

XII Encontro Nacional da ANPAP

Cemitério de la Recoleta: “o melancólico prazer de contemplá-lo” (SARMIENTO, 1860)

Maria Elizia Borges¹

Na presente comunicação, identificaremos aspectos do Cemitério de la Recoleta, um cemitério do tipo secularizado, inspirado nos modelos de necrópoles européias, que atingiram sua plenitude no período de 1880 a 1930. Seus testemunhos arquitetônicos e escultóricos preservam uma iconografia erudita, que nos remete à historiografia da arte européia, desde a arte egípcia até a arte moderna, e, ao mesmo tempo, registra a memória institucional dos “cidadãos ilustres” da Argentina. Toda essa tipologia funerária arquitetônica e escultórica expressam ostentação e grandiloquência.

Muitas dessas obras já foram objeto de estudos sistemáticos empreendidos por pesquisadores argentinos, espanhóis e italianos. Maria Del Carmen Magaz, Beatriz Arévalo, Maria Rosa Cicciari, Marcelo Huernos, Rubén Lasso, Carla Wainszok, Beatriz Patti, Sara Poltarak, Virginia Travers, Franco Sborgi, Mario Braun, Omar Lopez Matos e Rodrigo Gutiérrez Vinuales têm dado excelentes contribuições para o estudo da arte funerária no Cemitério de la Recoleta.

Uma leitura iconográfica completa da arte funerária assentada no Cemitério de la Recoleta teria de abranger a diversidade de sua produção, cuja origem pode ser associada a quatro situações distintas: primeira, foram importados túmulos de “estilo” da Europa; segunda, há um número representativo de túmulos construídos por arquitetos e escultores imigrantes; terceira, escultores e arquitetos argentinos também deram sua contribuição à arte funerária recoletense e, quarta, existe uma produção funerária efetuada por artistas-artesãos oriundos de marmorarias, que permanecem até hoje no anonimato. Chamamos a atenção para a presença de peças de mármore de carrara, feitas “em série” e em tamanhos diversificadas, vendidas por lojas importadoras, como a Casa Costa e de peças provenientes de fundições de arte do Val D’Osne, de Paris (VINUALES, 1997, p. 131). Nesta comunicação, faremos algumas reflexões, focalizando somente a produção oriunda das duas primeiras situações. Para isso, selecionamos obras funerárias dos escultores Jules-Félix Coutan (1848-1939), Leonardo Bistolfi (1859-1933), Ettore Ximenez (1855-1925) e Giovanni Battista Villa (1859-1933).

Apresentaremos também alguns monumentos em que foram adotadas maneiras próprias para que valores do realismo burguês ficassem registrados no seu partido arquitetônico: homenagens aos heróis da Guerra do Paraguai; a presença da pranteadora, que chora seus mortos; a onipresença do patriarca e da mulher e a exuberância dos adornos. Estas são todas imagens que ajudam a cultuar a memória do morto como ser social e como indivíduo. O Cemitério

¹ - É professora Adjunta de História da Arte e Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Pesquisadora do CNPq. Tem artigos publicados no país e no exterior sobre arte funerária no Brasil. Publicou os livros: *A pintura na “Capital do Café”: sua história e evolução no período da Primeira República* (Franca: UNESP, 1999) e *Arte Funerária no Brasil (1890-1930): ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto* (Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002). Integra o grupo de pesquisa Processo e Sistemas Visuais, FAV/UFG, Comitê Brasileiro de História da Arte, a Associação Brasileira de Críticos de Arte e a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. É membership da Association for Gravestone Studies.

de la Recoleta é o lugar do luto institucionalizado, que guarda analogia com a cidade de Buenos Aires. Coube aos seus construtores realizar ali obras dotadas de signos próprios, que reproduzem fielmente os valores morais, religiosos e econômicos da sociedade burguesa da época.

O Cemitério de la Recoleta

O século XIX ficou marcado pela construção de cemitérios secularizados nos grandes centros urbanos da Europa e da América Latina. Uma das causas disso foi a existência de epidemias, como a da cólera e a da febre amarela, que provocaram altos índices de mortalidade. São exemplos desta iniciativa na América Latina: na cidade do Rio de Janeiro, os cemitérios da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, instalado em 1849 e São João Batista, construído em 1852; em São Paulo, a inauguração do Cemitério da Consolação, em 1858; em Montevidéu, a construção do Cemitério de Buceo, em 1872; em Havana, a edificação do Cemitério de Colón, em 1872, e em Buenos Aires, a fundação do Cemitério de la Recoleta, em 1822, e do Cemitério de Chacarita, em 1871. Cabe ainda mencionar a importância do Cemitério da Cruz, fundado em 1831, na cidade de Corrientes, na Argentina, que se tornou insuficiente para receber os mortos da Guerra do Paraguai, em 1866 (SBORGI, 2000, p. 226). Todas essas necrópoles podem ser consideradas “museus a céu aberto”, em que jazigos-capelas, túmulos monumentais e esculturas convertem-se em definidores do *status* social, dos defuntos e de seus descendentes.

Em Buenos Aires, Torcuato de Alvear, Primeiro Intendente da capital da nação, autorizou a criação do Cemitério General Del Norte (Decreto nº 612, de 1º de julho de 1822) confiscando o terreno localizado ao lado do Convento e da Igreja Del Pilar, construída em 1732, que pertencia aos frades recoletos. A inauguração ocorreu em 17 de novembro de 1822, com ato inaugural e o traslado de restos mortais de pessoas enterradas em igrejas e conventos da cidade. Somente em 5 de março de 1949 foi oficializado o nome de Cemitério de la Recoleta, denominação já usada de modo corrente pelos portenhos (MAGAZ; ARÉVALO, 1991, p. 471).

O projeto da planta do cemitério foi realizado no Departamento de Engenharia do governo, sob a responsabilidade dos arquitetos franceses Próspero Catelin e Pedro Benoit. Na planta de origem, sua entrada tem a forma de um quadrilátero cruzado pela cruz latina – símbolo do crucifixo - e por um X, uma das letras gregas utilizadas no monograma de Cristo (BRAUN, s.d.). No cruzamento desses elementos está assentada uma escultura impressionista do Cristo Redentor, obra do argentino Pedro Zonza Briano. Esses dados confirmam a influência dos preceitos da religião Católica Apostólica Romana já no projeto original do cemitério.

Os jazigos-capelas são maioria e estão dispostos de forma alinhados, geminados frente a frente, em ruas estreitas, o que dificulta visualizar a monumentalidade de cada construção. Diante de uma vista aérea do cemitério, temos a impressão de estar olhando para uma “cidade neobizantina e neogótica”, tal é o número e a variação de cúpulas e torres pontiagudas sobre os tetos dos jazigos-capelas.

A partir da segunda metade do século XIX, em decorrência da imigração, registrou-se um crescimento demográfico da cidade de Buenos Aires, que exigiu uma série de reformas urbanas

com o objetivo de adaptar a infra-estrutura da Capital da Nação às novas necessidades. Disso resultou um processo de modernização, do qual é exemplo a inauguração, em 1870, da avenida que dá acesso ao Cemitério de la Recoleta. Em decorrência dessas intervenções, verificou-se uma valorização do bairro, considerada até hoje um reduto da elite portenha. A seguir, em 1880, o cemitério recebeu sua primeira remodelação: ampliou-se o seu perímetro; o solo foi terraplenado; os terrenos novos seguiram o modelo de planta com planos delineados por ruas paralelas, a capela sofreu remodelações realizadas pelo engenheiro e arquiteto Juan Antonio Buschiazzo, que projetou o atual peristilo e o muro perimetral. Iniciou-se, assim o período áureo do cemitério (TRAVERS, 2001. p. 14). Hoje, ele ocupa uma área de 5,5 hectares, em que se abrigam 4.691 jazigos-capelas, 12 panteões, 785 nichos de ataúde e 48 nichos (MAGAZ; ARÉVALO, 1993, p. 473).

Desde a sua criação, o Cemitério de la Recoleta reflete uma sociedade fortemente hierarquizada, que registra a memória institucional dos “cidadãos ilustres” da República argentina do fim do século XIX e início do século XX, constituída por famílias burguesas, heróis de guerra, militares, estadistas civis, cientistas, filósofos e artistas. No transcurso de sua história, em vários momentos, atos oficiais confirmaram sua função. Por exemplo, pelo Decreto nº 2.039, de 1946, a Comissão Nacional de Museus, Monumentos e Lugares Históricos, fundada em 1940, foi designada para selecionar túmulos considerados “monumentos históricos da Nação”. Por sua vez, o governo reservou também alguns espaços a pessoas que se distinguiram por seus méritos na prestação de serviço público.

Atualmente, esta necrópole, cristalizada pelo tempo, presta serviços funerários em casos excepcionais. Todavia, pelo relevante valor artístico de seus monumentos, por sua localização e pelo fato de lá estar sepultada Maria Eva Duarte de Perón (Evita), tornou-se um dos pontos turísticos mais significativos da América Latina, tal como ocorre com os cemitérios de Staglieno, em Gênova, e Père-Lachaise, em Paris.

Testemunhos arquitetônicos e escultóricos

Para tornar mais didática a leitura iconográfica da arte funerária do Cemitério de la Recoleta, retomaremos duas das quatro situações em que ela foi produzida. Para apresentação da primeira situação – a importação de túmulos de “estilo” da Europa – selecionamos três obras do escultor francês Jules-Félix Coutan.

JULES-FÉLIX COUTAN

▪ *Jazig-capela de José Camilo Paz, José Jacobo Gainza Paz e Alberto Gainza Paz (1899-1977), mármore, granito preto, 1904.* Essa família fundou o diário *La Prensa*, em 1869. A construção, de granito polido preto, tem o despojamento adotado pelo estilo *art déco*, ao utilizar reentrâncias curvas e inclinadas no coroamento do jazigo. Mas o destaque está na discrepância entre o monumento e o grupo escultórico. O *Vers l'infiniti* está assentado no topo do jazigo, e é composto por uma mulher saindo do caixão, conduzida ao infinito por um anjo, e de outra mulher

desolada que se debruça sobre a porta da capela. Segundo Antoinette le Normand-Romain (1995), falando a propósito de monumento semelhante, o escultor inspirou-se na arte barroca para demonstrar o drama da separação irreparável diante da morte. Essa obra foi encomendada pela esposa de Jacobo Paz e exposta no Salon de 1904, em Paris. Provavelmente, os anjos que protegem a entrada do jazigo e que saúdam o bloco superior são provenientes de uma produção serial realizada por marmoristas.

- *Túmulo do Tenente-Coronel Luis Maria Campos (1838-1907), granito preto e mármore.* Participou da Guerra do Paraguai, foi Ministro da Defesa, da Guerra e criou a Escola Superior de Guerra, em 1899. A cabeceira do túmulo tem a mesma estrutura da obra anteriormente analisada. O grupo escultórico alegórico é composto pelo tenente, de corpo inteiro, rodeado de mulheres que simbolizam o pranto e a liberdade, e objetos nobiliárquicos, como o brasão de tenente, bandeiras e canhão. Todos estão protegidos por um grande anjo. Perpetua-se, assim, o *status quo* do militar que serviu à pátria.

- *Túmulo de Nicolas (1836-1885) e Marco Avellaneda (1835-1911), mármore, 1910.* O primeiro foi Presidente da Nação (1874) e professor da Universidade de Buenos Aires e o segundo ocupou uma cadeira no Senado. A cabeceira do túmulo, com características *art déco*, é composto por uma meia-urna, encostada em um pedestal, que contém volumes diferenciados, dos quais sobressai uma cruz, e, no cruzamento desta, está o busto do morto, esculpido por Jules-Félix Coutan. A mulher desolada foi esculpida pelo escultor espanhol José Cardona (1878-1923).

Diante das obras do escultor Jules-Félix Coutan, pode-se notar seu percurso simbolista, que demonstra um genérico “neomichelangelismo” (BOSSAGLIA 1979, p. 212) ao adotar fórmulas monumentais de fortes recursos plásticos.

O Cemitério de la Recoleta contém um número bastante representativo de túmulos construídos por arquitetos e escultores provenientes da Itália, da Espanha, da França, da Irlanda, com níveis desiguais de competência, que emigraram para o país, a partir de 1881, ou que enviaram suas obras para ornamentar os sepulcros ou que vieram apenas prestar serviço por um curto período de tempo em toda a América do Sul.

Dada a grande influência italiana na produção artística da Argentina nos séculos XIX e XX, conforme consta no livro *Itália en el horizonte de las artes plásticas* (WECHSLER, 2000), optamos por analisar nesta comunicação obras de três escultores italianos.

LEONARDO BISTOLFI

- *Jazigo-capela de Atilio Massone (1863-1920), mármore, 1920.* Esse italiano tornou-se um comerciante bem-sucedido em Buenos Aires, além de fundar a Sociedade Microbiológica. Durante suas exéquias, recebeu homenagens especiais da comunidade italiana. A obra de Bistolfi, em alto-relevo, representa uma narrativa voltada ao esforço do povo italiano em busca do progresso em uma terra prometida (MATO, 2001, p. 299). O escultor prima por retratar uma cena que mostra a intimidade da desolação compartilhados por homens nus e trajados; mulheres vestidas com panejamentos greco-romanos, protegendo crianças de várias idades. Esse mesmo pesar coletivo diante da morte de um ente querido está expresso em outras obras do escultor, como, por

exemplo, o *Monumento do Senador Orsini*, encomendado em 1899 e instalado no Cemitério Staglieno, em Gênova, em 1907.

▪ *Jazigo-capela de Gath (1852-1936) & Chaves (1854-1932), bronze, 1936*. Aqui jazem dois sócios vinculados à atividade comercial. Destacam-se, nesta obra, os baixos-relevos que expressam *As lágrimas, A Oração, A Ressurreição e o Infinito* (MATO, 2001, p. 202). Persiste a noção de intimidade, de aconchego e de monumentalidade; todavia, as pessoas estão agrupadas dentro de uma espacialidade maior. As figuras mais etéreas contribuem para uma composição espiritualista. Diríamos que o escultor cria um ambiente antinaturalista, condizente com o estilo *liberty*. Tais características são vistas também na *Tumba Toscanini*, datada de 1909-1911, no Cemitério Monumentale de Milão (VINUALES, 2003).

As obras de Bistolfi, instaladas no Cemitério de la Recoleta, correspondem à última fase do escultor, considerada por Barilli (1979, p. 238) o período em que se questionou o senso crítico sobre a historiografia do estilo *liberty*, do qual ele se tornou o grande representante na Itália.

ETTORE XIMENEZ

▪ *Túmulo Dr. Francisco Javier Muñiz (1795-1871), bronze, por volta de 1900*. Esse médico destacou-se como militar na Guerra do Paraguai, e depois como paleontólogo, como político e como presidente da Faculdade de Medicina. Atentemos para a estrutura do túmulo, que adota uma base maior, com plataformas sobrepostas e escalonadas de forma cúbica, encerrando com o busto do falecido no topo. Toda a alegoria está calcada na estética simbolista-modernista (VINUALES, 1997, p. 103) a qual sintetiza a grandeza histórica desse cidadão. Vê-se: uma mulher altiva, dotada de atributos que representam a importância da medicina; baixos-relevos que possibilitam a leitura narrativa da participação do Dr. Francisco na guerra, no ensino e na ação da cura. O escultor adotou composição plástica similar na realização do *Monumento ao Trabalho*, instalado no Parque D. Pedro II, em São Paulo, em 1922. Os altos-relevos são um elo de ligação entre as plataformas nos dois monumentos. Todavia, nesse último, dentro do contexto histórico da narrativa do monumento público que constituem – homenagear o Primeiro Centenário da Independência do Brasil – as pessoas encontram-se numa postura mais teatral, possibilidade criada por se tratar de alto-relevo.

Os dois monumentos respondem a motivações distintas: o primeiro é para homenagear um morto no cemitério, local dotado de feições culturais próprias; o segundo é para homenagear um fato histórico no espaço urbano, local propício para expressar símbolos emblemáticos, condizentes com a ideologia política dos governantes. Em ambos existe uma sobrecarga de ornamentação vinculada a um ideário neoclássico, que servia de modelo e de orientação para a formação do gosto estético da população. Eles também não deixam de ter sua função pedagógica e propagandista, pois atuam, de modo oficial, na construção da identidade nacional de cada país.

GIOVANNI BATTISTA VILLA

▪ *Jazigo-capela do Dr. Ortiz Basualdo Dorrego (1849-?)*, mármore, 1928. Dedicou-se a administrar as terras da família, além de ter sido presidente do Patronato da Infância e membro da

Irmandade do Santíssimo Sacramento. Um lado da capela contém uma cena inspirada na parábola evangélica da Virgem e da Prudência. A virgem está representada por uma mulher que alimenta o fogo da vida. Junto ao candelabro, vê-se o vaso de óleo santo, simbolizando a glória e a paz. Trata-se de uma réplica da obra que o escultor fizera anteriormente para o *Monumento Montanaro*, no Cemitério Staglieno, em Gênova. A posição geográfica da capela neogótica, dentro do Cemitério de la Recoleta, valorizou a cena escultórica de maneira mais satisfatória do que no caso da obra original, que está embutida em uma das galerias do cemitério italiano.

Na arte funerária, a utilização da réplica era uma prática corrente entre escultores e marmoristas e tal fato não diminuía a importância do monumento, pelo contrário era motivo de orgulho para as famílias e para os artistas-artesãos, por causa da propagação dos “melhores” modelos.

Estamos diante de exemplos concretos da influência da arte realista burguesa italiana sobre a formação da cultura artística argentina nos séculos XIX e XX. Essa influência verificou-se também nos demais países da América do Sul. Sabe-se que muitos outros escultores italianos circulavam na região, prestando serviços ou concorrendo a editais para a execução de monumento público e funerário. Citamos os escultores Giulio Monteverde, Federico Fabiani e Luigi Brizzolara, que merecem um estudo à parte (SBORGI, 1997, 2000; VINUALES, 1997).

Em outro momento, caberia investigar, também, de modo sistemático, as obras dos escultores e arquitetos argentinos Correa Morales, Arturo Dresco, Zonza Briano, Luis Perlotti, José Fioravante e Lola Mora, que deixaram suas marcas no Cemitério de la Recoleta.

Representação da morte burguesa.

Michel Vovelle afirma que a concepção burguesa da morte passou por várias etapas na Europa. A primeira delas abarca o período de 1770 a 1820, denominada *fase constitutiva*, época em que a morte burguesa está-se estruturando como sistema e seus traços estão-se ordenando. Já a etapa de 1900 a 1914, é fruto da crise profunda dos valores burgueses que tomou conta do ocidente desde o fim do século XIX. Este momento histórico coincide com o período áureo dos cemitérios secularizados na América Latina. A morte aparece como “reflexo de uma sociedade, porém como um reflexo ambíguo” (VOVELLE, 1987, p. 148). Acontecimentos históricos anteriores contribuíram para as grandes mudanças por que passou a morte burguesa (BORGES, 2002, p. 122). A Revolução Francesa, por exemplo, firmara na França, uma nova moral, baseada na sublimação pelo heroísmo e pela vitória sobre a morte, e na Argentina pode-se dizer que ocorreu algo semelhante com a Guerra do Paraguai.

No Cemitério de la Recoleta, deparamos com muitos monumentos em que tenentes, generais, coronéis concentram um corpo representativo de imagens: bustos de homens fardados, com barba e bigode, atitude altiva de oficial; cenas de guerra na qual o militar se sobressai por suas ações de bom líder e defensor da pátria; símbolos nobiliárquicos que diferenciam as hierarquias de poder dentro da linhagem militar – todos elaborados conforme o ideário

neoclássico. Essas imagens permitem reconhecer o altruísmo desses homens viris, considerados heróis da nação argentina.

O homem burguês tinha uma atitude de inconformismo em relação à morte. Pregava-se o triunfo da vida sobre a morte. Essa rejeição era expressa com muitas lágrimas, súplicas, gesticulações e pêsames. Assim, não é por acaso que este cemitério reúne uma grande variedade de pranteadoras – mulheres que interpretam em pranto o lamento e a dor da perda do ente querido, figurando em posição inclinada ou ajoelhada sobre o túmulo. O panejamento revoltado é um elemento formal que muito contribui para expressar a dramatização da desolação e, em algumas esculturas, salienta a sensualidade das mulheres, apesar do sofrimento eminente que simbolizam.

O sentimento religioso era, em geral, relegado na vida burguesa cotidiana. Entretanto, em face da morte, ele aflorava e, em geral, era concretizado por meio da arte funerária. A simbologia religiosa surge, então, na arte funerária, como o recurso para provar o grau da fé advinda da formação cristã. É o caso, por exemplo, dos *anjós*, que geralmente exibem caracteres físicos pagãos e expressam no rosto um profundo sentimento religioso cristão, e em sua maioria, são compostos de acordo com o ideário da estatuária neoclássica.

Os modelos iconográficos de anjos na arte funerária são protótipos variados, reproduzidos inúmeras vezes por escultores e marmoristas em vários cemitérios da Europa e da América. Cabe ao historiador da arte avaliar a qualidade dessa estatuária, que é, por sua vez, também tão diversa. Com um olhar atento, podemos reconhecer os anjos dos escultores Giulio Monteverde, Federico Fabiani e também de marmoristas anônimos, no Cemitério de la Recoleta.

Aos poucos, a atitude do homem diante da morte torna-se eminentemente um discurso de abrangência mais social. A simbologia profana vai-se sobrepondo à cristã, pois ela se presta a reforçar os valores do cidadão civil, um homem tido como bem-sucedido na vida profissional, bom, generoso, que necessita ocupar um lugar de destaque na sociedade vigente. Essa descristianização, que ocorre com o abandono das crenças religiosas, estendeu-se por boa parte do século XX.

Nesse contexto, a morte passou a ser mais um elo no processo de coesão familiar. Trata-se, pois, de um momento muito importante, em que a família participa da morte numa relação fundada no sentimento, na afeição. A dor da perda do ente querido passou a ser extravasada literalmente, o que reforça uma intimidade maior entre o morto e sua família.

O cemitério torna-se um local propício para cultivar a memória do morto como ser social – pertencente a uma família, a uma determinada classe – e como indivíduo – portador do direito de ser eternizado, sair do anonimato, adquirir propriedade perpétua. É exemplo disso a presença maciça da representação do homem e da mulher. O primeiro, destaca-se nos medalhões, no trabalho que o enobreceu, nas placas de bronze, de corpo inteiro em trajes da época e em forma de bustos assentados no topo do monumento. Todas essas imagens estão imbuídas de uma atitude mais convencional, mesmo empregando formas estéticas provenientes do ideário neoclássico. Fica expressa a reserva de poder que é dada ao homem, o patriarca da família argentina.

No Cemitério de la Recoleta, chama a atenção a grande quantidade de mulheres ali representadas em forma de medalhões e bustos, nos papéis de mãe e educadora, além das funções alegóricas e simbólicas. Essa mulher argentina foi reproduzida muitas vezes, com fidelidade de traços, em atitudes de naturalidade, diríamos até de modo familiar. Enfim, estamos diante de uma representação idealizada da morte de uma mulher ativa e sensível.

Por fim, atentemos para os adornos, vistos como elementos decorativos, mas que exercem grande importância na estrutura construtiva do monumento funerário. Eles contribuem para reforçar a melancólica beleza dos túmulos, sentimento advindo do Romantismo. Também reforçam a epopéia do otimismo burguês – a autocelebração do morto, conseqüentemente o anseio dos familiares de monumentalizá-lo perante a comunidade (BORGES, 2002, p. 200).

O Cemitério de la Recoleta possui um repertório variadíssimo de adornos: piras, vasos, coroas, ânforas, que delineiam um verdadeiro sistema iconográfico de cunho religioso facilmente assimilado pelo público leigo.

Considerações finais

Os arquitetos e escultores construíram uma visualidade própria do Cemitério de la Recoleta, agregando “monumentos intencionais” que tem o poder de perpetuar a memória do morto e da sociedade. Alguns desses monumentos são dotados de propriedades formais, que merecem ser estudadas por historiadores da arte. Muitos, entretanto, mostram ausência de novidades estilísticas. O Cemitério de la Recoleta sobressai, no contexto da América Latina pela distribuição hegemônica e homogênea dos seus jazigos-capelas e pela localização estratégica dos seus melhores monumentos, cheios de vitalidade e de exuberância. Esse tipo de produto artístico trouxe para os jazigos “as alegrias da existência” (DEBREY, 1993, p. 31).

Em um cemitério, por associação, lembramos nossos próprios mortos; logo, ele contribui para o processo de socialização. Além disso, como guardião da memória de uma comunidade, ele contribui para educação formal. Pela historiografia ocidental, nos damos conta de que “as sepulturas dos grandes homens foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores” (DEBREY, 1993, p. 22). O túmulo é, então, na origem e por função, mediador entre os vivos e os mortos.

O Cemitério de la Recoleta é um “patrimônio histórico e artístico” e, como tal, exerce a função de representar simbolicamente a “identidade” e a “memória” da burguesia argentina. Essa memória está sempre sendo reconstruída, a cada vez que visitamos o local que agrupa duas instancias da memória: a pessoal e a coletiva. E ambas são construções sociais que contribuem para identificarmos a cultura de ontem e de hoje. Procuramos, com esta comunicação, responder um pouco sobre a função e o significado artístico desses bens culturais na vida da população portenha.

Referências

- BARILLI, Renato. Leonardo Bistolfi o Medardo Rosso? Um'alternativa por la scultura italiana difine ottocento. In: Janson, H. W. (coord.). *La Scultura nel XIX secole*. 24^o CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE, 24 1979, Bologna. **Trabalhos apresentados...** Bologna: Editrice Clueb, 1979. p. 231-240.
- 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.
- BOSSAGLIA, Rossana. Scultura Cimiteriale a Milano tra Scapigliatura e Simbolismo. In: Janson, H. W. (Coord.). *La Scultura nel XIX secole*. CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE, 24, 1979, Bologna. **Trabalhos apresentados...** Bologna: Editrice Clueb, 1979. p. 209-214.
- BRAUN, Mario. *Recoleta, arte y símbolos*. Buenos Aires: Estudio Siena, sd.
- CAMPOSANTO DI GENOVA – 50 Vedute (Genova) *Catálogo*. Gênova, s.d.
- CICCIARI, María Rosa et alii. La muerte en el imaginario social de Buenos Aires. In: BARBERÁN, F. J. R. (Coord.) *Una arquitectura para la muerte.. ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE LOS CEMENTERIOS CONTEMPORANEOS*, 1. Sevilha,: Consejería de Obras Publicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura Y Vivendas, 1991 p.: 343-353.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- MAGAZ, María del Carmen; ARÉVALO, Beatriz. Arquitectura funeraria de Buenos Aires: La Recoleta. República Argentina. In: BARBERÁN, F. J. R. (Coord.) *Una arquitectura para la muerte. ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE LOS CEMENTERIOS CONTEMPORANEOS*, 1. Sevilha,: Consejería de Obras Publicas y Transportes - Dirección General de Arquitectura y Vivendas, 1991. 471-479.
- _____. "Arquitectura funerária de Buenos Aires: La Recoleta". *Revista SUMMA*, nº 273, maio de 1990.
- MATO, Omar López. *Ciudad de angeles: historia del Cementerio de la Recoleta*. Buenos Aires: Gráfica Integral, 2001.
- NORMAND-ROMAIN, Antoinette Le *Mémoire de marbre: la sculpture funéraire en France 1804-1914*. Paris: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1995.
- PATTI, Beatriz; POLTARAK, Sara. Consolidación de los cementérios de la ciudad de Buenos Aires. In: BARBERÁN, F. J. R. (Coord.) *Una arquitectura para la muerte..I ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE LOS CEMENTERIOS CONTEMPORANEOS*. Sevilha: Consejería de Obras Publicas y Transportes - Dirección General de Arquitectura y Vivendas, 1991. p. 497-501.
- SBORGI, Franco. *Staglieno e la escultura funeraria ligure tra ottocento e novecento*. Torino: Artema, 1997.
- _____. Difusión de la escultura italiana em iberoamérica. In: GUTIÉRREZ, Ramón; VIÑUALES, Rodrigo Gutierrez. *História del arte iberoamericano*. Barcelona: Lunweg, 2000.
- TRAVERS, Virginia. *Luces e sombras de la Recoleta*. Buenos Aires: Gráfica Pinter, 2001.
- VOVELLE, M. *Histoires figurales*, Paris: Usher, 1981.
- _____. *La mort et l'occident de 1300 à nos jours, à paraitre fin 1982*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *Ideologías e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- VINUALES, Rodrigo Gutiérrez. Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940). In: GUTIÉRREZ, Ramón (Coord.). *Pintura, escultura e fotografia en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. p. 89-151.
- WECHSLER, Diana Beatriz (Coord) *Itália en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000.