel determinante da mortalidade nas estruturas demográficas antigas,

anteriores ao século XIX, dentre os quais Michel Fleury e Louis Henry (1956), bem como Pierre Goubert (1968). A partir daí, os trabalhos concentraram-se no estudo conjunto ou particular da mortalidade e dos comportamentos diante da morte. Destacam-se as investigações de François Lebrun (1971) e Alain Croix (1980), além das monografias paroquiais de demografia histórica, multiplicadas a partir da década de 1960 (LEBRUN, 1993, p. 564-565).

Além da demografia, o estudo das mentalidades, numa perspectiva estruturalista, incentivou o interesse na “História da Morte”. Em fins da década de 1960, a chamada “História das Mentalidades” envolveu o campo da pesquisa histórica, concentrando-se nos estudos dos diferentes aspectos das realidades culturais ou mentais e, dada sua ampla difusão, definiu-se como a principal contribuição da terceira geração dos *Annales*. Este fato foi determinante para a redefinição do conceito de fonte e de documento, sendo que a história passou a valorizar a memória, os comportamentos e as sensibilidades, destacando as atitudes coletivas, nas quais se busca sentido para as problematizações da contemporaneidade (REVEL, 1993, p. 533).

Nesse viés, em meados da década de 1970, os testamentos e a iconografia passaram a ser considerados como fontes para o estudo da morte, com a finalidade de compreender as atitudes diante da mesma, notadamente com o trabalho de Michel Vovelle (1973) sobre piedade barroca e descristianização. Ao seu lado, acrescentam-se as contribuições de outros autores como Pierre Chaunu (1978) e Robert Favre (1978). Também se sobressaem as contribuições de Philippe Ariès, autor de “O homem diante da morte” (1982) e “História da Morte no Ocidente” (2003), publicados inicialmente na década de 1970.

Em suas obras, Ariès propõe uma análise dos ritos fúnebres e das concepções de morte desde a Idade Média até fins do século XX, utilizando-se de documentações oficiais e também de manifestações culturais, como pinturas e obras literárias. Segundo ele, as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade. Assim, os contemporâneos não as percebem porque o tempo que as separa ultrapassa o de várias gerações e excede a capacidade da memória coletiva. Além disso, ao mesmo tempo em que o historiador deve estar sensível às mudanças, não pode “se deixar obcecar por elas, nem esquecer as grandes inércias que reduzem as dimensões reais das inovações.” (ARIÈS, 2003, p. 20-25)

Situando a morte na longa duração, Ariès aponta duas perspectivas de abordagem para detectar no interior do período milenar as mudanças que intervieram e que passaram despercebidas pelos contemporâneos. A primeira, segundo ele, utilizada por Michel Vovelle, trata-se da análise quantitativa de séries documentais homogêneas, sendo um método

estatístico aplicado às formas e à localização dos túmulos, aos estilos das inscrições funerárias e aos ex-voto. A segunda proposta, utilizada por ele mesmo, é uma abordagem intuitiva, subjetiva e mais global, que diz respeito a examinar uma massa heteróclita, e não mais homogênea, de documentos, tentando decifrar a expressão inconsciente de sensibilidade coletiva.¹

Há que se ressaltar que a partir de Philippe Ariès e demais autores referidos houve o alargamento das explorações acerca da morte, em termos cronológicos, geográficos e temáticos. É exemplo deste crescente interesse a publicação de coletâneas de artigos, como a organizada por Joachim Whaley em 1981, que reúne textos na perspectiva de análise da história social da morte². Da mesma forma, destacam-se as associações e/ou redes de pesquisa, tais como a estadunidense “Association for Gravestone Studies” (1977), a “ABEC – Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais” (2004) e o Grupo de Pesquisa “Imagens da Morte: a morte e o morrer no mundo Ibero-Americano” (2004), a latino-americana “Red Iberoamericana de Gestión y Valoración de Cementerios Patrimoniales” (2000) e a europeia “ASCE - Association of Significant Cemeteries in Europe” (2001).

Estas publicações e associações possibilitam o contato entre pesquisadores não somente de países diferenciados, como também de áreas de formação e temáticas de interesse múltiplas, de forma alguma restritas ao campo histórico, o que favorece em grande medida o aprendizado, o aprofundamento das investigações e o intercâmbio de conhecimentos. Com o significativo aumento do interesse no estudo e divulgação do tema relacionado à morte e às práticas fúnebres, no decorrer da última década, pode-se verificar uma efetiva ampliação do campo de pesquisa cemiterial, no qual esta investigação se circunscreve.

¹ Ainda que Ariès seja um dos precursores dos estudos acerca da história da morte e uma referência habitual e mesmo obrigatória aos autores que abordaram de alguma forma a temática, a abordagem “intuitiva” que ele propõe, como mencionado, vem sendo frequentemente criticada pelos “historiadores da morte” contemporâneos, ainda que o mesmo justifique seus posicionamentos, afirmando que parte do pressuposto de que é o inconsciente coletivo que impulsiona forças psicológicas fundamentais, quais sejam a consciência de si, o desejo de ser mais e o sentido do destino coletivo, da sociabilidade, etc. (ARIÈS, 2003, p. 304) Uma dessas críticas é formulada por Norbert Elias, em “A Solidão dos Moribundos, seguido de Envelhecer e morrer”, obra na qual o autor defende que Ariès tentou apresentar um retrato vívido das mudanças no comportamento e atitudes dos povos ocidentais diante da morte, tendo todavia se limitado a descrever os processos relacionados aos ritos mortuários, acumulando imagens, numa perspectiva romântica. Ao contrário do que propõe, ou seja, a análise das transformações perante a morte na duração milenar, o autor acaba por contrapor o “bom passado”, da “morte domada”, como designa a morte medieval, ao “presente ruim”, quando a morte foi interdita (ELIAS, 2001, p. 19).

² Intitulada “Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death”, a coletânea inicialmente publicada em Londres em 1981, foi reeditada pela Routledge em 2011 e publicada simultaneamente nos EUA e Canadá em 2011 (WHALEY, 2011).

Vem ao encontro do espraiamento das possibilidades da História da Morte as perspectivas desbravadas pela Nova História Cultural, disseminada a partir do final dos anos de 1980. Esse período corresponde à emergência de novos desafios sociais e intelectuais, como a busca por reorganização global da sociedade e a necessidade de reconstrução de um paradigma genuinamente crítico dentro do pensamento social: “ressurge a necessidade de se construir alternativas (...) tanto sociais como intelectuais” (ROJAS, 2004, p. 145). Para a construção de um novo paradigma para o enfrentamento histórico intelectual dos fundamentais problemas e discussões em voga, o conceito de mentalidade, indefinido quanto ao social, dá lugar ao conceito de práticas culturais, que reconstrói os nexos da mentalidade com seus fundamentos sociais específicos, remete à materialidade dos processos culturais e, ainda, insiste no caráter social da cultura, consideração relevante para esta investigação.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHAUNU, Pierre. **La Mort à Paris: XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles**. Paris: Fayard, 1978.
- CROIX, Alain. **La Bretagne aux 16e et 17e siècles: la vie, la mort, la foi**. Paris: Éditions Maloine, 1980.
- ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos, seguido de Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FAVRE, Robert. **La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- FLEURY, Michel; HENRY, Louis. **Des registres paroissiaux à l'histoire de la population**. Manuel de dépouillement et d'exploitation de l'état civil ancien. Présentation d'une publication de l'I.N.E.D. In: **Population**. 11e année, n°1, 1956, p. 142-144.
- GOUBERT, Pierre. **Beauvais et le Beauvaisis de 1600 à 1730**. Paris: Flammarion, 1968.
- LEBRUN, François. **Les hommes et la mort en Anjou aux XVIIe et XVIIIe siècles**. Paris: Mouton, 1971.
- LEBRUN, François. Morte. In: **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- REVEL, Jacques. Mentalidades. In: **Dicionário das Ciências Históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Uma história dos Annales**. Maringá: Eduem, 2004.
- VOVELLE, Michel. **Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle**. Les attitudes devant la mort d'après les clauses de testaments. Paris: Seuil, 1973.
- WHALEY, Joachim. **Mirrors of Mortality**. Studies in the Social History of Death. New York: Routledge, 2011.

APÊNDICE II – TRAJETÓRIA PESSOAL NOS ESTUDOS CEMITERIAIS

O interesse pela arte funerária e pela abordagem destes cemitérios deriva de experiências anteriores. O contato com a pesquisa funerária teve início com a graduação em Licenciatura em História, em 2004, cuja grade oportunizou a leitura da obra “História da Morte no Ocidente”, de Philippe Ariès, para a elaboração de um seminário disciplinar. Essa obra despertou meu interesse acadêmico pela morte e, em especial, pelos cemitérios, os quais eu visitava desde criança e inocente ou astutamente conhecia como “cidadinhas”. À primeira leitura foram se somando muitas outras, especialmente com a participação nos encontros bienais da ABEC e, mais tarde, nos eventos promovidos pelo grupo de pesquisa Imagens da Morte, o que muito enriqueceu minha trajetória de pesquisa ao longo dos anos.

Dos resumos, artigos e comunicações em eventos, dos projetos de estágio aos trabalhos de conclusão de curso, da graduação e da especialização em História, passando por todos os caminhos tortuosos em direção à tessitura da dissertação de mestrado e, atualmente, aos tão labirínticos caminhos do doutorado, sempre houve uma constante – a pesquisa cemiterial. Em especial, a dissertação de mestrado, defendida em 2012, às vésperas do ingresso no doutorado, resulta de um ciclo de investigações que envolveram um cemitério de uma cidade do interior do Paraná – Cemitério Municipal São José, fundado em 1881 em Ponta Grossa/PR, em funcionamento até a contemporaneidade.

A referida investigação intitulada “Construções tumulares e representações de alteridade: materialidade e simbolismo no Cemitério Municipal São José, Ponta Grossa/PR/BR, 1881-2011”, propôs-se a averiguar a constituição das representações de alteridade nas construções tumulares, desde a instituição do cemitério em 1881, privilegiando-se a análise dos elementos materiais e simbólicos presentes em suas construções tumulares. Buscando observar de que maneira tais elementos foram expressos na distribuição espacial desta necrópole, o desenvolvimento da pesquisa ocorreu em grande medida com o auxílio de ferramentas tecnológicas de geo-referenciamento e geração de cartogramas, cuja perspectiva teórica e metodológica se construiu no viés interdisciplinar, permitindo olhares tanto alto quanto em primeiro plano.

Algumas considerações tecidas para esta pesquisa servem de fundamento à investigação ora proposta, sobre as imagens masculinas. Observa-se que os cemitérios, enquanto testemunhos materiais que permitem refletir sobre as intuições, as esperanças e as representações humanas, definem-se como reflexo e condição da sociedade, inerentes ao contexto mais amplo e segmentado das cidades que os abrigam. O espaço funerário é

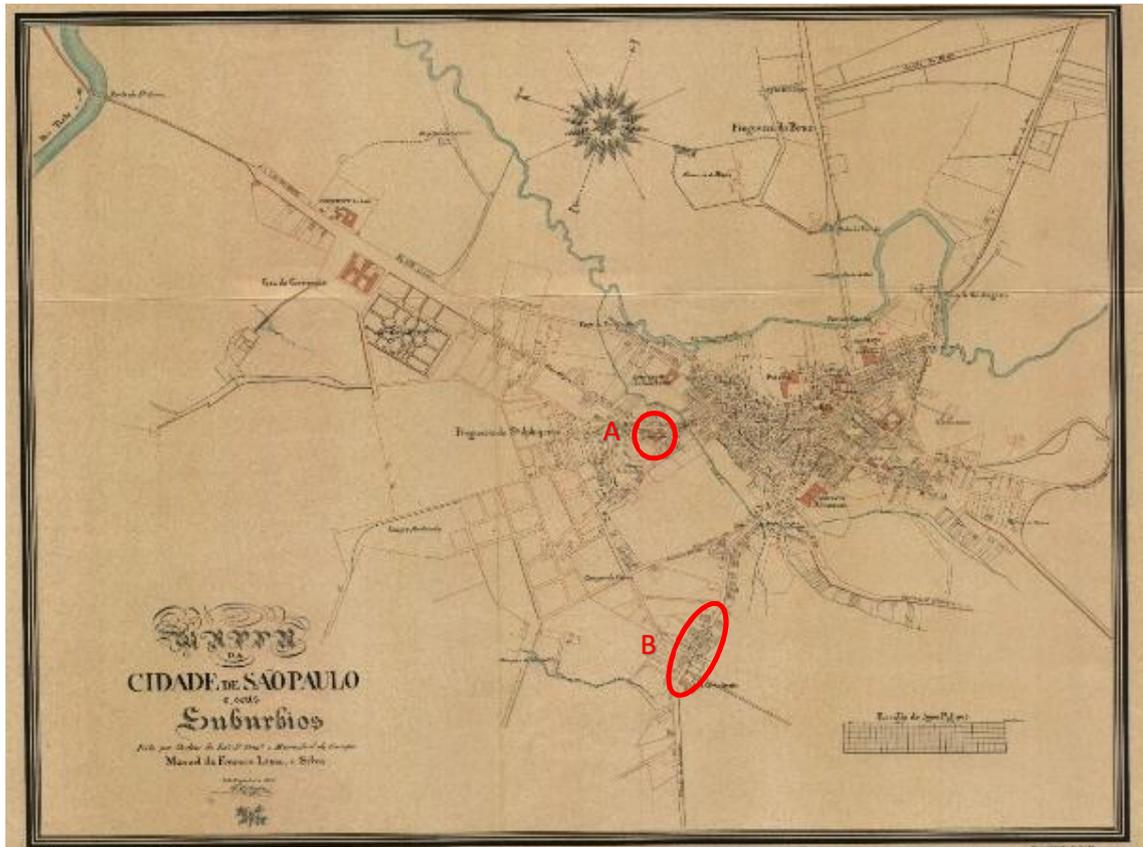
permeado por tensões urbanas vivenciadas de forma fragmentada e diversificada, relacionadas ao espaço e aos jogos de memórias e experiências dos diversos atores sociais, que dizem respeito até mesmo ao processo de abertura de muitas necrópoles, como é o caso do Cemitério da Consolação.

O fato é que os embates sociais presentes no espaço urbano não passam ao largo do espaço cemiterial. As disputas travadas concreta e simbolicamente, para a construção e legitimação de uma determinada perspectiva de cidade, abrangem e se refletem na composição de cada túmulo. Nestes, familiares, grupos profissionais ou religiosos, por exemplo, fazem-se expressar, na dupla tentativa de lidar com a problemática da finitude e manter os laços identitários com os mortos, cujas representações sociais então resultantes continuam a alimentar e sedimentar as relações sociais e culturais que lhes deram fundamento.

Ao estabelecer como pressuposto tais questões, principalmente sobre a particularidade do lócus cemiterial, a delimitação do objeto apresentado neste tese foi gradual. À medida que o objeto se tornava mais familiar, também as intenções investigativas se tornavam mais claras e delimitadas. A partir de tantas visitas exploratórias aos cemitérios selecionados, paulatinamente foram definidos os túmulos a serem analisados, ao mesmo tempo em que as tipologias também se tornavam melhor delimitadas, enquanto instrumento analítico. Por fim, a experiência durante a realização de período sanduíche na Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", sob a tutela do Prof^o Dr. Fábio Mangone, permitiu o alargamento do olhar investigativo e agregou complexidade à tessitura da tese.

capital paulista. Indica-se o núcleo central de formação da capital paulista (A), de onde veem-se irradiar diversos eixos de crescimento urbano. Abaixo encontra-se a Rua da Consolação (B).

FIGURA 02 – Planta da Cidade de São Paulo, cópia de J. Domingues dos Santos Filho (1919), do original de Carlos Abraão Bresser (1844-1847). FONTE: CAMPOS, 2008.



Já nesta planta de 1855, de Carlos Frederico Rath (FIGURA 03), já se observa a indicação do cemitério público, não obstante o mesmo estivesse ainda em construção e viesse a ser inaugurado somente no ano seguinte. É possível notar também o distanciamento do terreno escolhido em relação ao perímetro de ocupação urbana deste período, escolha que reflete as políticas higienistas. O engenheiro Carlos Rath inclui em sua planta o Cemitério Público ainda em construção (A), equipamento criado em local afastado, conforme indicado pelo próprio Rath como ideal para a cidade, conforme relatório por ele apresentado à Câmara em 1855.

FIGURA 03 – Planta da Cidade de São Paulo, original de Carlos Frederico Rath (1855). FONTE: CAMPOS, 2008.



À medida em que os cemitérios Consolação e Araçá foram absorvidos ao perímetro urbano paulistano, houve também um crescente processo de valorização do espaço no qual os mesmos haviam sido instalados, localização esta curiosamente determinada por ter sido então considerada distante do núcleo e da aglomeração citadina. Na planta impressa de Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim, datada de 1897 (FIGURA 04), observa-se a drástica ampliação dos limites urbanos da capital paulista, especialmente se comparada à planta anterior, remanescente dos anos de 1850. Destaca-se nesta planta a localização dos cemitérios Consolação e Araçá, em processo de incorporação ao perímetro urbano paulistano. O Cemitério da Consolação é referido por Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim como “Cemitério Velho da Consolação” (B), e o Cemitério do Araçá, como “Cemitério Municipal” (A), conforme pode-se observar no detalhe (FIGURA 05). Também é possível observar a proximidade do Hospital do Isolamento, em relação ao Cemitério do Araçá.

FIGURA 08 – Planta da Cidade de São Paulo, original de Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim (1897). FONTE: CAMPOS, 2008.

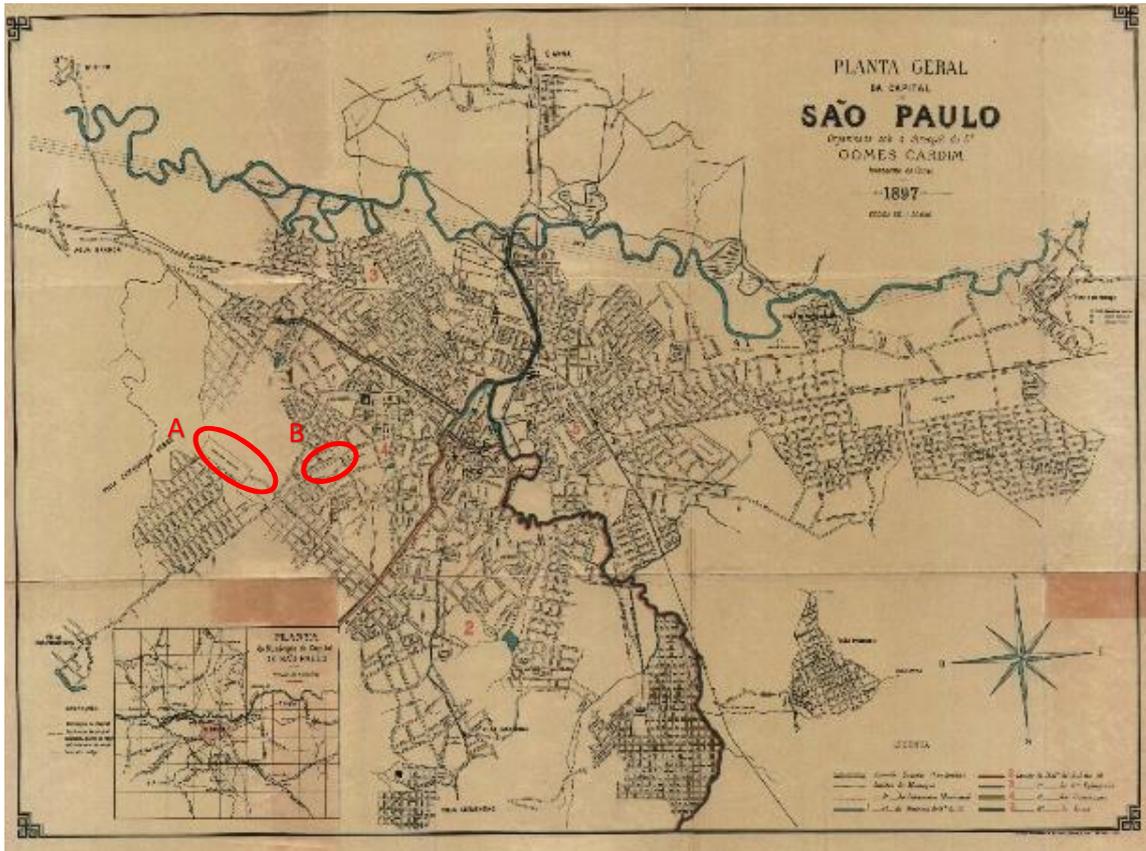
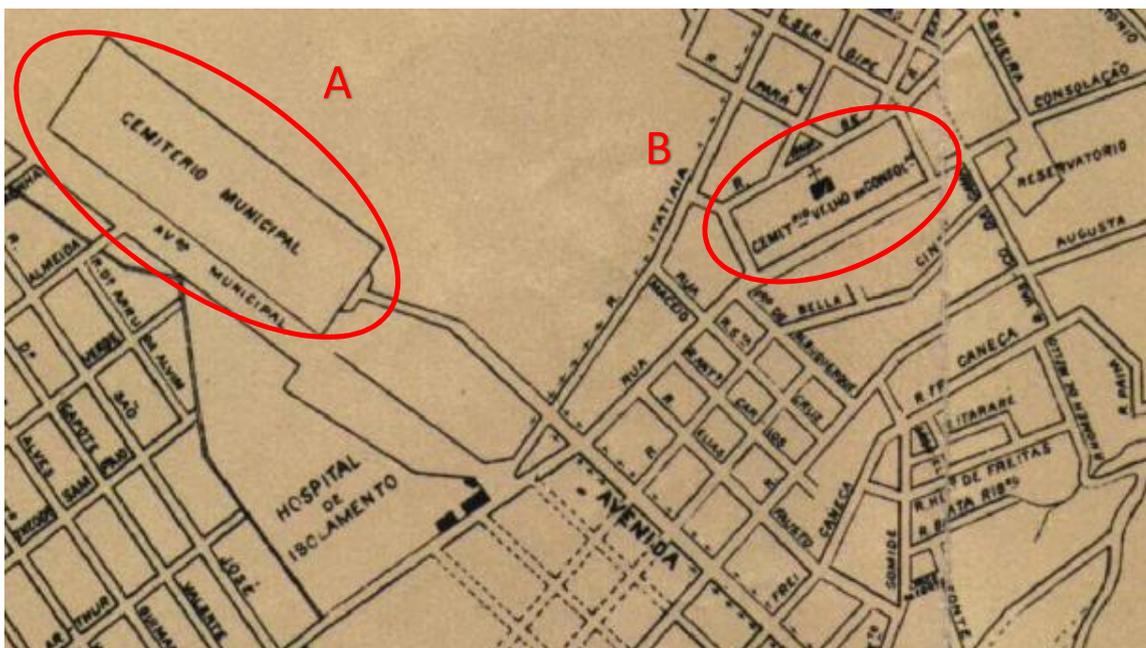


FIGURA 05 – Detalhe da Planta da Cidade de São Paulo, original de Dr. Pedro Augusto Gomes Cardim (1897). FONTE: CAMPOS, 2008.



APÊNDICE III – POSTURA DE 1856 SOBRE OS ENTERROS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Artigo 1º - Ficam proibidos os enterros dentro das Igrejas, Capelas, Sacristias, Corredores, e quaisquer outros lugares no recinto das mesmas. Exceto:

§1º - Os Bispos Diocesanos que podem ser sepultados na Catedral, ou em outras Igrejas por eles designada.

Artigo 2º - Em quanto se não abrirem cemitérios públicos municipais, ou paroquiais, e não por outra coisa ordenada em Edital da Câmara Municipal, os enterros poderão ser feitos nas respectivas Paróquias, nos lugares não proibidos pelo artigo 1º com as condições seguintes.

§1º - Em covas em lugar descoberto, ou nos jazigos existentes nas quais serão para os adultos de sete palmos de profundidade; para os menores de doze anos de seis palmos, e de cinco palmos para os menores de sete anos, todas com o comprimento e largura suficientes, e com o intervalo de dois palmos por todos os lados entre elas. A terra que se lançar sobre os caixões, ou corpos será socada de quatro palmos para cima.

§2º - Em carneiros ou catacumbas que deverão ter a capacidade necessária para que os corpos que houverem de receber sejam fechados em caixões de chumbo soldados e encerrados em outros de madeira. É proibido o enterramento em carneiros que não tenham a indicada capacidade, ou em caixões que não sejam feitos pela forma prescrita.

§3º - Nas covas ou carneiros que atualmente contiverem cadáveres, não é permitido enterramento de outros se não quando tiverem passado três anos da data do enterramento daqueles.

§4º - Em caso algum se farão enterramentos senão vinte e quatro horas depois do falecimento, salvo se os corpos apresentarem claros sinais de dissolução ou a morte tenha provindo de moléstias contagiosa ou epidêmica, declarada competentemente e com atestado de Facultativos.

Artigo 3º - Logo que estiverem em estado de servir os cemitérios municipal e paroquial e for declarado em Editais ficam absolutamente proibidos os enterramentos em qualquer outro lugar que não sejam os mesmos cemitérios, salvas as exceções seguintes: 1º - Ad. §1º do artigo 1º - 2º - Os corpos das recolhidas de Santa Teresa, e de Nossa Senhora da Luz, desta

Cidade, os quais poderão ser sepultados nos respectivos jazigos, fora do recinto dos templos, e com as condições exigidas no Regulamento dos cemitérios municipais.

Artigo 4º - Os Párocos, Autoridades, Administradores das Igrejas, ou Capelas, Sacristães, Coveiros, ou quaisquer outros empregados que infringirem as disposições dos artigos 1º e 3º sofrerão a pena de oito dias de prisão, e multa de dezesseis mil reis, e o duplo nas reincidências. Os infratores do artigo 2º sofrerão as penas seguintes: sendo dos §§ 1º e 3º de cinco a vinte mil reis de multa; sendo do §2º e 4º cinco dias de prisão, e multa de doze mil reis, e o duplo nas reincidências.

Paço da Câmara Municipal de S. Paulo 22 de Dezembro de 1855. – Anacleto José Ribeiro Coutinho – Luiz Antonio Gonçalves – Ignácio José de Araujo – Carlos José da Silva Telles – Gabriel Marques Cantinho – Gabriel José Rodrigues dos Santos – Francisco José de Azevedo Junior – Luiz Antonio de Souza Barros – Está conforme. Secretaria da Câmara Municipal de S. Paulo 17 de Janeiro de 1856. – O Secretario Joaquim Roberto de Azevedo Marques. – Secretaria do Governo de S. Paulo 31 de Janeiro de 1856. – Francisco José de Lima.

Registro Geral da Câmara Municipal de São Paulo, Ofício de 13/02/1836. Volume 37, p. 137-150.

APÊNDICE IV – LISTA DE CEMITÉRIOS ADMINISTRADOS PELO SERVIÇO FUNERÁRIO MUNICIPAL DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (SFMSF)

CEMITÉRIOS	ÁREA	ENDEREÇOS
ARAÇÁ - 1897	222.000	Av. Dr. Arnaldo, 666
CAMPO GRANDE - 1953	138.912	Av. Nossa Sra. do Sabará, 1371
CONSOLAÇÃO - 1858	76.340	Rua da Consolação, 1660
DOM BOSCO (PERUS) - 1970	254.000	Estrada do Pinheirinho, 860
FREGUESIA DO Ó - 1901	15.000	Av. Itaberaba, 250
ITAQUERA - 1929	115.572	Rua Serra de São Domingos, 1597
LAJEADO - 1904	56.970	Estrada do Lageado Velho, 1490
LAPA - 1918	76.942	Rua Bergson, 347
PARELHEIROS - 1905	1.800	Rua Amaro de Pontes, 237
PENHA - 1896	16.880	Av. Amador Bueno da Veiga, 333
QUARTA PARADA - 1893	182.860	Av. Salim Farah Maluf, s/n
CHORA MENINO - SANTANA - 1896	38.485	Rua Nova dos Portugueses, 141
SANTO AMARO - 1857	28.800	Rua Ministro Roberto C. Alves, 186
SÃO LUIZ - 1981	326.000	Rua Antônio de Sena, 82
SÃO PAULO - 1926	104.000	Rua Cardeal Arcoverde, 1217-A
SÃO PEDRO (VILA ALPINA) - 1971	219.780	Av. Francisco Falconi, 837
SAUDADE - 1960	134.000	Av. Pires do Rio, s/n
TREMembÉ - 1933	80.212	Av. Maria Amalia L. de Azevedo, 2930
VILA FORMOSA I - 1949	763.000	Av. Flor de Vila Formosa, s/n
VILA FORMOSA II - 1976		Av. João XXIII, 2537
VILA MARIANA - 1904	73.699	Av. Lacerda Franco, 2012
V.N. CACHOEIRINHA - 1968	350.000	Rua João Marcelino Branco, s/n
CREMATÓRIO "VILA ALPINA" - 1974	-	Av. Francisco Falconi, 437

APÊNDICE V – DADOS SOBRE A IMIGRAÇÃO ITALIANA NO BRASIL E EM SÃO PAULO – DADOS FORNECIDOS PELO MUSEU DA IMIGRAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Segundo dados divulgados pelo Museu do Imigrante do Estado de São Paulo, entre 1881 e 1890, 530.906 imigrantes ingressaram no país; na década seguinte, entre 1891 e 1900, esse número saltaria para 1.143.902 imigrantes. Destes, 973.824 eram provenientes da Itália. A seguinte tabela (TABELA 1) apresenta os dados relativos à imigração total e à imigração especificamente italiana para o Brasil, organizados por década, entre 1871 a 1950, sendo possível observar a variação imigratória no período, assim como a porcentagem ocupada pelos italianos em relação à imigração total para o país.

TABELA 01 – Comparativo entre a Imigração Italiana e a Imigração Total – 1871-1950.

PERÍODOS	IMIGRAÇÃO ITALIANA	%
	IMIGRAÇÃO TOTAL	
1871-1880	60.029	1,29
	219.129	4,72
1881- 1890	295.063	6,35
	530.906	11,43
1891-1900	678.761	14,62
	1.143.902	24,64
1901-1910	215.886	4,65
	690.867	14,88
1911-1921	134.010	2,88
	797.744	17,18
1921-1930	101.083	2,17
	840.215	18,1
1931-1940	18.328	0,39
	288.607	6,21
1941-1950	22.750	0,49
	131.128	2,82
TOTAL	1.525.910	32,87%
	4.642.498	100%

FONTE: Organização da autora, a partir dos dados fornecidos pelo Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

Através destes, denota-se que, numericamente, os italianos ocupam uma parte significativa no quadro imigratório mais amplo, sobretudo no período correspondente à primeira década da República – período compreendido entre 1891 e 1900. No Brasil, ao lado dos portugueses e espanhóis, os italianos correspondiam às perspectivas da corrente “civilizatória” estatal e foram privilegiados em relação às demais nacionalidades – é possível observar que estes indivíduos perfazem uma parte significativa do total de imigrantes que ingressaram no Brasil no período indicado, sobretudo entre 1881 e 1900. Nas palavras de Pereira: “Eram também latinos, portanto mais próximos do habitante nacional em relação ao idioma, à religião católica e à cultura, o que facilitava o processo assimilatório e afastava o risco de isolamento em núcleos étnicos.” (PEREIRA, 2008, p. 39)

Como os espanhóis, muitos dos italianos eram imigrantes desprovidos de posses, de forma que atendiam às expectativas dos proprietários rurais de substituição de mão-de-obra escrava em suas fazendas, além de serem comumente referenciados pela capacidade de trabalho. Quanto à imigração paulista (CENNI, 2003, p. 204; CALSANI, 2010, p. 34-35), aponta-se que o primeiro núcleo colonial, de caráter oficial, foi fundado em 1829, no sertão do Rio Negro (território atualmente pertencente ao Estado do Paraná), formado por dezessete famílias alemãs. Porém, especificamente no que diz respeito à imigração ítala para o território paulista, os primeiros italianos começaram a ser recebidos somente na década de 1870. A partir de 1877 o governo imperial deu início à aquisição de terras para a constituição de núcleos coloniais italianos, os primeiros no Sítio do Tijucuçu e na Fazenda São Caetano.

Na década seguinte os números referentes à imigração italiana já apresentariam um significativo impacto na realidade paulista (TABELA 2): do total de imigrados aproximadamente 60% eram italianos. Destes, praticamente 80% chegaram ao Estado de São Paulo – um total de 144.654 italianos. Com o crescimento do fluxo imigratório, em função da ampliação e do sucesso da produção cafeeira em São Paulo, o sistema para o recebimento dos estrangeiros seria aperfeiçoado, de acordo com Cenni (2003, p. 210). Por exemplo, estadia gratuita por oito dias na Hospedaria dos Imigrantes e transporte também gratuito em todas as estradas de ferro e linhas marítimas, até a definitiva instalação. Entretanto, no final do século XIX e início do XX, o número de imigrantes declinaria em virtude de uma gama de fatores

– maus tratos, diminuição de incentivos governamentais, retorno ao país de origem e a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

TABELA 02 – Comparativo entre a Imigração Total, a Imigração Italiana Total, a Imigração Paulista Total e a Imigração Paulista Italiana – 1820-1929.

PERÍODOS	IMIGRAÇÃO TOTAL - BRASIL	IMIGRAÇÃO ITALIANA - BRASIL	%	
	IMIGRAÇÃO TOTAL - SÃO PAULO	IMIGRAÇÃO ITALIANA - SÃO PAULO		
1820-1829	9.105	0	0,20	0
	955	0	0,02	0
1830-1839	2.569	180	0,05	*
	304	0	*	0
1840-1849	4.992	5	0,11	*
	649	0	0,01	0
1850-1859	108.045	24	2,44	*
	6.310	0	0,14	0
1860-1869	108.187	4.916	2,44	0,11
	1.681	0	0,03	0
1870-1879	193.931	47.100	4,38	1,06
	11.330	3.411	0,25	0,07
1880-1889	453.787	276.724	10,25	6,25
	183.504	144.654	4,14	3,27
1890-1899	1.211.076	690.365	27,37	15,60
	734.985	430.243	16,61	9,72
1900-1909	649.893	221.394	14,69	5,00
	367.834	174.634	8,31	3,94
1910-1919	835.768	138.168	18,89	3,12
	446.582	105.834	10,09	2,39
1920-1929	846.647	106.835	19,13	2,41
	487.253	74.778	11,01	1,69
TOTAL	4.424.000	1.485.711	100	33,58
	2.241.387	933.554	50,66	21,1

*Indicação de valores percentuais insignificantes.

FONTE: Organização da autora, a partir dos dados fornecidos pelo Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

REFERÊNCIAS

CALSANI, Rodrigo de Andrade. **O imigrante italiano nos corredores dos cafezais: cotidiano econômico na Alta Mogiana (1887-1914)**. 2010, 113 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2010.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. “Andiamo in Merica”. São Paulo: Edusp, 2003.

PEREIRA, Syrléa Marques. **Entre histórias, fotografias e objetos: imigração italiana e memórias de mulheres**. 2008, 279 p. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.