

IMAGENS DEVOCIONAIS NOS CEMITÉRIOS DO BRASIL

Maria Elizia Borges
Faculdade de Artes Visuais-UFG
Goiânia-Brasil

O objetivo da presente comunicação é estabelecer uma ponte entre as imagens devocionais realizadas por escultores italianos radicados no Brasil e as realizadas por artistas-artesãos das marmorarias do Estado de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Essas imagens estão instaladas em cemitérios do tipo convencional secular. A escolha do túmulo como objeto de investigação representa uma opção por formas já existentes e bastante conhecidas. É certo que é uma fonte não muito convencional, todavia tem grande valor para os estudos dos diversos enfoques da história e da história da arte.

OS CEMITÉRIOS CONVENCIONAIS SECULARES

Tal como se fazia na Europa, D. Maria de Portugal, em 1789 recomenda a construção de cemitérios convencionais no Brasil. Mas a obrigatoriedade da construção de cemitérios a céu aberto só ocorreu com a lei de 1º de outubro de 1828, promulgada por D. Pedro I. Os primeiros cemitérios foram administrados pelas autoridades eclesiásticas que incentivaram desde então o emprego de imagens devocionais. Adotou-se o tipo de modelo convencional, isto é: um lugar de enterramento circunscrito em uma área delimitada por muros, cujo portal solene de entrada reforça a característica de ser uma instituição fechada. Normalmente, o seu loteamento é repartido de maneira quadriculada, com carneiras numeradas, supostamente do mesmo tamanho, dispostos nas quadras sucessivamente, permitindo a imediata classificação e localização dos mortos no espaço, refletindo também as escalas sociais.

A diversidade desses cemitérios é decorrente, dentre outros motivos, das diferenças econômicas das regiões, retratando o maior e o menor poder aquisitivo de cada meio. Trata-se de uma cidade em miniatura, afastada do espaço urbano, com vias de acesso a um prédio principal-*capela*-polarizadora do espaço coletivo e imbuído de razões religiosas (Borges, 1991, p. 137).

A luta pela secularização dos cemitérios no Brasil, teve seu início a partir de 1870, sob a responsabilidade dos políticos liberais que defendiam dentre outras coisas, a Plataforma Republicana. Para eles, era fundamental que cada município administrasse o seu cemitério. Em verdade, a inquietação dos políticos por essa causa foi mais uma disputa de poder do que uma preocupação em preservar o repouso dos mortos. A discussão somente foi solucionada definitivamente com a Proclamação da República, quando ocorreu oficialmente a separação entre o Estado e a Igreja [Decreto Federal no. 789 de 27/08/1889] (Borges, 1991, p.146).

Os cemitérios convencionais seculares no país atingiram sua plenitude no período da Primeira República (1890 - 1930). Eles preservam em seu território uma arquitetura detentora de uma iconografia folclorizante e ao mesmo tempo erudita, quando esta se populariza, revelando representações estereotipadas dotadas de funcionalidade, de valor artístico, simbólico e religioso (Borges, 1991, p.376). Os túmulos harmonizam-se, acentuam uma atmosfera nostálgica, confortadora e afetuosa ao local. Tornou-se então uma instituição cultural, além de religiosa. Faz parte da invenção moderna, compartilha da reestruturação da sociedade que, de agora em diante, trabalha com o confronto dialético de duas realidades conceituais de vida: a cidade dos mortos e a cidade dos vivos.

Quanto à primeira, objeto de nosso estudo, a burguesia sentiu-se no direito de construir uma arquitetura funerária que expressasse seu gosto e suas pequenas fantasias, advindas do inconsciente coletivo (Ariès, 1977). Quanto às representações religiosas, elas vêm reforçar a aparente recristianização existente no fim do século XIX e início do século XX. Sabe-se que, mesmo com a

perda da influência política, a igreja manteve-se fiel aos seus dogmas tradicionais, diante da morte e da existência espiritual. Desse modo, os cemitérios convencionais seculares guardam em seu bojo uma arquitetura sacra.

Os túmulos empregam com frequência fórmulas piedosas em seus epitáfios, símbolos cristãos nos adornos e imagens devocionais das mais simples as mais luxuosas. Em todos cemitérios convencionais seculares brasileiros, das grandes metrópoles aos centros menores, há pelo menos uma representação do grupo escultórico que retrata a *Fuga para o Egito* e uma escultura da *Pietà*, apropriada da obra de Michelângelo.

Em oposição ao processo de modernidade, esse tipo de cemitério continuou sendo, por um longo período, o local onde se operacionalizavam os compromissos essenciais, presentes nas práticas espontâneas dos fiéis calcados no discurso da Igreja Católica Apostólica Romana (Borges, 1997, p. 17).

ARTE FUNERÁRIA

No Brasil, nos deparamos com uma arte funerária proveniente de quatro situações distintas, a saber:

- Os centros metropolitanos importavam esculturas do estilo *art-nouveau* da França, tendo como referência tipologias de cunho alegórico e celebrativo;
- Há um número reduzido de esculturas produzidas por escultores brasileiros e/ou radicados no país, considerados *acadêmicos*, mas suscetíveis ao modismo da época - *art-nouveau*, *simbolismo* e *art déco*, considerados símbolos da modernidade. Dentre eles Galileo Emendabili, Luigi Brizzolara, Antelo Del Débbio e Eugênio Pratti (Ribeiro, 1999) nos cemitérios da cidade de São Paulo;
- Os escultores modernistas dos anos 20 também deram sua contribuição à arte funerária. Projetaram e construíram poucos monumentos, pois adotavam uma linguagem plástica não acessível ao gosto da clientela burguesa, apegada aos referenciais simbólicos do século XIX. Projetos do arquiteto Antônio Garcia Moya, esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e de Victor Brecheret, que dedicou -se a imagens devocionais (Borges, 1997);
- Predomina a produção funerária de artistas-artesãos oriunda de marmorarias - firmas industriais, comerciais e de importação - instaladas em cidades quando estas adquirem ares urbanos. Trataremos, na presente comunicação, de peças devocionais realizadas por marmorarias italianas instaladas no interior do estado de São Paulo (Borges, 1991).

ESCULTORES ITALIANOS

ANTELO DEL DÉBBIO (1901 - 1971) - Radicou-se no Brasil em 1904. Estudou no Instituto de Belas Artes de São Paulo e na Scuola Dell'Arte Della Medaglia nas cidades de Roma e Lucca (Ribeiro, 1999, p. 252). Dedicou grande parte de sua profissão à arte funerária. Josefina Eloína Ribeiro ao estudar os *Escultores Italianos e sua contribuição a Arte Tumular paulistana* (1999) catalogou 81 obras advindas de seu ateliê que funcionou em plena atividade até a década de 1960. Ali vendia acessórios de bronze, produzidos em série, como vasos decorados com cenas da Via Sacra, portas e portinholas para criptas com modelos variados, cuja temática era sempre religiosa.

EUGÊNIO PRATTI (1889 - 1980) – De formação tradicional, obtida na Academia Cignaroli de Belas Artes, em Verona (Ribeiro, 1999, p.586), vem para São Paulo em fins de 1926. Excêntrico, procurou conciliar as atividades relacionadas à arte funerária, meio de sua subsistência, com a pintura, dotada de um fecundo mundo fantasioso (Zanini, 1983, p. 631). Das 115 obras catalogadas, podemos observar que seus projetos vão dos mais simples aos mais exclusivos. Ele também produzia em seu ateliê uma gama variada de trabalhos em bronze: vasos, jardineiras e de cunho devocional, visando atender o grande público.

GALILEO EMENDABILI (1898 - 1974) – Chegou ao país em 1923, já considerado como grande escultor, com curso superior de escultura na Academia Real de Belas Artes de Urbino (Ribeiro, 1999, p. 453), e por ter sido aluno do escultor Arturo Dazzi, em Roma. Dessa vivência advém a influência de Adolf Von Hildebrand em suas obras, isto é, uma preocupação constante com as questões plásticas e arquitetônicas do monumento (Chiarelli, 1999, p. 91- 92). Tinha por hábito inserir floreiras padronizadas, de formato semi-esférico nos túmulos. As 28 obras catalogadas por Josefina Eloína Ribeiro são singulares para simbolizar a arte moderna nos cemitérios da cidade de São Paulo.

LUIGI BRIZZOLARA (1868 - 1937) - Residiu temporariamente em São Paulo, na década de 1920, aonde veio participar de concursos públicos para monumentos, dada a sua especialidade de grande estatuário na Itália. Nesse tempo, realizaram inúmeras encomendas, dentre elas, três obras funerárias de grande porte. Sabe-se da sua importância no ramo da arte funerária, pois existem dezesseis obras suas registradas no Cemitério de Staglieno na cidade de Gênova, onde ficava sediado o seu ateliê. As suas imagens devocionais estão imbuídas de simbolismo, fiéis aos princípios da figuração.

VICTOR BRECHERET (1894 - 1955) - Imigrou para o Brasil em 1904. Na adolescência estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. No período de 1913 a 1919, foi completar seus estudos na Europa (Ribeiro, 1999, p. 190). Lá adquire traços fundamentais da escultura moderna, fruto do seu aprendizado no ateliê de Arturo Dazzi, em Roma; da influência das obras de Rodin e dos estudos sobre Michelângelo (Borges, 1997, p.22). Na década de 1920, integrou-se ao grupo modernista de São Paulo, participando inclusive da Semana de Arte Moderna de 22. De 1921 a 1936 retornou à França, e passou a frequentar os ateliês de Antoine Bourdelle, Joseph Bernard e Constantin Brancusi, demarcando, assim, um período de sucesso em sua carreira. Torna-se um escultor brasileiro de reconhecimento internacional. Nos cemitérios paulistanos, deparamos com seis obras de Brecheret que representam, de certa forma, o marco do modernismo nesse tipo de Museu de Céu Aberto.

ARTISTAS-ARTESÃOS

No fim do século XIX, no transcorrer da polêmica sobre o papel do artesão na sociedade industrial, os artistas-artesãos, que trabalhavam em marmorarias, se encontravam numa posição privilegiada, pois estavam vivendo o período áureo de sua profissão, prestando serviços a inúmeros cemitérios seculares, além de voltarem-se às construções públicas e privadas. Foi também nesta época que o país recebeu os primeiros marmoristas imigrantes, juntamente com os demais profissionais dos mais variados setores da Ciência, da Arte e das Letras.

Pelo que expusemos sobre Luigi Brizzolara pode-se deduzir o quanto a sua estada temporária em São Paulo e suas obras instaladas nos cemitérios paulistanos contribuíram para reforçar o *status quo* desse local, que já vinha recebendo obras funerárias dos artistas-artesãos.

A feitura dos túmulos, mais especificamente das imagens devocionais, não se baseava em determinadas regras de arte, mas em reproduzir modelos adotados por todas as marmorarias dos séculos XIX e XX da Europa, por meio de catálogos específicos. Como exemplo, citamos dois catálogos cedidos gentilmente pela pesquisadora Ana Carboncini (São Paulo) e pelos familiares dos proprietários da Marmoraria Progresso (Ribeirão Preto):

- *Estatue in Marmo Di Carrara* - Pelo índice, observa-se que esse catálogo contém um elenco de 2311 ilustrações, acompanhadas de citações em italiano e em inglês. Apresenta inicialmente vinte tipos de anjos, uma variedade imensa de santos e santas interpretados cada um de duas a cinco vezes. O álbum traz ainda réplicas das obras *Pietà*, de Michelângelo, *Cristo*, de Bertel Thorvaldsen e a *Santa Ceia*, inspirada na pintura de Leonardo Da Vinci. As últimas ilustrações são referentes às estações da *Via Crucis*.

- *Estátuas de Marmol* - Trata-se de um catálogo incompleto, com apenas 127 ilustrações. Composto também de modelos variados de santas, santos, anjos, cruzeiros, não deixando de trazer a interpretação da *Santa Ceia*.

As propostas estilísticas desses catálogos vão desde a austeridade neoclássica até a sensualidade do *art-nouveau*, em consequência do surto da moda. Assim sendo, fica praticamente impossível identificar a caligrafia plástica de um marmorista (artista-artesão) ou de uma marmoraria, pois em geral as atitudes e os atributos são similares e repetitivos. Pode-se apenas verificar que determinados tipos de adornos e imagens são mais freqüentes nessa ou naquela marmoraria. Isso não é suficiente para conferir *valor artístico* à produção realizada pelos artistas-artesãos.

Os escultores italianos Antelo Del Débbio e Eugênio Pratti, dada a formação artística obtida dentro da linha tradicional, provavelmente recorriam a esse tipo de catálogo para retirar dali os símbolos religiosos e os atributos das imagens devocionais, uma vez que a arte funerária era para eles, tal como para os marmoristas, o meio de subsistência. Como já dissemos, produziam também peças seriadas visando atender o grande público, todavia acreditamos que os seus ateliês não tinham o mesmo aparato tecnológico e nem o número de aprendizes adotado pelas marmorarias. Dada à formação que tinham e às funções que exerciam, como realizar projetos para praças públicas e para cemitérios, as características escultóricas das suas produções são singulares, logo podemos distingui-las dentro dos parâmetros que norteiam a obra de arte tida como erudita.

Uma vez instalados, os marmoristas viviam confinados em seu meio e eram forçados a dividir o tempo entre o trabalho [de ganha-pão] e as poucas horas de lazer com a família. Eles e toda a sua equipe de trabalho não tinham preocupação e nem visão abstrata para questionarem o nível da produção artística que executavam. Para o artista-artesão, realizava-se nas marmorarias simplesmente “um trabalho artístico [...] modelos impecáveis de escultura”, reconhecidos por toda a sociedade, conforme atestam seus anúncios. Percebe-se que eles levam em consideração a habilidade e a destreza do artista-artesão em alcançar uma figuração compatível com a forma desejada do objeto e em interpretar repertórios já solidificados pela sociedade da época.

Já os escultores italianos Galileo Emendabili e Victor Brecheret tiveram uma formação e uma vivência no ambiente artístico europeu que os distinguiam dos demais escultores de São Paulo, repercutindo na postura profissional e no valor excepcional da produção plástica que realizaram para cemitérios, monumentos públicos e esculturas de propriedade particular. Quanto a Del Débbio e Pratti, escultores de nível mais modestos, a relação com feitura da arte funerária, acredita-se ser bem próxima do pensamento dos marmoristas.

Segundo Urano Barberi (Borges, 1991, p.19), filho do marmorista italiano Carlos Barberi, da cidade de Ribeirão Preto, transmitia-se aos aprendizes uma mensagem de valor moral e espiritual na realização do túmulo. Embora cada construção fosse considerada por eles um objeto de *real beleza*, era vista, sobretudo, como um objeto religioso que exigia do artista-artesão o maior respeito.

Para os escultores modernistas, percebemos que intervir nos cemitérios foi mais uma postura particularizada diante da morte, sem, entretanto se esquecerem de impor a esse espaço um toque de modernidade. Segundo Mário de Andrade a estatuária funerária sobrecarregada de ornamentação apontava para o *passadismo* (Abbud, 1979, p.118), daí a importância que ele deu às obras de Brecheret a esse recinto. Sabe-se que duas obras de Brecheret, executadas e expostas no Salon d'Automne, em 1923, em Paris, foram posteriormente instaladas no Cemitério da Consolação, em túmulos de pessoas de seu vínculo pessoal. Não podemos deixar de mencionar também, o quanto às obras de Emendabili carregam em seu bojo o silêncio e o sentido fúnebre da perda de um ente querido.

Mas, parece que os críticos adeptos do pensamento moderno, não levaram em consideração a importância social desse tipo de arte produzida pelos artistas-artesãos. Devemos julgar a arte funerária

segundo seus próprios valores, pois ela encerra em si uma iconografia repleta de representações estereotipadas - criaturas imaginárias que povoam o mundo dos cemitérios - é hieráticas, simplificadas, e pertencem ao domínio da arte popular.

Elas valem por si mesmas e sua presença é suficiente para integrar-se no jogo coletivo da comunidade e preencher seu compromisso com o discurso religioso. Isso não significa que os símbolos adotados pela arte funerária sejam estáticos, pois para Bakhtine (apud, Vovelle, 1987, p.165) a religião popular é antes de tudo um conjunto de atitudes e comportamentos. Com uma dinâmica fundada na inversão dos valores e das hierarquias, ela opõe uma contraleitura espontânea e constantemente desmistificadora à religião e à ordem oficial.

IMAGENS DEVOCIONAIS

Dentro desse espaço desmistificador, decidimos fazer nesta comunicação uma leitura abrangente de imagens devocionais executadas pelos escultores italianos e por artistas-artesãos. Para isso, procuramos selecionar de forma aleatória, cemitérios e obras que nos façam seguir *o percurso da vida de Cristo*, pois acreditamos que as mensagens contidas nesse caminhar se fazem presentes, de maneira espontânea, nos cemitérios secularizados do Brasil.

A VIRGEM E O MENINO – Para Fred S. Licht (1979, p. 200) a escultura funerária dos séculos XIX e XX está comprometida com as crenças daqueles que encomendavam os túmulos. As marmorarias de Ribeirão Preto mantinham em suas prateleiras uma boa amostra de imagens devocionais populares que atendiam a todos os gêneros de crenças, pois, como se sabe, todo cidadão cristão tinha o seu santo de devoção, que deveria acompanhá-lo no túmulo. Uma das iconografias católicas mais comuns é a representação da Virgem Maria no papel de mulher real, mãe de Jesus. Na obra de Antelo Del Débbio percebe-se a intimidade da relação mãe e filho. A forma alongada e o panejamento maciço da Virgem, bem como os poucos detalhes do entorno *art déco*, observado na composição das cruzes e do nicho, demonstra a aproximação do artista com a plástica modernista.

A SAGRADA FAMÍLIA - As famílias de imigrantes, em processo de enriquecimento, precisavam reafirmar sua condição de elite por meio de monumentos que perpetuassem seus nomes e nada mais condizente do que se apropriar de um tema devocional que expressasse valores relevantes da família burguesa. Assim, é freqüente a representação da Sagrada Família composta pelo pai - S. José - pela mãe - Virgem Maria - e pelo filho - menino Jesus. Instalado por Eugênio Pratti dentro de uma ambientação plástica *art déco*, o grupo escultórico nos remete, todavia, ao ideário neoclássico. Atentemos para a expressão serena, idealizada e hierática das imagens, reforçando uma forma espiritual corporificada. Em destaque, Pratti representa a Virgem Maria com um corpo mais longilíneo que os demais e com um panejamento mais simplificado, aproximando assim da plástica de Del Débbio.

CRISTO ADULTO – Os cemitérios brasileiros estão repletos de imagens que representam Cristo Adulto com uma expressão fisionômica serena, porte elegante, com um panejamento todo drapeado cobrindo-lhe apenas um dos ombros e com os braços estendidos e abertos num gesto de boas vindas. Ela é uma réplica do detalhe de uma obra do escultor britânico Bertel Thorvaldsen, de 1825, intitulada *Cristo dando as chaves a São Pedro*, instalada no altar frontal da Capela de Poggio Imperiale, em Florença (Bradley, C. In: Janson, 1979, p.27). Essa obra tornou-se corrente nos catálogos das marmorarias européias, daí o seu índice de popularidade entre os artistas-artesãos (Borges, 1991, p. 211). Del Débbio, por sua vez, influenciado pelos postulados neoclássicos do escultor Canova, propõe um Cristo Adulto menos despojado e com vestes mais pesadas. Nas duas imagens devocionais persiste a beleza do corpo como manifestação da beleza da alma.

VIA SACRA – As reflexões sobre os passos de Cristo a Caminho do “*Consummatum est*”, são em número maior do que o requerido para uma Via Sacra, normalmente subdividida em Quinze Estações (Cavalcanti, 1977). Selecionamos para esta comunicação àquelas que são mais representadas nos cemitérios brasileiros, a saber:

- Quarta Estação - JESUS ENCONTRA SUA MÃE – Maria, mulher forte, exemplo para todas as mães, vai ao encontro do filho, sabendo do cumprimento da profecia. Não pode tirar-lhe a Cruz, mas pode compartilhar a sua dor. Normalmente esta cena é representada pelas três Marias e por São João. Como exemplo, citamos a obra de Del Débbio em que os personagens estão estáticos, transmitindo uma postura digna e altiva diante de tanto sofrimento, refletindo assim as virtudes pregadas pelo cristianismo vigente. As imagens devocionais são longilíneas e representadas em seus traços essenciais, uma característica peculiar deste escultor.

- Quinta Estação - JESUS AJUDADO PELO CIRINEU A LEVAR A CRUZ – Um homem de Cirineu, chamado Simão é obrigado a ajudar Jesus a levar a Cruz, representando desta feita, a parcela da Cruz que durante a vida, nós temos de carregar, segundo os princípios do cristianismo. Galileu Emendabili intitula a interpretação dessa estação de “*Caminho do Gólgota*” (Ribeiro, 1999, p. 479). Ele coloca a cruz como eixo do conjunto escultórico e todos os personagens - Jesus, caído ao chão; Simão, segurando a cruz ajudada pelas três Marias - criam uma composição de movimento contínuo e ascendente, reforçada pelas ondulações dos amplos mantos e pelas posições das Marias. Essa obra está circunscrita num espaço fechado por dois planos ideais, cujas silhuetas devem ser mais bem vistas à distância, o que ressalta o entrosamento entre a escultura e a arquitetura.

- Décima Segunda Estação - JESUS MORRE NA CRUZ – Após Jesus ser pregado na Cruz, o sol desapareceu, ele tomou vinagre, deu um grande grito, inclinou a cabeça e rendeu-se ao espírito (Cavalcanti, 1977, p. 40). Aos pés da cruz permaneceram Madalena, a pecadora redimida, São João, o discípulo amado, e Maria, a mãe de Jesus. Desta forma, Luigi Brizzolara executou uma das cenas mais reproduzidas da Via Sacra. Ele omitiu a presença de São João e o substituiu por outra Maria. Demonstrou uma sensibilidade aguçada para representar o sofrimento que paira sobre as mulheres desoladas e entrelaçadas pelo movimento dos seus corpos frágeis, apresentados com certa sensualidade. Nessa obra, como nas demais realizadas nos cemitérios de São Paulo, Brizzolara introduziu os postulados do Simbolismo, que foram ao encontro do gosto da burguesia brasileira.

A versão mais trivial dessa estação, reproduzida em série pelos artistas-artesãos, é o *Cristo Crucificado*, que simboliza o instrumento da salvação para os cristãos. Corresponde ao protótipo posicional próprio da sua representação: a cabeça inerte pende para a esquerda; os braços estão igualmente estendidos e pregados na cruz; Jesus Cristo, ainda que morto, transmite serenidade; as costelas estão salientes, a cintura marcada com o abdômen escavado e o panejamento reduzido. Chamamos a atenção para o despojamento plástico do escultor Emendabili ao interpretar Jesus Cristo morto descendo da cruz. Trata-se de uma obra essencialmente modernista, em que Jesus Cristo, feito de bronze, descende de maneira harmônica sobre o obelisco de granito preto.

- Décima Terceira Estação – O CORPO DE JESUS É DESCIDO DA CRUZ E DEPOSTO NO REGAÇO DE SUA MÃE – José de Arimatéia, ocultamente, pediu licença a Pilatos para retirar o corpo de Jesus Cristo, que foi estendido no colo de sua mãe (Cavalcanti, 1997, p. 42). Partindo desse fato, a iconografia cristã adotou a *Pietà*, como símbolo de devoção e compaixão. Trata-se da Virgem Maria – mãe *dolorosa*, que numa tristeza deplorável, segura em seus braços o filho morto. Desde a idade média foram realizadas inúmeras versões desse tema, cada qual fielmente entrelaçada ao seu tempo histórico. Entretanto, coube à sociedade burguesa do século XIX e XX banalizar a obra *Pietà de São Pedro*, realizada pelo artista Michelângelo (1475 - 1564), considerada uma das mais belas obras do escultor, símbolo do amor familiar e da ressurreição. A propagação da *Pietà*, dotada de tamanha *aura*, fez marmoristas e escultores modernistas se apropriarem do tema.

Citamos como exemplo a obra *Mise au Tombeau* (Sepultamento) do escultor Victor Brecheret, cuja primeira versão foi exposta em Paris, conforme apontamos anteriormente. Existe uma serenidade hierática nas personagens, uma identidade poética nas mãos estendidas e caridosas das Marias que seguram o lamento do choro. O refinamento das curvas que se estendem das cabeças das mulheres até os pés longos e finos do corpo inanimado de Jesus Cristo, nos coloca diante de uma síntese formal aprimorada e de suprema elegância. Nessa obra, Brecheret define sua posição diante da modernidade

(Borges, 1997, p. 20-22). Outra obra que posiciona *Pietà* de forma inusitada é a de Galileo Emendabili. A Virgem Maria está sentada sobre as próprias pernas, e o corpo de Jesus Cristo está voltado para o espectador, que tem forçosamente de deparar com aquele que morreu – *Jesus Filho de Deus*. Daí o valor expressivo e fúnebre dessa obra.

- Décima Quinta Estação - RESSURREIÇÃO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO – Uma vez enterrado, no terceiro dia, Jesus Cristo ressuscitou trazendo a verdadeira alegria aos discípulos, dando-lhes um novo significado à palavra eternidade (Cavalcanti, 1977, p.49). Dentro desta visão positiva, Eugênio Pratti representa o corpo ressuscitado de Jesus Cristo. Da-lhe uma identidade pessoal ao coloca-lo emergindo do sepulcro, com os braços estendidos para o alto, com as vestes esvoaçantes e a aureola contornando sua cabeça. Pratti reforça mais uma vez o quanto à temática cristã vai ao encontro do ideário de beleza clássica. Nesse caso, ela simboliza a unidade completa entre espírito e matéria.

SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS – Imagem devocional que se popularizou na cultura brasileira, freqüentemente encontrada nos cemitérios pesquisados por nós. Segundo Marcelo Augusto Mallmann (Bellomo, 2000, p.196) essa iconografia origina-se da região francesa de Bourges, por volta de 1854, quando o Pe Júlio Chevalier incentivava seus paroquianos a pregar o amor a Deus e ao próximo.

Os referenciais determinantes para essa imagem são: Cristo com fisionomia serena; um manto sobre todo o corpo, simbolizando o amor divino; a mão apontada para o local do coração, que está saltado sobre a auréola, torna-se o local de recolhimento de todos os sentimentos, isto é, símbolo da divindade e do poder supremo de Jesus (Borges, 1991, p. 211). Comumente, o panejamento tem a sobriedade e o tipo de relevo condizente com o estilo neoclássico. Aliás, para Hegel, grande teorizador do neoclassicismo, “a arte escultórica é a representação da individualidade espiritual sob a forma material” (apud, Bellomo, 2000, p. 62).

Os cemitérios convencionais seculares estão também pulverizados de outras imagens devocionais como de Nossa Senhora do Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora da Imaculada conceição, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, Santo Antônio, São Pedro, enfim santos protetores com a missão de serem intermediários entre Deus e os homens, conforme a devoção do Cristianismo Católico. Vale ressaltar a importância dada ao modelo de imagem devocional adotada na Itália, que foi a mais disseminada no Brasil e no estado de São Paulo.

Essas imagens acentuam a devoção do homem, diríamos, até de maneira banal. Elas possuem um código especial a que tanto os escultores como os artistas-artesãos obedeceram. É o código dos atributos. Para Carlos Lemos (apud, Moura, 1983, p. 50) são objetos que se incorporam definitivamente àquelas figuras e/ou cenas canonizadas que funcionam como seu emblema distintivo.

Diante do exposto, podemos concluir que as imagens devocionais contidas nos cemitérios convencionais seculares convivem de forma harmônica; sejam elas de ordem acadêmica ou moderna; produzidas por escultores italianos radicados no Brasil ou por artistas-artesãos oriundos de marmorarias; pois o que este espaço impõe, é que elas estejam a serviço dos valores morais e religiosos da sociedade vigente. Normalmente, os estilos avançaram os limites uns dos outros, fundiram-se pela ação desses profissionais e se popularizaram de forma democrática e sem conflito. Os modelos fatalmente se repetem nos demais cemitérios convencionais do país.

Contrariando os desejos dos críticos modernos, afirmamos que as poucas imagens devocionais modernistas, consideradas arrojadas na época, não foram suficientes para quebrar a hegemonia plástica dos cemitérios em que estão inseridas. Logo, não foi através desse local que o primeiro grupo de modernistas de São Paulo interveio na formação do gosto estético da clientela burguesa.

REFERÊNCIAS

- ABBUD, Marisia Costa. *Mário de Andrade e as manifestações artísticas em São Paulo (1927-1930)*. 1979. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BELLOMO, Harry Rodrigues. *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- BORGES, Maria Elizia. *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*. 1991. 444 f. Tese (Doutorado em Artes)- Escola de comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- _____.Arte Funerária: apropriação da Pietá pelos marmoristas e escultores contemporâneos. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. XXIII n. 2, p. 15-28, 1997.
- BRADLEY, Carol. Grand Ducal Patronage: Sculpture in Florence 1814-1848. In: JANSON, H.W. (Coord.). *La Scultura nel XIX secole*. 24.º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE. 6 1979. Bologna. *Trabalhos apresentados*. Bologna: Editrice clueb, 1979. p. 29.
- CAVALCANTI, M. Maria Helena. *Via Sacra*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1977.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 86-99.
- ESTÁTUAS DE MARMOL*. Catálogo, [S.L], s.d.
- ESTATUE IN MARMO DI CARRARA*. Catálogo [S.L.], s.d.
- LICHT, Fred. S. Italian Funerary Sculpture after Canova. In: JANSON, H. W. (Coord.). In: 24.º CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE. 6, 1979, Bologna. *Trabalhos apresentados*. Bologna: Editrice Clueb, 1979. p. 199-208.
- MOURA Carlos E. M. de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- RIBEIRO, Josefina Eloina. *Escultores Italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana*. 1999. 1.182 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles – Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2v.

TÍTULO DO TRABALHO: Imagens devocionais nos cemitérios do Brasil

CURRÍCULUM VITAE: Mestre pela Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola Sociologia e Política de São Paulo e doutora em Artes Plásticas pela ECA/ USP - São Paulo. É membro da ABCA, da ANPAP e da AGS. Autora do livro *A Pintura na “Capital do Café” sua história e evolução no período da Primeira República*. Dedicada-se atualmente ao estudo da Arte Funerária no Brasil, com artigos publicados na área. É professora de história da arte na Universidade Federal de Goiás/Goiânia, desde 1996. E-mail: maelizia@terra.com.br.

RESUMO: O objetivo da presente comunicação é estabelecer uma ponte entre as imagens devocionais realizadas por escultores italianos radicados no Brasil (Galileu Emendabili, Luigi Brizzolara, Antelo Del Débbio, Eugênio Pratti, Victor Brecheret) e as realizadas por artistas-artesãos das marmorarias do Estado de São Paulo (Ribeirão Preto), nas primeiras décadas do século XX. Procuramos selecionar de forma aleatória, cemitérios e obras que nos façam seguir o *percurso da vida de Cristo*. Elas contemplam características do simbolismo, do *art déco* e do modernismo. Acreditamos que as mensagens contidas nesse caminho se fazem presentes, de maneira espontânea, nos cemitérios secularizados do Brasil.

Summary : The present communication aims at establishing a link between the devotional images performed by Brazil-based Italian sculptors (Galileu Emendabili , Luigi Brizzolara ,Antelo Del Débbio , Eugênio Pratti, Victor Brecheret) and the ones performed by São Paulo’s marble yards’carvers (Ribeirão Preto) during the first decades of the XX century . We tried to select , in a random fashion , cemeteries and artworks that take us along *Christ’s life pathway* . They contemplate characteristics from the Symbolism , art déco style and Modernism .We believe that the messages present along this pathway are found , in a spontaneous fashion , in the secularized Brazilian cemeteries