

Um olhar indagador sobre os cemitérios: as representações modernas da morte

Maria Elizia Borges

PPGH/UFG

Os cemitérios convencionais secularizados brasileiros são sítios públicos implantados em meados do século XIX e que procuraram seguir um modelo de planta de concepção urbanística moderna. Criados para atender às demandas da nova sociedade burguesa, sua proliferação por todo o país contribuiu para expressar o conhecimento de "produtos artísticos peculiares" instalados em seu espaço territorial. Nessa época, os monumentos funerários eram construídos vinculados às suas funcionalidades e estavam impregnados de valores simbólicos, religiosos e/ou profanos e sociais.

A iconografia funerária adotou modelos de túmulos já consolidados em cemitérios europeus e se propôs a apresentar, de forma democrática, um vasto leque de referências artísticas ao público, por entre suas quadras. Pelos modelos existentes nos cemitérios dos grandes centros do país, vê-se o tanto que a sociedade brasileira valorizou os monumentos funerários derivados dos estilos neoclássico e eclético, a maioria deles inspirada pela produção realizada na Itália, em Portugal, na França e na Alemanha.

No século XX, construções funerárias modernas foram introduzidas nos cemitérios convencionais das cidades brasileiras em processo de modernização, assim como estava ocorrendo também na Europa. Objetivamos, aqui, tratar dos monumentos funerários modernos que se propuseram a acrescentar a esses recintos um toque de modernidade. Tais obras são muitas vezes frutos de um trabalho misto, no qual cabia aos artistas-artesãos construir os monumentos dentro dos parâmetros dos estilos *art déco*, *art nouveau*, simbolista e moderno e aos arquitetos e escultores, instalar ali peças modernas do *novecento*, do cubismo, do abstracionismo, do concretismo e do figurativo moderno. Todos continuaram adotando os símbolos profanos, religiosos e sociais nas suas obras, mas havia também peças com uma estrutura bem simples, construídas por pedreiros anônimos.

As obras funerárias modernas continuam a revelar os mesmos sentimentos universais do homem diante da perda do ente querido: a dor, o prazer e o amor. Todavia, há acréscimos de outros sentimentos que refletem o pensamento da modernidade a respeito da morte, tais como a comisseração do vazio; o significado nostálgico da ausência; e a fragilidade de nossas crenças. Tudo isso está expresso nesse espaço público, geralmente visto como local marginalizado, mas que abriga um importante acervo artístico privativo.

Paralelamente a construção de obras funerárias instaladas nos cemitérios convencionais, há uma vertente da arquitetura moderna que passou a construir cemitérios que expressavam a dessacralização de nossa cultura, mas sem perder o significado simbólico do lugar como um ponto de encontro e de memória; um local atrativo para a contemplação e o recolhimento; um espaço apropriado para a reflexão dos sentimentos mais profundos acerca da morte moderna. Como não temos condições de explicitá-las neste artigo, citamos apenas as principais tipologias adotadas no século XX: o *cemitério floresta*, no qual predomina a vegetação de grande porte, tal como o Cemitério de Enskede em Woodland, Suécia (1914-1940), projetado pelos arquitetos Erik Gunnar Asplund (1885-1940) e Sigurd Lewerentz (1885-1975); o *cemitério monumental*, que adota construções de caráter urbano, tal como o Cemitério de Modena, na Itália, projetado por Aldo Rossi (1980 a 1985); e o *cemitério vertical*, composto por galerias sobrepostas entre os andares do edifício, como o Cemitério São Miguel e Almas de Porto Alegre, ampliado pelo engenheiro italiano Armando Boni (1886-1946) em 1931, e o Memorial Necrópole Ecumênica de Santos (SP), projetado por Francisco José Carol e Antônio Augusto Branco de Corrêa, construído em 1983 e que possui 40 andares.

A inserção do monumento e da escultura moderna no cemitério-museu

O cemitério-museu, que também denominamos anteriormente de cemitério convencional secularizado, é administrado por um órgão público ou privado, e não mais por uma instituição religiosa como acontecia até meados do século XIX. Foram instalados em locais distantes das cidades e atualmente estão inseridos em áreas urbanas. Nos seus interiores foram construídos monumentos funerários familiares e individuais de modelos variados, dos mais simples aos mais suntuosos e muitas vezes colocados lado a lado, havendo também edifícios de prestação de serviços de apoio.

É o teor do acervo artístico disponível aos visitantes que torna esse sítio um lugar de memória especial, daí a denominação corrente de “museu a céu aberto”. Todavia, queremos ressaltar que existe uma exposição de obras variadas, distribuídas de forma aleatória por entre as quadras, que não seguem a estrutura metodológica da organização museológica. Lembramos que a obrigatoriedade da instalação de cemitérios públicos no Brasil ocorreu com a Lei Orgânica dos Municípios Brasileiros, promulgada em 1º de outubro de 1828 por D. Pedro I (BORGES, 2002).

A tipologia adota por esses cemitérios possui algumas características que são comuns a todos eles. São recintos abertos, limitados por muros elevados e normalmente possuem uma grande entrada de acesso. Esses recursos construtivos visam delimitar a fronteira entre o espaço

interno e o externo, valorizando assim a passagem do transeunte do ambiente profano para o sagrado, local onde os mortos estão enterrados. As entradas e/ou portadas são passíveis de reformas por motivos circunstanciais, conforme esclarece o pesquisador Renato Cymbalista (2002:81), que fez um levantamento delas em cemitérios construídos no interior do estado de São Paulo. Para ele, “o poder público reforça e promove a hierarquização, o que se torna mais claro à medida que as diferentes cidades vão fazendo investimentos de monumentalização dos portões de entrada, das alamedas centrais e da implantação urbanística dos cemitérios”.

Esses cemitérios seguem um tipo de planta padrão, composta por quadras alinhadas e sequenciais, onde são construídos os monumentos funerários. Os cemitérios-museu costumam agregar, quando possível, vegetações que contribuem para criar um ambiente de aconchego e contemplação por entre os monumentos. Todavia, essas arborizações são acanhadas se comparadas com o traçado orgânico dos *cemitérios jardim* com os grandes ajardinamentos adotados pelos *cemitérios parque* instalados, no mesmo período, na Europa e na América do Norte. Diríamos, então, que os cemitérios convencionais que se tornaram “museus a céu aberto” são arquétipos de uma cidade em miniatura, composta por vias de acesso que nos levam a um prédio principal, que, no caso, é a capela do cemitério, e às quadras e subquadras, razão pela qual são também denominados “cidade dos mortos”.

Como exemplos de cemitérios-museu edificadas no século XIX na Europa, citamos o Père-Lachaise (1804), o Montparnasse (1824) e o Montmartre (1825), todos de Paris (França); os cemitérios monumentais de Staglieno (1851, Gênova), de Milão (1862, Milão) e de Certosa (1801, Bologna) na Itália; o Cemitério Multiconfessional Zentralfriedhof (1873), de Viena; o Cemitério de Montjuic (1800), de Barcelona. Eles não só serviram como referência para os cemitérios brasileiros como também encontramos neles monumentos e esculturas modernas, alguns dos quais abordaremos no transcorrer do presente texto.

Quanto aos cemitérios-museu do Brasil, mencionamos os mais expressivos: Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (1850), de Porto Alegre; Cemitério Santo Amaro (1851), de Recife; Cemitério São João Batista (1852), do Rio de Janeiro; Campo Santo (1853), de Salvador; Cemitério da Consolação (1858), da cidade de São Paulo; Cemitério do Bonfim (1897), de Belo Horizonte; e Cemitério de São Pantaleão (1855), de São Luís.

Cabe trazer à baila os cemitérios-museu instalados nos países hispânicos da América Latina, que contêm obras de grande valor artístico, e observar que muitos deles foram fundados antes dos brasileiros, como o Cemitério Museu Presbítero Matías Maestro (1808), de Lima; o Cemitério General, de Santiago do Chile (1821); o Cemitério Central de Montevideo (1835); o

Cemitério Recoleta (1822), de Buenos Aires; e o Cemitério Museu de San Pedro de Medellín (1852), na Colômbia. Em visitas a esses espaços, percebemos que a inserção da obra moderna ocorreu em menor número, se comparada à que houve no Brasil.

A inserção de monumentos e esculturas modernas nos cemitérios-museu, tanto no Brasil como na Europa, caracteriza-se mais como uma atitude particularizada de arquitetos, escultores e proprietários de jazigos diante da morte e do morto, do que uma tendência ou movimento artístico preocupado em impor ao local um toque de modernidade. Nesses locais, os monumentos modernos representam uma integração no fluxo do tempo, da memória e das ideias do mundo intangível que norteiam o espaço da morte. A longevidade dos cemitérios convencionais propicia o processo de transformações ocorrido dentro e fora deles, facilitando a construção de um túmulo novo no lugar de um antigo. A saturação dos monumentos também levou a ampliações desordenadas no espaço do cemitério e muitas vezes impedem os transeuntes de verem, admirarem, acharem e registrarem os monumentos almejados. Há também a perda da homogeneidade visual ocorrida no início da implantação desses cemitérios no século XIX.

Embora os túmulos modernos estejam abrigados em um espaço restrito nesse grande acervo de obras variadas e diversificadas, eles destoam dos demais monumentos pela sua feitura estilística. Nos cemitérios, são comuns os escultores e arquitetos reproduzirem as mesmas composições formais características de suas produções artísticas já referendadas em outros locais das cidades, como nos museus, nas galerias de arte e nos ambientes artísticos. O deslocamento dessa produção artística realizada em tempo presente, diríamos, é uma das características da dinâmica da vida social moderna que incorpora facilmente a lógica narcísica de seus personagens.

Sabemos que muitos turistas vão ao Cemitério Montparnasse para observar *O Beijo*, esculpido por Constantin Brancusi; ao Cemitério Père-Lachaise, para referenciar o monumento do escritor irlandês Oscar Wilde; ao Cemitério Recoleta, para conhecer o jazigo-capela de Eva Perón; ao Cemitério da Consolação, para apreciar a obra *Mise au Tombeau*, de Victor Brecheret. Estamos, então, justificando aqui as nossas escolhas. Não podemos deixar de enfatizar que na sociedade ocidental, desde períodos longínquos, todos os monumentos funerários expressam, de uma forma ou de outra, relações afetivas com os mortos.

Histórias de vida familiar envolvendo a produção artística funerária

Para grandes estudiosos do tema, tais como Phillipe Ariès (1977) e Michel Vovelle (1987), as atitudes dos homens diante da vida e da morte sofrem grandes oscilações no transcorrer da história. Esses pensadores admitem a importância do inconsciente coletivo e o peso dos costumes, nos quais estão incluídas questões de ordem religiosa, filosófica, moral e política. Não podemos também nos esquecer dos efeitos psicológicos provenientes de mortes catastróficas, do progresso científico e dos sistemas socioeconômicos. Acreditamos, portanto, que tratar do sistema de sepultamento nos cemitérios exige limitar as balizas de uma área abrangente e que envolve os conceitos de morte, as relações com o morto e os tipos de rituais fúnebres existentes, e tudo isso leva-nos a confirmar a necessidade de uma abordagem interdisciplinar desse assunto.

No momento temos condições de apreender como alguns arquitetos e escultores do começo do século XX penetraram na dimensão do fenômeno da morte dos seus familiares e de si mesmos, ao expressarem seus sofrimentos com as construções dos monumentos funerários. Procuraram criar obras que reforçam o maravilhoso mundo do insondável, em um local que perpetua as recordações, sendo, portanto, sagrado, sem, todavia, colocar o registro de elementos iconográficos religiosos, e sim sua maneira de vivenciar a morte com base nos fundamentos da arte moderna.

Quando o indivíduo se transforma em morto, deixa marcas profundas no contexto social que o abrigava. Ele continua a participar intensamente da vida cotidiana de seus familiares ou adeptos, em razão dos novos referenciais que adquiriu com a morte. O morto é geralmente transformado numa pessoa exemplar, o modelo a ser seguido pelas gerações futuras; seus pertences pessoais, fotos e lembranças passam a ser resguardados; o túmulo será visitado ao menos no dia de finados e embelezado com flores e velas; nas festas familiares, ele será lembrado com saudades. (BORGES, 2002, p. 119)

Estamos aqui mencionando o modo de pensar do período considerado por Michel Vovelle (1987) como a última etapa da morte burguesa, que foi de 1900 a 1914, quando a morte aparece de modo ambíguo. Na vida cotidiana, ela era relegada, mas quando se deparava com ela, o sentimento de perda tornava-se visível e, em geral, era concretizado por meio da arte funerária (BORGES, 2002). Aos poucos, a atitude do homem diante da morte transforma-se em um discurso de abrangência social, e a simbologia profana vai se sobrepondo à religiosa. Com o processo de descristianização da sociedade, a morte passou a ter um elo maior na coesão

familiar, isto é, há uma intimidade maior entre o morto e sua família, conforme exemplificamos com os monumentos funerários descritos abaixo:

O arquiteto modernista Adolf Loos (1870-1933) realizou em 1919 alguns projetos de túmulos para amigos, como os do poeta Peter Altenberg e do historiador da arte Max Dvorák, este não executado. Nos últimos anos de sua vida, passou grandes temporadas no sanatório, onde, entre idas e vindas, realizou alguns esboços para seu próprio túmulo. Com seu humor habitual, pediu para a esposa: “Quero que minha tumba seja um cubo de granito. Porém não muito pequeno, pois pareceria um tinteiro”¹ (*apud* GILI, 1999, p. 96). Ele foi enterrado na ala dos homens ilustres do Cemitério Multiconfessional Zentralfriedhof de Viena, e seu túmulo foi custeado pelos amigos e executado por H. Kulka, seguindo um dos projetos deixados por ele. Trata-se de um bloco maciço de granito - um cubo - onde está gravada apenas o seu nome (Imagem 01).

Em 1908, Loos criou um pôster que dizia que “ornamento é crime”, segundo afirmou outro arquiteto, o austríaco Friedrich Hundertwasser (*apud* MEHAFFY; SALINGAROS, 2002). Diante dessa sua afirmação e com o conhecimento das obras arquitetônicas produzidas por Loos, fica evidente o vínculo do arquiteto com o fundamentalismo geométrico, uma espécie de filosofia dogmática que se baseia em formas geométricas. O túmulo tem uma superfície homogênea e uma simplificação excessiva a fim de valorizar a “pureza” da estrutura matemática do cubo, associada à “beleza” do material, e contém o mínimo de informações de radical significado. Para Loos (*apud* FERREIRA, 2009) a arquitetura funerária e a comemorativa são as únicas especialmente “vacionadas para significar” (p. 856). Compreendemos, assim, por que o cubo está desprovido de vinculações sensoriais e epitáfios que trazem dados de vida do falecido, episódios comuns aos demais túmulos que estão próximos ao de Adolf Loos.

A tumba do compositor Arnold Schönberg (1874-1951), também instalada na área dos homens ilustres de Viena, tem uma estrutura análoga à de Adolf Loos: um cubo com inclinação de 45%, e cuja autoria não conseguimos identificar (Imagem 02). Ambas as obras certamente causam estranhamento aos visitantes que vão buscar ali uma síntese do que foi a vida dessas pessoas. A grande área verde que contorna esses túmulos cria uma ambientação favorável à contemplação, mesmo possuindo eles formas tão sólidas que bastam por si mesmas.

¹ Traduzido pela autora do original “quiero que mi tumba sea un cubo de granito. Pero no muy pequeño, pues pareceria un tinteiro”.

IMAGEM 01. Túmulo de Adolf Loos, 1933. Projeto de Loos, executado por H. Kulka, de granito. Cemitério Multiconfessional Zentralfriedhof, Viena, Áustria. Fonte: GILI, 1999:99.

IMAGEM 02. Túmulo de Arnold Schönberg, 1951, de mármore branco. Cemitério Multiconfessional Zentralfriedhof, Viena, Áustria. Foto da autora.

Le Corbusier (1887-1965) é considerado um dos mais importantes arquitetos do século XX. Ele projetou o túmulo de sua esposa Yvonne (+1957) no Cemitério de Roquebrune de Cap-Martin na França, local onde ele foi sepultado posteriormente. O pequeno monumento segue os mesmos parâmetros do fundamentalismo geométrico que ele impôs à arquitetura moderna, isto é, valoriza as abstrações simples, bem explicitadas quando criou as Unités d'Habitation (unidades habitacionais) em Marseille, França. No túmulo há uma simples e discreta lápide horizontal, sobre a qual constam dois volumes: um cilindro utilizado como vaso de flor e uma forma sólida angulosa e ondulante que contém o epitáfio de ambos inscritos numa superfície esmaltada de várias cores (Imagem 03).

Existe também um local para plantar pequenos arbustos e gramas, o que permite que as formas geométricas estabeleçam um diálogo com a natureza e a paisagem do entorno, pois o túmulo está situado na parte alta do cemitério, próximo de um grande cipreste, símbolo de longevidade e da imortalidade (GILI, 1999). Diríamos que a proximidade com outros túmulos e o fato de ser discreto faz com que ele passe despercebido dentro desse espaço, mas não poderíamos deixar de perceber que ali há uma mensagem de sentimento expressa de modo sutil e acolhedor.

IMAGEM 03. Túmulo de Le Corbusier, 1957, de granito. Cemitério de Roquebrune Cap-Martin, França. Fonte: www.big.com/images/search?q=tumulo+de+le+Corbusier&view, acesso em 10 setembro de 2015.

Ainda sobre o envolvimento dos arquitetos modernistas com a feitura de seus túmulos, destacamos os projetos que o finlandês Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976) realizou para seus amigos, nos quais explorou uma linguagem simbólica e absolutamente clássica com o emprego de ornamentos estilizados. Entre eles, destacam-se as volutas feitas para seu cunhado Ahto Virtanen e para seu colega Uno Ullberg, e as flores de acanto para seu professor Usko Nyström e para seu amigo Erik Bryggman.

Em outubro de 2015, o local onde era o escritório de Alvar Aalto, na cidade de Helsinque estava sediando a mostra intitulada “Cidade dos Mortos”, composta de três de seus dezessete

projetos não realizados para espaços funerários, elaborados entre 1925 e 1951. As obras seriam realizadas na Dinamarca, na região de Malmi, em Helsinque e na cidade de Lyngby-Taarbæk, respectivamente. Para este último, os projetos demonstram uma delicadeza do ambiente ao propor a integração das sepulturas à natureza: “Canais de água fluíam vagarosamente pelos desníveis do local onde ficariam as tumbas, e rosas amarelas cobririam, com o tempo, a área de enterro das urnas vindas do crematório” (PERASSOLO, 2015, p. 3).

Para sua primeira esposa, a arquiteta e designer Aino Marsio-Aalto, falecida em 1949, Alvar Aalto projetou para um túmulo com uma cabeceira horizontal grande, do mesmo comprimento da lápide horizontal. A cabeceira está composta por duas placas de pedra: a primeira, de mármore branco, apresenta no lado esquerdo o perfil em negativo de um médio capitel, simbolismo classicista introduzido em túmulos projetados por ele anteriormente. Essa parte faz também a função de epitáfio, pois contém os dados dos falecidos. A segunda placa consiste em um retângulo um pouco maior de granito preto, como suporte da primeira pedra (Imagem 04).

IMAGEM 04. Túmulo da família de Alvar Aalto, 1949 e 1976, de mármore de Carrara e granito preto. Cemitério de Helsinque, Finlândia. Fonte: GILL, 1999:43.

Quando Alvar Aalto faleceu, a sua segunda esposa incorporou ao túmulo, no lado esquerdo, um capitel jônico de uma coluna do século XVIII, de mármore importado de Carrara, na Itália, assentado em uma base cúbica. Essa foi certamente a maneira que Elissa Aalto encontrou para demonstrar seu sentimento de vazio diante da perda desse homem que amava referendar fragmentos clássicos do passado nas formas geométricas e proporcionar à arquitetura moderna uma “alternativa mais gentil”, segundo Mari Murtoniemi (*apud* PERASSOLO, 2015, p. 3).

Também a escultora Madame Zao Wou-ki (1930- 1972), primeira esposa do pintor abstrato lírico franco-chinês Zao Wou-Ki (1920- 2013), projetou o seu próprio túmulo no Cemitério Montparnasse, em Paris. Sobre o lado esquerdo da lápide de mármore preto foram colocadas duas peças abstratas de mármore branco, monolíticas, de formas arredondadas e que se encontram em dois pontos, propiciando um vácuo entre elas - partes iguais, invertidas entre si. Diríamos que a sutileza lírica dessas formas abstratas está justamente no contraste da cor dos materiais e no branco refletido no preto (Imagem 05).

IMAGEM 05. Túmulo da escultora Madame Zao Wou-ki (1930-1972), de mármore preto e branco. Cemitério Montparnasse. Paris. Fonte: BAROZZI, 1990.

Conforme Alves (2004), o túmulo do pintor gaúcho Iberê Camargo (1914-1994) é o primeiro da cidade de Porto Alegre construído segundo os cânones modernistas (Imagem 06). O projeto foi realizado pelo primo do pintor, o arquiteto Carlos Augusto Camargo, radicado no Rio de Janeiro, e executado sob a orientação do arquiteto Ricardo de Abreu, da cidade de Cachoeira do Sul (RS). A lápide consiste em uma base quadrada de granito cinza polido, e sobre ela há uma grossa chapa de aço de cor vermelha no formato de um leito, que, como é sabido, simboliza a regeneração do sono, ou melhor, o local do nascimento, da morte e do “sono eterno”. A cabeceira atrás do leito contém uma forma geométrica que remete a uma pira estilizada em aço cor-ten. Ela é ladeada à esquerda por uma coluna e à direita, por três colunas de tamanhos diferentes. São de anéis de granito cinza polido de diferentes tonalidades.

IMAGEM 06. Túmulo de Iberê Camargo, 1994, de granito cinza e com placa de aço; arquiteto Carlos Augusto Camargo. Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, RS. Foto da autora.

O arquiteto Carlos Augusto Camargo não só se inspirou no tratamento dado às colunas pelo arquiteto italiano Carlo Scarpa (1906- 1978) como também fez uma releitura dos “carretéis”, formas que se tornaram referências nas telas de Iberê Camargo (Imagem 07). Scarpa tinha uma abordagem instintiva em relação ao emprego dos materiais. Para completar a honrosa homenagem, foi reproduzido no monumento, do lado direito do leito, uma frase bastante conhecida do pintor com sua respectiva assinatura: “Tudo o que fiz na vida/ Fiz sempre com paixão/ Não sou homem de tocar nas coisas/ com a ponta dos dedos” (ALVES, 2004, p. 204).

Chegou um momento em que a produção artística do pintor Iberê Camargo “transitou rumo à abstração” (LEENHARDT, 2015, p. 50), quando passou então a explorar as formas concretas provenientes do carretel nas suas telas bidimensionais, objeto que advém das suas lembranças de infância na região da Campanha, no interior do Rio Grande do Sul. Ele explorou infinitas vezes as propriedades plásticas desse objeto prosaico e transformou-o em signos plásticos autônomos, materializados por cromatismos fortes e tonalidades escuras. Nada mais

significativo que adicionar no seu túmulo colunas passíveis de dialogar com os carretéis, formas provenientes do imaginário de Iberê Camargo.

IMAGEM 07. Carretel. Serigrafia. Iberê Camargo.

Fonte: <http://tse4.mm.bing.net/th?id=OIP.M3d53d160e10e36b637119a841bc57175o0&w=78&h=78&c=7&pid=11>. Acesso em 05 de novembro de 2015.

Nesta primeira seleção aqui exposta reiteramos que tanto os escultores como os arquitetos modernos, ao rejeitarem a forma figurativa em seus projetos funerários de caráter familiar, substituíram-na por outras, as formas geométricas simples, conforme apresentado nos casos abordados. Com elas puderam construir várias interpretações simbólicas, seja de caráter metafísico, seja espiritual, voltadas sempre para invocar nostalgicamente a memória do parente falecido. Dentro dessa proposta arquitetônica, podemos citar outras produções funerárias projetadas pelos arquitetos Mario Botta, Walter Gropius, Josef Hoffmann, Aldo Rossi, Carlo Scarpa e Giuseppe Terragni.

Observamos, então, que os túmulos modernos podem reler formas do passado; empregar volumes horizontais, que denotam repouso, e verticais, que simbolizam a ressurreição; explorar linhas em posições oblíquas, que simulam tristeza, e horizontais, que denotam estabilidade; utilizar pedras, que conferem durabilidade e a beleza pura da matéria (THOMAS, 1975). Enfim, são elementos expressivos condizentes com a linguagem visual do século XX.

Histórias dos vínculos de amizade abarcando a produção artística funerária

Para compreender ainda mais as questões da afeição particularizada dos vivos para com os mortos no século XX, apresentaremos alguns monumentos funerários projetados por artistas consagrados da história da arte moderna. A maioria desses artistas não possuía o hábito de realizar obras funerárias, enquanto outros acabaram recebendo encomendas a partir dessas obras. São os vínculos de amizade, de amor e de admiração que os levaram a criar obras que retratam o percurso de vida do falecido. Os artistas também tiveram a liberdade de expressar seus sentimentos e suas dores, colocando nos túmulos elementos da sua própria produção. Diríamos que tais obras simbolizam a ruptura com a arte funerária vigente até então, vinculada aos postulados oriundos da arte clássica e da Renascença, e que se solidificaram nos estilos neoclássico e eclético no século XIX. Seguem alguns exemplos:

O monumento ao poeta irlandês Oscar Wilde (1854-1900) foi idealizado pelo escultor expressionista britânico Jacob Epstein (1880-1959), a pedido de uma admiradora do escritor e

financiadora da obra, Sra. Helen Carew (Imagem 08). O escultor retratou do lado esquerdo do grande bloco vertical de pedra, o corpo de um “anjo” nu, na posição lateral, como se estivesse prestes a voar, mas ele está preso a uma parte do pedestal do mausoléu. Trata-se da representação estilizada de um anjo (meio homem, meio animal), que tem uma asa estilizada inspirada no touro assírio da Mesopotâmia, obra de grande valor mitológico e que se encontra no British Museum de Londres (RHEIMS, 2014).

IMAGEM 08. Monumento do poeta Oscar Wilde, 1912, granito; escultor Jacob Epstein. Cemitério Père-Lachaise, Paris. Fonte: [www.bing.com/ images](http://www.bing.com/images), Acesso em: 05 setembro de 2015.

Quando inaugurada, a obra suscitou indignação da sociedade local, pois o anjo possui as partes genitais bem proeminentes. Essa aversão tem a ver com a obra em si, dado o moralismo da época, mas também é reforçada pela história de vida do poeta homenageado por sua fã. Sabe-se que Wilde era uma pessoa de atitudes extravagantes, um dândi que teve uma vida social agitada e explorou no romance *O retrato de Dorian Gray*, a arte, a vaidade e as manipulações humanas, enfim, assuntos bem polêmicos e contemporâneos. Além disso, foi um defensor da relação amorosa entre pessoa do mesmo sexo, pois acreditava que essa seria a maneira mais perfeita de afeição e de amor.

Oscar Wilde teve uma morte precoce e viveu modestamente em Paris, após sair da prisão. Foi enterrado no Cemitério Bagneux, localizado na periferia de Paris, e só em 1912 foi trasladado para o Cemitério Père-Lachaise. Até há pouco tempo, as pessoas tinham o hábito de visitar o seu monumento, grafitá-lo e beijá-lo usando batom bem vermelho, simbolizando assim o amor defendido por esse poeta tido como “maldito”. A família de Oscar Wilde e o governo irlandês restauraram o monumento e colocaram um muro de vidro de 2 metros de altura no seu entorno, com o intuito de protegê-lo. Os beijos, os desenhos de corações e as palavras de juras de amor eterno persistem agora no muro de vidro. Esse é um exemplo claro de um ato político e social diante de uma obra funerária que se tornou local idolatrado por um grupo de pessoas que pode livremente expressar, para si e para o outro, os seus sentimentos de amor, de saudade e de carinho.

Epstein também causava tanto escândalo quanto o homenageado, segundo consta em sua história de vida como escultor. Abandonou muito cedo as convenções clássicas da escultura grega e passou a preocupar-se mais em olhar com atenção as obras realizadas pelas culturas primitivas e antigas não ocidentais, daí compreendermos o seu fascínio pelo touro entalhado

direto da pedra e pela exploração natural do material. Para os críticos da época, suas figuras modeladas eram deliberadamente feias, deformadas e obscenas.

No Brasil, o escultor Victor Brecheret (1894-1955) fez questão de homenagear sua tia Antônia Nanni Salini (†1924) com a peça *Pietà*, feita em granito (Imagem 09). Ele tinha um carinho especial àquela que considerava como sua verdadeira mãe. A obra foi exibida na primeira exposição individual que o artista fez em São Paulo e em seguida instalada no jazigo da família. De modo estilizado, Brecheret representa o grupo dentro de uma composição vertical alongada: Maria, em pé, sustentando o Cristo morto, também em pé, nos seus braços. Tanto Cristo quanto Maria estão de olhos oblíquos e bocas entreabertas, e receberam um tratamento sintético dos corpos, que se mesclam formando um único bloco, com o mínimo de relevos (BORGES, 2002; PECCININI, 2004).

IMAGEM 09. Túmulo da Família Nani Salini, *Pietà*, 1926-1927, de granito; escultor Victor Brecheret. Cemitério São Paulo. Fonte: Peccinnini, 2004.

Para a historiadora Josefina Eloina Ribeiro (1999), a posição verticalizada dessa obra remete à *Pietà Rondanini* de Michelangelo, esculpida entre 1555 e 1564. Segundo Wittkower (2001), essa obra inacabada, que foi a última de Michelangelo, não possui mais os vestígios da beleza clássica, pois do grupo emergem dois corpos imateriais e etéreos, com volumes reduzidos, nova plástica que passou a ser venerada pelos escultores modernos.

Em 1926, quando realizou a peça, Victor Brecheret estava recém-chegado de Paris, onde se estabeleceu por cinco anos, em pensionato artístico. Lá ele já havia realizado a obra *Mise au tombeau* (1923) para o Salão de Outono, cuja cópia foi posteriormente encomendada por Dona Olivia Guedes Penteado para o jazigo de seu esposo Ignácio Penteado. Toda feita em granito, esta segunda versão foi instalada no Cemitério da Consolação em 1927 (BORGES, 2014). Essa obra de Brecheret possui caráter religioso e uma simplicidade formal, acrescida da serenidade hierática das figuras. O escultor retornou a Paris e lá ficou por mais dois anos, período de prorrogação de seu pensionato artístico (PECCININI, 2004). Em Paris, e seguindo o princípio formal dos volumes roliços, Brecheret fez em 1929 o Cristo para o túmulo da Família Dillingham, no Cemitério de Honolulu, Havaí, EUA.

Antes, em 1920, Brecheret também já havia feito à escultura *Musa impassível* para o túmulo da poetisa Francisca Julia da Silva, obra provida de uma sensualidade ímpar ao desnudar os seios empinados e apresentar o drapeado de suas vestes grudado ao corpo, uma

versão bem distante das demais obras funerárias às quais aludimos há pouco. No fim da década de 1930, já instalado definitivamente no Brasil, ele retoma a feitura da arte funerária de teor religioso, adotando a mesma sobriedade, força volumétrica e serenidade dos demais monumentos vistos nos cemitérios da Consolação e de São Paulo, ambos da cidade de São Paulo. Observamos, então, que a obra que Brecheret realizou para sua família foi à primeira instalada nos cemitérios brasileiros, levando consigo uma nova composição formal vinculada ao modelo de morte cristã.

Como diz Mário de Andrade (*apud* ABBUD, 1979, p. 118), “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, mas eles se distinguem ainda pelo valor excepcional de arte que possuem”. O crítico de arte está se referindo às obras *Pietà* e *Mise au Tombeau*. Certamente, há por parte dele um preconceito sobre esse espaço já consolidado como “museu a céu aberto” e uma dificuldade, como modernista da época, de revalorizar o eclétismo predominante nesse espaço público repleto de “enxames de anjinhos, anjos e anjões”, segundo ele, “suficientes para tornarem de uma vez desconvidativos os apartamentos do céu” (p. 118). Os primeiros críticos modernos não se preocuparam em compreender as razões simbólicas e sociais que estão impregnadas na base da arte funerária proveniente do estilo eclético ao *art nouveau*, menos ainda à arte funerária vernácula.

Voltando ao Cemitério Montparnasse de Paris, o favorito para o enterramento dos artistas e dos intelectuais do pós-guerra, ali destacamos a escultura que Jean Arp (1887-1966) fez em 1965 para o túmulo do amigo galerista Pierre Loeb (1897-1964) (Imagem 10). A cabeceira do túmulo contém um cubo preto e, sobre ele, uma roda de granito cinza vazada por uma forma irregular desconhecida de nosso repertório visual. Na realidade, esse artista explora os elementos essenciais da forma, uma proposta artística influenciada pela vida vegetal, como se fosse submetida à lei do acaso.

IMAGEM 10. Túmulo de Pierre Loeb, La Roue (A roda), 1965, granito, escultor Jean Arp. Cemitério. Montparnasse, Paris. Fonte: fr.Wikipedia.org/wiki/Pierreloeb (galeriste), setembro de 2015.

Nessa escultura, as formas são tensas, dado o estranhamento causado pela forma vazada, que aos poucos o observador vai identificando como algo ligado à natureza. São formas autônomas e naturais, vistas frontalmente, e, segundo Arp, “fruto espiritual do homem”, logo, passível de estar sobre o túmulo do amigo Pierre Loeb. Em 1924, Pierre Loeb fundou a Galeria

Pierre e nela expôs artistas da vanguarda europeia, principalmente os surrealistas, sendo, portanto, muito querido por todos os artistas modernos que viviam em Paris.

Quanto ao artista alemão Jean Arp, sabemos que ele desempenhou um papel importante nas mudanças ocorridas na arte moderna, como participante do grupo do dadaísmo. Sua obra artística foi transformando-se à medida que passou a conviver em Paris com os movimentos artísticos subsequentes, como o cubismo e o surrealismo, e é reconhecido como o “criador de formas poéticas abstratas” (WITTKOWER, 2001, p. 278). Provavelmente esse monumento tem a ver com a fase das esculturas independentes de Arp, que consistiu em um conjunto de variações sobre um círculo, dentro do conceito de projetar a ilusão de temporalidade advinda do conceito de mudança orgânica (KRAUSS, 1998).

A pintora, escultora e cineasta francesa Niki de Saint Phalle (1930-2002) também fez questão de homenagear seu assistente e amigo italiano Ricardo Menon (1952-1989), colocando sobre seu túmulo a escultura de um grande gato estilizado (Imagem 11). Ele foi feito de cerâmica, coberto com mosaicos coloridos, com temática floral inspirada nos motivos do Parque Güell, de Gaudí, em Barcelona, e remete também às figuras que havia feito para o Jardim do Tarô na Toscana, entre 1979 e 1993. Nesse cemitério, Niki realizou posteriormente outra obra: uma grande borboleta de asas prateadas e corpo preto para seu amigo Jean-Jacques. Após nossa visita ao local, acreditamos que as esculturas de Niki são as obras modernas mais recentes instaladas no Cemitério Montparnasse.

IMAGEM 11. Túmulo de Richard Menon. O gato, 1990, cerâmica e mosaicos coloridos; escultora Niki de Saint Phalle. Cemitério Montparnasse, Paris. Fonte: HATTE; RIALLAND-ADDACH, 2012.

Niki de Saint Phalle foi uma mulher politicamente engajada, uma militante feminista fervorosa e a única mulher a se integrar ao grupo dos Novos Realistas, a convite do crítico de arte Pierre Restany. Ela deu à sua produção funerária o mesmo tratamento utilizado em suas demais peças. Com um discurso provocativo, ela cria imagens gigantes, alegres, coloridas e propositalmente de teor caricatural. A representação cheia de humor dos personagens faz com que suas esculturas sejam facilmente identificadas e assimiladas pelo público, que se deleita diante delas.

O gato e a borboleta certamente chamam a atenção em um espaço tão neutro como o cemitério, mas eles estão ali representados não só para homenagear os amigos falecidos da

escultora, mas também para nos lembrar de que a vida continua a existir, haja vista a veneração dos franceses pelos animais. Fica, assim, lavrada uma das atitudes da sociedade moderna, a de esconder a dor, minimizar o sofrimento, fingir que as pessoas continuam felizes mesmo sem elaborar devidamente o processo de perda.

Nessa segunda seleção aqui posta, vimos que os escultores fizeram uso da figura estilizada proveniente dos pressupostos da arte moderna das primeiras décadas do século XX. Alguns retomam a feitura de temas religiosos pelo vínculo estabelecido entre o monumento e o cemitério-museu, visto como local sagrado. Outros permanecem com o emprego das formas abstratas, justificadas como formas puras, dotadas de grande grau de espiritualidade, assim como o fizeram os arquitetos citados no presente texto. Por último, alguns escultores preocupam-se em resgatar identidades passadas e valorizar afetos instalados cotidianamente na vida do homem moderno. Todas essas possibilidades artísticas foram criadas por artistas que se propõem a homenagear aqueles que lhes foram muito queridos.

A relevância da inserção da escultura moderna nos cemitérios-museus

No presente artigo procuramos vincular o projeto dos monumentos funerários modernos dos arquitetos e artistas com os seus sentimentos de amor familiar e de amizade para com os falecidos. Demonstramos, assim, o pouco empenho dos modernos por esse espaço institucional, atitude não condizente com seus interesses e postulados artísticos, diríamos até que ignorados por eles, a não ser quando fossem atingidos por um sentimento particularizado.

Merecem serem também aqui lembrados os projetos de dois túmulos de autoria do arquiteto Antônio Garcia Moya (1891-1949), expostos na Semana de 1922, em São Paulo. O primeiro foi o *Busto do Índio Hercúleo* (nanquim, 1916), projeto de túmulo despojado, composto pela síntese de linhas simples, tanto no pedestal como no busto idealizado do retratado. O segundo foi o de um jazigo-capela monumental inspirado no padrão da arquitetura pré-colombiana e da Mesopotâmia (bico de pena, 1922). São projetos condizentes com o programa nacionalista, um dos postulados dessa primeira geração de modernos no Brasil. Todavia, esses projetos passaram despercebidos dentro do universo modernista da época, haja vista que nunca foram concretizados.

Não podemos deixar também de mencionar o quanto o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957) abriu acesso aos demais escultores modernos da França para se posicionarem no cemitério-museu. Ele foi pioneiro ao colocar, no túmulo da anarquista russa

Taniacha Rachevskaia, sua amiga, uma segunda versão da sua obra *Le Baiser* (O Beijo), entre 1909-1910, no Cemitério Montparnasse (Imagem 12). 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.

IMAGEM 12. Tumulo de Taniacha Rachevskaia. O Beijo, 1909 – 1910; pedra de calcário; escultor Constantin Brancusi. Cemitério Montparnasse, Paris. Fonte: www.oquevidomundo.com; seis de novembro de 2015.

Considerarmos que Victor Brecheret teve um papel similar ao de Constantin Brancusi no Brasil, pois, a partir de suas primeiras obras instaladas nos cemitérios da cidade de São Paulo, outros escultores modernos também passaram a realizar esculturas funerárias em seus ateliers, uma das maneiras de prover o sustento imediato. Citamos alguns artistas: Galileu Emendábili (1898-1974), Francisco Leopoldo e Silva (1879-1948), Celso Antônio de Menezes (1896-1984) e Nicola Rollo (1889-1970). Houve uma canalização para esculturas que lembram a síntese formal figurativa advinda do escultor Auguste Rodin (1840-1917) e do grupo *novecento* 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.

Procuramos, assim, nos deter na “ação” das esculturas e dos monumentos funerários dentro do circuito da produção e da apropriação. No cemitério-museu, os monumentos registram, demarcam e produzem histórias. Os estetas procuram destacar e conservar aqueles monumentos classificados como de grande valor artístico e sociocultural e compartilhamos dessa ideia no presente texto. Todavia, em outros estudos, já referendamos que tanto esses monumentos funerários como os túmulos simples – que são a maioria dentro do espaço do cemitério, apesar de “invisíveis” – possuem a mesma função utilitária: guardar o corpo do morto.

REFERÊNCIA BIBLIOGRAFICA

ABBUD, Marísia 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, Phillipe. *História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos nossos dias*. Livraria Francisco Alves Editora S., Rio de Janeiro, 1977.

ALVES, José Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre*. História, contexto e significado. Porto Alegre: Artfolio, 2004.

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. 312 p. 125 il.

_____. Cemitérios brasileiros: paisagens em transformações, entremeadas de referências culturais e artísticas. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014. *Anais do Avesso da paisagem* (artigo no prelo).

_____. *Arte Funerária no Brasil: Contribuições para a historiografia da Arte Brasileira*. In: XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002, Porto Alegre: *Anais*. Porto Alegre: PUCRS, 2002. 1 CD.

CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos Vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2002.

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.

GILI, Mônica (ed.). *La última casa. The last house*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEENHARDT, Jacques. Iberê Camargo, ou a experiência de sísifo. In: FARIAS, Agnaldo; CATTANI, Icleia; LEENHARDT, Jacques (Curadores). *Iberê Camargo*. Século XXI. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

MEHAFFY, Michel W; SALINGAROS, Nikos A. *O fundamentalismo geométrico*. 2002. Disponível em: <www.academia.edu/5074196/GeometricalFundamentalism>>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

PERASSOLO, João. Modernismo acolhedor. A Finlândia celebra a obra de Alvar Aalto. *Folha de S. Paulo*, 4 out. 2015. Ilustríssima, p. 3.

PECCININI, Daisy. *Brecheret*. A linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

RHEIMS, Nathalie. *Le Père- Lachaise*. Jardin des ombres... Neuilly- sur-Seine: Éditions Michel Lafon, 2014.

RIBEIRO, Josefina Eloína. *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana*. 1999. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*. Paris: Éditions Payot, 1975.

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

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Maria Elizia Borges. 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* (Editora C/ Arte, 2002); *Estudos Cemiteriais no Brasil: catálogos de livros, teses, dissertações e artigos (Org.)* (UFG/ FAV/Ciar/ FUNAPE, 2010). Membro das associações: ABCA; ANPAP; AGS/USA; RED IBEROAMERICANA; ABEC; ANPUH; CBHA. Ver: www.artefunerariabrasil.com.br. Contato: maelizia@terra.com.br.