

## RETRATOS MEMORIAIS: UMA DAS FORMAS DE PERPETUAR A MEMORIA DE “HOMENS ILUSTRES” NOS CEMITERIOS SECULARIZADOS NO BRASIL.

*Maria Elizia Borges*  
*RED/ABEC. UFG/ PPGH-Brasil*  
*maelizia@terra.com.br*

Pelos estudos já levantados por nós, consideramos que os cemitérios secularizados do fim do século XIX e início do século XX instalados nos grandes centros urbanos do país adotaram uma tipologia de arquitetura funerária que expressa o gosto e as pequenas fantasias da sociedade burguesa da época. Encontram-se neles os tipos arquitetônicos da cidade ideal: como mausoléus suntuosos, similares a palácios civis e monumentos comemorativos públicos de grande porte; jazigos- capelas que são miniaturas de igrejas; túmulos que se apropriam de elementos formais provenientes da antiguidade clássica, do neoclássico, do ecletismo, da *art. nouveau*, da *art. déco* e do modernismo.

Toda essa efervescência narcisista levou a nova classe social brasileira a querer registrar suas particularidades nos seus monumentos funerários, local propício para perenizar o individualismo do homem, revalorizado após sua morte. A estatuária acrescentada a essas construções reforça o gosto estético e os valores ideológicos da família burguesa<sup>1</sup>. Um de seus desejos estava em perpetuar a imagem idealizada do burguês, e não a pessoa em sua inteireza.

Buscamos no presente texto fazer uma análise dos tipos de retratos memoriais de pessoas falecidas instalados de diversos modos nos monumentos funerários dos principais cemitérios brasileiros. Houve neles uma proliferação de efígies, retratos de três dimensões do morto que abrangem somente a cabeça e uma parte do corpo e podem ser esculpidas em baixo, meio e alto-relevo. Muitos políticos, estadistas e artistas foram contemplados com bustos, retratos que compreendem a cabeça, o pescoço, os ombros, o princípio dos braços e a parte do tronco. Há também algumas hermas, que são bustos nos quais as costas, o peito e os ombros são cortados em planos verticais e/ou diagonais<sup>2</sup>. Existem no Brasil poucos retratos escultóricos de corpo inteiro em pé, jacente ou sentado, algumas vezes acompanhado dos enlutados que

---

<sup>1</sup> 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.130-131.

<sup>2</sup> ALVES, José Francisco. *A Escultura Pública de Porto Alegre: história, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004. p. 244.

também desejavam ser retratados. Eles eram vistos como obras exclusivas, diferenciadas das efígies e dos bustos devido ao processo moroso de sua feitura e ao valor simbólico agregado ao custo da obra.

O termo *retrato memorial* foi cunhado inicialmente por Ron Horne, um norte-americano que fez uma pesquisa com os fabricantes de retratos de porcelana nos Estados Unidos, no fim do século XIX<sup>3</sup>. Escolhemos adotar essa terminologia para designar todos os retratos instalados em túmulos, pelo fato de ela ser mais adaptável à contemporaneidade e por fortalecer a ideia do retratismo como objeto de memória, independentemente do seu suporte material. Nesta comunicação escolheremos destacar os retratos memoriais tidos como estatuários.

## UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

A questão da presença do retrato nos cemitérios brasileiros norteia esta pesquisa há algum tempo. Atualmente, consta do nosso banco de dados um acervo fotográfico com cerca de 230 imagens de efígies, bustos, hermas e retratos de corpo inteiro de pessoas falecidas, que podemos considerar como uma amostragem bem representativa do gênero. No texto *A fotografia em túmulos brasileiros: ornamento e memória*<sup>4</sup>, de nossa autoria, priorizamos vários aspectos da proliferação da imagem fotográfica em túmulos, na forma de retratos memoriais de porcelana. As fotografias, mesmo deslocadas para o cemitério e dotadas de outra técnica de feitura, não perdem a sua aura de registro comemorativo, pois foram e são balizas de um acontecimento significativo para a família que não quer esquecer as marcas desse tempo vivido.

No IV Encontro da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (Salvador, 2011) apresentamos o texto *A estatuária funerária no Brasil: a representação iconográfica do retratismo burguês*, tornando público o resultado do levantamento realizado no banco de dados citado acima. Percebemos que, no compito geral das imagens, existe uma espécie de padrão na maneira de apresentar os retratados. Registram-se mais homens, que aparentemente são chefes de família, bem-sucedidos e que usam trajes condizentes com a classe social a que pertencem. Foram retratados com expressão forte, de forma idealizada segundo o padrão de

---

<sup>3</sup> HORNE, Ronald Willian (coord.); MONTANARELLI, Lisa. *Forgotten Faces: a window into our immigrant past*. San Francisco: Blak and White Edition, 2000.

<sup>4</sup> Boletim 04, Grupo de estudos arte & fotografia, DAP-ECA-USP, 2011 ( no prelo).

beleza neoclássica advindo da influência greco-romana. Em poucos se podem notar traços realistas, isto é, uma semelhança bem próxima com as feições do retratado.

Para a *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*<sup>5</sup> encaminhamos no dossiê Histórias Visuais: experiências de pesquisa entre história e arte, o artigo *Retratos memoriais: nascimento da linhagem familiar burguesa*, no qual é destacada a análise de bustos e fotografias que representam o casal no monumento funerário. Trata-se de um aspecto simbólico da família burguesa, que, diante do uso dessas imagens, evidencia a necessidade de perpetuar a memória da união conjugal, os valores atrelados a um tipo de identidade de vida voltado para homogenia e a relação heterossexual do casamento.

No 54º Congresso Internacional de Americanistas (ICA), realizado em Viena, Áustria, em 2012, apresentamos o artigo *Busto Memorial: retrato idealizado convertido em “brasão burguês” póstumo* no GT Imágenes de la muerte: la muerte y el morir en el mundo iberoamericano. Neste, a prioridade foi à reflexão sobre a herma do abolicionista, político e diplomata Joaquim Nabuco (1849-1910), que está instalada em seu jazigo-capela no Cemitério Bom Jesus da Redenção de Santo Amaro das Salinas, na cidade de Recife (PE).

## UMA DAS FORMAS DE PERPETUAR A MEMÓRIA DOS FALECIDOS

Por que se investiu tanto no emprego do retrato do falecido nos túmulos? Para Luiz Marques<sup>6</sup>, o retrato, ao tornar-se público, carrega consigo a “aura da pessoa”. Logo, pensava-se que nada era mais justo do que homenagear com seus retratos tanto estadistas – por exemplo, o positivista José Gomes Pinheiro Machado, que é retratado em posição jacente, obra do escultor Rodolfo Pinto e Couto (Cemitério da Santa Casa, Porto Alegre, 1923) – quanto artistas, como o “pintor caipira” José Ferraz de Almeida Junior, busto realizado pelo escultor Borges de Araújo (Cemitério da Saudade, Piracicaba, SP, 1899). Enfim, são pessoas merecedoras de tais honrarias por parte do Estado e de instituições civis que custearam seus monumentos funerários.

Segundo Raphael Fonseca<sup>7</sup>, o retrato é uma imagem construída que se faz reconhecida, pois não tem como substituir o retratado; logo, o retrato sempre será um monumento que evoca o passado e perpetua a recordação. Uma vez colocado em público, no monumento

---

<sup>5</sup> Ver: WWW.revistafenix.pro.br

<sup>6</sup> MARQUES, Luiz. *A fábrica do antigo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

<sup>7</sup> FONSECA, Raphael. Retrato. In: CAMPOS, Marcelo et al. (org.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

funerário, ele torna-se objeto de memória e tem a função de instigar os sentimentos da terceira geração familiar e de revelar o estranhamento da história sobre o papel cívico que porventura a pessoa tivera em vida.

Para Annateresa Fabris<sup>8</sup>, o retratista tem a função de fazer uma “semelhança melhorada” do retratado. Sabe-se que muitos retratos escultóricos eram feitos em marmorarias ou em ateliês de escultores, que partiam da máscara de morte ou de fotografias cedidas pelos familiares do morto para reproduzir sua imagem/ semelhança. A herma de Joaquim Nabuco, por exemplo, falecido aos 61 anos, caracteriza bem a reprodução da semelhança.

Mediante o levantamento realizado, nota-se que, nas efígies, os mortos são geralmente representados de perfil ou de 3/4, uma assimetria característica dos retratos pictóricos de séculos anteriores. O burguês se apresenta “afetadamente lateral” como homem civilizado<sup>9</sup>, conforme se observa na efígie do Príncipe Sebastião de Belford (1831-1911), no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

Detectamos uma quantidade maior de efígies e bustos esculpidos em mármore de Carrara, seguido pelos de bronze. Esses dados constatarem o grande emprego do mármore pela burguesia brasileira durante o período em estudo, cuja importação foi possível com a abertura dos portos às nações amigas. A pedra bruta era trazida diretamente da Itália para as marmorarias instaladas no país e seu emprego em túmulos era sinônimo de “status social”. É o que se vê, por exemplo, nos monumentos dos ex-presidentes da República Manoel Ferraz de Campos Salles (1841-1913), no Cemitério da Consolação, em São Paulo, e de Floriano Vieira Peixoto (1839-1895), no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

Houve preponderância de efígies e bustos de homens, sobretudo daqueles com aspecto de mais velhos; em seguida há um grande número de retratos de homens que poderíamos considerar com feições de adultos e alguns poucos de jovens, como Boanerges Ferreira (1893-1922), que faleceu com apenas 29 anos de idade (Cemitério São João Batista, em São João da Boa Vista, SP.). O marmorista Fernando Furtanetto fez questão de rodear Boanerges com uma guirlanda de azevinho, símbolo da paixão, além de ladeá-lo com mulheres jovens, de trajes esvoaçantes.

Uma pequena parcela corresponde a imagens de mulheres, também de aparência mais velha ou adulta, aqui representadas pelo busto de Marrie Ferrez (1849-1914), esposa do fotógrafo e pintor Marc Ferrez (Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro). O mais comum

---

<sup>8</sup> FABRIS, Annateresa. A guerra das imagens. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

<sup>9</sup> FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 30

foi encontrarmos retratos de mulheres colocadas ao lado dos seus esposos. Têm-se pouquíssimos registros de crianças, representadas aqui pelo medalhão de uma criança envolta por uma serpenta que morde a própria cauda – Uróboros – símbolo egípcio (Campo Santo de Salvador, Salvador, BA).

Em sendo o busto uma escultura idealizada da sociedade burguesa, esculpido em sua maioria segundo o padrão da arte neoclássica e realista, detectamos uma presença maciça de trajes sociais masculinos característicos da época: terno e gravata (longa ou borboleta) ou condizentes com a profissão, como o casaco militar; vestimentas do clero e até beca de graduação. A maioria dos retratados tem cabelo curto e usa bigode e barba, o que lhes confere uma identidade visual de homens mais velhos, aqui representados por Francisco José de Sá (Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro).

Quanto à representação feminina, elas normalmente mostram o meio corpo do vestido, com mangas, gola com botões e babados, conforme o figurino de época, e seus cabelos geralmente são apresentados em forma de coque ou em modelo curto, tipo Chanel. A vestimenta da mulher muitas vezes agrega colares, brincos e broches, conforme consta no retrato da esposa de Francisco José de Sá.

Tanto os bustos de homens quanto os de mulheres são algumas vezes complementados ou contornados por atributos de significado cristão, como ramos de oliveira, coroas de flores, ou de conotação profissional, como medalhas de honra recebidas em competições de atletismo, livros ou canetas de pena.

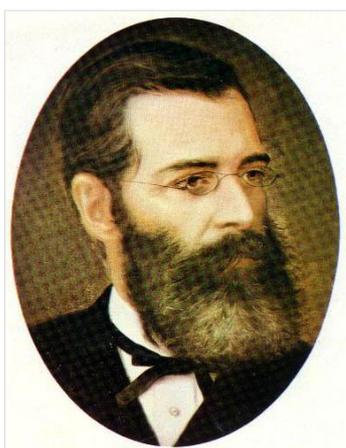
## A MEMÓRIA DE UM “HOMEM ILUSTRE”



**Figura 01:** Túmulo da família de José de Alencar. Escultor: Rodolpho Bernardelli, Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro. Foto: Maria Elizia Borges.

Para uma análise mais detalhada do privilégio dado ao retrato memorial nos monumentos funerários brasileiros, selecionamos para o presente texto o monumento da Família de José de Alencar, projetado do escultor Rodolpho Bernardelli (Guadajara, 1852-Rio de Janeiro, 1931), instalado no Cemitério São João Batista (quadra 24), da cidade do Rio de Janeiro. A maquete do referido monumento encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (no. do catálogo 279), conforme atesta a pesquisadora e escultora Celita Vaccani<sup>10</sup>. (FIGURA 01).

A parte fronteira do monumento funerário, em mármore de Carrara, contém a representação de um grosso livro aberto, objeto da sabedoria, do conhecimento e local do registro de memória de todos “os eleitos”, segundo a Bíblia Cristã. Um atributo frequentemente utilizado nas mãos dos evangelistas, dos apóstolos e doutores da igreja. Ele está em posição vertical e faz as funções de epitáfio ao gravar os dados de José de Alencar (1829- 1877) e de sua esposa Georgina Cochrane (1913). As efígies dos falecidos gravadas em bronze estão instaladas numa posição bem estratégica do livro, conseqüentemente do monumento funerário. Um retrato para ser visto e reconhecido pelos transeuntes que caminham pelas quadras do Cemitério São João Batista. Os perfis estão voltados um para o outro reafirmando assim o sentido simbólico desta união conjugal tão valorizada pela sociedade burguesa da época. Fica aqui acentuada também a importância desta família que tem na pessoa do patriarca um dos maiores escritores do século XIX no Brasil.



**Figura 02:** Retrato de José de Alencar. Fonte: <http://daliteratura.wordpress.com/201>>Acesso em: 27/09/2012.



**Figura 03:** Detalhe, Efígie de José de Alencar. Foto: Maria Elizia Borges.

<sup>10</sup> VACCANI, Celita. Rodolpho Bernardelli. Vida artística e características de sua obra escultórica. Tese de concurso na ENBA, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949: 132-134.

Pelas fotografias registradas de José de Alencar, vê-se que o escultor Rodolpho Bernardelli procurou retratá-lo dentro daquilo que referendamos acima como “semelhança melhorada”, de um homem que faleceu com 48 anos, que já vinha de uma doença crônica, a tuberculose, que se prolongou por muitos anos. A efígie do retratado caracteriza bem a barba cerrada que o acompanhava desde os 17 anos de idade e a sua calvície lateral que foi se acentuando com o transcorrer dos anos. O escultor excluiu os óculos literato, objeto comum em alguns retratos do gênero. Sabe-se da grande produção artística de Bernardelli foi para arte funerária e para a feitura de bustos sobre encomenda (FIGURA 02/03).

Uma cruz romana saliente, que brota da base, separa o livro ao meio e sobre ela há um ramo de rosas de bronze, lugar normalmente ocupado pelo corpo de Cristo. No cristianismo antigo a rosa associada a cruz tinha como valor simbólico a discricção<sup>11</sup>. Como grande acabamento a esta estrutura arquitetônica, Bernardelli colocou figuras de mulheres encostadas, uma em cada borda do livro. São figuras de bronze em tamanho natural, elas estão de cabeça baixa, cobertas por um véu longo sobre uma veste clássica que não nos deixa ver o movimento dos corpos e suas formas elegantes, um modelo estatuário que nos faz lembrar a iconografia clássica, todavia com formas mais simplificadas. Dentro desta narrativa visual seriam elas as mulheres pranteadoras que estão despedindo e protegendo os seus entes queridos?

Provavelmente este monumento funerário foi realizado após a morte de Dona Georgina Cochrane, ocorrido em 1913, quando o escultor Bernardelli já estava com 61 anos e sua obra passava por uma tendência de uma maior espiritualização da forma em detrimento ao seu realismo de outrora, conforme constata Celita Vaccani<sup>12</sup>. A utilização de peças de bronze num monumento de mármore de Carrara, também foi um procedimento necessário neste período que já contava com a escassez da exportação da pedra italiana para o Brasil. Podemos considerar o aspecto formal desta obra funerária como uma das mais modernas e expressivas do escultor, dentro do contexto que abarca o sentimento proveniente da visão romântica de morte, a representação de uma dor humana, coletiva, aqui representada pelas mulheres que lamentam a perda de um homem que soube como ninguém em sua época revelar a psicologia dos seus personagens, principalmente a alma feminina.

Podemos dialogar esta obra com a fase mais realista de Bernardelli, quando ele foi contratado para fazer o monumento público a José de Alencar, inaugurado em 1897, na Praça

---

<sup>11</sup> BECKER, Udo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Paulus, 1999: 237-238.

<sup>12</sup> VACCANI, Celita. Rodolpho Bernardelli. Vida artística e características de sua obra escultórica. Tese de concurso na ENBA, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1949: 132-134.

que recebeu o seu nome, na cidade do Rio de Janeiro. Um evento marcado com toda a pompa que lhe era devida, homenageado por bandas e discursos, presenciado pelo então presidente da república Prudente de Moraes, escritores ilustres e seus familiares<sup>13</sup>. Este foi o primeiro monumento erguido na capital do Brasil para honrar publicamente a memória de um literato. (FIGURA 04).



**Figura 04:** Monumento público a José de Alencar; escultor: Rodolpho Bernardelli, 1897, Rio de Janeiro. Fonte: < <http://rememorarte.blog.br/?p=2253> > Acesso em: 27/09/2012.

O monumento tem no seu topo a estatua de bronze florentino de José de Alencar, com trajes de época. Ele está sentado em uma atitude de meditação, uma maneira natural e elegante de se postar diante do “descanso dos justos”; do intelectual que segura o lápis e o papel na mão; daquele que partira há três anos. Sua base circular de mármore pousa numa outra base octogonal onde agrega quatro baixos-relevos retangulares intercalados por medalhões, todos esculpidos em bronze. Todos estão assentados em escadas que dão no plano da praça.

---

<sup>13</sup> Monumento a José de Alencar, por Diário de Notícias. Publicado em 1943. Ver: <<http://www.rememorarte.blog.br/?p=2253>>. Acesso em: 15/09/2012.

Para os retângulos Bernardelli escolheu registrar passagens narrativas relacionadas aos livros *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *O Gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875). São baixos-relevos descritivos que guardam grandes relações com o campo da pintura. Nos medalhões ele representou personagens proeminentes do romancista José de Alencar como o rosto sério de Peri, marcado pelos seus traços étnicos; as índias Iracema e Ceci, com expressões acentuadamente dramáticas, envoltas com adornos de sua cultura; e D. Alvaro, o branco europeu com postura medieval, segundo relata Maria do Carmo Couto da Silva<sup>14</sup>. Enfim esta obra sintetiza marcos da produção literária de José de Alencar voltada para temas urbanos, indianistas, regionalistas e históricos, procurando sempre questionar o perfil do homem essencialmente brasileiro.

Quanto às efígies fictícias do monumento público bem como as imagens semelhanças do monumento funerário, diríamos que elas permeiam e definem o sentimento nacional no período republicano expresso na homenagem prestada a José de Alencar e sua obra literária. Para isso contamos com a formação artística sólida do escultor Bernardelli, influenciado pela escultura europeia de seu tempo, adquirida como aluno e professor de estatuária na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro; como aluno pensionista em Roma. Em ambas as obras estão estabelecidas influências do realismo, do romantismo, do neoclássico e da simplificação formal modernista. Um tempo em que a produção artística escultórica foi permeada por todas estas vertentes artísticas.

---

<sup>14</sup> SILVA, Maria do Carmo Couto da. Escultura e literatura nacional: o monumento a José de Alencar de Bernardelli. Rio de Janeiro: XXX Colóquio CBHA, 2010: 390-399.