

Arte funerária no Brasil: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais

Arte funerária no Brasil: uma pesquisa peculiar no campo das artes visuais.

Funerary art in Brazil: a peculiar research in the field of visual arts

Maria Elizia Borges¹

Resumo:

O texto aborda a circunscrição da pesquisa sobre a arte funerária no Brasil por tratar-se de um artefato material de grande relevância para a história da arte e para a história cultural. Apresenta a revisão de um princípio básico para se trabalhar com obras funerárias instaladas em cemitérios secularizados: a identificação dos estilos artísticos, das identidades culturais e dos registros de memórias.

Palavras-chave:

Cemitério. Arte funerária. Brasil.

Abstract:

The text addresses the circumscription of the research on funerary art in Brazil because it is a material artifact of great significance for the history of art and cultural history. It displays the revision of a basic principle to work with funeral works in secular cemeteries: the identification of artistic styles, cultural identities and records of memories.

Keywords:

Cemetery. Funerary art. Brazil.

Atualmente, já existe uma revisão compreensiva feita por historiadores da arte sobre os vários procedimentos metodológicos adotados para referendar a amplitude a que chegou a pesquisa no campo das expressões visuais. Tanto o historiador da arte e teórico da

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação de História da UFG. Pesquisadora do CNPq. Livros publicados: *Arte funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto* = *Funerary Art in Brazil (1890-1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto* (2002); *Estudos Cemiteriais no Brasil: catálogos de livros, teses, dissertações e artigos* (Org.), 2010). Ver: www.artefunerariabrasil.com.br Contato: maelizia@terra.com.br

imagem Hans Belting como o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman propuseram, nas décadas de 1980 e 1990, respectivamente, ampliar os conceitos da história da arte, aproximando-a da história cultural e de sua relação com a cultura de massa e com a sociedade, dada a complexidade cultural do produto artístico.

Adentrando o universo da nossa pesquisa, ao estudar a arte funerária no Brasil, preocupamo-nos em preencher um vácuo da historiografia da arte brasileira, que sempre se manteve mais atenta à qualidade estética das obras e das iconografias instaladas em lugares já consagrados do fazer artístico, como museus, galerias e centros culturais. Ao nos debruçarmos sobre esse tipo de artefato bem peculiar, evidencia-se a compreensão de conceitos inerentes a ele, entre os quais a morte. Michel Vovelle cita Pierre Chaunu, ao pronunciar que se pode avaliar uma sociedade e definir sua cultura à medida que conhecemos o seu sistema de morte². Já Simões Ferreira recorre ao teórico cultural Assmann, ao descrever que “a morte é a origem e o centro da cultura”, e a Bottani, quando ele salienta que “diferir a morte é o sentido da vida humana enquanto vida cultural”³.

Entre as várias definições sobre o significado da morte, vê-se que pesquisá-la é tão necessário quanto estudar a vida. A história da morte é a história que contém toda uma série de artimanhas, de mascaramentos e de hesitações, mas também de criações do imaginário coletivo em relação a uma passagem obrigatória da existência humana. Isto se deve às inúmeras sociedades existentes, até então, em nosso mundo com práticas e culturas das mais variáveis. Trata-se de um conhecimento historiográfico que ainda sofre discriminação por parte da academia e, por isso, precisamos adicioná-lo ao nosso campo de ação, que se constitui em princípio, no estudo dos aspectos formais das representações visuais relacionadas com o ritual de morte, com a morte e com o morto.

Os aspectos formais aqui referendados não são pautados somente por noções de estilo ou de época, pois sabemos que elas não dão conta do enredamento da obra. Para Didi-Huberman, o objeto da história da arte não deve ser determinado apenas pelo olhar de seu tempo, porque o artista pode se contrapor a ele, já que o produto artístico tem uma dinâmica própria que deve ser estudada, analisada e revelada. Para isso, ele propõe o método anacrônico, que visa a interrogar a plasticidade da

² VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

³ Ver: FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte*. A questão cemiterial e seus reflexos na Teoria da Arquitetura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2009, p. XV.

obra, ao reconfigurar o passado ali vivente. Ela é dotada de memória; indica e evidencia fatores de seu tempo presente; procura perceber, nos seus referenciais, confirmações de futuro.⁴

Para sugerir essa rede de conexões tão complexas, Maria Lucia Bastos Kern explicita o aforismo de Didi-Huberman que recorre ao pensamento de intelectuais alemães envolvidos com o entendimento da imagem. O autor cita Aby Warburg (1866-1926), para quem a “imagem-sintoma interrompe o curso da representação visual e da história cronológica, devendo ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas”⁵. Do pensamento dialético de Walter Benjamin (1892-1940), Didi-Huberman absorve a percepção de temporalidade, ao acreditar que se deve “analisar a imagem artística em suas distintas temporalidades e memórias”⁶, pois ela condensa todos os estratos da “memória involuntária da humanidade”. Dos estudos de Carl Einstein (1885-1940), que concilia história da arte e antropologia, Didi-Huberman leva em consideração o valor da produção do saber e o uso do pensamento estabelecido pelos artistas. Defende, portanto, as distintas temporalidades existentes na imagem, esse historiador contemporâneo propõe identificar suas adições pelo anacronismo⁷.

Em que medida o historiador da arte que estuda um objeto artístico tão restrito como, no nosso caso, os monumentos funerários, consegue adequar-se ao método contemporâneo citado acima para sua pesquisa? No transcorrer do presente texto, pretendemos abordar questões, internas e externas à obra e ao seu entorno, que propiciem apresentar articulações com outros campos de conhecimento, como o cultural, o religioso e o simbólico, mediante as tensões vividas na “cidade dos mortos”. De certa forma, o anacronismo, também, se fará presente diante das contradições cotidianas instaladas nas obras e nesse local.

Iniciamos o nosso estudo em 1986 e reconhecemos que contribuimos para desmistificar e tirar da marginalidade esse tipo de produção artística. Procuramos nos aproximar das diretrizes constituídas pela Sociologia, pela Arquitetura, pela Antropologia Visual, pela História das Mentalidades, pela História da Morte e pela História Cultural, buscando respeitar as especificidades de cada área do conhecimento.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronism des images*. Paris: Minuit, 2000.

⁵ KERN, Maria Lucia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. *ArtCultura*, v. 12, n. 21, p. 18, jul./dez. 2010.

⁶ *Ibidem.*, p. 18-19.

⁷ *Ibidem.*, p. 20-21.

Questionamos a todo o momento de que maneira os diferentes estilos artísticos – neoclássico, eclético, *art nouveau*, *art déco*, moderno e vernáculo –, tão assentados em lugares já estabelecidos, tornam-se receituários para o sistema de réplica (cópia do próprio artista), de plágio (cópia de outro artista) e de reapropriação nos monumentos funerários. Preocupamo-nos em conferir a dinâmica dos túmulos que muitas vezes trazem em uma só obra um conjunto de relações de tempo, seja por meio das fotografias, seja por meio das estatuárias e dos elementos construtivos (Figura 1).



Figura 1: *Genealogia da Família Cafrune*. Cemitério Municipal de Araguari (MG). Foto da autora.

Quanto, como e até onde essas visualidades contribuem para confortar o sentimento de perda e de dor cristalizado, no fim do século XIX e início do século XX? Sabe-se que, no início do século XX, o cemitério era o local mais visitado de uma cidade. Ele oferece a toda comunidade as oportunidades de contato com um tipo de obra vinculada a ideários estéticos determinados que servem de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população.

Os curadores e críticos de arte contemporâneos não excluem a temática da morte de seus estudos, mesmo porque muitos deles realizam exposições e escrevem catálogos de obras que retratam a morte, proveniente de várias situações: a) da guerra moderna, como o caso da obra *Massacre na Coréia* (1951) de Pablo Picasso, que se inspirou na obra *O fuzilamento de três de maio* de 1808 (1814) de Francisco Goya para retratar a morte das famílias civis; b) de algumas questões culturais, como o martírio

voluntário da mulher islâmica representado na obra *Seeking Martyrdom*⁸, de Shirin Neshat (1995); c) das representações que simbolizam a plenitude da morte, por exemplo, o vídeo *Balkan Erotic Epic*⁹ (Belgrado, 2005), no qual a artista performática Marina Abramovic se coloca como Madalena, figura feminina bela e pecadora que segura nas mãos o crânio, uma iconografia que nos remete à simbologia da morte renascentista.

Relembrando, muitos artistas do século XIX, dentro da sua temporalidade cultural influenciada pela sensibilidade romântica, simbolista e realista, retrataram temas de morte, um assunto tratado exaustivamente pela literatura da época. Tais obras foram e são utilizadas mais para análise de um contexto de cunho historiográfico cultural do que pelo seu aspecto formal, conforme constatamos no livro *Morte e Resurrezione*, de Enrico De Pascale¹⁰. Citamos aqui também outras obras, como *Dia dos Mortos*, do pintor neoclássico William Adolphe Bouguereau (1825-1905); *Toureiro Morto* (1864), pintado pelo realista Édouard Manet (1832-1883); *Les Alyscamps* (1888), em que o pós-impressionista Vincent van Gogh (1853-1890) descreve a antiga necrópole romana de Arles (Figura 2); e *Ofélia* (1852), obra do pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896) que retrata o suicídio dessa personagem shakespeariana.



Figura 2: Vicent van Gogh. *Les Alyscamp*. Óleo sobre tela; 1888. Coleção particular. Uma das três versões que o pintor apresenta cenas outonais da necrópole romana antiga em Arles. Fonte: www.e-vangogh.com, acesso em 20 de maio de 2013.

⁸ Em português, *Almejando a morte*.

⁹ Em português, *Épico erótico dos Balcãs, batendo o crânio*.

¹⁰ DE PASCALE, Enrico. *Morte e Resurrezione*. Milano: Mondadori Electa S. p. A, 2007.

Os primórdios da crítica da arte brasileira nos remetem ao escritor, jornalista e editor Félix Ferreira (1841-1898), que tinha predileção pelo gênero de pintura de paisagem. Ao referendar o acervo da Galeria Nacional da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, ele destacou, entre outras obras, *Vista do Cemitério*, do pintor Victor Meirelles de Lima (1832-1903), professor de pintura histórica da Academia, mas também adepto da feitura de paisagens. Segundo Ferreira,

A grande dificuldade nessa variante de paisagem está em vencer a monotonia da disposição das sepulturas, esses retângulos ininterrompidos de uma simetria desesperadora. Parece, porém, que foi essa mesma dificuldade que desafiou o ânimo do artista a arcar com ele, e tão bem o fez que pode se considerar vitorioso¹¹.

O referido escritor descreve, minuciosamente, o cenário e os personagens contidos na obra *Vista do Cemitério*, do pintor Victor Meirelles de Lima, e conclui ser uma “paisagem animada, serena, formosa e variegado é o assunto que mais se casa com o espírito calmo, refletido e, até diremos mesmo, com a honestidade artística do autor da *Primeira Missa do Brasil*”¹². Provavelmente, essa é a primeira crítica feita a uma obra de temática tão peculiar, descrita por um crítico de forma enaltecida e sem preconceito.

Quanto aos adeptos da Nova História, eles começam a aferir a imagem como documento histórico a partir da década de 1960. Desse período, destacamos os trabalhos de Michel Vovelle, Georges Duby e Carlo Ginzburg. Atualmente, Philippe Dubois, professor da Universidade de Paris III, faz algumas reflexões sobre a interpretação das imagens como um objeto de cultura, o que requer do historiador um enorme saber e um bom domínio visual para abordá-las. Ele propõe, também, que deixemos a imagem falar por si, mas, ao mesmo tempo, confiar e desconfiar da sua dupla atitude, pois ela é um objeto de manipulação, é construída e organizada dentro do artifício. Dubois considera as informações das imagens fundamentais no processo de construção do conhecimento histórico¹³.

Podemos considerar os estudos sobre imagens realizados por outras áreas do conhecimento humano, como a História, como iniciativas recentes, pois o tabu sobre a morte e a “cidade dos mortos” existe tanto na História como na História da Arte, o que inibiu as pesquisas, instauradas apenas na contemporaneidade. Os historiadores das Mentalidades,

¹¹ FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações / Félix Ferreira; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p. 228.

¹² *Ibidem.*, p. 229.

¹³ DUBOIS, Philippe. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Kornis. *Revista Estudos Históricos*, n. 34, p. 152-153, 2004.

vinculados à Nova História Francesa, iniciaram estudos para compreender o significado das atitudes dos homens diante da morte e demonstraram como foi lenta essa mudança.

O historiador Philippe Ariès indagou a história dos homens diante da morte e, para isso, trabalhou com longos planos de evolução temporal, segundo seus condicionamentos sociais, econômico e demográfico. Esse autor é criticado, atualmente, por não salientar, de forma contundente, os choques e os incidentes de determinados períodos históricos. Todavia, Ariès destacou a importância das interferências ideológicas, sejam elas religiosas, cívicas, filosóficas, literárias e/ou estéticas, para ajudar na compreensão do sistema inconsciente da representação coletiva, embora o seu conceito de “inconsciente coletivo” pareça ser dotado de uma “real autonomia”. Para construir a base da sua pesquisa, o autor utilizou uma variedade enorme de fontes, como os registros arqueológicos e iconográficos, as memórias e as narrativas e escritas religiosas ou profanas de autores anônimos ou de relevância intelectual. Enfim, Ariès apresenta os sistemas da morte não como se fossem sucessivos e, sim, imbricados em uma estrutura em que diferentes leituras coexistem¹⁴.

Já Michel Vovelle procurou analisar, entre outros temas, a compreensão das mentalidades coletivas de uma sociedade, por meio de imagens da morte. Ele se deteve, particularmente, na arqueologia dos cemitérios urbanos dos séculos XIX e XX, nos epitáfios, nas comunicações de falecimento, nos testamentos, nos altares e nos retábulos das almas do purgatório. Esse conjunto de imagens o fez dialogar com os poderes, as crenças, as práticas espontâneas e as sensibilidades dos homens burgueses. Enfim, detectou o surgimento de uma nova iconografia, característica da laicização da sociedade em torno do morto¹⁵.

A partir da década de 1980, a historiografia brasileira também iniciou seus estudos da História das Mentalidades. Citamos, como exemplo, o livro *A Morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, do historiador João José Reis, que pesquisou questões relacionadas ao conceito de morte, no século XIX, no Brasil, a partir da instalação do Cemitério Campo Santo de Salvador (BA)¹⁶.

Quanto à área de conhecimento da Sociologia, é consenso geral a importância de Clarival do Prado Valladares como o pesquisador pioneiro no estudo dos cemitérios brasileiros com o livro *Riscadores de milagres:*

¹⁴ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

¹⁵ VOVELLE, op. cit..

¹⁶ REIS, João José. *A Morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

um estudo sobre arte genuína, onde faz indagações sobre os “cemitérios de pobre e dos ex-votos” da Devoção do Nosso Senhor do Bonfim da cidade de Salvador (BA). O autor foi à busca de uma arte genuinamente baiana vinculada à religiosidade. Parte do livro trata dos artesãos da “arte cemiterial popular”, isto é, daqueles que construíram os jazigos e as campas representativas e mais visíveis nos cemitérios da “Quinta dos Lázaros”. Ele salienta a importância dessa produção funerária, reconhecida pelo grau de espontaneidade, sensibilidade, regionalismo e que se relaciona com outros gêneros artísticos¹⁷. A pesquisadora Cibele de Mattos Mendes retoma, em 2007, o estudo das práticas e das representações artísticas nos cemitérios do Convento de São Francisco e da Venerável Ordem Terceira do Carmo, instalados na região da Quinta dos Lázaros¹⁸. Há, desta forma, um trabalho bastante ampliado sobre esse tipo de construções funerárias em Salvador.

Um tempo depois, Clarival do Prado Valladares publicou o livro *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*, obra que se tornou referência para os estudiosos da área no Brasil. Tratou a arte funerária de modo criterioso e ponderado e, assim, ajudou a quebrar o “tabu” que existia sobre o assunto. Trata-se de um denso levantamento iconográfico, que abarca vários cemitérios de norte a sul do país. Ele intercala a estrutura tipológica de fotos de cemitérios e de túmulos com textos explicativos provenientes de fontes documentais incomuns para a época. Há uma análise formal das obras e uma interpretação cultural própria para explicar o significado simbólico das lápides, das tumbas, dos mausoléus, das esculturas e dos epitáfios. A seleção girou em torno de obras advindas da cultura erudita e de cunho popular. Fica explícito que a arte cemiterial do “rico” e a do “pobre” caminham lado a lado para refletir o gosto dominante de cada local, com as inerências artísticas correspondentes a cada estrutura social vigente na época¹⁹.

Recentemente, publicamos o livro *Estudos cemiteriais no Brasil: catálogos de livros, teses, dissertações e artigos*, que procura atender à necessidade de se fazer um levantamento bibliográfico que possa mapear os cemitérios de certa forma já pesquisados e obter uma ideia dos estados

¹⁷ VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de milagres: um estudo sobre arte genuína*. Rio de Janeiro: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

¹⁸ MENDES, Cibele de Mattos. *Práticas e representações artísticas cemiteriais do Convento de São Francisco e Venerável Ordem Terceira do Carmo: Salvador século XIX (1850-1920)*. 373 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

¹⁹ VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. 2 v. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/Departamento de Imprensa Nacional, 1972.

e das etnias que mais se voltam à preservação e à história do patrimônio imagético funerário. O resultado foi surpreendentemente satisfatório²⁰.

No nosso país, está havendo um crescente aumento desse tipo de pesquisa e a maioria delas advém da contribuição dos cursos de programas de pós-graduação consolidados no país, principalmente na área de História. Após os estudos de Valladares (1967, 1972) e de Reis (1991), citados anteriormente, mencionamos as excelentes contribuições, iniciadas na década de 1990: a do historiador Harry Rodrigues Bellomo²¹, que formou um grupo de estudo sobre os cemitérios do Rio Grande do Sul, e, em seguida, a nossa, com outro grupo no estado de Goiás²².

Adentrar na “cidade dos mortos”

Fui hoje a cavalo ao cemitério protestante, na Praia da Gamboa, que julgo um dos lugares mais deliciosos que jamais contemplei, dominando lindo panorama, em todas as direções. Inclina-se gradualmente para a estrada ao longo da praia [...]. Três lados deste campo são cercados por pedras ou grades de madeira. Até a imaginosa e delicada Jane de Crabbe poderia pensar sem mágoa em dormir aqui. Na minha doença muitas vezes entristecia-me por não conhecer este cemitério. Estou agora satisfeita, e se a fraqueza, que ainda me resta, atirar-me aqui, os muito poucos que vierem ver onde jaz a amiga não sentirão o aborrecimento da prisão²³.

O relato acima, sobre o Cemitério dos Ingleses, no Rio de Janeiro, é da professora de literatura e exímia desenhista inglesa Maria Graham e consta de seu diário, inscrito no dia 29 de setembro de 1823. É uma descrição minuciosa, que deixa evidente o seu encantamento pela geografia do local e pelo bom estado de conservação do cemitério, administrado pela colônia inglesa protestante. A data da fundação desse cemitério é incerta, pois, enquanto Vivaldo Coaracy cita o ano de 1815, Gaston Cruls afirma ser 1811²⁴.

²⁰ BORGES, Maria Elizia; SANTOS, Alcineia Rodrigues dos; GOMES, Laryssa Tavares Silva (Orgs.). *Estudos cemiteriais no Brasil*: catálogos de livros, teses, dissertações e artigos. Goiânia: UFG/FAV/Ciar/FUNAPE, 2010.

²¹ BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). *Cemitérios do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

²² Ver: BORGES, Maria Elizia. *Arte funerária no Brasil (1890-1930)*: ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = *Funerary Art in Brazil (1890-1930)*: italian marble carver craft in Ribeirão Preto. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002; e BORGES, Maria Elizia; SANTOS, Alcineia Rodrigues dos; GOMES, Laryssa Tavares Silva (Orgs.). *Estudos cemiteriais no Brasil*: catálogos de livros, teses, dissertações e artigos. Goiânia: UFG/FAV/Ciar/FUNAPE, 2010.

²³ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 366-367.

²⁴ Ver: RODRIGUES, Claudia. *Lugares dos mortos na cidade dos vivos*: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de

Maria Graham também tratou de registrar plástica e literariamente o local (Figura 3), com um sentimentalismo próprio da cultura da época, isto é, dentro do imaginário da morte romântica. Mas ela não foi a única: o Cemitério dos Ingleses foi retratado, obrigatoriamente, em diversas gravuras que focaram outros ângulos do denominado Saco da Gamboa, no Rio de Janeiro. Entre as representações do local, destacamos as dos artistas viajantes Richard Bate (1835), Alfred Martinet (1847), Thomas Ewbank (1846) e J. Schultz (1850). Tais gravuras foram analisadas pelo pesquisador Henrique Sérgio de Araújo Batista, que buscou a verossimilhança entre elas e o que restava dos antigos túmulos, como também verificar se eles influenciaram a feitura de túmulos em outros cemitérios do Rio de Janeiro²⁵.



Figura 3: *Desenho de Maria Graham; gravura de Edward Finder.* (Publicado em Londres, 1824). Cemitério dos Ingleses (RJ) Fonte: Diário de uma viagem ao Brasil/ Maria Graham. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 356.

Ao mesmo tempo, Maria Graham descreveu, em seu diário, o caráter deficitário de outro cemitério do Rio de Janeiro, voltado mais para o sepultamento de indigentes e de escravos e que ficava próximo do hospital da Santa Casa de Misericórdia. “O cemitério da Misericórdia é tão pequeno que chega a ser desagradável e, segundo creio, insalubre para a vizinhança”²⁶. Essas questões levantadas pela autora só foram resolvidas com a transferência do cemitério, em 1838, para a Ponta do Caju.

Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1997.

²⁵ BATISTA, Henrique Sérgio de Araújo. *Jardim regado com lágrimas de saudade.* Morte e cultura visual na venerável ordem terceira dos mínimos de São Francisco de Paula (século XIX). 283 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

²⁶ GRAHAM, op. cit., p. 366.

Mediante esses relatos e com a gravura aqui mostrada, podemos perceber que os cemitérios do século XIX ocupavam um espaço privilegiado dentro da área urbana das cidades. Mas a imprensa da época divulgava matérias sobre as grandes polêmicas que giravam em torno das condições de salubridade e sobre a necessidade de deslocá-los para as periferias, melhor dizendo, para as entradas ou saídas das cidades. Os motivos que levaram a essa manifestação da imprensa foram muitos, entre os quais a implantação de novos hábitos de higiene, a sensibilidade olfativa sobre o cadáver e questões políticas que envolviam governo, a igreja católica e setores da maçonaria e do positivismo²⁷.

Para Néstor García Canclini²⁸, o cemitério secularizado instalou-se em uma sociedade moderna, marcada pela tentativa de distribuir os objetos e os signos em lugares específicos: as mercadorias de uso nas lojas, os objetos do passado em museus de história, os que pretendiam valer por seu sentido estético em museus de arte e os túmulos no “museu a céu aberto”. Este último espaço é desprovido de curador, diríamos que, no cemitério, existe uma coleção de esculturas dispostas aleatoriamente por entre as alamedas. Hoje, o sistema social transgride essa ordem a cada momento.

A diversidade estrutural implantada nos cemitérios secularizados no Brasil decorre de vários fatores, dentre os quais destacamos as diferenças econômicas e socioculturais de cada região de um país tão imenso como o nosso. Logo, nem todo cemitério pode ser observado como um “museu a céu aberto” – entendido aqui como local que armazena obras funerárias de teor artístico – e, sim, como espaços detentores de uma memória coletiva, histórica e individual daqueles cidadãos que ali jazem.

Na história da Arquitetura, existe um grupo de investigadores envolvidos com os levantamentos dos cemitérios, com o seu resgate histórico e patrimonial e com a análise das propostas arrojadas e personalistas dos arquitetos no transcorrer da história, chegando até a contemporaneidade. Entre os estudos que abarcam grandes períodos sobre esse assunto, apontamos aqui, como pioneiro, o do arquiteto irlandês James Stevens Curl e, também, a recente pesquisa do arquiteto português J. M. Simões Ferreira²⁹. No Brasil, temos alguns arquitetos

²⁷ Esse assunto foi aprofundado em nossas pesquisas e está disponível em: BORGES, Maria Elizia. *Arte funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto = Funerary Art in Brazil (1890-1930): italian marble carver craft in Ribeirão Preto*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2002.

²⁸ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

²⁹ Ver: CURL, James Stevens. *Death and Architecture. An introduction to Funerary and Commemorative Buildings in the Western European Tradition, with some Consideration of their Settings*. London: Constable & Co. Ltd., 1980; e FERREIRA, J.M. Simões. Op. cit.

que já estudaram os cemitérios de alguns estados, como Elisiana Trilha Castro (Santa Catarina) e Renato Cymbalista (São Paulo)³⁰.

Para o argentino Rodrigo Gutiérrez Viñuales³¹, historiador da arte e professor da Universidad de Granada, a arquitetura funerária vernácula da América Latina apresenta subsídios estéticos peculiares, que a diferenciam da arquitetura dos demais continentes. Daí a necessidade de ampliarmos esse tipo de pesquisa à medida que nos deparamos com tais artefatos. Podemos citar, aqui, alguns trabalhos do gênero, como o livro de Birte Pedersen, que fotografou a arte funerária popular do Equador; e o de Jean-Pierre Mohen e Jean-Claude Garnier. Este último livro apresenta uma variada coleta de Cultura Material de diferentes partes do mundo, no intuito de registrar os sistemas de enterramento de cemitérios particularmente pequenos, simples, de costumes diversos.

Quanto ao Brasil, Mohen e Garnier registraram os cemitérios das cidades de Macapá (Amapá) e de Lençóis e da Ilha Itaparica (Bahia)³². Há também alguns artigos escritos em periódicos e/ou apresentados em congressos, como os de Alberto Escovar Wilson-White (cemitérios colombianos, 2005), Francisco J. López Morales (cemitérios mexicanos, 1993) e os de nossa autoria (cemitérios brasileiros, 2005)³³.

Quanto à estrutura espacial dos cemitérios secularizados de cidades de médio e grande porte no fim do século XIX, geralmente eles foram instalados em áreas suburbanas, seguindo um modelo de planta subdividida em quadras. As carneiras ficam dispostas lado a lado, dentro de uma quadra. Os monumentos funerários instalados de frente para as vias de acesso são sempre os que contemplam o gosto da burguesia vigente, referenciados pela arte erudita, enquanto os alojados no interior

³⁰ Ver: CASTRO, Elisiana Trilha. *Hier ruht in Gott: inventário de cemitérios de imigrantes alemães da região Grande Florianópolis*. Blumenau: Nova Letra, 2008; e CYMBALISTA, Renato. *Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2002.

³¹ VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez. El Patrimonio Funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo. *APUNTES*. Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y urbano. Bogotá. Facultad de Arquitectura y Diseño. Pontificia Universidad Javeriana, v. 18, n. 1-2, p. 70-89, 2005.

³² Ver: PEDERSEN, Birte. *Arte Funeraria popular no Equador*. San Sebastian: Editora Nerea, 2008; GARNIER, Jean-Claude; MOHEN, Jean-Pierre. *Cimetières Autour du Monde*. Un désis d'éternité. Paris: Errance, 2003.

³³ Ver: WILSON-WHITE, Alberto Escovar. Arte Popular y transformación de creencias en los cementerios colombianos. In: VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez (diretor). *Arte latinoamericana del siglo XX*. Otras historias de la Historia. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005; MORALES, Francisco J. López. Arquitectura funeraria popular en México. In: BARBERÁN, F. J. R. (Coord). Una Arquetectura para la Muerte. I ENCUESTRO INTERNACIONAL SOBRE LOS CEMENTERIOS CONTEMPORANEOS. Sevilla: Consejería de Obras Publicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivendas, 1991; BORGES, Maria Elizia. Expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños. In: VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez (diretor). *Op.cit.*, 2005.

das quadras ou nas quadras distantes, que são a maioria, seguem uma estrutura construtiva passível de representar o mobiliário funerário de cunho popular.

Apesar de ocuparem um espaço maior, os túmulos simples são imperceptíveis e muito recicláveis, dada a fragilidade de suas construções. Nessa aparente distribuição democrática das carneiras, fica registrado o silêncio camuflado do conflito social e a evidência da desigualdade, que se assenta na organização da classe a que pertence o morto³⁴.

Atualmente, com o crescimento desordenado das cidades, esses cemitérios ocupam áreas extraurbanas de grande valor especulativo e mobiliário no seu entorno. Eles também estão em estado de saturação, dadas as inúmeras ampliações realizadas no transcorrer dos anos para atender à demanda de enterros, o que gerou uma série de questões de ordem estrutural, econômica e social. A escassez de espaço leva, muitas vezes, à comercialização de carneiras antigas, de teor artístico, por um preço exorbitante. Outras sepulturas permanecem em estado precário de conservação. Apesar dos problemas, esses espaços particularizados da cidade agregam: vários repertórios estilístico-simbólicos; uma produção serial que segue os padrões europeus; uma produção fetichista e erudita; uma produção genuína e vernácula. Todo esse repertório visual contribui para que a população adquira um conhecimento de “cultura-mosaica”, condizente com o nosso sistema de vida contemporâneo.

Já os cemitérios secularizados, instalados em cidades de pequeno porte, sofreram poucas ampliações e intervenções no transcorrer dos anos. Eles conservam certa homogeneidade visual na maneira de agregar os monumentos e na feitura dos modelos tumulares, construídos por artistas-artesões locais ou da região, e por pedreiros anônimos, em conformidade com o gosto popular. Esse “patrimônio modesto” é amplo e nos surpreende pelas inúmeras maneiras de representar os sentimentos de pessoas sofridas diante da finitude da vida. Infelizmente, ainda são remotos os estudos das visualidades dos cemitérios emergenciais, clandestinos e rurais no Brasil, embora existam alguns trabalhos acadêmicos³⁵.

Há uma disparidade das ações administrativas entre os cemitérios secularizados do nosso país; existem descaso e ineficiência do poder público municipal quanto a uma política eficaz para a conservação e preservação desse tipo de patrimônio cultural e, até o momento, tem-se um número restrito de cemitérios tombados pelo Instituto do

³⁴ BORGES, op. cit., 2005.

³⁵ Ver: SANTOS, Alcineia Rodrigues dos. *O processo de dessacralização da morte e a instalação de cemitérios no Seridó, séculos XIX e XX*. 300 f. Dissertação (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011; SANTOS, Cícero Joaquim dos. *No entremio dos mundos: tessituras da morte da Rufina na tradição oral*. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN). Acreditamos que, com um plano educacional, como já implantado em vários países da América do Sul, poderíamos mostrar à sociedade brasileira que o cemitério é um bem patrimonial que luta pelo seu não esquecimento e pela rememoração daqueles que contribuíram para a historiografia de nosso país. Há muito que fazer e pesquisar nesta área de conhecimento, se comparado com o que já foi realizado na Europa, nos Estados Unidos e em outros países latino-americanos.

Submergir nos valores estéticos e culturais da escultura funerária

As pesquisas desenvolvidas pelos historiadores da Arte, até meados do século XX, eram extremamente seletivas, restringindo-se, praticamente, à produção da arte erudita. Dava-se preferência à considerada “arte maior”, como a pintura, a escultura, esquecendo-se de outras manifestações, como a fotografia, o cartaz, a arte popular e a escultura funerária. Diante dessa realidade cultural, houve um processo lento no despertar do interesse dos historiadores pelo estudo da arte funerária. Ainda assim, os poucos que se dedicam a esse estudo focalizam o olhar quase que, exclusivamente, no produto e no produtor, seja ele escultor e/ou artista-artesão responsável pelo processo de feitura da estatuária instalada no monumento funerário, a partir do século XIX. Procuram, desta forma, distinguir as peculiaridades dos trabalhos daqueles que fizeram da arte funerária um meio de subsistência familiar.

O primeiro despertar para o valor da arte funerária como produto artístico ocorreu no 24º Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Bologna, Itália, em 1979, organizado por Horst W. Janson. Durante o evento, houve uma sessão destinada ao estudo da escultura do século XIX e, das 25 comunicações apresentadas, apenas três eram sobre a produção funerária. Nicholas Penny abordou o caráter simbólico e os estilos da escultura sepulcral inglesa do referido período; Fred S. Licht discorreu sobre a importância da escultura funerária após a produção do escultor italiano Antonio Canova (1757-1822) e a última comunicação, de Rossana Bossaglia, voltou-se para a escultura simbolista instalada no Cemitério Monumental de Milão³⁶.

Na leitura dessas comunicações, ficaram perceptíveis para nós algumas dificuldades que o historiador da Arte tem quanto ao procedimento metodológico utilizado para estudar o cemitério e seus

³⁶ Ver: PENNY, Nicholas. Symbol and style in english nineteenth century sepulchral sculpture; LICHT, Fred. S. Italian funerary sculpture after Canova; BOSSAGLIA, Rossana. Scultura cimenteriale a Milano tra Scapigliatura e Simbolismo. In: JONSON, Horst W. *La scultura nel XIX secolo*. Bologna: Editrice CLUEB, 1979. p. 189- 214.

túmulos. Temos dificuldade de relacionar os estilos com os temas, pois, nem sempre, eles caminham juntos. Precisamos de fazer mais conexões do assentamento arquitetural e paisagístico com o acervo escultórico e com a leitura iconológica. Normalmente, priorizamos os dois últimos elementos, isto é, tratamos de desvendar o valor plástico da estatuária e de explicar o seu significado simbólico. Acrescentamos aqui outro problema do historiador da Arte: a desconsideração com a réplica das obras funerárias, cujos valores devem ser compreendidos, respeitados e valorizados. Por último, o seu distanciamento da estética funerária popular, realizada por pessoas que desejam expressar seus sentimentos diante do infortúnio da morte de modo criativo e espontâneo³⁷.

Penny analisa a representação *O Pranto*—a mulher sentada em atitude de desolação— de John Flaxman (1755-1826), instalado no Monumento ao Almirante Frankland (1815), é um dos temas predominantes da escultura sepulcral inglesa e essa iconologia chega a ser reapropriada de diversas maneiras por toda a América do Sul, na versão de “Pranteadora”. A obra de Lorenzo Bartolini (1777-1850) *Tumba da Princesa Zamoyska*, de 1837, é um exemplo clássico de modelo de secularização ocorrido na Itália a partir das obras de Canova. A figura jacente da princesa está retratada de modo realista e se destaca do todo, que é neoclássico. O Simbolismo, pesquisado por Bossaglia, não representa um estilo, mas encontrou nos estilos *Art Nouveau*, *Liberty* e da *Secessão Austríaca* fórmulas cabíveis para expressar seus valores, vinculados a pressupostos ideológicos dentro de um clima espiritualista, a partir de 1890. No Brasil, temos algumas obras do escultor Materno Giribaldi (1870-1935) que nos remetem às características do Simbolismo italiano³⁸.

Quanto à crítica de arte mais longínqua, relativa aos monumentos funerários brasileiros, queremos lembrar que, no século XIX, Félix Ferreira se dedicou à elaboração do perfil artístico do arquiteto Bethencourt da Silva, discípulo de Grandjean de Montignay na Academia das Belas Artes, no Rio de Janeiro. Entre os seus feitos, Ferreira destaca os cenotáfios que Bethencourt fez para celebrar as exéquias de membros da Família Imperial: da Princesa Dona Leopoldina, morta em 1871, e da Imperatriz e Duquesa de Bragança, esposa de D. Pedro I, falecida em 1873, ambas enterradas na Capela Imperial.

As obras tiveram existência transitória e, só pelos relatos de Félix Ferreira, pudemos ter noção de como era o primeiro cenotáfio, ao referir-

³⁷ BORGES, Maria Elizia. Imagens da morte: monumentos funerários e análise dos historiadores da arte. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH. 2011. São Paulo: ST n. 82: Imagens da morte: a morte e o morrer na sociedade brasileira. São Paulo: USP, 2011.

³⁸ BORGES, Maria Elizia. Eternidade sobre túmulos. O prazer da dor. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, ano 6, n. 65, p. 66-71, fev. 2011.

se à presença do Anjo “que se desprende da púrpura e que voou para o seio de Deus de lá está orando ou suplicando ao Onipotente que proteja a terra da Cruz, tão indolente e tão descrida, porque assim a querem, porque assim a fazem”³⁹.

No segundo cenotáfio, o crítico enaltece o emprego de pirâmides, peças esculturais, festões de flores, colunas também de ordem coríntia e das pequenas caveiras brancas que propiciam opulência a uma ornamentação de caráter fúnebre, segundo ele, digna da própria realeza. No entanto, consideramos a crítica de Félix Ferreira mais como uma atitude de enaltecimento do arquiteto Bethencourt da Silva do que do artefato propriamente dito, mas, de qualquer forma, a sua análise nos faz acreditar na valorização artística dos cenotáfios e no quanto eles foram importantes para a compreensão do ritual de morte no século XIX.

Para Valladares⁴⁰, no início do século XX, havia um desinteresse e um desconhecimento dos historiadores da Arte pelas esculturas funerárias, até então lembradas apenas para fins de arrolamento de obras para a catalogação ou para a biografia dos escultores, como o caso da monografia de Celita Vaccani, de 1949, que incluiu toda a produção do escultor Rodolfo Bernardelli no Rio de Janeiro⁴¹ (Figura 4).



Figura 4: Rodolfo Bernardelli. *Túmulo de Orville Adalbert Derby* (1915). Representa uma figura de tamanho natural, de monobloco de calcário estatuário rústico. Simboliza a terra que acolhe em seu coração o medalhão de um dos maiores geógrafos do país. Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Foto da autora.

³⁹ FERREIRA, op.cit.

⁴⁰ VALLADARES, op.cit., 1972.

⁴¹ VACCANI, Celita. *Rodolpho Bernardelli*. Vida artística e características de sua obra escultórica. 242 f. Tese (concurso para provimento da cadeira de escultura da ENBA) - Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

Uma das justificativas dos historiadores da época está na própria gênese da arte funerária. Valladares observa a rejeição do crítico Luiz Gonzaga Duque Estrada das obras funerárias de Benevenuto Berna (1865-1940), mas lembra da aceitação de Duque Estrada pela obra de *Santo Estevão*, de Rodolfo Bernardelli, cuja réplica se encontra no Cemitério São João Batista do Rio de Janeiro⁴². Sabe-se que a América Latina como um todo se limitou a reproduzir, por um bom tempo, modelos de túmulos já existentes em cemitérios das metrópoles europeias, que hoje incorporam itinerários turísticos, promovidos pela Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE), a 59 cemitérios⁴³.

Para quebrar esse tabu brasileiro, Valladares justifica que “ninguém deverá procurar em cemitérios brasileiros obras de arte acima do nível cultural da sociedade. Comparada às necrópoles europeias, famosas e integrantes de roteiros turísticos, as nossas certamente são de menor importância, porém não de menor interesse”⁴⁴.

Lembremo-nos, também, que alguns escultores modernistas brasileiros da década de 1920 realizaram obras funerárias em cemitérios dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Podemos considerar essas obras mais como uma atitude particularizada de cada artista diante da morte do outro do que uma intenção artística do grupo modernista em ocupar os espaços dos cemitérios. Todavia, mesmo dessa maneira, eles conseguiram impor a esses espaços um toque de modernidade, que foi enaltecido pelo crítico Mário de Andrade, ao se referir às obras de Victor Brecheret no Cemitério da Consolação, em São Paulo⁴⁵.

Citamos também as obras dos escultores Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948), Celso Antônio de Menezes (1896-1984) e Galileo Emendabili (1898-1974). As obras funerárias do escultor italiano Emendabili já foram pesquisadas por Zimmermann, que afirma ser o cemitério secularizado um “sítio próprio dos escultores”, pois ali eles estão livres para criar uma visualidade própria, que se presta a perpetuar a memória do morto na sociedade⁴⁶ (Figura 5). Outros escultores

⁴² BORGES, Maria Elizia. Arte Funerária no Brasil: contribuições para a historiografia da arte brasileira. In: XXII COLÓQUIO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2003. Porto Alegre: Anais - Revisão da historiografia da arte brasileira. Porto Alegre: PUCRS, 2003. p. 1-20.

⁴³ FELICORI, Mauro; ZANOTTI, Annalisa. *Cimiteri d'europa*. Un patrimonio da conoscere e restaurare. Bologna: Comune di Bologna, 2004.

⁴⁴ VALLADARES, op. cit., p. 1.094.

⁴⁵ BORGES; op. cit., 2003.

⁴⁶ ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *A obra escultórica de Galileo Emendabili: uma contribuição para o meio artístico paulistano*. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 154.

funerários, radicados em São Paulo, foram estudados por Anna Maria Abrão Khoury Rahme e Josefina Eloína Ribeiro⁴⁷. Vê-se que o processo de investigação da escultura nacional voltada para a arte funerária encontra-se em um estágio de pesquisa que visa o mapeamento e o reconhecimento do seu valor artístico e cultural.



Figura 5: Galileo Emendábili. *Túmulo de Ada Manetti* (1940). Estilização de um piano e a presença da pianista Ada com seu corpo esquivo como se estivesse em momento de inspiração. Cemitério Municipal de Caçapava (SP). Foto da autora.

Recentemente, voltamos nossa atenção para o estudo de túmulos de cunho popular construídos por pedreiros (prestadores de serviços anônimos). Normalmente, eles constroem carneiras praticamente ao rés do chão, limitadas por tijolos que podem simplesmente estar pintados com cal, em cores chamativas. São ornamentadas com algum símbolo cristão tradicional, sendo o mais corrente a representação da cruz latina, e com vasos de flores artificiais bem coloridas ou souvenirs de devoção, montados pelos proprietários que, em um momento de suas vidas, tornaram-se decoradores anônimos. A cor é o grande elemento de impacto social (Figura 6). Enfim, há um procedimento de inventividade que parte muito das situações do previsível e do imprevisível. Essa atitude

⁴⁷ Ver: RAHME, Anna Maria A. K. *Imagens femininas em memória à vida*; a escultura nos cemitérios da consolação, Araçá e São Paulo, de 1900 a 1950. 167 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Estadual de São Paulo, 2002; e RIBEIRO, Josefina Eloína. *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulista*. 182 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de São Paulo, 1999.

do fazer contribui para o processo de elaboração do luto, isto é, representa uma das formas de viver e de se relacionar com a perda⁴⁸.



Figura 6: *Tumulo vernáculo.* Túmulo de tijolo caiado de cor forte. Cemitério Municipal do Cariri (CA).Foto da autora.

Quanto a mais um suporte metodológico, ressaltamos aqui a existência da valorização de formas imagéticas visíveis e preestabelecidas de obras funerárias já selecionadas em acervos institucionalizados e que são analisadas segundo os postulados do método iconológico. Estamos aqui nos referindo ao pesquisador Erwin Panofsky, que publicou o seu último livro, *Tomb Sculpture* (Escultura Tumular), em 1964⁴⁹. Ele compôs o livro com uma estrutura didática em que os textos são subdivididos em quatro capítulos distintos, que abordam obras funerárias desde o período egípcio até a Renascença, quando encerra com a análise das tumbas projetadas por Michelangelo e Bernini. O livro traz 446 imagens de esculturas assentadas em mausoléus, estelas, sarcófagos, tumbas

⁴⁸ BORGES, Maria Elizia. Olhar e contraolhar: as narrativas da estética popular, da memória e do afeto nas gavetas funerárias no Brasil. 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Florianópolis. *Anais Panorama da pesquisa em Artes Visuais*. Florianópolis: UDESC, 2008. p. 468-480.

⁴⁹ PANOFSKY, Erwin. *TOMB SCULPTURE*. Four lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.

e epitáfios, agrupados nos períodos correspondentes. Essas obras são interpretadas como símbolos permanentes da imaginação.

Panofsky faz conexões com os conceitos de morte dos referidos períodos, isto é, propõe mais uma história dos sintomas culturais do que uma história da arte. Para ele, a história da arte sepulcral apresenta variações e soluções especiais e, assim, salienta a presença das *pseudo-morphoses*, que são soluções formais idênticas que podem vir a tomar formas independentes. Podemos considerá-lo como o primeiro livro específico que estuda o significado da escultura funerária, o que o torna uma literatura de apoio para os poucos historiadores da arte que se especializam nesse artefato material.

Com as recentes pesquisas internacionais alusivas às esculturas funerárias, não podemos mais considerar esse tipo de produção como fontes não convencionais⁵⁰. Assim, sobre a arte funerária, lança-se um olhar despido de preconceito. Ela deve ser julgada por seus valores específicos, pois encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas – criaturas imaginárias que povoam o mundo dos cemitérios – e pertencentes ao domínio da arte pública, que muitas vezes se apropria de elementos da cultura erudita e vernácula, simultaneamente.

O atual historiador da Arte deve ajustar o seu olhar a outro tipo de repertório funerário, que apresenta uma sobrecarga de signos diversos, com dados culturais que se entrecruzam, constituindo um acervo material de resistência, pois, somente assim, saberemos como as camadas populares expressam seus sentimentos diante do infortúnio da morte. Os espaços cemiteriais, com seus monumentos funerários repletos de adornos e esculturas, têm um valor próprio e sua presença é suficiente para que se integrem ao jogo coletivo da comunidade, preenchendo seu compromisso prioritariamente com o discurso religioso e/ou cívico.

Uma pesquisa de campo peculiar

Diante desta sinopse de dados e de referências bibliográficas, vê-se que estudar rituais de morte, morto, cemitérios, monumentos e esculturas funerárias é um campo de pesquisa em momento de expansão e que engloba características transdisciplinares. Quanto à especificidade do historiador da arte, ele pode optar por desvendar a produção pictórica

⁵⁰ Ver: LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette. *Mémoire de marbre*. La sculpture funéraire en France. 1804-1914. Paris: Agence culturelle de Paris, 1995; e BERRESFORD, Sandra. *Italian Memorial Sculpture 1820-1940*. A legacy of love. London: Frances Lincoln Limited, 2004.

de artistas que se detêm na pertinência de temas que vão desde o registro de pessoas falecidas e de paisagens voltadas para os cemitérios até problemáticas conceituais sobre a vida e morte; em catalogar e analisar não apenas o elemento escultural, mas realizar um tipo de narrativa visual, partindo da observação do monumento funerário como um todo e atentar para a preponderância dos adornos e/ou das estatuárias dentro do contexto estrutural da construção.

O Inventário Arte Funerária no Brasil, que estamos realizando há algum tempo, cumpre de certa forma esse papel. Ele nos propicia subsídios documentais para a realização de artigos e de textos que publicamos de forma sistemática sobre os cemitérios brasileiros e para a seleção da construção do site Arte Funerária Brasil.

Não existe um receituário único para o procedimento inicial desse tipo de pesquisa. Sabe-se da necessidade imediata de fazer a coleta da cultura material de tais artefatos em lugares de difícil acesso; de realizar um levantamento suficiente para subsidiar a historiografia do monumento e de todo o seu entorno. Uma pesquisa de campo árdua, sistematizada, que deve recorrer a metodologias de outras áreas de conhecimento, como a Arqueologia e a História da Cultura Material. Os dados dos falecidos contribuem para fortalecermos a memória coletiva e individual daqueles que ali viveram, do seu trabalho, do amor familiar e do seu papel diante do conceito de cidadania. Há necessidade de apreender o significado simbólico dos artefatos funerários derivados da adaptação dos elementos formais aplicados em outros espaços da “cidade dos vivos”. Enfim, existe o prazer de descobrir tamanha riqueza cultural e artística em um espaço tão pequeno de uma cidade e que, a princípio, é rejeitado pelos vivos.