

Aspectos do *Revival* Egípcio e Classicista na Arte Funerária Brasileira

Maria Elizia Borges

CBHA/CNPq / PPGH- UFG

Resumo

Para o momento, escolhi analisar um dos aspectos da produção funerária no Brasil do século XX, que consiste em interpretar o passado segundo os parâmetros do ideário estético da arte egípcia e da antiguidade clássica. Frutos do modismo incorporados pela arquitetura e escultura neoclássica e eclética, eles advêm do século XVIII, quando a sociedade europeia despertou grande interesse pela Arqueologia e pelas ruínas recém-descobertas. Reutilizá-los era uma das maneiras da morte romântica e burguesa colocar a arte funerária num lugar pitoresco, repleto de representações simbólicas distintas, reapropriadas e ressignificadas dentro de circunstâncias culturais desse tempo moderno que pregava novos valores religiosos. O mote de inspiração foi a arquitetura funerária egípcia e a arquitetura civil da antiguidade clássica.

Palavras-chave: Arte funerária. Ecletismo. *Revival* da arte egípcia. Iconografia clássica.

Abstract

I have chosen to analyze one of the aspects of funerary production in Brazil in the twentieth century which consists in interpret the past within the parameters of the aesthetical ideas in the Egyptian art and in classical antiquity as a result of the fad incorporated by the neoclassical and eclectic architecture and sculpture since the eighteenth century when European society aroused great interest for Archeology and newly discovered ruins. Reusing them was one of the ways of romantic and bourgeois death to put funerary art in a picturesque place, filled with different symbolic depictions reapropriated e resignified within the cultural circumstances of that time that preached new religious values. The inspirational motif was the Egyptian funerary architecture and civil architecture in the classical antiquity.

Keywords: Funerary art. Eclecticism. Egyptian art revival. Classical iconography.

A obra *Narciso* (1594-1596), de Michelangelo Caravaggio, foi a fonte que me fez pensar sobre o quanto o homem moderno busca no passado distante a beleza

desejada e idealizada para ajudá-lo a contemplar a melancolia da morte. Narciso teve um enfrentamento com sua própria beleza ao apaixonar-se pela sua imagem refletida na fonte. Esse personagem enigmático despertou desejos de um ideal inalcançável: manter-se eterno e perpetuar-se diante daquela representação que o seduziu e o levou à morte.

A partir do século XVIII diríamos que se buscou uma imagem refletida narcísica, que hoje é considerada como o *revival* do ideário estético da arte egípcia e classicista na arquitetura e na escultura neoclássica e eclética, mais especificamente nos inúmeros monumentos funerários construídos em várias partes da Europa, dos Estados Unidos e da América do Sul, incluindo o Brasil, nos séculos XIX e XX. Busco apresentar uma revisão iconográfica dessa produção, tentando compreender o quanto a sociedade burguesa reproduziu essas pequenas fantasias advindas de seu “inconsciente coletivo”.¹

Reverendo a historiografia a egípcia sabe-se da importância dada à vida pós-morte por aquela civilização, expressa na preocupação em construir monumentos funerários na forma de pirâmide e que pudessem agregar locais de oferendas e baixos-relevos ilustrativos repletos de informações sobre os aspectos do “paraíso agrário” imaginário. Tais posturas contribuíram para a democratização da imortalidade e atingiu as classes populares do país.²

Quanto à morte na Grécia, Aristóteles dizia ser “a mais terrível das coisas terríveis; é o fim, e nada pode ser nem bom nem mal para o morto”,³ o que permite concluir que ela fazia parte da vida dos gregos de forma mais realista. A preocupação maior era com os ritos de passagem, como o repasto fúnebre. O cemitério era considerado o “lugar onde se dorme”, pois o sono era irmão gêmeo da morte. Ali se podia inumar, cremar e enterrar as ossadas dos mortos, demarcadas por estelas simples, pois a arte funerária não era relevante.

Os romanos observavam a morte como uma passagem de um estado para outro, de um modo inevitável, pois era o cumprimento de um ciclo da vida. Dadas à abrangência de seu território e a força do seu poder político, os romanos assimilaram e fundiram vários costumes, crenças e cultos de outros povos para a

¹ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

² CARDOSO, Ciro. A literatura funerária como fonte para a História Agrária do Egito Antigo. *Revista de História*. São Paulo: v. 12, n. 117, p. 99 -119,1984.

³ FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte*. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitectura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 46.

elaboração de seus rituais fúnebres.⁴ Investiram em grandiosos túmulos, em necrópoles afastadas das cidades, em columbariums subterrâneos e em monumentos que cultuavam a memória dos mortos, como os foros, os templos, os obeliscos, as colunas monumentais dos romanos.

A morte burguesa foi reconhecida como um fenômeno inevitável, e, conseqüentemente, havia uma rejeição dos mortos. Para suplantar a impregnação mórbida da dor, os grandes rituais fúnebres eram públicos e repletos de situações dramáticas. O morto era de responsabilidade do Cristianismo, que nessa época valorizava muito a importância das almas do purgatório; da família, que versava o luto com grande esmero; da Maçonaria, que até hoje prega outros procedimentos na ritualização dos seus irmãos falecidos.⁵ As necrópoles suntuosas foram afastadas da cidade e administradas pelos órgãos públicos. Ali se agruparam monumentos de grande riqueza ornamental, provenientes do estilo neoclássico e eclético, que adotaram elementos da arte egípcia, clássica e medieval.⁶

A origem do *revival* egípcio

No antigo lugarejo de Deir el Medineh (Egito), pode-se perceber a instalação da necrópole distante da cidade, próxima das montanhas. Todos os monumentos contêm a representação da pirâmide. Essa forma frequentemente utilizada pela arquitetura funerária egípcia para homenagear soberanos e pessoas comuns tornou-se referência das futuras sociedades ocidentais, que sempre associaram a sua pureza geométrica e sua severidade formal à evolução espiritualista do homem.

O túmulo de Caio Sexto – construído em forma de pirâmide no Cemitério dos Protestantes em Roma, no período de Augusto (12 a.C.) – ratifica a influência da cultura egípcia sobre a romana. Esse local é retratado pelo pintor francês Jacques Sablet⁷ na obra *Elegia Romana*, em 1791. A pirâmide encontra-se coberta por

⁴ FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitetura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 47-49.

⁵ DULLIUS, Fábio; WAGNER, Gustavo Peretti. *A maçonaria na arte funerária do Rio Grande do Sul*. In: BELLOMO, Harry R. (Org.) *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 221-246.

⁶ 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, p. 117-127.

⁷ Jacques Sablet foi contemporâneo de Jacques-Louis David. Em Roma, tornou-se diretor da Academia Francesa. Reconhecido como grande pintor paisagista. Ver: DE PASCALE, Enrico. *Death and Resurrection in art*. Los Angeles: I. J. Paul Getty Museum, 2009. p.90.

vegetação, que representa a sua temporalidade. Sablet então acrescentou, no primeiro plano, dois homens elegantemente vestidos em trajes de luto, em torno de um túmulo similar às tumbas romanas. Eles expressam um momento de meditação silenciosa, uma atitude romântica da época, que tinha verdadeiro fascínio para com a morte. A tempestade que se aproxima e o céu coberto de nuvens contribuem para criar um clima melancólico ao espaço criado para referendar os mortos.

Richard Carrott,⁸ no século XIX, estudou o *revival* egípcio e o subdividiu em três fases. A primeira corresponde ao período do Rococó, quando a arquitetura propiciava um efeito “pitoresco”, a exemplo dos desenhos de Giovanni Battista Piranesi. A segunda, no período do Romantismo, associa a ideia do sublime ao belo, em que os aspectos primitivos e a perfeita simetria dos planos maciços e sólidos da arquitetura egípcia eram atributos desejáveis e agradáveis, conforme consta nos projetos do arquiteto francês Etienne-Louis Boullé. A terceira fase, denominada fase “arqueológica”, advém da influência da expedição de Napoleão ao Egito e foi a que causou maior impacto nas várias formas de arte. Pregava-se a exploração de estilos ecléticos com o propósito de criar uma atmosfera museológica, referenciando o passado e dando a ele um novo impacto estético.

A arte funerária moderna foi então um dos mais fortes meios de popularização da *egyptomania*, associado-a aos conceitos de local sublime, detentor de uma aura de “sabedoria e mistério”, assim como à ideia de eternidade. Como exemplo, o estudo de Alexandre Théodore Brongniart, em 1812, para a entrada do Cemitério Père-Lachaise, em Paris, fundado no governo de Napoleão (1804).

Para Johann Joachim Winckelmann,⁹ a “antiguidade deveria ser imitada e não literalmente copiada” e é com esse pensamento que o escultor italiano Antônio Canova realizou o Monumento Funerário da Arquiduquesa Maria Cristina, da Áustria, entre 1798- 1805 (Igreja Augustinerkirche, Viena). Nele tem-se um alto relevo, em forma de pirâmide na parede, que ostenta no topo o retrato de perfil da falecida, moldurado pelo *ouroboros*, um símbolo egípcio que representa a imortalidade, o rejuvenescimento e a eternidade.

⁸ Richard Carrott, século XIX, apud BROMAN, Elizabeth. Egyptian Revival Funerary art in Green-Wood Cemetery. In: MEYER, Richard E. (Edited). *MARKERS XVIII*. Annual Journal of the Association for Gravestone Studies. Greenfield, Massachusetts, 2001, p.33-34.

⁹ Joachim Winckelmann, 1764, apud SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil*. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 53-84.

Do lado esquerdo da base da pirâmide, vê-se a procissão funerária que segue para a porta do além. O velho e a criança são conduzidos pela Caridade; duas jovens são intercaladas pela Virtude, que leva em suas mãos a urna cinerária. Todos de cabeça baixa, expressando um sentimento de dor ante um ritual tão triste. O vestuário dos personagens é inspirado no traje classicista, e os feixes de guirlandas de flores, símbolo da irracionalidade, ligam as pessoas, que aqui representam as faces da vida humana. Do lado esquerdo, o anjo, “o Gênio”, e o leão assistem a procissão, pois, segundo a tradição romana, cabe ao primeiro acompanhar o indivíduo do nascimento até a morte.

Enfim, uma obra que expressa grande sentimento de dor coletiva diante da morte, todavia, sem nenhuma conotação de cunho religioso. Acreditamos ser uma das primeiras obras funerárias que deu ênfase à vida espiritual da falecida, característica peculiar da morte moderna. A repercussão dessa morte e a valorização do monumento pelo povo austríaco foram reapropriadas no relógio de cômoda, realizado pelo medalhista Leopold Heubeger, em 1810 (Figura 01).

Figura 01- Relógio de cômoda, cerca de 1810. Madeira e cobre. Medalhista Leopold Heubeger, Viena. Fonte: Catálogo do Museu de Cultura Sepulcral, Kassel.

Tal obra é posterior ao estudo similar que o escultor Antônio Canova idealizou para o monumento funerário do artista Tiziano, datado de 1794. Posteriormente, ela foi realizada na Basílica dei Frari, em Veneza, para ser o monumento de Canova, falecido em 1822, como uma homenagem de seus alunos. Luciano Marini aponta esse monumento funerário como uma das obras mais características da arte neoclássica, apesar de considerá-la um pouco fria para o clima geral de uma Basílica.¹⁰

Críticas ao *revival* egípcio

Os cristãos acreditavam na ressurreição da alma e na ideia da vida após a morte conforme a civilização egípcia, mas adequar o seu estilo à arte funerária implicava questionar o não uso de símbolos cristãos, tão harmônicos nos jazigos-capelas neogóticos. Surgiu então uma série de artigos críticos sobre os símbolos

¹⁰ MARINI, Luciano. *La Basilica dei Frari*. Veneza: Edizioni KINA / L.E.G.O., s. d., p.14.

egípcios. Destaco o da revista norte americana *North American Review* XLIII:93 (1836) na qual James Gallier escreve:

A arquitetura egípcia nos lembra da religião do mais degradado e revoltante paganismo que já existiu. Sua arquitetura de gatos embalsamados e crocodilos deificados; sólidos, estupendos e desafiadores do tempo, nos permitimos; mas associados em nossa mente com tudo aquilo que é repugnante e absurdo em superstição.¹¹

Os arquitetos da *egyptomania* justificaram o seu uso pela simplicidade das formas e pelo seu significado de morte, agregado há um longo tempo na história ocidental.

A eterna duração da *egyptomania* e suas variações

O “status” adquirido pela família burguesa ao reproduzir tais obras, reconhecidas como de “afetação” do gosto clássico, e o lucro financeiro de cemitérios e arquitetos ao se apropriarem desse “gosto duvidoso” suplantaram as críticas recebidas. Monumentos neoegípcios receberam soluções compositivas das mais variadas, tais como a *Tumba de Girolamo Legnani*, com uma complexa elaboração de pinturas de afresco, de estuques e de terracota dos ornatas Giuseppe Tadolini e Petronio Ricci (Cemitério La Certosa, 1805, Bologna),¹² e a *Tumba da Família Gorlero*, cujos elementos egípcios – a portada e a estrutura piramidal – agregam ornamentos cristãos, como anjos infantis “barrocos” interligados por guirlandas de flores, alegrando e protegendo os mortos da referida família até ao topo do monumento, e do lado oposto está o grande anjo e a esfinge (E. Sclavi; Cemitério de Staglieno, Genova).

Da primeira fase de ostentação egípcia brasileira, destacamos o jazigo-capela de Alzira Pereira da Rosa, no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre/RS, 1908). Observa-se o formato trapezoidal do jazigo, que amplia a sensação de altura; na entrada da capela, a cornija de coveto é decorada com plantas e sustentada por colunas com capitéis papiroformes, elementos de

¹¹ James Gallier, 1836, apud BROMAN, Elizabeth. Egyptian Revival Funerary art in Green-Wood Cemetery. In: MEYER, Richard E (Edited). *MARKERS XVIII*. Annual Journal of the Association for Gravestone Studies. Greenfield, Massachusetts, 2001, p.31-65.

¹² BERRESFORD, Sandra. *Italian Memorial Sculpture 1820-1940*. A legacy of love. London: Frances Lincoln Limited, 2004, p.40.

renovação cíclica; a porta e a grade seguem o padrão da serralheria *art nouveau* (Figura 02). Já os jazigos-capelas do Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro/RJ) e da Saudade (Campinas/SP) decoram suas cornijas com um dos motivos egípcios mais comumente usados: o globo com asas e *uroeis*. O globo era visto como um símbolo real do Deus Horus; as asas do falcão representavam o céu, o sol e o rei; os *uroeis* são cabeças de cobras erguidas, vistas como seres que repelem o mal e, conseqüentemente, protegem o monumento, daí a sua localização nas cornijas, acima da portada dos jazigos.

Figura 02- Jazigo- capela de Alzira Pereira da Rosa, no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre/RS, 1908). Foto: Beatriz Raucher.

A proliferação da forma piramidal para representar a morada dos mortos ainda ocorre nos cemitérios com extrema simplicidade, numa tentativa de permanência da aura de mistério vinculado à finitude da vida, uma maneira de honrar a memória do falecido e como veículo mais maleável e atemporal facilmente assimilado pela cultura popular brasileira. São exemplos de túmulos piramidais o de porte coletivo da Loja Maçônica (Cemitério do Alecrim, Natal/RN); um caiado (Cemitério Santa Isabel, Mucugê/BA); um revestido de azulejo comercial (Cemitério Santana, Goiânia/GO); um bem diverso, revestido de mármore e ostentado por um busto no seu topo (Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás/GO); e por último um local ecumênico dentro do Cemitério Parque da cidade de Goiânia (GO).

A influência da arquitetura civil clássica na arte cemiterial

Os romanos criaram mais alternativas que os egípcios para o enterramento de seus mortos, conforme visto anteriormente. Mas foi a estrutura construtiva dos templos da cidade de Atenas, que adotaram o uso de colunas dóricas, jônicas e coríntias, os grandes ícones de inspirações do *revival* classicista funerário. Muito antes de proliferar esse tipo de construção no século XVIII, elas foram reportadas pelas civilizações que viviam sob o poder político dos romanos, como nas regiões de Lycia (Grécia) e Petra (Jordânia). São obras funerárias cravadas na encosta das

rochas e que agregam motivos da cultura oriental e ocidental. Para Fedak, provavelmente havia esculturas dentro dos nichos/janelas de Petra.¹³

No século XIX, o arquiteto francês César Daly propunha que todo monumento funerário teria de exprimir três ideias ou sentimentos: “a ideia da morte; a homenagem rendida ao morto; a inovação religiosa a propósito do morto”.¹⁴ Ele propôs uma Teoria da Arquitetura Cemiterial Contemporânea, da qual originaram questões específicas sobre o cemitério, como a salubridade pública e os problemas culturais voltados ao culto familiar ou cívico essencialmente laico, elevando a arte funerária apenas a uma esteticização formal. Para Daly, os artistas tentavam suprir o vazio de sentimentos imitando as formas antigas, já que não buscavam na natureza o próprio objeto arquitetônico nem agregavam a ela o significado religioso.

Essas críticas ao ecletismo não afetou a arquitetura funerária, que se fundamentou em duas das três correntes descritas por Luciano Patetta: a *composição estilística*, que adota a imitação “correta” de formas pertencentes ao passado, como de tendências neogregas; e o *pastiche compositivo*, que recorreu à junção de soluções historicamente inadmissíveis que algumas vezes beira o gosto duvidoso.¹⁵

Trago como exemplos da primeira corrente as fachadas das entradas dos cemitérios de Kensal-Green (Londres, Reino Britânico, 1824); de El Salvador (Rosário, Argentina, 1856); da Santa Casa de Misericórdia (Porto Alegre, Brasil, 1843). Fazer tais entradas significava dar ao local um ar de elegância, com suas colunas e uma excessiva fidelidade a um passado visto como glorioso e poderoso. Dentro do mesmo princípio, fez-se o jazigo-capela do arqueólogo Heinrich Shliermann em 1892 (Cemitério Koimitirio Athinon, Atenas, 1827). No virtuosismo do passado classicista, o arquiteto Ernest Ziller reproduziu o busto do falecido e cenas em baixo-relevo da Guerra de Troia, escavadas pelo referido arqueólogo.¹⁶

Outro exemplo é o túmulo existente no pátio interno do Cemitério San Fernando, na Cidade do México, que reutiliza o modelo externo do Parthenon de Atenas. As colunas dóricas estão entremeadas por grades *art nouveau* decoradas

¹³ FEDAK, Janos. *Monumental tombs of the Hellenistic age*. Canadá: University of Toronto Press, 1990, p.153.

¹⁴ César Daly, 1871, apud FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitetura para a morte*. A questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitetura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, p. 702.

¹⁵ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Edusp/ Nobel, 1987, p. 10-27.

¹⁶ FELICORI, Mauro; ZANOTTI, Annalisa. *Cimiteri D'Europa*. Un patrimonio da conoscene e restaurare. Bologna: Compositori Industrie Gerofiche, 2004, p. 15.

com águias, símbolo da ressurreição e do renascimento para os cristãos e símbolo sagrado para os deuses Zeus (grego) e Júpiter (romano). Já no Cemitério São João Batista (Rio de Janeiro/RJ), elegeu-se a elegância feminina da coluna jônica, enquanto no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia optou-se por reproduzir colunas coríntias (Porto Alegre/RS).

Quanto à corrente do *pastiche compositivo* elucida-se com a entrada do Cemitério da Saudade, em Piracicaba (SP), projetada em 1906 pelo arquiteto Serafino Corso e realizada sobre a gerência do engenheiro Carlos Zanotta. Há ali um excesso de ornamentos que permeiam do classicismo (vasos, ânforas, pedestais) ao cristianismo (cabeças de anjos, cúpulas).

Além da resignificação permanente dos templos clássicos, ainda encontramos nos cemitérios brasileiros outros referenciais, como a construção de obeliscos; de esculturas esculpidas dentro do padrão grego-romano, como as pranteadoras;¹⁷ uma quantidade bem significativa de bustos, hermas e braços memoriais idealizados dentro do padrão de beleza clássica;¹⁸ narrativas condizentes com a ideologia positivista; modelos variados de sarcófagos e de colunas partidas ou assentadas no topo dos monumentos.

Provavelmente os marmoristas e escultores do século XIX tiveram acesso, de forma direta ou indireta, aos desenhos de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), que reproduziu altares e sarcófagos romanos na *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes* (Coleta e paralelo de edifícios de qualquer natureza, antiga e moderna)¹⁹ publicado em 1800, em Paris. Pode-se notar a reutilização de tais ornatos nos túmulos realizados por marmoristas portugueses, instalados no Campo Santo de Salvador (Figura 03).

Figura 03- Jazigo de Bento José D'Almeida (1856). Cemitério do Campo Santo, Salvador/BA. Foto: Maria Elizia Borges.

¹⁷ Ver: BORGES, Maria Elizia. Resignificações da saudade e da desolação: pranteadoras guardiãs perenes dos túmulos. In XXXI COLÓQUIO DO COMITÉ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. [Com/ Com] Tradições na História da Arte. Campinas: Unicamp, 2011, CD, p. 355-368.

¹⁸ Ver: BORGES, Maria Elizia. Retratos memoriais: uma das formas de perpetuar a memória de “homens ilustres” nos cemitérios secularizados no Brasil. XIII ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE VALORACIÓN Y GESTIÓN DE CEMENTERIOS PATRIMONIALES e V JORNADAS NACIONALES DE PATRIMONIO SIMBÓLICO EN CEMENTERIOS. Rosário/ Província de Santa Fé/ Argentina: Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, CD, 2012; BORGES, Maria Elizia; OLIVEIRA, Julliana Rodrigues de. Retratos memoriais: nascimento/morte da linhagem familiar burguesa. *FÊNIX*, Revista de História e Estudos Culturais. v. 9; Ano IX; n. 2. maio/ jun./ jul./ ago. 2012.

¹⁹ Ver: MCDOWELL, Peggy; MEYER, Richard E. *The Revival Styles in American Memorial Art*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1994, p. 63.

Reverendo a egyptomania e a gregomania

Esse momento da história da arte funerária que “amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”,²⁰ por meio do uso abusivo da egyptomania e da gregomania, já passou, mesmo porque os cemitérios secularizados que agregam tais obras estão hoje num processo de saturação, restando apenas o procedimento de conservação de alguns monumentos. Mas a sociedade atual ainda associa esses motivos à morte e os valoriza, haja vista a entrada do Cemitério de Enskede(Woodland, Suécia, 1915-1940), realizada pelos arquitetos Eric Gunnar Asplund e Sigurd Lewsrentz.

Referências bibliográficas:

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Curitiba: Juruá, 2007.

CURL, James Stevens. *Egyptomania*. The Egyptian Revival: a recurring theme in the History of Taste. Canadá: Manchester University Press, 1994. p. 172-186.

_____. *Death and architecture*. Gloucestershire: Seiton publishing United, 2002.

SEMPÉ, María Carlota; FLORES, Olga Beatriz. *El Cementerio De La Plata y su contexto histórico*. La Plata-Ringuelet: el aoutor, 2011.

SEMPÉ, María Carlota; RIZZO, Antonia; DUBARBIER, Virgínia. *Los estilos egípcios y su expresión funerária*. Disponível em: < www.investigación.cementerios.com>. Acesso em: 7 ago. 2013.

Site consultado

WWW.artefunerariabrasil.com.br (Cemitério da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre). Acesso em: 13 ago. 2013.

²⁰ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Edusp/ Nobel, 1987, p. 10-27.

Figura 01



Figura 02



Figura 03

